

30

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



12. 1984



ЗАБОТА О ЮНОЙ СМЕНЕ

Эстетическая культура нашего общества складывается не только из определенных представлений, воспитываемых в сознании людей, но и из тех предметов, явлений, поступков и навыков, в которые они воплощаются. Это не только эстетическое оформление быта, красота вещей, созданных мастерами, но и благородство поведения человека. Это уровень развития художественных способностей молодежи, ее подготовленность к восприятию и пониманию произведений высокого искусства.

Эстетическому воспитанию подрастающего поколения в Молдавии придается большое значение. Этим занимаются учреждения культуры и народного образования, творческие союзы. К сожалению, эстетическая подготовка в средней общеобразовательной школе не находится еще на желаемом уровне из-за слабой постановки уроков рисования, недостатка квалифицированных кадров, отсутствия преподавания истории искусства. Пока главным звеном, дающим необходимую систему знаний и навыков, развивающим творческие способности детей, является школа художественная.

В республике создана широкая сеть детских художественных школ: с филиалами их сейчас 33, в том числе специальная школа-интернат. Обучается изобразительному творчеству около четырех тысяч ребят. Планируем открыть подобные школы во всех городах и районных центрах. Кроме того, в Молдавии в 610 изостудиях занимается более десяти тысяч детей.

За последнее время значительно расширились, стали более содержательными формы взаимодействия художественных и общеобразовательных школ, изостудий, Дворцов пионеров, Домов культуры и клубов, других внешкольных учреждений. Во многих городах и селах художественные школы становятся своеобразным центром эстетического воспитания: они выступают инициаторами проведения встреч с деятелями искусства,

праздников и фестивалей, работы народных университетов культуры.

Недавно мы подробно ознакомились с работой Бендерской детской художественной школы. На ее базе создан факультет изобразительного искусства городского университета культуры. Школа проводит праздники «Искусство юных», организует посещения картинной галереи, чтение лекций, встречи с художниками. По инициативе и при непосредственном участии учеников и педагогов школы на сцене городского Дворца культуры недавно была поставлена музыкально-хореографическая сказка Ем. Букова «Андриеш».

Учеба в школе неотделима от окружающей жизни, связана с волнующими событиями современности. Этюды, зарисовки с натуры приобщают ребят к природе, дают необходимый материал для работы над композициями.

В целях отбора способных ребят школа проводит открытые уроки, организует даже конкурс детсадовцев на лучший рисунок. Таким образом, ДХШ держит в поле зрения детей, занимающихся и в средней общеобразовательной школе, и в дошкольных учреждениях.

Издавна Молдавия славится богатыми урожаями сельскохозяйственных культур, в особенности винограда. Поэтому не случайно особое внимание в республике уделяется деятельности сельских художественных школ. Так, в Слободзейской сельской ДХШ, которая входит в недавно созданный культурно-спортивный комплекс, ведется большая работа по пропаганде советского искусства. Отрадно, что педагоги школы шефствуют над детскими садами и общеобразовательными школами района, проводят встречи учащихся с деятелями культуры.

Традиционными стали в Молдавии ежегодные выставки, посвященные Международному дню защиты детей, конкурсы детского творчества с участием воспитанников детских садов и школ, постоянные экспозиции работ учащихся ДХШ в средних школах,

профессионально-технических училищах, на промышленных предприятиях, в колхозах, совхозах, воинских частях, в том числе тематические выставки «Природа глазами детей», «Мы боремся за мир», «Мы рисуем и поем», «Наша Родина — СССР».

Праздником детворы стал республиканский конкурс, посвященный 40-летию восстановления Советской власти в Бессарабии и воссоединения ее с Советской Родиной. Не меньший успех имела республиканская выставка работ учащихся и преподавателей художественных учебных заведений, посвященная 60-летию образования Молдавской ССР.

Налажен обмен выставками рисунков с ровесниками из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы, Минска, Тбилиси, Еревана и других городов, способствующий делу интернационального и патриотического воспитания. Юные художники Молдавии — участники международных выставок детского изобразительного и прикладного искусства.

Комплексный подход к решению задач художественного и эстетического воспитания в свете основных направлений реформы общеобразовательной и профессиональной школы обязывает творческую интеллигенцию республики — художников, музыкантов, актеров, работников кино инициативнее, с большей отдачей сил участвовать в этом великом деле.

Ведь, как сказал товарищ Константин Устинович Черненко в своей речи 25 сентября 1984 года на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР, эстетическое воспитание дает прочные результаты, когда оно начинается с малых лет. Именно поэтому приобщение молодежи к достижениям художественной культуры нашей многонациональной страны неотделимо от идейно-нравственной закалки подрастающего поколения, формирования подлинных борцов за воплощение коммунистических идеалов.

СКУЛЬПТОР ОМАР ЭЛЬДАРОВ

Сегодня в Баку, Нахичевани, Кировабаде и других городах Азербайджана стоят десятки памятников поэтам, революционерам, ученым, полководцам. Азербайджанские скульпторы украсили свои города с таким вкусом и умением, что их стали приглашать и в другие республики, причем не только в Среднюю Азию, но и в РСФСР и на Украину. Теперь можно сказать, что сформировалась азербайджанская скульптурная школа. Она развивается под воздействием русской скульптуры, потому что большинство ваятелей учились в Москве или Ленинграде. Но и черты самобытности проявляются в ней год от года все настойчивее. Об этом свидетельствует, в частности, творчество одного из представителей азербайджанской скульптуры — Омара Гасановича Эльдарова.

Памятник-ансамбль писателю Садриддину Айни в столице Таджикистана городе Душанбе наиболее известная работа скульптора. Здесь была перепланирована большая городская площадь, созданы подземные переходы, широкие лестницы и пандусы. Среди них на мощных гранитных плитах-параллелепипедах стоит, опираясь на посох, пожилой, внимательно глядящий на нас Айни. А чуть поодаль в необычных прямоугольных конструкциях расположились его герои: разрывающий цепи и нечеловеческим усилием раздвигающий камни рабства молодой дехканин, трусливо стреляющий из-за угла байбасмач, красноармеец и крестьянин, несущие знамя новой власти, убитая женщина с безжизненно повисшей рукой... Это не только персонажи книг писателя, а словно сама история таджикской земли, тех бурных первых десятилетий XX века, которые привели ее к коренным переменам.

Обилие персонажей, их пространственное расположение, введение архитектурных элементов — все это присуще памятнику-ансамблю. Ансамбль отличается обычно от нескольких поставленных рядом монументальных фигур не только введением архитектурных элементов, но и особым отношением к категории времени. Известно, что все искусства подразделяются на «временные» — то есть продолжающиеся и развивающиеся во времени (это музыка, кино, театр, литература), и «пространственные» — изображающие пространство или входящие в него составной частью (это живопись, архитектура, скульптура). Сейчас наблюдается весьма знаменательный процесс: пространственные искусства начинают осваивать категорию времени.

Это происходит двумя путями. Один из них — появление графических серий, живописных триптихов, многофигурных композиций в скульптуре. Само последовательное восприятие этих произведений требует продолжительного времени. Другой путь — подчинение каждого самостоятельного произведе-





О. Эльдаров.
Памятник Авиценне.
Фрагмент.
Бронза, гранит.
Душанбе. 1980.

О. Эльдаров.
Памятник павшим воинам
77-й Азербайджанской
дивизии, участникам
штурма Сапун-горы.
Фрагмент.
Бронза, алюминий, гранит.
Севастополь. 1974—1976.

ния (в серии гравюр или в скульптурном ансамбле) конкретному отрезку времени. Так, персонажи книг Айни рассказывают нам о дореволюционной жизни бедняка крестьянина, о рабском положении женщины, о постепенном нарастании освободительного движения, о революционной борьбе таджикской бедноты вместе с русскими пролетариями против власти эмира, баев и мулл. А над всем этим возвышается фигура мудрого и чуть печального седобородого человека в традиционной тюбетейке. Прошлое возникает перед ним, и он смотрит на картины ушедших времен и на зарю новой жизни с надеждой. Категория времени вошла в скульптурное произведение, придав ему качества ансамбля, раскрывающего перед нами поток событий, течение самой жизни...

И вот еще чем примечателен этот памятник-ансамбль: мгновения жизни, описанные Айни, запечатлены символически и переданы условно, хотя и в реальных формах. Вот раб среди каменных блоков с обрывками цепей на руках. Мы понимаем, что это не изображение действительной ситуации, а фигура, символизирующая борьбу и освобождение, потому что реальный человек не может порвать цепь и раздвинуть эти огромные камни. И в этом прекрасный дар художника: сохраняя реалистическую форму, суметь поднять пластическое изображение до символа, до обобщенного понятия. Ведь монументальное искусство говорит на языке символов. Оно как бы спрессовывает отдельные черты, отсекая случай-

ное, преходящее и усиливая главное, определяющее.

Таковы памятники Эльдарова. Мы видим великого мыслителя и врачевателя Авиценну, гордого и смелого революционера Алешу Джапаридзе, прекрасную и грустную поэтессу Натаван. Тяга к символу, стремление сказать самое главное и существенное определяют все творчество Эльдарова. Нельзя не вспомнить его композицию «Четыре возраста». Юная девушка, широко, словно в танце, раскинув руки, вся порыв и движение. Спокойна и царственна поза женщины средних лет. Закрывающая наклоненную голову траурным покрывалом, предстает пожилая женщина. Согбенная, с опущенным, обтянутым кожей лицом изображена старуха. Группа представляет собой «рассказ», продолжающийся во времени. Ее отличают жизненные черты, реалистические приемы пластики. И обобщенное, символизированное содержание: постепенно сгущающийся справа налево ритм — динамичная, торопящаяся освоить время и пространство молодость и сжимающаяся, медленно ковыляющая старость...

Омар Гасанович в совершенстве владеет особым видом творчества, высоко ценимым еще в Петербургской академии художеств, — искусством драпировки. Он очень редко изображает обнаженное тело. Но зато буквально любовно одевает своих героев, драпирует их, обычно в длинные, совершенно скрывающие фигуру одежды. И мастерство здесь состоит только в том, что, как бы ни были пышны эти платья, покрывала, мы всегда чувствуем за ними плотность тела. Его фигуры не «ватные», не «пустые». Мы ощущаем их крепкую конструкцию, воспринимаем линии и объем ног и рук, наполненность торса. Однако все это покрыто тканью, складки которой лежат свободно, прихотливо, с большими заломами. Скульптор старается не мельчить, излишне не увлекаться деталями, работать крупными массами, что и создает ощущение свободы, даже некоторой легкости его фигур. Эти складки не оставляют впечатления тяжести бронзового изображения на гранитном постаменте.

Используя пластичность бронзы, ее способность сохранять в отливке не только мелкие детали, но и характер поверхности, скульптор показывает нам не вообще ткань, но и ее фактурные особенности. Мы сразу же определяем, что Натаван одета в шелковое платье с кружевными манжетами около кистей рук. Джапаридзе накинул на плечи шинель из грубого солдатского сукна, а на бойцах 77-й Азербайджанской дивизии — хлопчатобумажные гимнастерки и плащ-палатки.

Часто одежды откровенно условны — не ходят в таких чрезмерно длинных шинелях, халатах, платьях. Но автор словно любит красоту свободно падающих тканей, орнаментальностью складок и заломов, стараясь, чтобы даже рисунок этих складок как-то соответствовал характеру изображенного человека, помогал раскрытию его образа. Нежно, легко и как бы случайно круглятся внизу складки платья Натаван, соответствуя круглому постаменту с пояском затейливого орнамента и вместе с тем перекликаясь с ее грустно-лиричными, нежными и драгоценными стихами.

В повышенном внимании к драпировкам в какой-то мере сказался национальный характер искусства Эльдарова. Ведь на Востоке, в Средней Азии, в быв-



шем мусульманском Азербайджане не было такого пристального внимания к формам человеческого тела, как в Европе. Это отразилось в искусстве и в быту, прежде всего в одежде. Цветастый халат, женские шаровары и чадра, длинные покрывала — все это скрывало формы тела, они могли угадываться лишь в движении складок ткани. Поэтому искусство выявления конструкции и форм человеческого тела через драпировки — одна из особенностей восточной пластики, в основе которой лежат народные обычаи и традиции, национальное мироощущение и веками складывавшийся жизненный уклад.

В последнее десятилетие в пластике распространился один любопытный прием, идущий от живописи. В скульптуру вводится изображение рамки. Иногда это притолока двери или переплет окна, иногда просто деревянная рамка. Но если в живописи картина строго ограничена рамой, то скульптура нередко какими-то деталями или частями выходит за изображенную рамку. Благодаря этому общее освоение пространства скульптурой повышается. Она становится ближе к нам, активнее. Скульптура словно преодолевает свой искусственный мир и входит в наше реальное пространство.

Эльдаров использовал этот прием в станковой композиции «Сестры». Ввел он изображение рамок — на сей раз действительно живописных багетных рамок, символизирующих картины, — в памятник-надгробие художнику С. Бахлул-заде. И теперь нам понятно, откуда идет композиция многих фигур литературных героев, окружающих памятник Айни. Здесь в монументальном произведении использован тот же «рамочный» прием, сообщающий дополнительную пространственную принадлежность персонажей писателя к нашей реальной жизни.

Герои О. Эльдарова красивы, особенно женские образы. Известно, что каждый художник стремится запечатлеть прекрасное. Но прекрасное и красивое — не синонимы. Понятие прекрасного гораздо шире. Прекрасный по характеру, поступкам, нравственным началам человек вовсе не обязательно бывает и физически красивым. Но это в реальной жизни. А в искусстве Эльдаров, может быть даже и не вполне сам отдавая себе в этом отчет, каждым своим произведением доказывает, что прекрасное должно быть и красиво. При всей портретной точности Джапаридзе, Натаван, Айни — они у скульптора еще и красивы, более чем в действительности.

А его воины 77-й дивизии, провожающие матери и любимые, его Авиценна, его Лейла и Меджнун в памятнике М. Физули — все они красивы. Красота эта какая-то особенная. Здесь не подходят определения «привлекательная», «миловидная», «очаровательная». У Эльдарова особый идеал красоты — одухотворенной и в то же время сдержанной, достойной, нередко немного грустной.

«Прекрасное должно быть величаво», — сказал поэт. Да, величавость присуща многим героям Эльдарова. Но он бы, наверное, добавил, что прекрасное должно быть и красиво. Это его творческое кредо. Скульптор возвращает нас к временам Ренессанса. Преклонение перед красотой и всегдашнее стремление к ней составляют одну из важнейших черт искусства Омара Эльдарова.

Н. ВОРОНОВ,
доктор искусствоведения



О. Эльдаров.
Четыре возраста.
Фрагмент.
Дерево. 1973.

О. Эльдаров.
Памятник А. Джапаридзе.
Бронза, гранит.
Баку. 1977.

О. Эльдаров.
Памятный ансамбль,
посвященный Садриддину
Айни.
Фрагмент.
Бронза, гранит.
Душанбе. 1978.



- 19 января — 100 лет со дня рождения И. П. Вакурова (1885—1968), мастера палехской миниатюры.
 8 февраля — 175 лет со дня рождения И. Т. Хруцкого (1810—1885), русского живописца.
 18 февраля — 125 лет со дня рождения Андерса Цорна (1860—1920), шведского живописца и графика.
 21 февраля — 150 лет со дня рождения М. О. Микешина (1835—1896), русского скульптора.
 3 марта — 60 лет со дня рождения Э. К. Илтнера (1925—1983), советского живописца.
 13 марта — 100 лет со дня рождения Л. В. Руднева (1885—1956), советского архитектора.
 22 марта — 60 лет со дня рождения М. И. Самсонова (1925), советского баталиста.
 23 марта — 150 лет со дня рождения А. И. Корзухина (1835—1894), русского художника.
 24 марта — 100 лет со дня рождения В. Г. Гельфрейха (1885—1967), советского архитектора.
 12 апреля — 225 лет со дня рождения Жана Тома де Томона (1760—1813), русского архитектора.
 11 мая — 175 лет со дня рождения Г. Г. Гагарина (1810—1893), русского живописца и рисовальщика.
 18 мая — 60 лет со дня рождения П. П. Оссовского (1925), советского живописца.
 2 июня — 90 лет со дня рождения Ф. С. Богородского (1895—1959), советского художника и педагога.
 7 июля — 60 лет со дня рождения Г. М. Коржева (1925), советского живописца.
 20 июля — 70 лет со дня рождения О. Г. Верейского (1915), советского графика.
 21 июля — 75 лет со дня рождения В. А. Серова (1910—1968), советского живописца.
 28 августа — 175 лет со дня рождения Констана Тройона (1810—1865), французского живописца.
 30 августа — 125 лет со дня рождения И. И. Левитана (1860—1900), русского художника.
 11 сентября — 60 лет со дня рождения А. П. Ткачева (1925), советского живописца.
 26 сентября — 100 лет со дня рождения С. В. Герасимова (1885—1964), советского живописца, графика, педагога.
 21 октября — 225 лет со дня рождения Кацусика Хокусая (1760—1849), японского живописца и рисовальщика.
 25 октября — 125 лет со дня рождения Н. С. Самокиша (1860—1944), советского живописца и графика.
 10 декабря — 375 лет со дня рождения Адриана ван Остаде (1610—1690), голландского живописца.
 15 декабря — 375 лет со дня рождения Давида Тенирса Младшего (1610—1690), фламандского живописца.

В 1985 году исполняется:

- 625 лет со дня рождения Андрея Рублева (около 1360—1370— около 1430), русского живописца.
 525 лет со дня рождения Хиеронимуса Босха (около 1460—1516), нидерландского живописца.
 500 лет со дня рождения Себастьяна дель Пьомбо (около 1485—1547), итальянского живописца.
 475 лет со дня рождения Жана Гужона (около 1510—1564 или 1568), французского скульптора.
 400 лет со дня рождения Франса Халса (между 1581—1585—1666), голландского живописца.
 250 лет со дня рождения Д. Г. Левицкого (около 1735—1822), русского художника.
 250 лет со дня рождения Ф. С. Рокотова (1735? —1853), русского живописца.
 125 лет со дня рождения Ци Байши (1860—1957), китайского живописца, мастера гохуа.

«ЛЮБИТЬ ИСКУССТВО — ЭТО БОЛЬШАЯ РАДОСТЬ»

К 100-летию со дня рождения З. Е. Серебряковой

Короткими, залитыми слепящим солнцем зимними днями 1909 года в загородном доме усадьбы Нескучное писала Зинаида Серебрякова автопортрет, известный под названием «За туалетом». Писала для себя. Уж очень был звонкий морозный день, от света которого искрились и переливались всеми цветами даже безделушки на столе. И она сама — молодая, счастливая, полная надежд и задора. Рука невольно потянулась к краскам — захотелось остановить счастливый и прекрасный миг! Старший брат, Евгений Лансере, уже известный художник, увидев автопортрет, настоятельно посоветовал отправить его на предстоящую выставку в Петербург. И вот в 1910 году на VII выставке «Союза русских художников» (тогда в это объединение входили члены распавшегося «Мира искусства») рядом с произведениями Валентина Серова, Александра Бенуа, Бориса Кустодиева, Анны Остроумовой-Лебедевой впервые экспонировались произведения Серебряковой.

Бенуа писал о картине «За туалетом»: «Здесь... истинный художественный темперамент, что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное». По единодушному мнению работы двадцатипятилетней дебютантки заключали в себе все то, чем замечательно отечественное искусство. Три ее произведения, в том числе автопортрет, были приобретены Третьяковской галереей. Так стремительно вошла в большое искусство замечательная русская художница Зинаида Евгеньевна Серебрякова.

«Я до сих пор помню, какое сильное впечатление на меня произвели ее прекрасные лучистые глаза. Несмотря на большое горе (она недавно похоронила горячо любимого мужа) и не-



З. Серебрякова.
За туалетом (автопортрет).
Фрагмент.
Масло. 1909.

преодолимые трудности житейские — четверо детей и мать! — она выглядела значительно моложе своих лет, и ее лицо поражало свежестью... Глубокая внутренняя жизнь, которой она жила, создавало такое внешнее обаяние, противиться которому не было никакой возможности» — так вспоминала Г. И. Тесленко, добрый друг художницы, о первой встрече с ней, состоявшейся в 1920 году. Все это отразилось в автопортретах. Многие из них — своеобразные новеллы, в которых искрится яркая одаренность художницы. Одни вещи решены преимущественно живописными средствами, через гармонию контрастных цветов. Другие — линией, по-серебряковски виртуозно-точной, подвижной.

Всю жизнь художницу привлекали люди труда, атмосфера, в которой они живут, природа,

которая их окружает. Она писала курских крестьянок, мастеровых, итальянских виноградарей, французских рыбаков. Вглядываясь в лица, запечатленные на полотнах Серебряковой, невольно отмечаешь их характерную особенность: люди словно застигнуты художницей в момент счастливого душевного равновесия. Они — носители высокой духовной энергии в ее творчестве.

Особое место в живописи З. Серебряковой занимает детская тема. Кто не знает часто репродуцируемую картину «За обедом» (1914), в которой воплощен удивительно трогательный образ детства. По глубокому знанию детской души художницу можно поставить рядом с Валентином Серовым. Мало кто может соперничать с Серебряковой и по количеству работ, посвященных детям. Видимо, только материнство способно так одухотворить



З. Серебрякова.
Балерина.
Гуашь, пастель. 1922.

З. Серебрякова.
Марокканские дети.
Пастель. 1928.
Публикуется впервые.

З. Серебрякова.
Балетная уборная.
Масло. 1923.

З. Серебрякова.
Сидящая крестьянка.
Этюд к картине «Жатва».
Масло. 1914—1915. ▷

З. Серебрякова.
Обнаженные.
Эскиз к картине «Диана и Актеон».
Сангина. 1917. ▷

З. Серебрякова.
Портрет дочерей художницы.
Масло. 1921—1922.
Публикуется впервые. ▷



искусство и до конца обнаружить натуру художницы — нежную, тонкую, любящую.

Поступление дочери Татьяны в балетную школу стало поводом для работы над темой балета, захватившей Серебрякову на годы. Много времени она провела за кулисами Мариинского театра, создавая серию портретов замечательных балерин Л. Ивановой, М. Добролюбовой, набрасывая пастелью танцовщиц, готовящихся к выходу на сцену. Что больше всего привлекает в композициях, посвященных театру? Пожалуй, даже не то, что изображено, а само восприятие художницей балета как удивительного, полусказочного мира. Перламутрово-розовые, серебристо-серые, голубые тона пастели (черного цвета ее палитра не знала) — все это создает возвышенное настроение.

Пейзаж Серебряковой — прекрасный мир, родной и близкий человеку. Не случайно многие портреты она писала на фоне природы, созвучной состоянию портретируемых.

Особенно вдохновляла Серебрякову природа Нескучного. Поля, увиденные с пологих холмов, речка Муромка с прибрежными травами и деревьями — все это радостно переносилось на бумагу. Темпера красками, положенные жидко, тонким слоем, создавали каждый раз новый образ. Работая с натуры, художни-

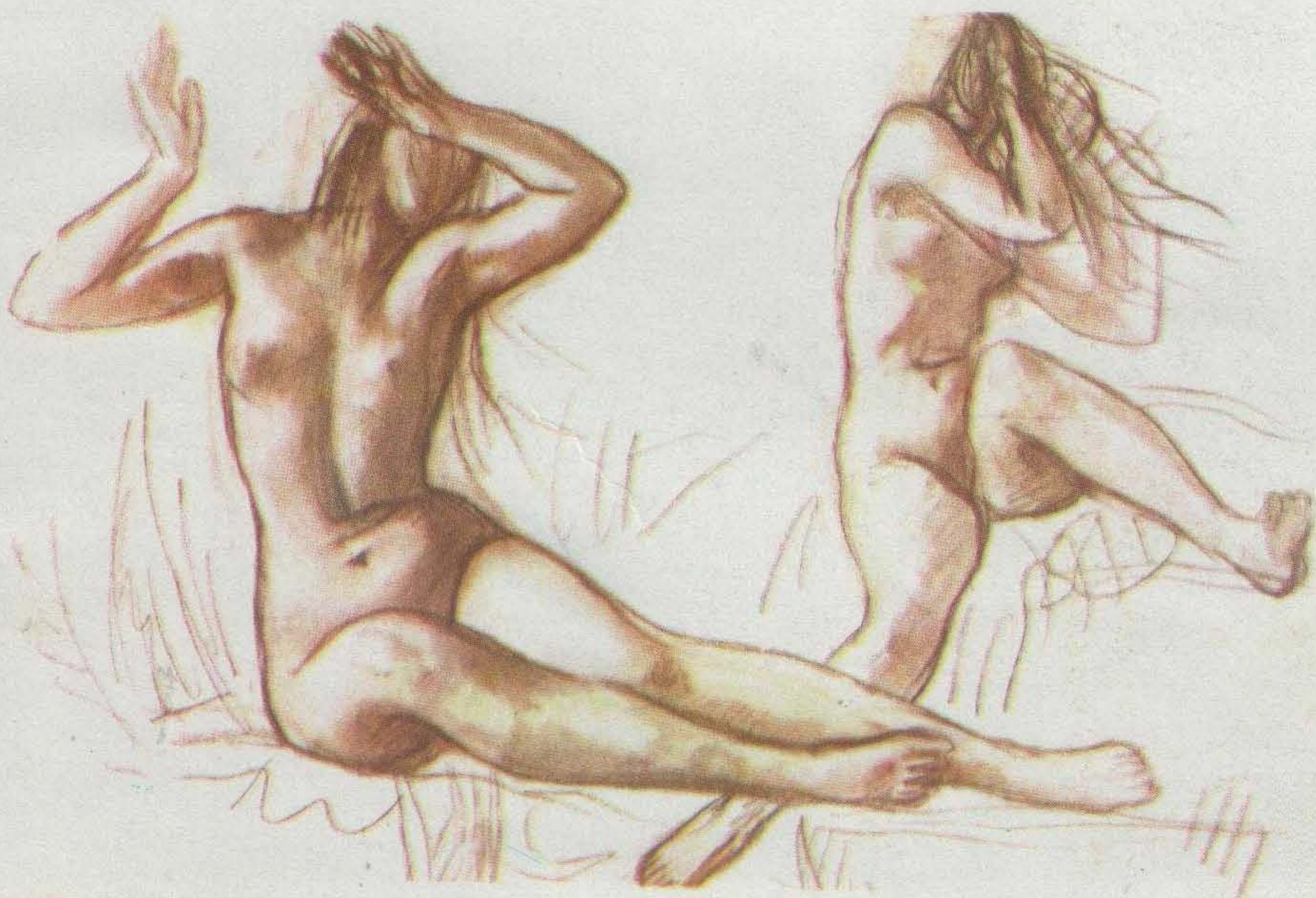
ца и в этюдах видела природу очень цельно. Ее вещам свойственна при исключительном чувстве детали высокая степень обобщения. Можно говорить об их филигранной отделке. Смена цветовых планов, широкие развороты пространства — характерные черты ее работ. Как вспоминает дочь Т. Б. Серебрякова, художница «никогда не выходила из дома без бумаги и красок. Но масляными красками пейзажи не писала...». Действительно, темпера позволяла раскрывать в цвете большие участки изображения, игнорировать ненужные ме-



лочи, обладала только ей присущей звучностью.

Малоизвестная область творчества замечательной художницы — натюрморт. Возможно, причина этого кроется в огромной популярности ее полотен на крестьянскую тему, портретов, пейзажей. С какой убедительной материальностью, тонким пониманием красоты простых предметов написаны туалетные коробки, флаконы, булавки в «Автопортрете» 1909 года, фаянсовая и глиняная посуда, румяные булочки в картине «За обедом». В последние годы жизни, когда Серебряковой трудно было покидать мастерскую, она сосредоточенно писала натюрморты. Один из многочисленных примеров — «Морские раковины». Расположив дары моря на переднем плане, художница как бы приглашает нас подивиться вместе с ней изяществу словно светящихся изнутри перламутрово-розовых, серебристо-сиреневых и золотистых раковин, богатству цветовых нюансов, игре света. Мастерство, с которым исполнена вещь, невольно заставляет вспомнить голландских живописцев XVII века.

Зинаида Евгеньевна Серебрякова была человеком высокой духовности и исключительного таланта. Ее отличала цельность художественного мировоззрения, что в полной мере нашло воплощение в произведениях, испол-







З. Серебрякова.
Портрет Е. Лансере.
Масло. 1911.

З. Серебрякова.
Морские раковины.
Масло. 1952.
Публикуется впервые.

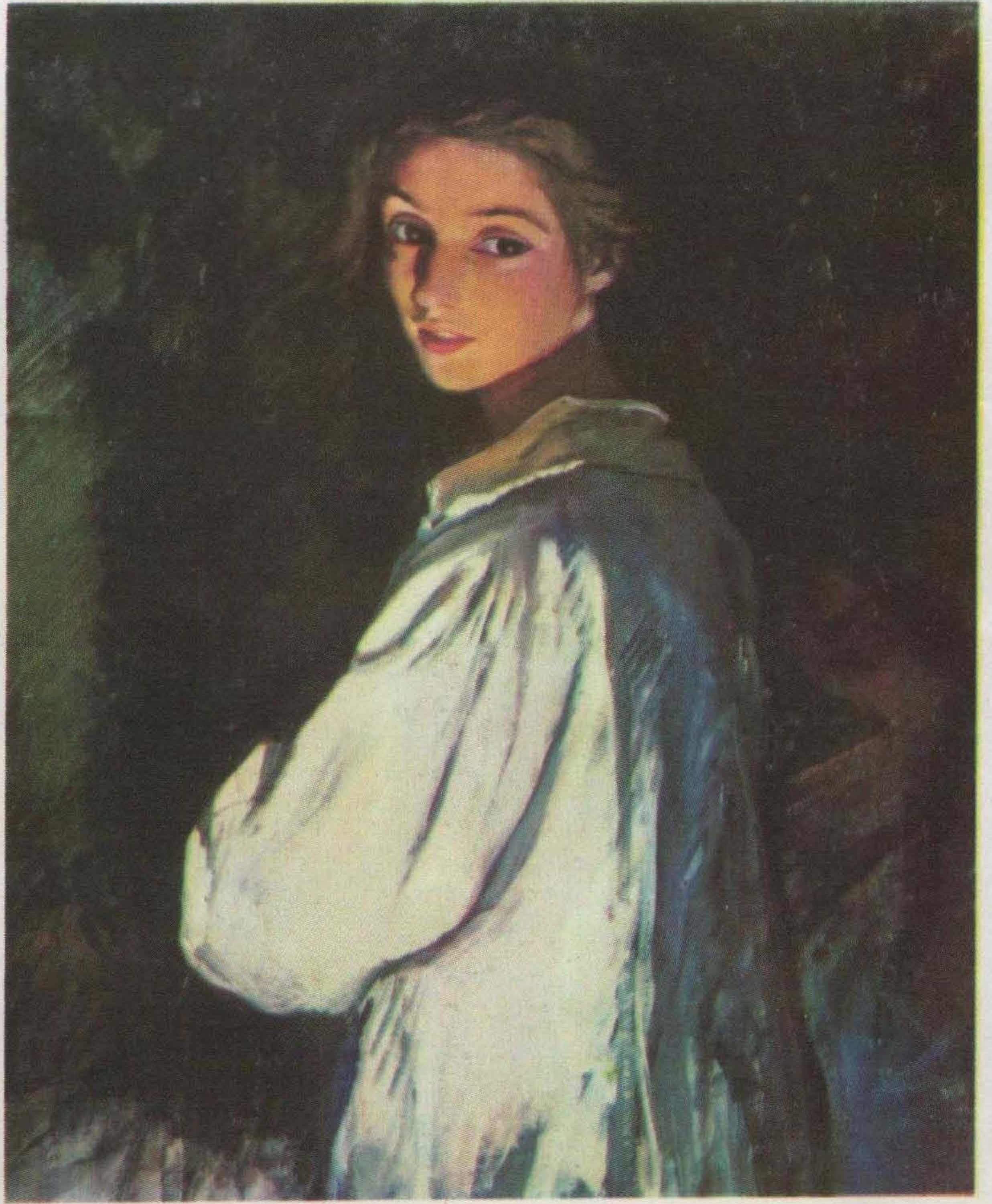
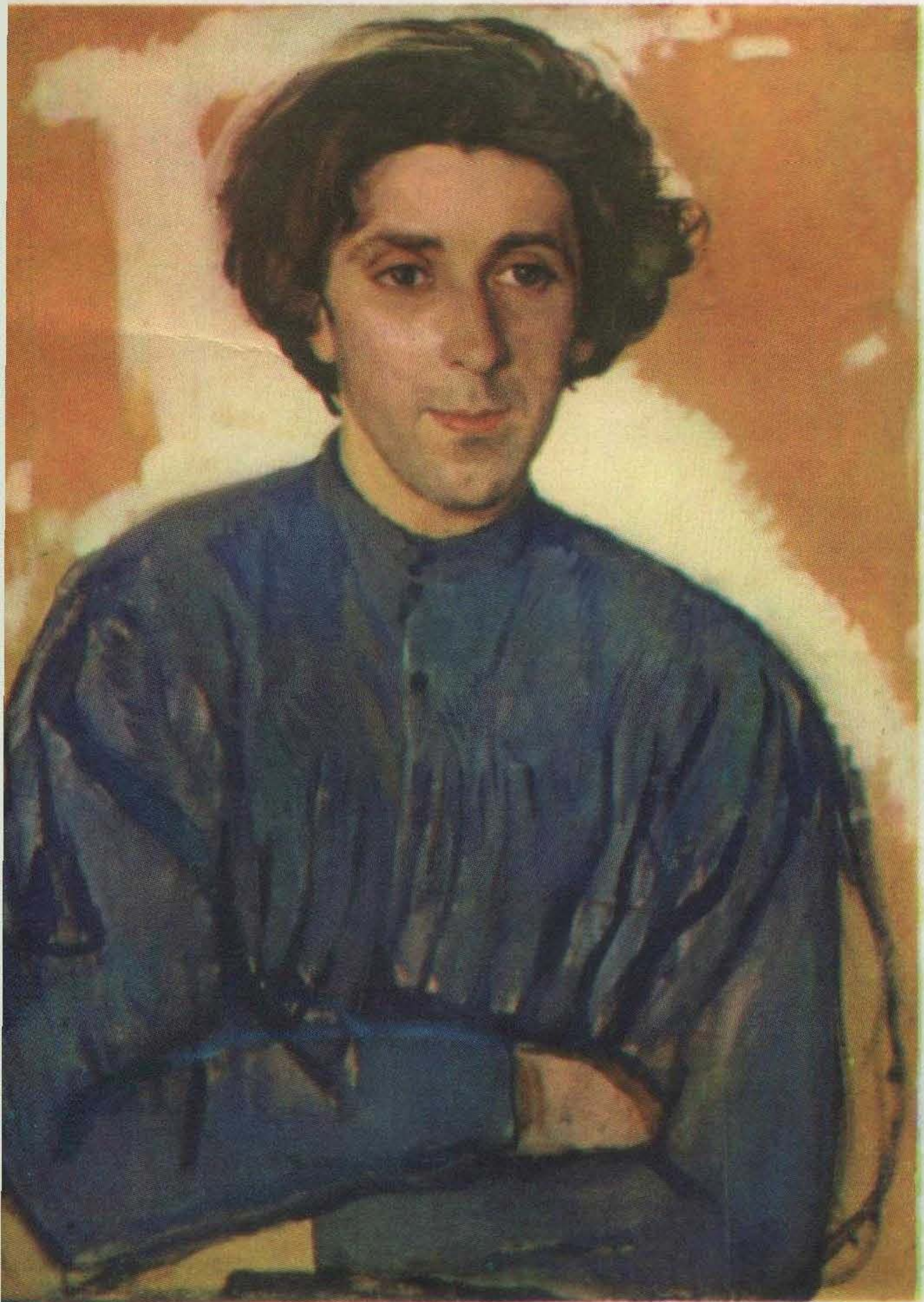
З. Серебрякова.
Портрет писателя
Г. Чулкова.
Темпера. 1910.

ненных гармонии и совершенства. Серебрякова одна из продолжателей традиций русской реалистической школы, которые берут начало в творчестве ее любимых мастеров — Ореста Кипренского и Алексея Венецианова. Это и позволило ей занять почетное место в истории отечественного искусства.

Е. РЫБАКОВА

З. Серебрякова.
Мастерская
З. Серебряковой в Париже.
Темпера. 1930.
Публикуется впервые.

З. Серебрякова.
Этюд девушки
(автопортрет).
Масло. 1911.





«МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ» В ЭРМИТАЖЕ

Собрание голландской живописи XVII века в Эрмитаже — одно из самых известных в мире. В нем с исключительной полнотой представлены произведения разных жанров — пейзажи, натюрморты, портреты. Среди них мы встречаем полотна выдающихся мастеров: Рембрандта, Ф. Халса, Я. Стена, Рейсдаля, В. Калфа. Экспозиция голландского искусства занимает семь залов музея. Самый большой из них, Шатровый, отведен для картин так называемых «малых голландцев». Это условное название закрепилось за рядом художников из-за небольшого размера их работ. Морские просторы Голландии и ее дюнные ландшафты, панорамы городков и скромные уголки крестьянских дворов, бытовые сценки и исторические события

служили объектом пристального внимания художников. Картины создавались главным образом для украшения бюргерского дома и были рассчитаны на спокойное рассматривание в часы досуга. Они сочетали в себе занимательность сюжета с поразительной живописной завершенностью и высоко ценились среди знатоков.

История формирования голландской коллекции Эрмитажа насчитывает более двух столетий. Но первое знакомство с северонидерландской живописью произошло в России задолго до основания музея. Сохранились, например, сведения о работавшем в 1643 году в Москве нидерландском живописце И. Детерсе. Известно имя другого художника, Д. Вюхтерса, состоявшего на службе у царя

Алексея Михайловича. Но предметом специального собирательства голландская живопись стала в эпоху Петра I.

В 1715—1716 годах приближенный царя Ю. Коллригов, посол в Гааге Б. И. Куракин и торговый комиссар О. Соловьев приобрели на различных аукционах Голландии около трехсот картин нидерландских мастеров. Среди них находились работы Рембрандта (в том числе «Давид и Ионафан»), Я. Стена, Ф. Вауэрмана. Сначала они были размещены во дворце Монплеизир в Петергофе, а позднее многие из них попали в Эрмитаж.

Во второй половине XVIII века собирательство живописи получило невиданный размах. Екатерина II, пользовавшаяся советами знатоков, стремилась составить галерею по образцу лучших в Европе. Достаточно сказать, что из двадцати четырех работ Рембрандта, представленных ныне в музее, двадцать одна уже значилась в описях XVIII века.

Датой основания Эрмитажа принято считать 1764 год, когда в Зимний дворец поступили двести двадцать пять произведений, купленных у берлинского купца И. Гоцковского. Вот старинные описания хорошо известных полотен, украшающих сегодня экспозицию: «Весьма изрядная морская штука вышиною 1 фут 6 дюймов, шириной 2 фута 1,5 дюймов; триста рейхс-талеров, без печати, писана мастером Бакгейзенем» (о пейзаже «Тучи над накренившимся парусником») или: «С великим искусством изготовленная приморская гавань, вышиною 2 фута, шириною 2 фута 6 дюймов, 200 рейхс-талеров, за печатью, писана мастером Эвердингенем» (о картине «Устье Шельды»). Из коллекции Гоцковского происходит и «Портрет молодого человека», созданный выдающимся голландским живописцем Ф. Халсом.

В формировании эрмитажной коллекции большую роль сыграл князь Д. А. Голицын, один из самых просвещенных людей России XVIII столетия. Благодаря ему Эрмитаж обогатился рядом ра-

бот Рембрандта, в том числе величайшим его шедевром — «Возвращение блудного сына». Занимая пост русского посла сначала в Париже, а позднее в Гааге, Голицын способствовал приобретению многих художественных произведений. Не всем из них, однако, суждено было попасть в Петербург. Известна драматическая история «Кабинета Геррита Браамкампа», купленного Голицыным в 1771 году. Картины, отправленные из Амстердама морем, затонули вместе с кораблем во время сильной бури в Финском заливе.

Незадолго до этого состоялась покупка Екатериной II галереи графа Г. Брюля, в которую входило большое количество полотен голландцев. В конце 1760-х годов женеvский коллекционер Ф. Троншен продал русской императрице коллекцию, составленную в течение тридцати лет. Эрмитаж стал обладателем картин Э. де Витте, Г. Терборха.

Чрезвычайно важное значение имела для Эрмитажа покупка в 1772 году большого собрания, составленного парижским финансистом П. Кроза. В его состав входили «Даная» и «Святое семейство» Рембрандта, произведения П. Поттера, Г. Терборха. Вскоре часть голландских картин была перенесена из Зимнего дворца в галереи Малого Эрмитажа. Строительство этого здания, возводившегося специально для размещения быстро растущей коллекции, завершилось в 1775 году.

Среди крупных покупок, осуществленных в XVIII веке, — полотна из собрания герцога Э. Шуазеля, почти полностью состоявшего из нидерландских картин (1772 год), и графа Бодуэна (1781 год). Ему принадлежали, в частности, три композиции А. ван Остаде, мастера так называемого крестьянского жанра. Написанные на дубовых дощечках «Странствующий музыкант», «Рылейщик» и «Старуха в окне» — маленькие шедевры. Представленные в них народные типы лишены карикатурности и гротеска, свойственного ранним образам Остаде. Их мимика, характеры переданы не толь-

Общий вид Шатрового зала.

◁ Фото.

А. ван Бейерен.

Закуска.

Масло. II половина XVII века.
43×55.

М. Хоббема.

Лес.

Масло. II половина XVII века.
32,6×41,7.





П. де Хох.
Военный и служанка.
Масло. Около 1653 года.
71×59.

ко с редкой наблюдательностью, но и с симпатией. Тщательное письмо отличается свободой, богатством светотеневых переходов.

К концу XVIII века голландская коллекция Эрмитажа в основном сложилась. Она включала произведения почти всех ведущих живописцев, но продолжала пополняться. В начале XIX века в Эрмитаж поступила одна из лучших картин Питера де Хоха «Хозяйка и служанка».

Событием стала покупка галереи дворца Мальмезон, принадлежавшей первой жене Наполеона, императрице Жозефине. В Эрмитаж попал ряд выдающихся произведений голландской школы. Ранее холсты являлись собственностью Кассельской галереи. После взятия города армией Наполеона они были увезены. Оттуда происходит «Бокал лимонада» — шедевр блестящего голландского живописца Г. Терборха. Картина, запечатлевшая галантную сцену угощения, отличается исключительной изысканностью колорита.

Мальмезонской галерее принадлежали и три работы анималиста П. Поттера — «Цепная собака», «Наказание охотника» и знаменитая «Ферма». Все они включены в экспозицию Шатрового зала. Ранние упоминания о «Ферме» восходят к



Г. Терборх.
Портрет Катаринны ван Лейнинк.
Масло. II половина XVII века.
80×59.

началу XVIII века. Биографы художника сообщали, что картина была написана по заказу Амалии ван Сольмс, жены штатгальтера Фредерика Хендрика. Однако, недовольная слишком «откровенным» характером изображения животных, принцесса отказалась от ее приобретения. Полотно находилось в нескольких частных собраниях, пока в 1815 году не попало в Эрмитаж. С неповторимым умением объединяет художник многочисленные жанровые эпизоды в единое целое. Поттера невольно хочется сравнить с остроумным рассказчиком. Изображение двора крестьянского дома, заполненного разнообразными животными, он превращает в занимательнейшее зрелище, исполненное лукавого юмора.

В 1851 году, когда закончилось строительство Нового Эрмитажа, в его залах начала осуществляться развеска картин. В 1865 году выставки «Музеума» были открыты для посетителей. Поднявшись по парадной лестнице на второй этаж, зритель попадал сначала в зал итальянского искусства. Чуть дальше перед ним открывалась анфилада залов, среди которых выделялся размерами Шатровый. С самого начала он предназначался для произведений голландских мастеров. Свое



Я. Стен.
Гуляки.
Масло. Около 1660 года.
39×30.



А. ван Остаде.
Старушка.
Масло. 1646.
25×20.

название получил из-за перекрытия, напоминающего двускатную крышу большого шатра. Сохранилась акварель художника Л. Премацци, которая позволяет увидеть, каким был зал в 1858 году. Однако развеска полотен в XIX веке была более плотной, что затрудняло осмотр. Впоследствии картины сгруппировали по жанрам. Это позволило наглядно показать зрителю изменения стиля в голландской живописи.

Во второй половине XIX столетия, когда уже сложились основные музейные собрания мира, возможности пополнения Эрмитажа были ограничены. Иногда картины поступали в качестве дара от частного лица. Так, по завещанию графа П. С. Строганова Эрмитаж стал обладателем раннего пейзажа М. Хоббема, до сих пор остающегося единственной его работой в нашем музее. Редкие голландские картины преподнес в дар В. П. Зуров. В их числе — произведение П. Кодде «Художник перед мольбертом».

Огромное значение имело приобретение произведений, собранных известным русским географом и общественным деятелем П. П. Семеновым-Тян-Шанским. Его коллекция включала около семисот полотен и была очень тщательно составлена.

В нее входили в основном работы малоизвестных нидерландских мастеров. Собрание было продано владельцем за сумму вдвое меньшую, чем ему предлагали иностранные фирмы. До смерти Семенова-Тян-Шанского картины оставались в его доме. В 1915 году они поступили в музей. Среди них находились чрезвычайно редкие полотна. Таковы произведения Хермана ван Альдеверелта и Николаса де Вре, не представленные ни в одном музее Голландии.

После Великой Октябрьской социалистической революции в Эрмитаж были переданы картины из национализированных частных коллекций. Это позволило расширить рамки собрания. Оно продолжает пополняться и в наши дни. Только за последние годы приобретен ряд работ выдающихся живописцев: Н. Берхема, Я. Бота, А. Блумарта.

Собранные в Эрмитаже картины голландских мастеров раскрывают перед зрителем увлекательную историю живописи «золотого века» этой школы, свидетельствуют об их умении внимательно вглядываться в самые простые вещи, прозревать красоту в повседневном.

И. СОКОЛОВА,
научный сотрудник Государственного Эрмитажа

В ЭРМИТАЖ, НЕ ВЫХОДЯ ИЗ ДОМА



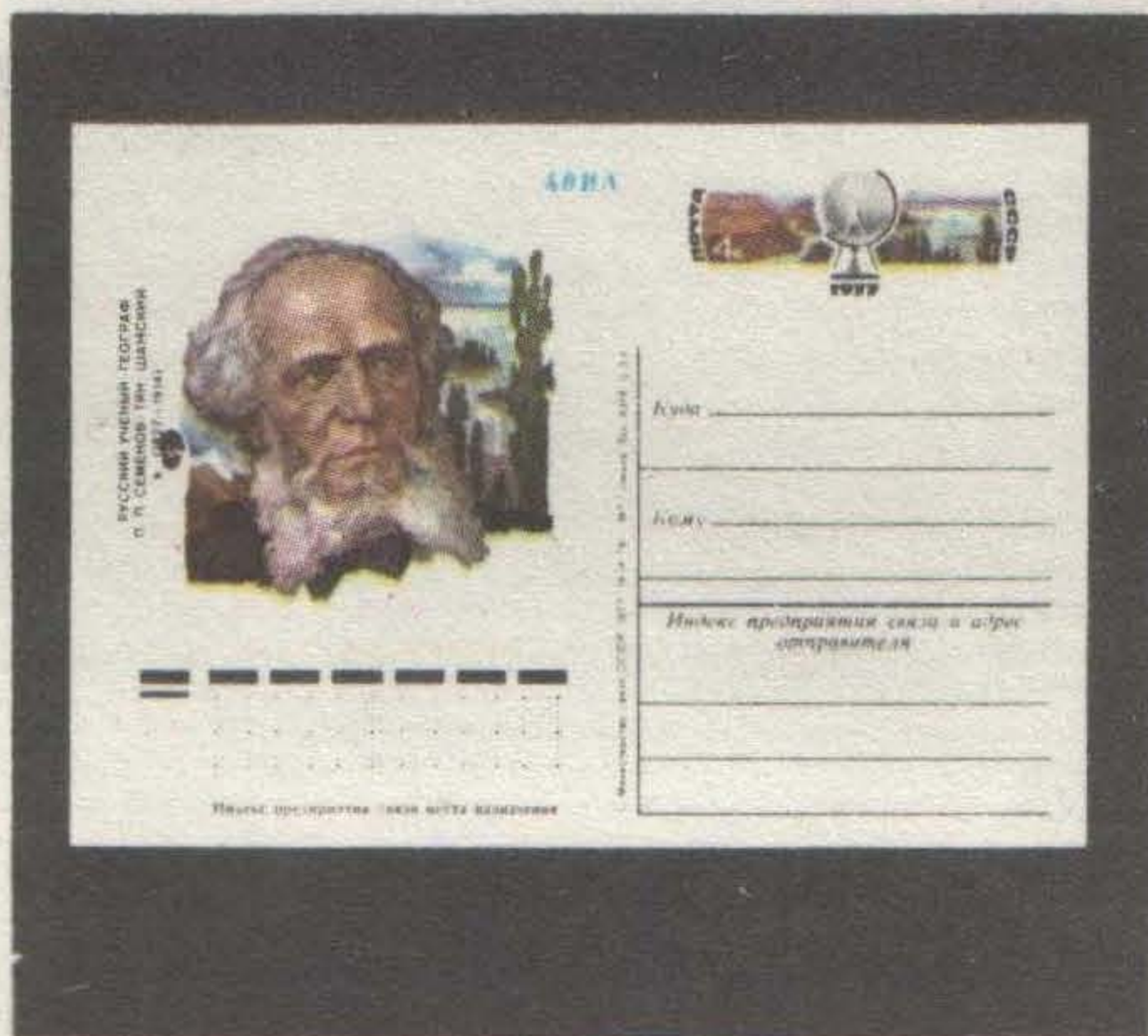
Коллекционирование марок не обходится без веяний моды. Мода на почтовые миниатюры с репродукциями картин знаменитых художников началась в конце 1940-х годов. Но по-настоящему набрала силу после появления первых французских марок 1961 года, репродуцировавших четыре картины из собрания Лувра. Марки понравились, и французская почта, ободренная успехом, ежегодно стала выпускать подобные. Так возник «воображаемый музей», как позднее филателисты назвали этот цикл серий. Начинание французов с быстротой молнии было подхвачено почтовыми ведомствами других стран.

Почта СССР также подготовила для филателистов прекрасный подарок. Начиная с 1982 года выпускается цикл серий под общим названием «Шедевры Государственного Эрмитажа», каждая из которых включает пять марок и блок. Уже вышли в свет серии, посвященные классической живописи Италии, Голландии, Германии, Англии и Франции. В следующем году запланирован выпуск очередной серии, посвященной испанской живописи XVII века в Эрмитаже.

Неверно думать, что до недавнего времени отечественная почта не уделяла достаточного внимания сокровищам Эрмитажа. На протяжении последних двадцати лет его коллекциям посвящено 67 разных марок, 11 специальных почтовых блоков, 29 кляйнбогенов — так называются декоративно оформленные малые листы, в которых печаталась часть основного тиража серий. Их выпуск сопровождался гашением специальным штемпелем на заранее подготовленных конвертах и открытках. Только из советских марок, посвященных эрмитажным произведениям искусства, нетрудно составить целую коллекцию. А если к ним прибавить почтовые миниатюры, выпущенные в некоторых государствах Европы, Азии и Америки, то мы можем мысленно пройтись по залам Эрмитажа, не выходя из дома.

Задолго до 1764 года, времени основания музея, в Зимнем дворце уже находились полотна, составляющие гордость собрания. К их числу относятся «Давид и Ионафан» Рембрандта, воспроизведенный на марке 1976 года.

Интерес к искусству этой страны не ослабел и в послепетровское время. В середине 1760-х годов было приобретено одно из самых известных полотен Рембрандта — «Возвращение блудного сына». Репродукцию с него почта СССР поместила на марку из серии 1970 года.



О художественном качестве эрмитажной коллекции произведений Рембрандта говорит следующее. Когда на родине художника была организована международная выставка, то на обложку выставочного каталога попало полотно «Флора», хранящееся в Эрмитаже. А филателисты имели возможность пополнить кляссеры блоком, воспроизводящим этот известный холст, в 1973 году. В дни празднования юбилея Рембрандта в 1956 году почта Нидерландов выпустила пятимарочную серию, представляющую наиболее интересные офорты великого соотечественника. Некоторые из них хранятся в эрмитажном собрании*. Голландия не единственная страна, воспроизведшая один из графических автопортретов мастера на почтовых миниатюрах. В 1973 году уже другой автопортрет стал сюжетом чехословацкой марки.

Эрмитажное полотно Рембрандта «Старик-воин» относится к раннему периоду его творчества и знакомо филателистам по почтовой миниатюре из серии 1983 года «Шедевры Государственного Эрмитажа». Вся серия посвящена исключительно живописи Рембрандта. Здесь мы видим и проникновенный «Портрет Бартье Мар-

* Как известно, с одной офортной доски делалось несколько отпечатков. Поэтому, кроме Эрмитажа, они хранятся еще в ряде музеев.

тенс Доомер», жены столяра, делавшего рамы для картин художника, и «Портрет старушки», в котором искусствоведы узнают изображение матери Рембрандта, психологически острый «Портрет ученого», мифологическое полотно «Жертвоприношение Авраама». Завершает серию блок, представляющий шедевр его портретного искусства, — «Портрет старика в красном». Интересна история картины. Она находилась в знаменитой коллекции графа Г. Брюля — всемогущего министра саксонского двора, прозванного за своенравный характер «саксонским Ришелье». После его смерти попала в руки наследников, и вскоре ее обладателем стал Эрмитаж. Знаменитое полотно «Даная» воспроизведено на второй марке памятной серии 1976 года.

Другой замечательный портретист Голландии, Ф. Халс, также не обойден вниманием. Из двух эрмитажных полотен его кисти воспроизводился «Портрет молодого человека с перчаткой» (12-копеечная марка из серии 1971 года). Второй холст, «Мужской портрет», также нашел место в филателии, но уже не в нашей стране, а за рубежом. В конце 60-х годов почтовое ведомство маленького арабского княжества Рас-эль-Хайма, входящего в состав Объединенных Арабских Эмиратов, репродуцировало его на одной из авиапочтовых миниатюр.

Не забыла советская почта и так называемых «малых голландцев». Эрмитажные полотна Я. Стена «Больная и врач» и Г. Терборха «Бокал лимонада» стали сюжетами отечественных марок, выпущенных в 1973 и 1974 годах.

Рассказ о голландском искусстве в Эрмитаже и его отражении в филателии был бы неполным, если не сказать несколько слов о П. П. Семенове-Тян-Шанском. Известный ученый-географ весь досуг посвятил собиранию картин старых голландцев. Свою обширную коллекцию он завещал Эрмитажу. В 1952 году по случаю 125-летия со дня его рождения почта СССР выпустила памятную марку, а в 1977 году юбилей ученого и коллекционера был отмечен выходом в свет почтовой карточки.

А. СТРЫГИН

ВЕЛИКИЕ ЧАРОДЕИ ЖИВОПИСИ

Что бы ни изображал художник, красоту ли земли нашей или плоды ее, которые она с такой щедростью дарит людям, бесконечное разнообразие мира животных или, наконец, самого человека, — во всем должно ощущаться дыхание жизни. Мертворожденное искусство ждет скорое забвение и гибель; искусство, несущее в себе жизнь во всех ее проявлениях, бессмертно!

Так называемые «малые голландцы», пожалуй, первыми в мировом искусстве стали на путь реалистического изображения окружающей жизни и сделали это с непревзойденным совершенством. Поэтому и сегодня их произведения, хотя и небольшие по размеру, занимают заметное место в истории мировой живописи всех времен и народов.

Мое отношение к творчеству голландских живописцев XVII века прошло испытание временем.

Период серьезного изучения, а затем и большой любви начался в 1934 году. Все свободное время, а его у студента второго курса Академии художеств было немного, я проводил в Эрмитаже. И хотя занят был копией с «Христа в терновом венце» кисти испанца Риберы, но подолгу простаивал у небольших полотен «малых голландцев». С пристрастием рассматривал натюрморты В. Хеды, В. Калфа, А. Бейерена, жанровые картины Г. Терборха, Г. Метсю, Я. Стена и других мастеров, стараясь понять саму технику письма, последовательность ведения процесса живописи.

Это привело меня наконец к созданию одной из самых серьезных работ того периода, которую я и назвал «Воспоминания о старых голландцах». Старался идти по стопам великих предшественников, начиная с технологии приготовления доски с левкасом, тонкослойной живописи с использованием лессировок. Собрал даже ряд предметов, традиционных для голландских натюрмортов, стремясь понять, какими же средствами эти великие чародеи достигали, казалось бы, недостижимого.

С. де Влигер.
Корабли в ветреную погоду.
Масло. 1624.
30×46.

Почему их картины и сохранили до нашего времени все свое очарование.

С годами к моему восторгу перед блестящим мастерством «малых голландцев» прибавилось и глубокое уважение к ним как великим правдолюбцам, чуждым какого бы то ни было украшательства и эффектов, сумевшим вдохнуть жизнь не только в персонажи своих произведений, но даже и в предметы быта. Не случайно у голландцев сам жанр, в котором изображаются предметы неодушевленные, получил наименование «Stilleben» (тихая жизнь), а не утвердившееся в литературе французское «натюрморт», то есть мертвая натура, от которого веет каким-то холодком.

Может быть, это и есть самое дорогое в искусстве — умение вдохнуть жизнь, передать мысль и настроение даже в самых простых, незатейливых сюжетах. Когда я останавливаюсь перед портретом Катарины ван Лейнинк, жены бургомистра, работы Герарда Терборха, мне кажется, я слышу шелест тяжелых складок платья и вижу женщину, со спокойным сознанием своего человеческого достоинства взирающую на бесконечную вереницу зрителей, уже четвертое столетие приходящих полюбоваться ею.

А вот «Гуляки» Яна Стена. Сколько юмора и теплоты в этой живой сценке! Простые люди в интимной обстановке своего скромного домика, каких и сегодня в Голландии сохранилось немало. Перед этой небольшой дощечкой, всего в две ладони высотой, можно долго простоять и подумать о многом — и о быстротечности нашей жизни, и о скромных человеческих радостях. И о художнике, отдавшем столько сердечной доброты, таланта и мастерства, чтобы воплотить для нас эти мгновения жизни, промелькнувшей более трех веков назад...

И сегодня, широко раскинув ветви, как на картине Я. Рейсдала или М. Хоббема, шумят деревья над небольшой плоской равниной в центре Европы. Здесь живет трудолюбивый и талантливый народ, отвоевавший землю у моря и внесший свой драгоценный вклад в духовную сокровищницу мира.

Б. ЩЕРБАКОВ,
народный художник РСФСР, лауреат
Государственной премии СССР



КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О РИСОВАНИИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Дорогие ребята! Предлагаем вашему вниманию беседу выдающегося советского живописца и рисовальщика, прекрасного педагога, человека большой эрудиции и культуры, действительного члена Академии художеств СССР Василия Николаевича Яковлева (1893—1953) об изображении фигуры человека, которая была опубликована в «Юном художнике» в 1938 году.

Представьте себе, что лицом к вам стоит натурщик. Осторожно, не пачкая листа бумаги, в самых общих чертах наметьте положение и величину головы, торса, ног и рук. Все время следите за пропорциями, за постановкой, за центром тяжести, который, по словам Леонардо да Винчи, находится на вертикальной линии, проходящей через пупок.

Набросав в общих чертах фигуру, посмотрите, как прикреплены поверхностные мышцы шеи к сосцевидному отростку черепа (1, 1). Прощупать их на себе может каждый рисующий. Непосредственно сзади уха к сосцевидному отростку черепа прикрепляется грудинно-ключично-сосцевидная мышца (1, 2). Спускаясь книзу, эта мышца разветвляется на два пучка и прикрепляется к рукоятке грудной кости и к ключице; внизу и в середине шеи она образует характерную впадину. Нижняя часть этой впадины называется яремной ямкой (1, 3). В рисовании с натуры яремная ямка играет большую роль. Наметив в общих чертах голову, рисующий широким планом должен показать шею, помня, что она, в сущности, сводится к форме цилиндра. Этот цилиндр группой мышц связывается с головой; расстояние от подбородка до яремной ямки указывает на длину шеи. Яремная ямка является местом пересечения верхних конечностей с линией, пересекающей все тело по вертикали, — так называемой белой линией, роль которой в рисунке тела огромна. Рисующий должен уметь увидеть движение тела по всей этой линии, идущей от яремной ямки по большой грудной кости, через пупок и дальше по той внутренней линии, которая обрисовывает ногу вплоть до пятки. Увидеть эту линию во всю длину — это значит определить положение тела в пространстве. Рисуя со спины, нужно отыскать соответствующую линию, проходящую через спинной хребет, через разрез, образуемый ягодичными мышцами, и дальше по ноге, которая служит опорой для тела. Отыскать эту линию так же важно, как, например, рисуя акантовый лист или вазу, увидеть основную центральную линию, по отношению к которой ведется все дальнейшее построение.

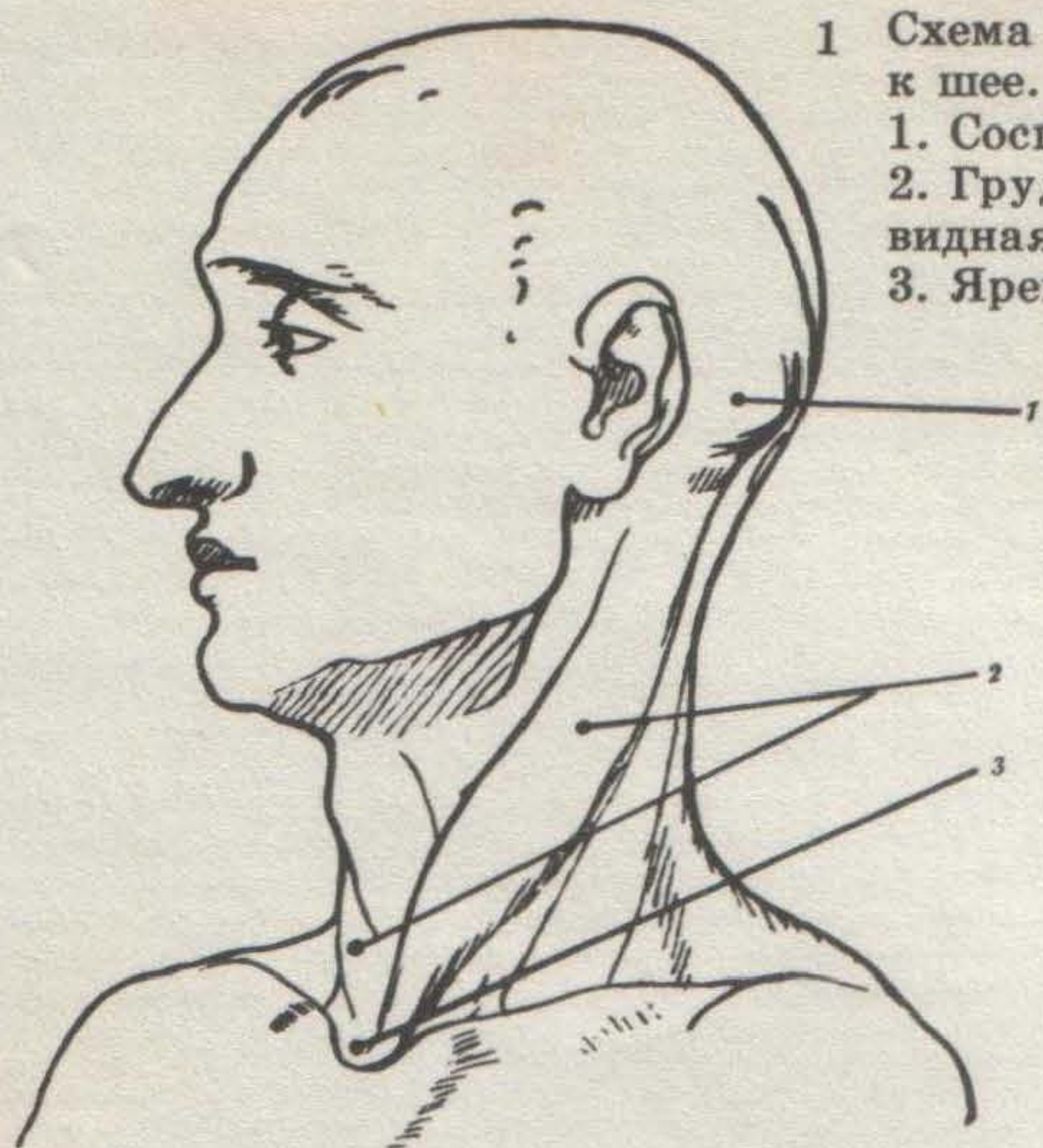
Итак, общее построение сделано. Схематически набросанная голова связана с торсом, найдены размеры и направление рук, поставлены ноги. Начнем разбираться в торсе.

Придерживаясь основного плана работы, выделим в торсе самое существенное. Как всегда и везде, в основе формы тела лежит ее костный каркас (2). Пара ключиц (К) посередине связана с грудной костью (ГК), а кнаружи — с отростками лопатки (Л). Если посмотреть на торс сверху, то ключицы с контуром спины образуют как бы параллелограмм; если же смотреть сбоку, то плоскость этого параллелограмма расположена наклонно сзади наперед. В пластическом отношении это замечание очень важное. Для того чтобы ясно понять строение костного основания плеча, надо изучить место соединения лопатки с ключицей. Костная пластина (КП), делящая лопатку (Л) с задней стороны на две неравные части, идя кнаружи и вверх, образует в конце ясно видимую на живом человеке выпуклость — верхушку плеча (В). Здесь лопатка соединяется с наружным концом ключицы (Н), которая видна на всем ее протяжении. Кости, составляющие пояс верхних конечностей, обладают некоторой подвижностью. При поднятии рук выше горизонтального положения наружный конец ключицы поднимается кверху.

Разобрав устройство пояса верхних конечностей, продолжим рассмотрение костного каркаса торса. Ребра (Р) образуют подобие бочки, передней частью которой является грудная кость (ГК). В зависимости от положения торса, но всегда перспективно-симметрично располагается арка ребра, перекрытая сверху рядом мышц, идущих к поясу нижних конечностей — к тазу. Кости таза (Т) не так выделяются на поверхности тела, как ключицы и лопатки. На наружной поверхности тела виден верхненаружный край тазовой кости (НК). Отыскать положение этого края очень важно для рисующего, так как оно определяет форму торса в его нижней части.

Сзади костной основой торса являются спинной хребет (СХ) с его видимыми на наружной поверхности тела остистыми отростками позвонков, реберная бочка и лежащие на ней лопатки, составляющие заднюю часть пояса верхних конечностей. Спинной хребет соединяется с тазом посредством крестца (К). На пластику тела кости таза непосредственно не влияют, будучи перекрыты могучими ягодичными мышцами.

Рассмотрев костяк торса, перейдем к изучению руки. В основном она состоит из трех больших частей: плеча (З, п) и двух костей предплечья (З, пп) (локтевая и лучевая кости) (КС).

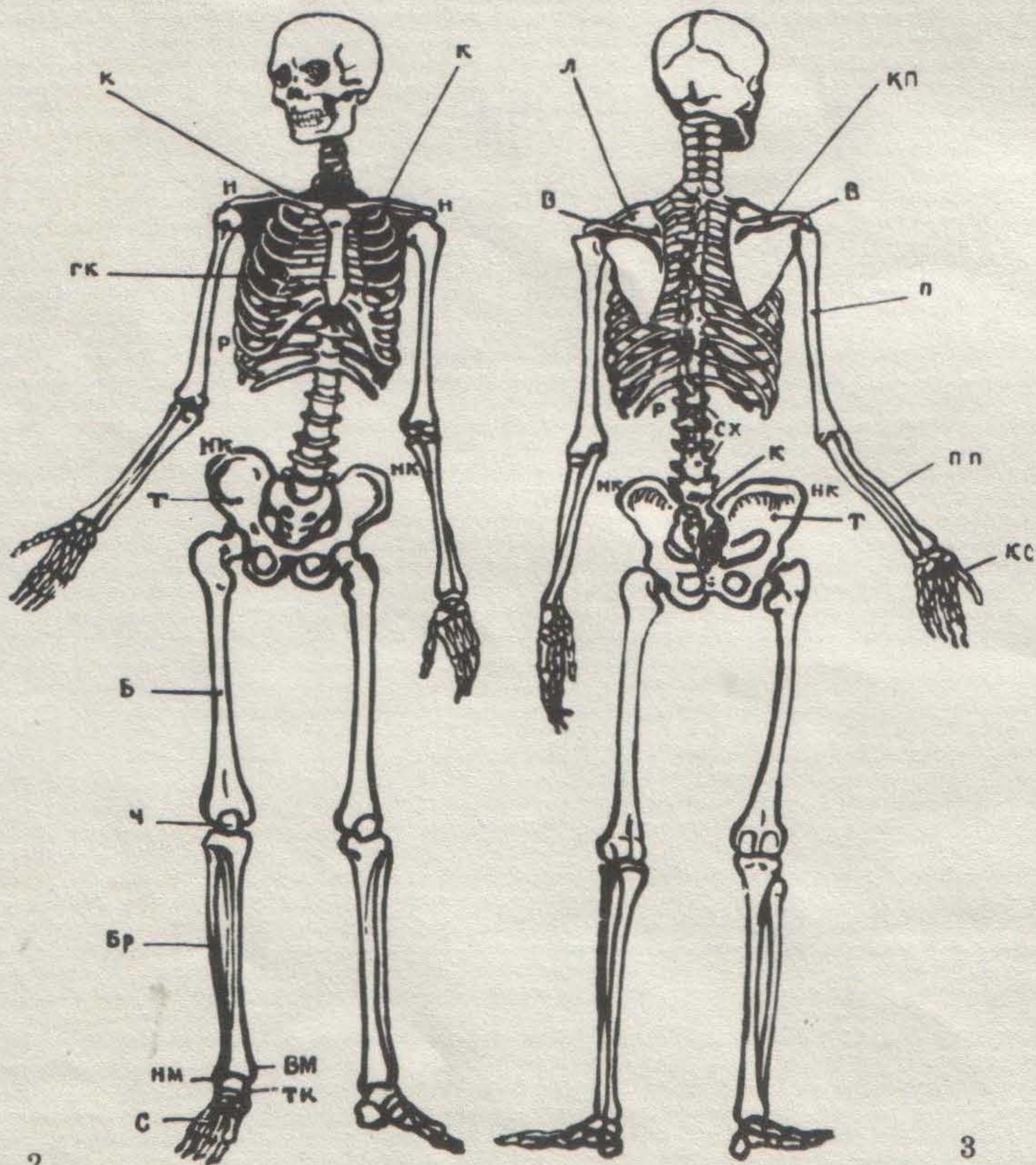


- 1 Схема прикрепления головы к шее.
 1. Сосцевидный отросток.
 2. Грудинно-ключично-сосцевидная мышца.
 3. Яремная ямка.

Не будем останавливаться на описании тех костных форм, которые не играют роли в создании внешней формы тела. Это область специального анатомического исследования. Наша цель другая. Останавливаясь на деталях скелета, мы отмечаем и выбираем только те, которые определенно влияют на форму, видны непосредственно под кожей или тонкими мышцами и связками, знание которых облегчит рисующим понимание всех тонкостей форм.

Уяснив схему соединения плечевой кости с поя-

Скелет человека.



сом верхних конечностей, разберем конструкцию локтевого сустава (4).

Рассмотрим нижний конец плечевой кости. Он играет большую роль в строении локтевого сустава, который образуется из блока, состоящего из нижнего конца плечевой кости и верхних концов локтевой и лучевой. Блоку плечевой кости соответствует полулунная выемка локтевой и вогнутая поверхность на утолщении верхней части лучевой кости. Полученный таким образом шарнир позволяет руке разгибаться и сгибаться, боковые же движения невозможны. Находящийся на задней части локтевой кости отросток и есть тот выступ, который называется локтем. На натурщике мы ясно прощупаем внутренний мыщелок плеча, не покрытый мышцами, и локтевой отросток (4). Внешний же мыщелок перекрыт мышцами предплечья, что определяет собой всю форму руки.

Теперь изучим сочленение нижней части предплечья с кистью руки. Прежде всего отметим, что лучевая кость спускается ниже локтевой и только одна сочленяется с запястьем, образуя достаточно подвижный сустав. Восемь костей запястья рассматриваем как единую форму на натурщике, причем только гороховидная играет пластическую роль, образуя верхний внутренний угол ладони (5). Кости пястья очень характерны для определения формы тыльной стороны ладони; они образуют тот костный гребень, который ясно определяет форму тыльной стороны руки. Из пястных костей самая длинная третья, поэтому, рисуя, надо обращать на это внимание. С пястными костями соединяются кости пальцев. Каждый палец, кроме большого, состоящего из двух фаланг, состоит из трех фаланг. Если человек стоит прямо, со свободно висящими руками, то ноготь третьего пальца приходится примерно на середине бедра. Ширина распрямленных рук плюс ширина плеч равняется росту. Эти подробности не мешает запомнить. Все, что мы говорили до сих пор о костном строении тела, необходимо знать для того, чтобы, рисуя, ясно отдавать себе отчет в тех явлениях, которые мы наблюдаем, рассматривая натурщика в разных положениях.

Все многообразие движений и форм не поддается даже самому приблизительному учету. Изучить и понять рисунок можно, лишь всесторонне и тщательно штудировав (изучая) натуру во всем многообразии ее положений, но некоторые основные моменты, которые могут затем лечь в основу наблюдения, мы здесь отметим.

Переходя непосредственно к разбору формы руки, надо остановиться на четырех моментах: плечо, область плечевой кости, предплечье и кисть. Каждую из этих областей рассмотрим всесторонне. С наружной стороны форма плеча обрисовывается тремя пучками дельтовидного мускула. С внутренней стороны, при поднятой руке, образуется так называемая подмышечная впадина, ограниченная с боков большим грудным и широчайшим спинным, а со стороны тела — большим зубчатым мускулами. Охватывая своими передними пучками костяк плеча, дельтовидный мускул и образует ту характерную выпуклость, которую мы называем плечом. Дельтовидная мышца вместе с наружными пучками грудной покрывает двуглавую мышцу, образующую переднюю часть руки. Задняя сторона

плечевой кости покрыта трехглавой мышцей. Большую роль в создании формы руки играет также ясно видимая на натурщике межмышкульная сухожильная перепонка, образующая соответствующий желобок с каждой стороны руки, как бы отделяющий переднюю часть руки от задней, заканчиваясь над мышцелком плечевой кости. С внутренней стороны этот мышцелок остается открытым, что влияет на организацию формы руки.

Перейдем теперь к разбору локтевого сустава и мышц предплечья. Полученные знания дают возможность рисующему уяснить схему устройства локтевого сустава, состоящего из внутреннего мышцелка плечевой кости, локтевого отростка и группы над наружным мышцелком плечевой кости. Вот те основные моменты, которые должен понять рисующий.

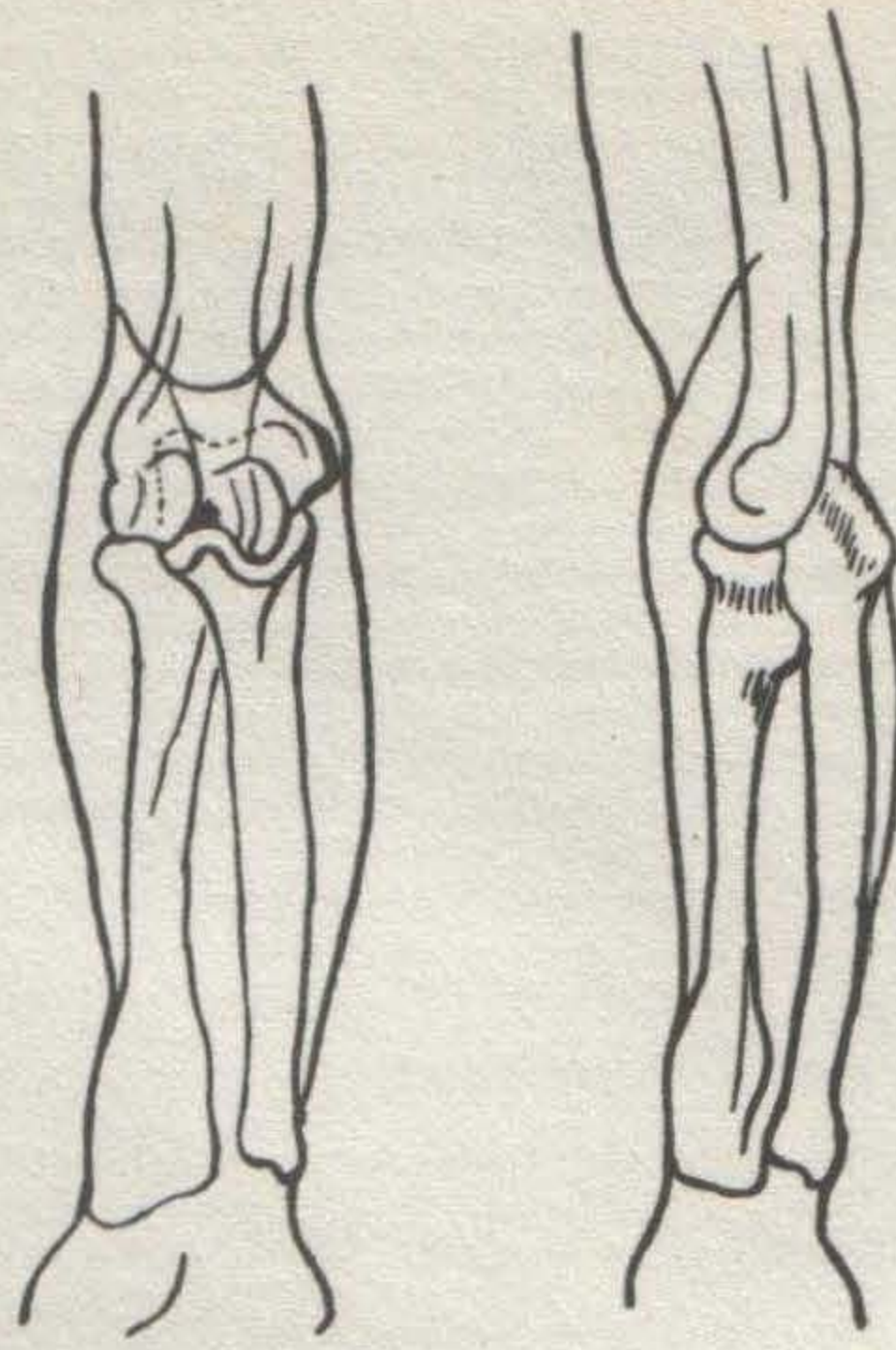
Рассмотрим предплечье в момент, когда обе кости предплечья параллельны (кисти рук повернуты ладонями вперед). Не загружая читателя разбором всех двадцати мышц, образующих эту область, укажем на то, что они делятся на четыре группы, несущие сообразно своему положению функции сгибателей, вращателей и разгибателей. Передняя группа сгибателей, начинаясь от мышцелка плечевой и не закрывая его, идет вниз, к ладони. Она образует на передней части руки ряд весьма заметных сухожилий. Длинный супинатор-мускул вращает лучевую кость около локтевой. Он прикрепляется снаружи в нижней части плечевой кости и, кончаясь на лучевой, вращает ее своим сокращением. Пластически все три остальных сгибателя своей массой определяют переднюю часть предплечья.

Рисуя руку, необходимо отдавать себе ясный отчет в происхождении сухожилий на передней нижней части предплечья. Сухожилия эти, ясно видимые на натурщике, способствуют приведению кисти к предплечью. Все эти мышцы образуют длинную округленную форму передней части руки, обращенной ладонью вверх.

Важное замечание в смысле трактовки формы руки: вся группа мышц, примыкающая к локтевой кости, расположена ниже соответственной ей противоположной стороны. Мышцы предплечья лучевой области поднимаются на плечевую кость, огибая ее мышцелок; с внутренней же стороны мышцелок ее остается открытым.

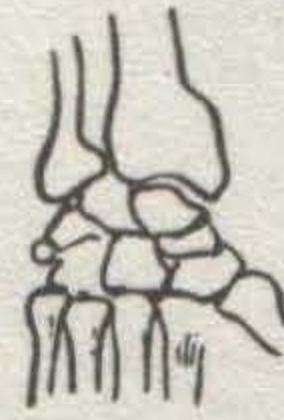
На мышцах глубокого слоя подробно останавливаться не будем. Решающую роль в организации формы внешней стороны руки играет длинный супинатор. Спускаясь вниз и огибая наружный мышцелок плеча, он образует характерную выпуклость на наружной стороне руки. Ниже он проходит наискось, прикрепляясь к нижней части лучевой кости.

Вся наружная сторона руки в этой области покрыта еще двумя лучевыми мускулами — первым и вторым. Их мясистые тела заменяются книзу сухожилиями, проходящими под мышцами: длинной, отводящей большой палец, и короткой, разгибающей. Эти мышцы создают некоторую незначительную выпуклость в нижненаружной части лучевой. Их сухожилия, при отведенном большом пальце, образуют так называемую «анатомическую табакерку» на тыльной части кисти руки.

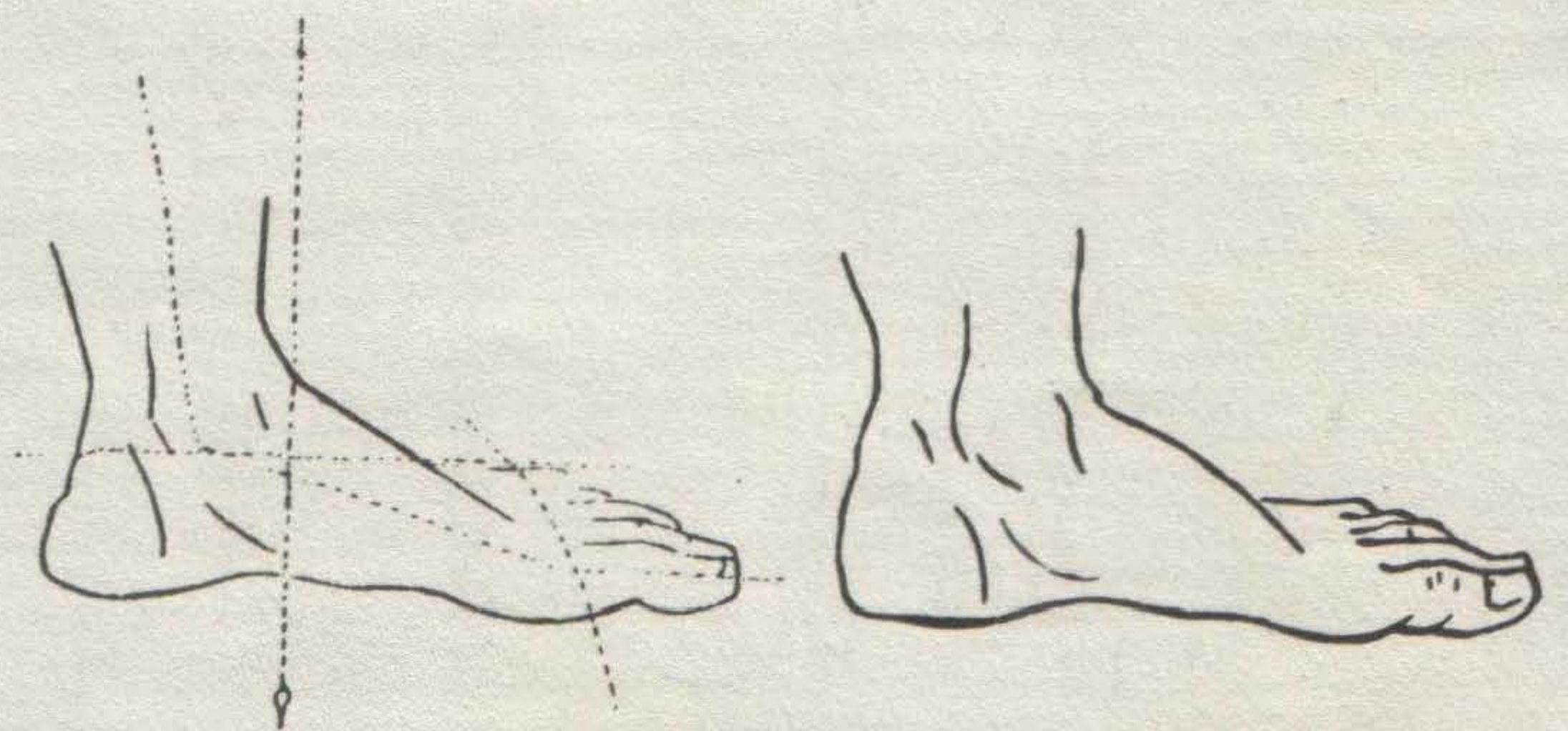
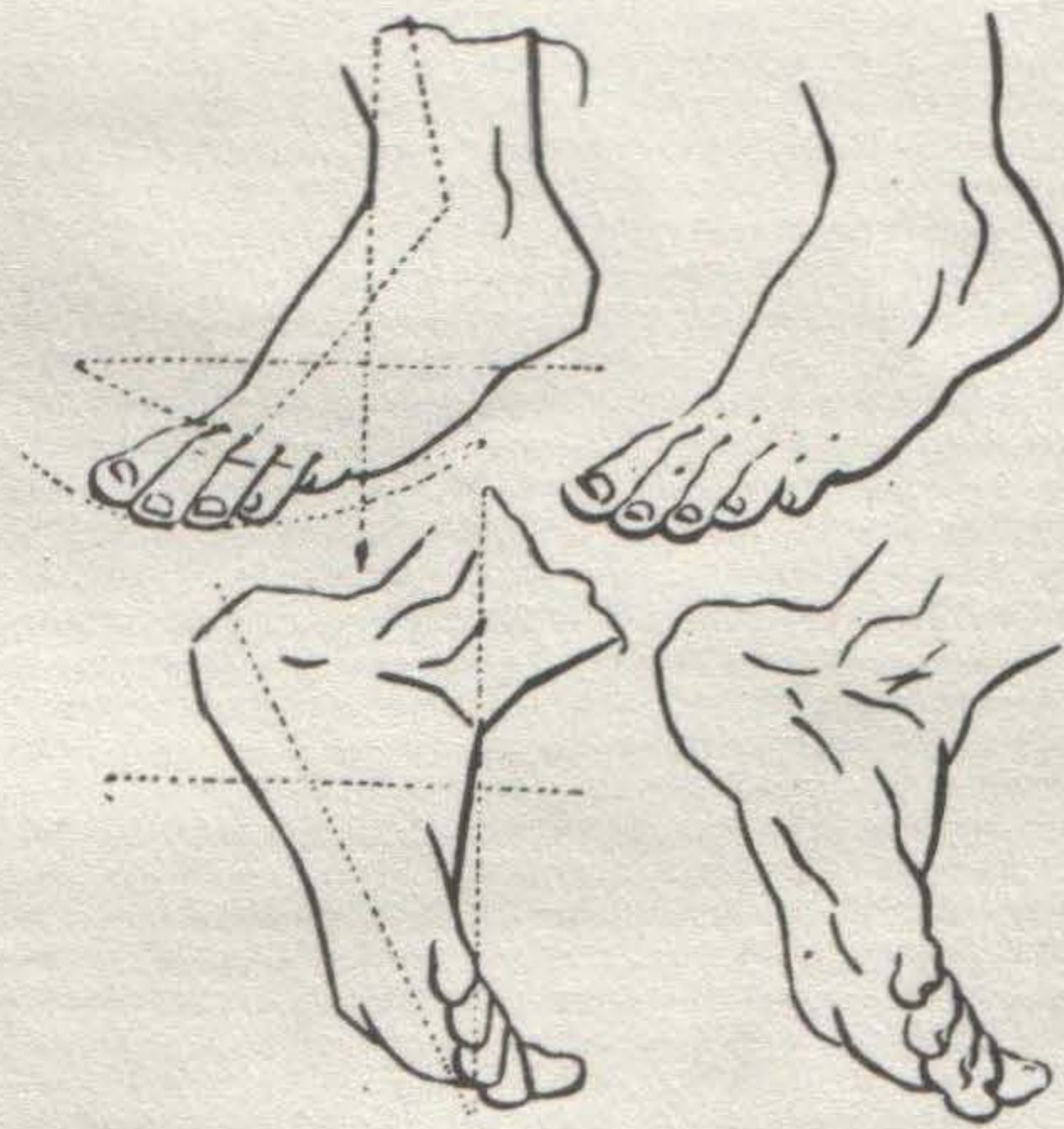
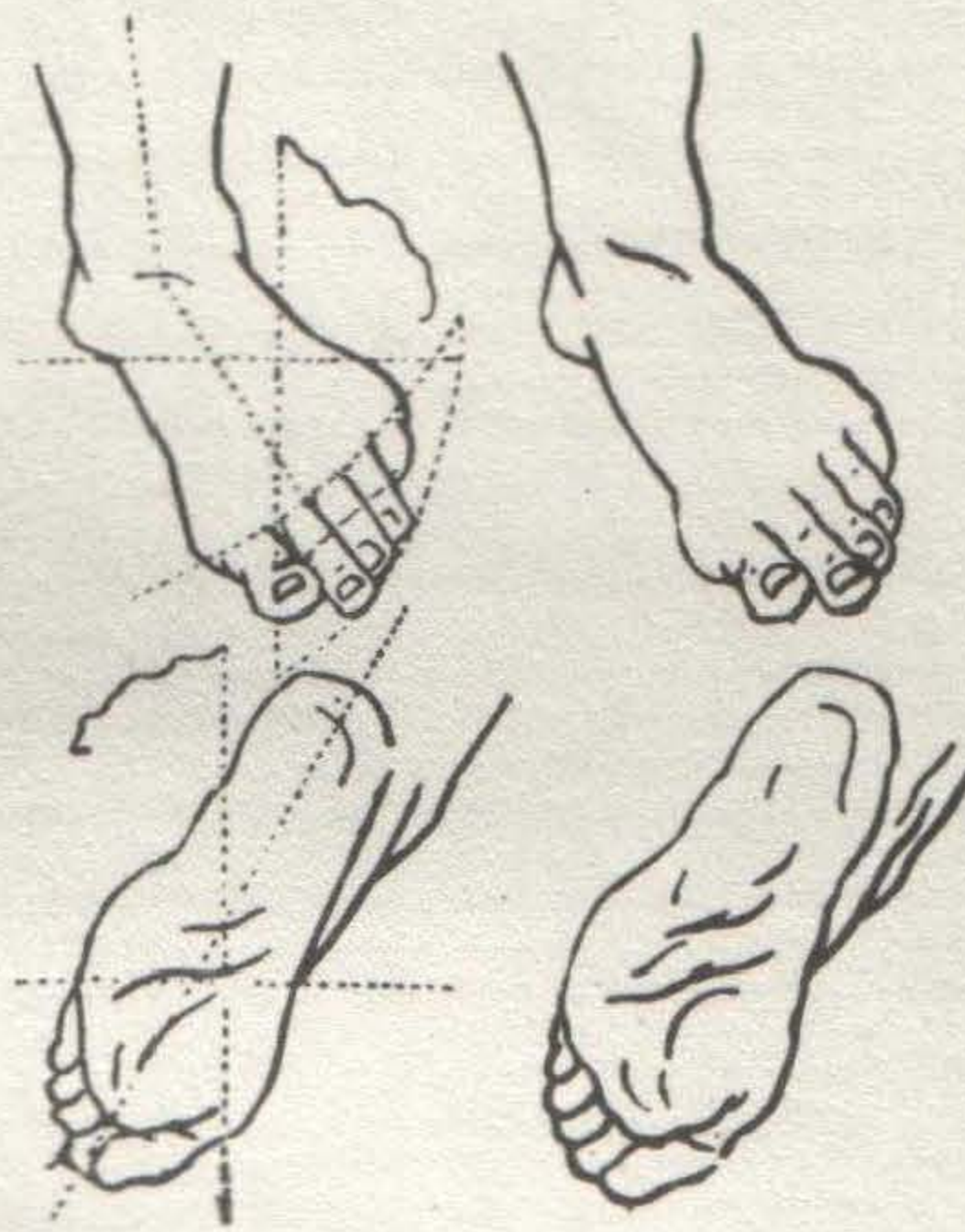


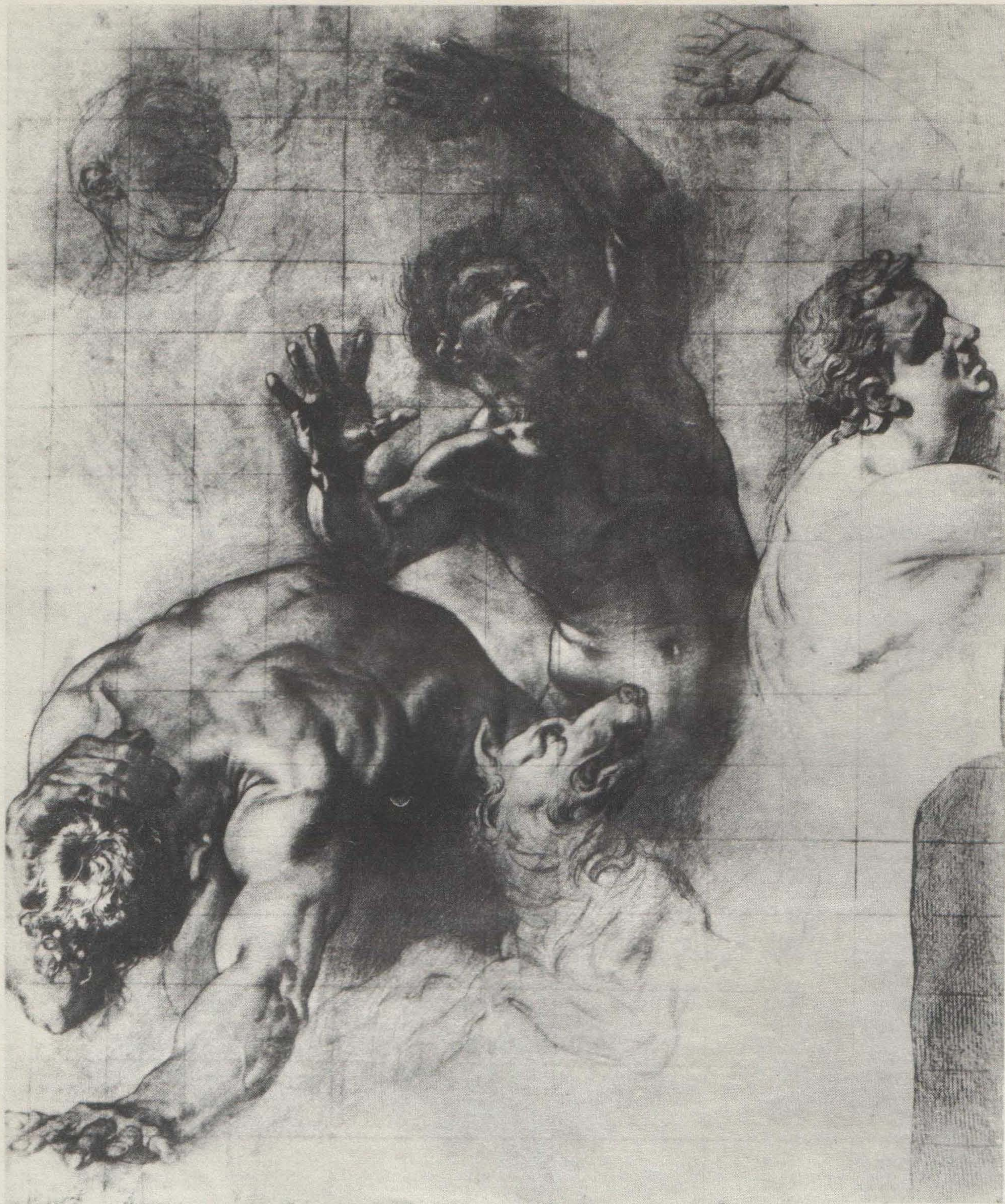
4 Схема положения костей локтевого сустава.

5 Схема сочленения кости и запястья.



6 Схематические рисунки ног.





Наконец, заднюю сторону предплечья покрывают четыре разгибающих кисть и пальцы мускула. В смысле форм они представляют почти единый пучок мышечных волокон, разделенных незначительными сухожильными желобками. Отдельно их можно различить только на экорше (анатомическая фигура). Тут отметим общий разгибатель пальцев и разгибатель мизинца, имеющий отдельное сухожилие, ясно видимое на локтевой стороне

ладони. Забывая его нарисовать, мы сразу теряем интереснейший момент в рисунке руки. Кнаружи от локтевого отростка, спускаясь вниз, идет группа мышц-разгибателей, образующих на задней верхней части предплечья выступ, под которым в ямке можно прощупать наружный мыщелок плечевой кости. На напряженно выпрямленной руке ямка эта увеличивается, так как это напряжение вызвано усиленной работой всех разгибателей, ее окру-

В. Яковлев.
Подготовительный рисунок.
Уголь, карандаш.
1930-е годы.

жающих. Это надо помнить всегда, желая подчеркнуть выразительность жеста, рисуя резко протянутую вперед руку. Вспомним, как превосходно нарисованы руки в таком положении на картине «Клятва Горациев» художника Давида. Мускулы кисти руки, интересные для нас в смысле формы, образуют на ладонной поверхности три группы: одну — прилегающую к большому пальцу, другую — прилегающую к мизинцу и, наконец, мелкие мышцы средней части ладони. Рассматривая подробно руку и рисуя ее во всех поворотах, мы должны помнить эти основные их группировки (7, 8).

Рекомендуем рисующему постоянным наблюдением и зарисовками уточнить и усвоить все бесконечные комбинации, получающиеся при движении руки.

Разберем схему построения ноги (2), состоящей из бедра (Б), двух берцовых костей (БР) и стопы (С).

Стопа состоит из костей заплюсны, плюсны и фаланги пальцев. Верхняя тазобедренная часть определяется мышечными пучками ягодичных и верхненаружной мышцы бедра. Костяк весь скрыт под их толщей и пластической роли не играет. Только на уровне наружного бугра бедренной кости образуется на поверхности тела впадина как результат выпячивания мышечных пучков, переходящих здесь в сухожилия.

Бедро спереди покрыто четырехглавой мышцей. Характерно, что ее внутренняя головка спускается ниже наружной.

По внутреннему краю ноги контуры ее в верхней части определяются группой приводящих мышц. Наиболее важно понять строение суставов коленного и голеностопного. Нижний конец бедра и верхние концы берцовых костей перекрываются суставной сумкой, не скрывающей костных форм. От четырехглавой мышцы бедра к бугру большеберцовой переходит сухожилие, в толще которого находится коленная чашечка. Она-то и образует наружную часть сустава. Под ней при натяжении сухожилия видны выступы так называемых жировых подушек.

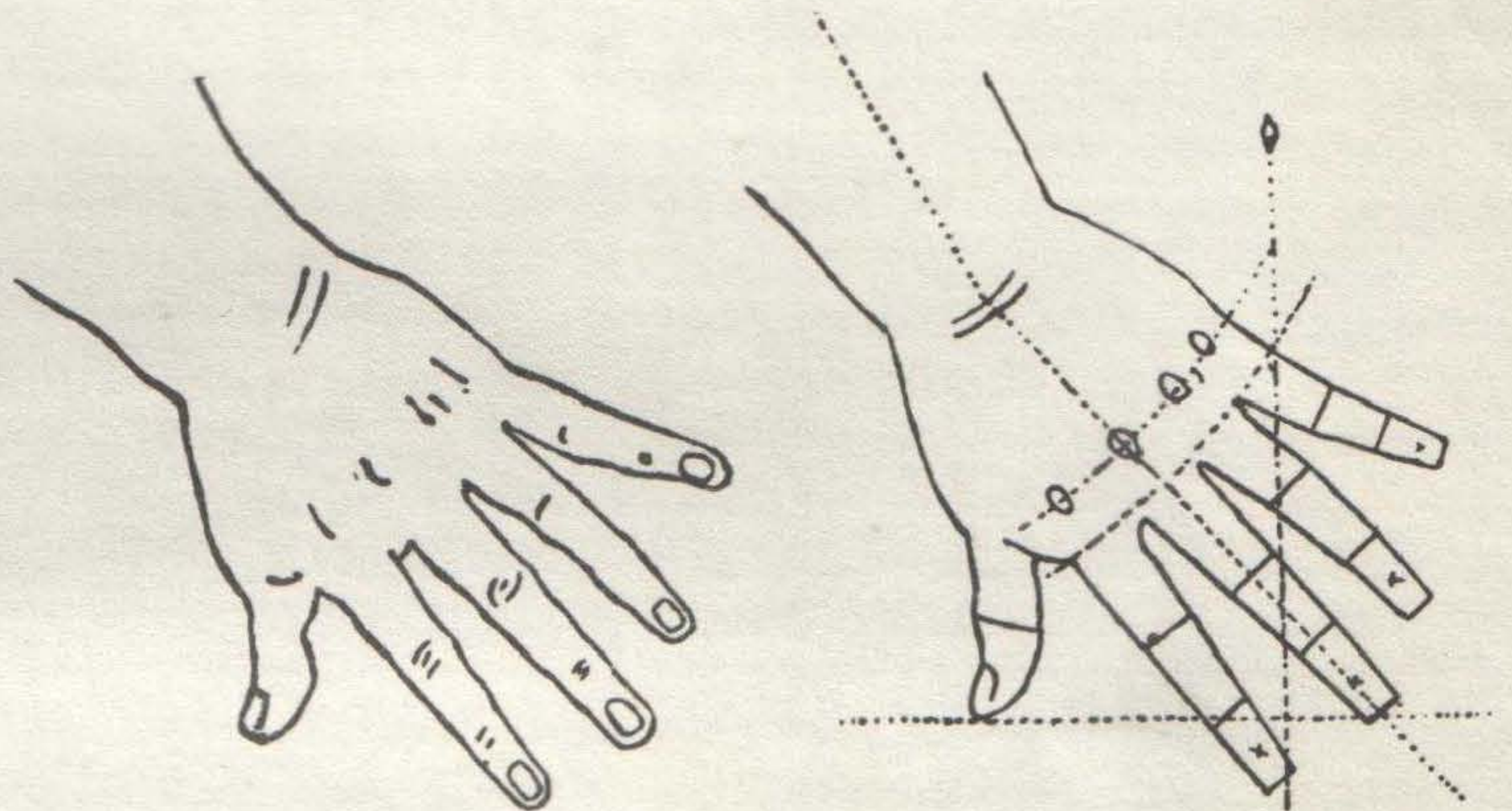
Мышечки бедра, бугры большой и малой берцовых, коленная чашечка и выступы жировых подушечек — все это надо тщательно выискивать, рисуя сустав. Кроме того, на форму его влияют сухожилия наружных мышц бедра. С внутренней стороны сустав перекрывает так называемым сухожилием «гусиной лапки».

Следя за формой и контуром ноги по внутренней линии, мы видим, что от коленного сустава книзу идет не покрытая мышцами внутренняя часть большеберцовой кости, заканчивающаяся ясно видимым мышцелком (ВМ). Важно отметить, что этот внутренний выступ (ВМ), всегда видный на натурщике, расположен выше его соответствующего наружного мышцелка (НМ), образованного нижним концом малой берцовой кости.

По обеим костям голени расположены сзади, сбоку и кнаружи мышцы, образующие форму этой



7 А. Дюрер.
Рисунок кисти руки.
Тушь, перо. 1506.



8 Схематические рисунки кисти руки.

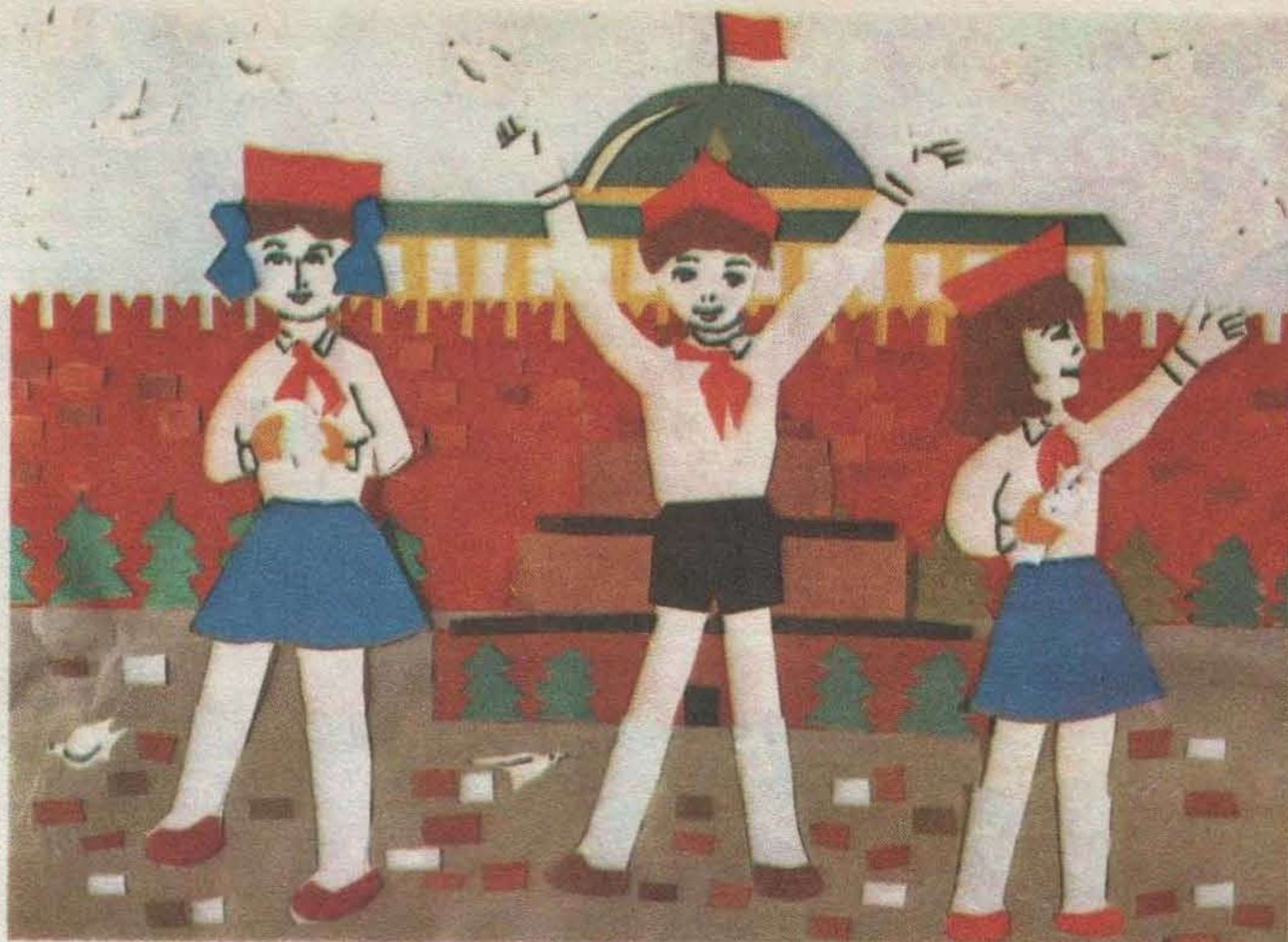
области; о них будем говорить в дальнейшем подробно. Сейчас отмечу, что рисующему важно установить взаимное расположение сзади лежащих мышц, из которых наружный пучок расположен выше внутреннего. В образованную сочленением нижних концов берцовых костей впадину входит таранная кость, верхняя из костей заплюсны.

Кости заплюсны, плюсны и фаланги пальцев образуют подошвенный свод. Если посмотреть на стопу сверху, то первая плюсовая (у большого пальца) выступает вперед, пятая (у мизинца) расположена сзади. Этим определяется характер рисунка человеческого следа.

Тыльная сторона стопы характерна ясно выраженными сухожилиями разгибателей и лежащим под мышцелком малой берцовой кости мускулом стопы. Кости руки и следок требуют тщательного и постоянного изучения.

Для полного освоения правил рисования человека надо много и вдумчиво рисовать с натуры.

СЧАСТЬЕ РИСОВАТЬ СОЛНЫШКО



В редакцию продолжают поступать рисунки, акварели, гуаши, изделия декоративно-прикладного искусства на конкурс «Я голосую за мир!». Их пришло немало — почти девять тысяч! В красочно оформленных конвертах фотографии участников конкурса, стихи и, конечно, письма, в которых ребята делятся своими мыслями о самом сокровенном: мечтой о мире, счастье, дружбе между народами. Редакция благодарит читателей за активное участие в конкурсе «Я голосую за мир!». Сегодня мы публикуем некоторые работы и фотографии участников конкурса, отрывки из их писем.

«Своими рисунками хочу доказать, что нужен мир. Я не желаю видеть нашу прекрасную планету черной пустыней. Митинги протеста, марши и ассамблеи мира, подписи миллионов людей под воззваниями в защиту мира, демонстрации — разве не достаточно этого господам из Белого дома, чтобы прекратить гонку вооружений? Земля достанется в наследство детям. Так давайте же, господин Рейган, ее сохраним». Инна Исакова, 11 лет, с. Каракулино Удмуртской АССР.

«Не хочу, чтобы повторилось самое страшное, что есть на свете, я не хочу войны! Сколько жизней унесла Великая Отечественная война! Двадцать миллионов — это так много! Неужели не достаточно слез матерей?! Почему же заправили из Соединенных Штатов Америки никак не поймут, что люди должны сеять добро, а не зло! Тогда планета станет счастливой и цветущей!» Нина Амирханова, 12 лет, г. Ташкент.

«Мне захотелось изобразить большой земной шар, где все народы мира живут дружно и счастливо. Но все же мы знаем, что над нашей голубой планетой нависли черные тучи войны. Никто не хочет ядерной катастрофы, и поэтому люди выступают против нее. И я нарисовала демонстрацию за мир». Ангелина Нехаева, 14 лет, Калининград.

«Я очень люблю детей и не хочу, чтобы была война. Хочу, чтоб вечно цвела земля, росли дети и был мир». Наташа Кудрик, 16 лет, п. Троицко-Печорск Коми АССР.

«Решила тоже нарисовать рисунок, потому что это мой голос в защиту мира и мой протест против политики Рейгана. Я читала о Хиросиме, но только тогда поняла, что значит атомная бомба, когда у меня появился маленький брат. Может быть, это покажется странным, но обычно ведь этих беззащитных малышей и хочется особенно защищать». Тамара Гилева, 13 лет, г. Новокузнецк Свердловской области.

«Посылаю плакат, который назвал «Нет ядерной войне!». Хотелось показать, как страшна угроза, нависшая над планетой. И если люди позволят произойти катастрофе, то мир навсегда погрузится во мрак. Наш долг предотвратить беду». Денис Леонов, 12 лет, учащийся изостудии Дворца пионеров имени А. А. Жданова, Ленинград.

«Тема борьбы за мир волнует всех людей на земле, поэтому я тоже решила принять участие в конкурсе «Я голосую за мир!». Самое большое счастье — когда ты можешь рисовать солнышко и счастливых людей. Человек может обойтись без всего, а без Родины — никогда. Это я постаралась изобразить в своих рисунках». Света Попович, 11 лет, г. Донецк.

«В этом конкурсе я участвую не просто так. Думаю, что должно наступить такое время, когда прекратятся войны, голод и разруха. Планета зацветет, и на ней будут жить людская радость и мирный труд». Таня Казмирук, 12 лет, учащаяся ДХШ Краснопресненского района Москвы.

«Как и все люди Советского Союза, я хочу мира на земле, а для этого нужно, чтоб все люди дружили. Высылаю свою фотографию, пусть она вас не смущает, что на ней я в первом классе. За это время я не изменилась». Лена Селезнева, 12 лет, г. Иваново.

«Настало время, когда трудящиеся, чьими руками создаются все блага этого мира, скажут слово в его защиту.

Какую пользу могу принести я делу мира? Что могу сделать как юный художник? Я должна внести свой вклад во всенародное движение за мир прежде всего своим творчеством.

Придет время, мы тоже станем взрослыми, и тогда забота о будущем ляжет на наши плечи». Светлана Рыбалкина, 15 лет, г. Ростов-на-Дону.

«Что будет с нашей прекрасной планетой, с ее лесами, лугами, чистым голубым небом, если по земле пройдет война? Исчезнут цветы, прекрасные города, останутся только развалины и смерть. Если мой рисунок заставит задуматься о будущем земли, значит, я достигла цели». Юля Венская, 15 лет, г. Махачкала Дагестанской АССР.

«Самое простое оружие детей — это краски и карандаш. Можно рисунками заставить человечество смотреть на мир по-другому. Дети разных стран, рисуйте и творите во имя мира на всей планете». Ира Леонтьева, 14 лет, г. Брежнев Татарской АССР.



Ипполит Алексеев,
7 лет.
Красная площадь.
Аппликация.
г. Псков.

Ангелина Нехаева,
14 лет.
Солнечному миру — да, да, да!
Цв. карандаши, гуашь,
фломастер.
Калининград.



Лариса Путятинна,
15 лет.
Мир!
Акварель.
г. Ангарск
Иркутской обл.

Ира Самарова,
13 лет.
Красочно оформленный
конверт.
г. Красноярск.

Участники конкурса
«Я голосую за мир!»

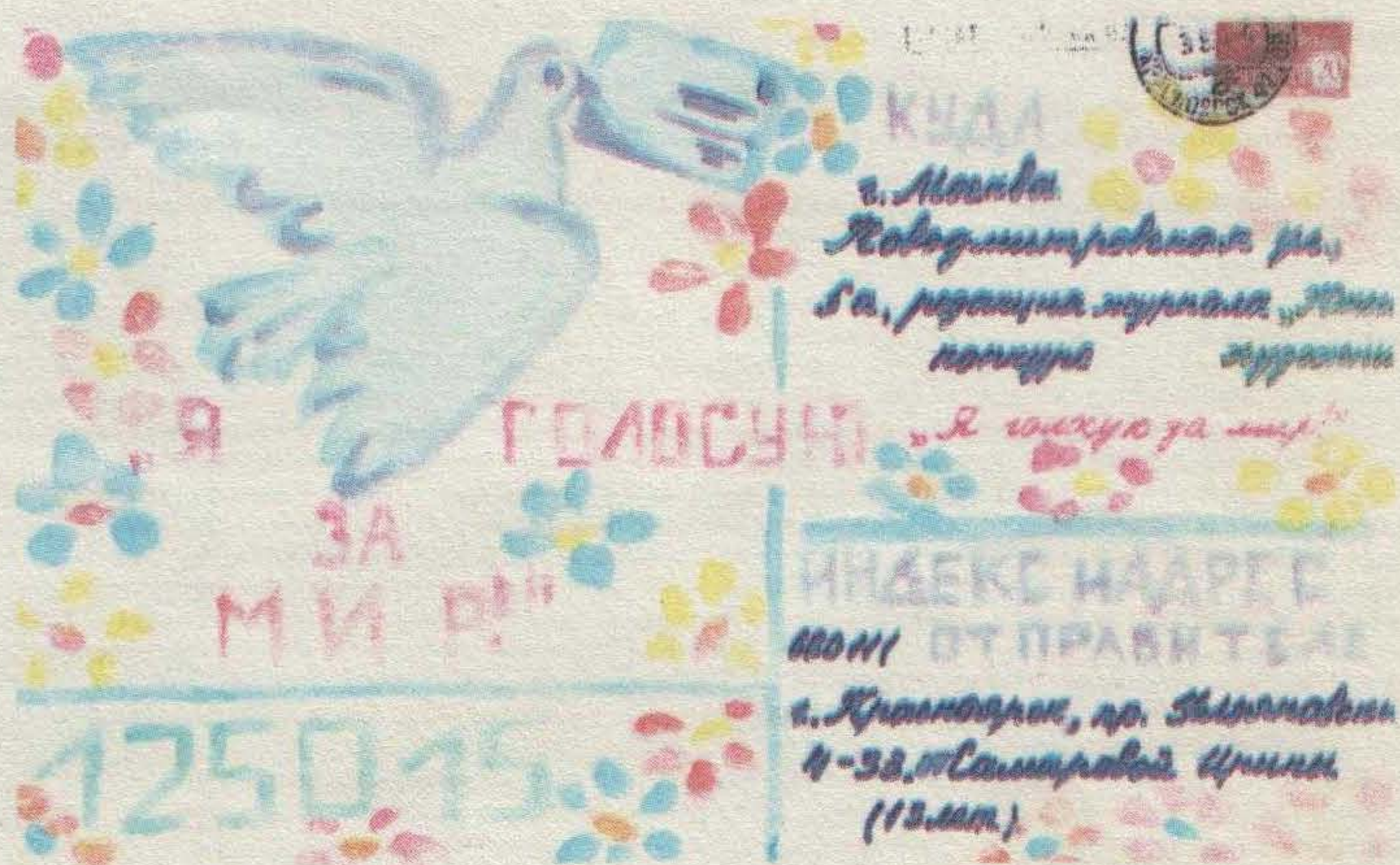
Линас
Лукошавичус,
12 лет.
г. Друскининкай
Литовской ССР.

Света Бакрымова,
10 лет.
г. Климовск
Брянской обл.

Лена Котенко,
6 лет.
г. Винница.

Лена Селезнева,
12 лет.
г. Иваново.

Светлана
Прокопьева,
12 лет.
г. Макаров
Сахалинской обл.





ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

ЗОДЧЕСТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

Киев, Владимир, Москва... В истории нашей Родины эти имена — словно вехи.

С Киевом связана овеянная героическими легендами юность Руси — пора бурного расцвета литературы и искусства, впервые явивших миру силу и широту русского гения. В XII веке, когда Киевскую державу раздирали княжеские распри, на северной окраине ее возникает новый центр государственности — Владимир, где созревают близкие народу идеи борьбы за единство страны. Передовая политика здешних князей и стала почвой нового расцвета русской культуры. Тогда же в лоне Владимирской земли зарождается малозаметная точка — Москва, ставшая через два столетия сердцем борьбы с иноземным игом, столицей централизованного государства. Как Владимир питался киевским культурным наследием, так и Москва строила культуру на основе владимирских традиций...

Залесский край с его древними городами Ростовом и Суздалем рано привлек внимание киевских князей. Леса здесь изобиловали зверем, реки — рыбой, луга — сочной травой. А главное, в самом центре лежало «ополье» — район неожиданных тут черноземов. Пересекавшая его Нерль впадала в Клязьму, а та несла свои

воды в Оку, связывая здешние глубинные места с древнейшим торговым путем Восточной Европы — Волгой.

И вот в 1108 году внук Ярослава Мудрого Владимир Мономах построил на высоком берегу Клязьмы «град Владимирь Залешьский».

Мономахов наследник Юрий, метко прозванный в народе Долгоруким, был поглощен борьбой за киевский престол. Лишь незадолго до смерти, осознав ложность своей политики,



Успенский собор
во Владимире.
1160—1184/1189.
Общий вид.

Золотые ворота во Владимире. 1164.

Так выглядит сегодня этот уникальный памятник. Прежний надвратный храм Ризположения давно исчез, круглые башни внизу и боковые пристройки тоже «чужие». От седой старины сохранились только сами высокие ворота в виде буквы П. И то верх с маленькими окошечками перестраивался позднее: раньше там была боевая площадка с зубчатым бруствером. Примерно на середине высоты видна арочная перемычка, к которой и примыкали огромные створы дубовых ворот. Снаружи они были обшиты золоченой медью, возможно, с наведенным узором. Отсюда и название памятника. Для защиты проезда на уровне перемычки возводился деревянный помост, с которого воины могли беспрепятственно обстреливать неприятеля. Сейчас нет примыкавших к башне валов с рублеными стенами, да и сами ворота вросли в землю на полтора метра. Но и лишённые прежней грозной красоты, они заставляют сердце вздрогнуть при встрече.

заялся он устройением северной вотчины. В середине XII века возводятся целый ряд крепостей в плодородном «ополье» и на рубежах княжества: Переславль-Залесский, Юрьев-Польской, Звенигород, Дмитров, Москва. Одновременно Юрий привлекал переселенцев с юга, щедро помогая им «ссудами и другими подаяниями».

Подобные перемены были не по душе боярской знати, тем более что центром боярства оставался Ростов, а Юрий перенес столицу в Суздаль. Но и этого мало: князь строит усадьбу-крепость в Кидекше, при впадении Каменки в Нерль, фактически запирая суздальцам выход в нее. По преданию, на этом месте встретились когда-то князья Борис и Глеб, вскоре принявшие мученическую смерть от руки «окаянного» Святополка. В их честь и была освящена церковь, поднявшаяся рядом с дворцом, над речным обрывом.

Из всего ансамбля только она дошла до нас, да и то в сильно искаженном виде. А вот Спасо-Преображенский собор, поставленный тогда же в Переславле-Залесском, цел и почти не изменился. К нему и приглядимся повнимательнее.

Как и другие церковные постройки Долгорукого, он принадлежит к распространенному в XII веке типу небольшого крестовокупольного храма с четырьмя столбами-опорами внутри. Мастерски сложенный из белокаменных блоков, собор словно вытесан из единой глыбы и напоминает кряжистого богатыря.

Кто возводил его? Всесторонний анализ памятников в Кидекше и Переславле наводит на мысль, что при Долгоруком в Суздальскую землю пришла из Галицкой Руси артель строителей, положивших начало здешней прославленной школе белокаменной архитектуры.

Долгорукий лишь намечал, где ставить города, а возводились они тщанием его сына Андрея, который правил северной вотчиной. Землю эту он любил великой любовью. Когда Юрий добился-таки киевского стола, рядом, в Вышгороде, он посадил Андрея. А тот взял да и сбежал обратно, захватив с собой лишь дивной красоты икону Богоматери, получившую имя Владимирской.

После смерти отца он круто меняет политический курс. Окончательно лишает Ростов прежних прав и переносит престол во Владимир — город ремесленников и торговцев. «Мизинные люди», как с обидой говорили ростовцы, и стали главной опорой



«владимирских самовластцев» в борьбе со своевольной старобоярской знатью, с хаосом феодальной раздробленности.

В этих условиях резко возрастает общественное значение монументального искусства, которое становится предметом особого внимания князя. Перед зодчими ставится две задачи: создать на Клязьме архитектурный ансамбль, способный затмить дряхлеющий Киев, и прославить в камне Богородицу, считавшуюся покровительницей Владимирской Руси.

В 1158—1164 годах в столице развернулось грандиозное строительство. Князь Андрей, сообщает летопись, «город силну устрои, к нему же во-

Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском. 1152—1157.

Архитектура храмов Юрия Долгорукого как бы напитана суровым духом времени, определившим могучую красоту лаконичных форм. Основной объем собора почти кубичен, его мощь усиливают тяжелые апсиды, напоминающие крепостные башни. Довольно широкие лопатки на фасадах переходят наверху в спокойные полукружия закомар; щелевидные окна, похожие на бойницы, выявляют немалую толщину стен. Наконец, прибавьте сюда тяжелую главу на толстой «шее». Все это сообщает зданию выражение подавляющей мощи, подчеркнутой скупостью убранства. Лишь барабан украшен городчатым узором да по верху апсид пробегает аркатурный пояс. Та же суровая простота отличает интерьер храма, строго расчлененный хорами над западным входом, мощными крестчатыми столбами и сильно выступающими настенными лопатками. При Юрии собор даже не был расписан. Да, всюду приметы тех далеких лет, когда борьба за возвышение Владимирского княжества только начиналась и главным оружием в ней был меч воина.

Успенский собор во Владимире. Фрагмент.



Дворец в Боголюбове. 1158—1165.

На фотографии — все, что осталось от боголюбовского ансамбля: лестничная башня с переходом на соборные хоры. Она свидетельница трагедии, разыгравшейся июньской ночью 1174 года. Истекающий кровью князь сполз по ступеням башни и схоронился в нише «за столпом восходным». Тут его и добила заговорщица... А рисунок — реконструкция части ансамбля, сделанная крупнейшим знатоком владими́ро-суздальского зодчества Н. Н. Ворониным. Еще до войны начал он раскопки в Боголюбове, вел их много лет и в конце концов сумел воссоздать то, что считалось безвозвратно утраченным. Композиция явственно напоминает киевскую Софию с ее боковыми «вежами». От башен переходы ведут с одной стороны на крепостную сте-

ну, с другой — во дворец. «Как и всякая реконструкция исчезнувшего здания, — писал автор, — эта является в какой-то мере предположительной. Тем не менее ее можно и должно дать».



рота золотая доспе, а другая серебром учини». Со времен Мономаха Владимир разросся — новые участки были опоясаны валами с деревянными стенами, заключившими складывающийся ансамбль в гигантскую раму. Продольной осью его стала главная улица с белокаменными воротами по концам: Золотыми и Серебряными.

Неизвестно даже, где находились вторые ворота. Зато Золотые стоят поныне, хотя и утратили прежний вид. В XII веке они служили и боевой башней, и триумфальной аркой. Название, повторявшее наименование главных ворот Константинополя и Киева, подчеркивало значение Владимира как наследника их славы. Тем более что Серебряных ворот ни там, ни там не было.

А центром ансамбля стал Успенский собор, который занял наиболее выгодную точку береговых высот и буквально царил над городом. Он строился не только как главный храм княжества, но и как возможный престол русского митрополита, чего очень добивался Боголюбский. Отсюда подчеркнутая высота здания, превосходившая высоту киевской Софии. Зрительно зодчие еще увеличили ее стройностью шести столбов храма, без видимых усилий несущих своды собора с единственной главой. А убранство интерьера: многоцветные фрески по стенам, узорные полы из майоликовых плиток, обилие пелен и облачений из заморских тканей, золото и серебро утвари и иконных окладов!..

Столь же торжественной и гармоничной была внешняя архитектура собора. Место плоских лопаток заняли пилястры с полуколонками, увенчанными сочными капителями. Скромная аркатура развилась в аркатурно-колончатый пояс*, украшенный росписью и позолотой: словно цветная лента охватывала тело храма. Наконец, в верхней половине фасадов появились резные камни. В центральных закомарах это были большие сюжетные композиции, под ними — девичьи лики, связанные с посвящением храма Богородице, а по углам окон — маски львов-охранителей.

Дивный был храм! И все в нем говорило о сказочном богатстве князя, создавало атмосферу благоговения вокруг главной иконы княжества.

Владимирцы любили рассказывать одну легенду. Будто бы во время воз-

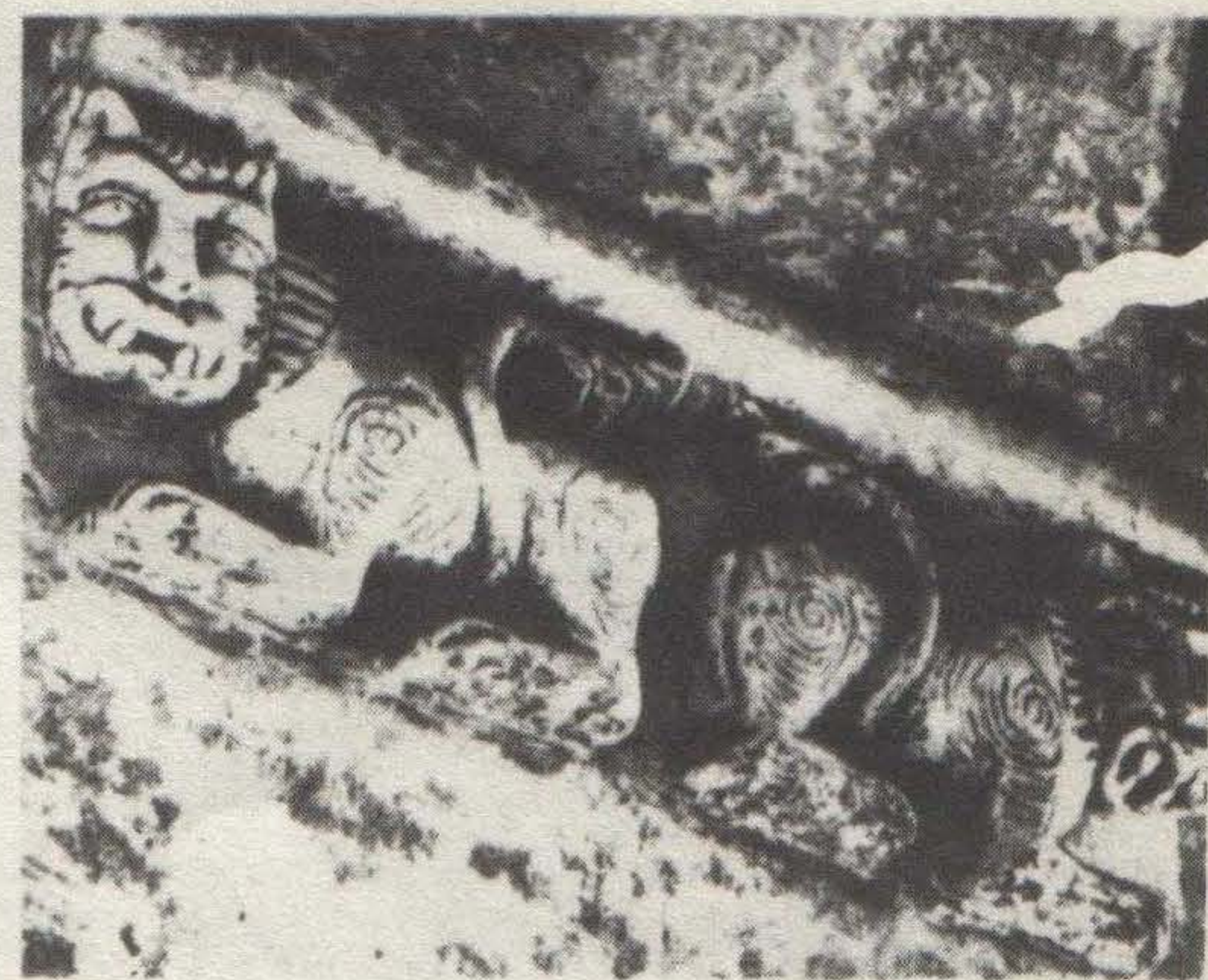
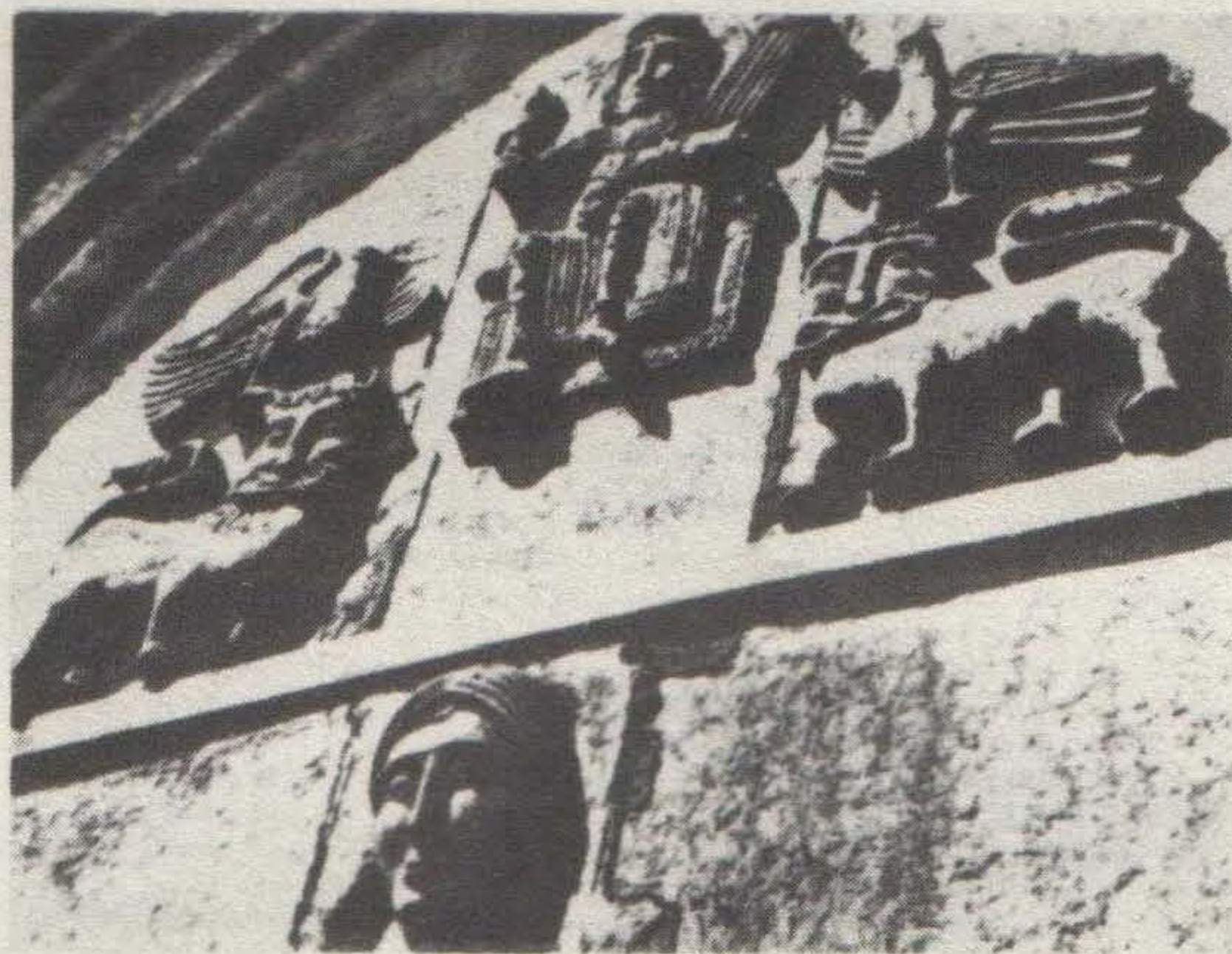
* Эта характерная деталь пройдет через все владимирское зодчество и займет почетное место в архитектуре Московской Руси.



**Церковь Покрова на Нерли.
1165.**

Трудно поверить, что в основе этого воздушного сооружения та же крестово-купольная схема, что и в соборе Переславля: зодчий сделал все, чтобы создать ощущение чудной невесомости храма. Присмотритесь — вертикальные членения явно преобладают над горизонтальными. Скажем, важнейшим элементом фасадов являются широкие пилястры с колонкой, которые образуют мощные пучки вертикалей, влекущих глаз ввысь. Тот же эффект создают стройные алтарные выступы и высокие узкие окна. С архитектурными средствами тонко согласован резной убор храма. Подобно драгоценным камням, украшают рельефы белую гладь стены, которая как бы утрачивает свою материальность.

Восемь веков назад памятник выглядел несколько иначе. Он стоял на искусственном холме, облицованном белым камнем, и весной царственно высился над морем полых вод. И форма главы была не луковичная, и кровля немного иная, и, возможно, окружала его галерея. Однако в нынешнем облике храма столько истинно русского, чего просто еще не было в XII веке, что невольно думаешь: такой он лучше.



вращения Андрея из Киева верстах в двенадцати от Владимира, близ устья Нерли, кони вдруг встали. А потом якобы явилась князю во сне сама мать божья и повелела на этом месте строить город. Оттого, мол, и назван он Боголюбовом, а хозяин — Боголюбским.

Легенда легендой, а место было отличное, на «перекрестке» двух рек. И вскоре поднялся на холме первый в Залесье «город камен», а в нем, на вымощенной белым камнем площади, дворец, состоявший из ряда зданий. Композиционным центром стала церковь Рождества Богородицы, которая, по словам современника, была «изыменчана всею хытостью». Князь гор-

дился ею и велел водить на хоры гостей, что шли в Боголюбов из ближних и дальних земель: здесь в ту пору решались судьбы чуть не всей Руси.

Золотые верхи храма и башен, поднимавшиеся над стенами замка, были хорошо видны от устья Нерли, где тоже кипело строительство. Возведенный как памятник победоносному походу на волжских булгар и получивший посвящение введенному Андреем празднику Покрова, храм у ворот Владимирской земли стал как бы прологом к ансамблям Владимира и Боголюбова.

Изящная и легкая церковь, одиноко стоящая над зеркалом вод, необыкновенно поэтична. Она похожа на юную



Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197.

Изобразительность архитектуры этого памятника усилена резным убором, который можно сравнить с тяжелой узорчатой тканью, покрывшей тело здания. И — окаменевшей. Тем большее значение приобретают сюжетные композиции. В центральных закомарах трижды помещена фигура сидящего на троне библейского царя Соломона. Левою рукой он держит скрижаль, а правую поднял в ораторском жесте, словно возвещая высший закон причудливому и беспокойному миру растений, птиц, зверей, чудищ, людей. А ниже в чинном порядке выстроились меж колонками пояса святые, под ногами которых кустятся райские деревья, населенные чудесными животными и птицами... Мысль о сильной и мудрой власти была близка простым людям, страдавшим от беспрестанных усобиц, и владимирские резчики с увлечением работали над образами, в которых немало от народного искусства. Если и приходили сюда при Андрее «мастеры от немцы», то теперь всюду явно видна и мысль, и хватка русского человека.



царевну в подвенечном наряде, вся дышит неземной красотой, от которой душа начинает «как-то торжественно и грустно томиться. Увидевший ее хоть раз уже не может сказать, что в жизни его не было счастливых минут».

На всех трех фасадах Покрова одна и та же композиция — библейский царь Давид, пророчествующий под звон гуслей. По сторонам от него орлы, попирающие львов, а ниже — лица трех дев. Похоже, что в Давиде современники видели самого Боголюбского, пытавшегося объединить разрозненные княжества. Но ожесточенное сопротивление местных династий и старого боярства приводит к

заговору и предательскому убийству князя в Боголюбове. Преемники его покидают замок, и даже Клязьма однажды весной меняет русло и навсегда уходит из-под этих стен.

На долю младшего брата Андрея — Всеволода III Большое Гнездо не выпало столь бурных событий. Получив воспитание при византийском дворе, он умело соединял силу меча и интриги и довершил дело, начатое Боголюбским. Автор «Слова о полку Игореве» считал, что только ему по плечу пресечь усобицы, ведь владимирские полки могут «Волгу веслами расплескать, а Дон шеломами вычерпать».

На рубеже XII—XIII веков Владимир украсился новыми храмами и дворцами. Первое место среди них, бесспорно, принадлежит Дмитриевскому собору, где дарование Всеволодовых «каменосечцев» проявилось с наибольшей силой.

Снова перед нами крестовокупольная постройка — и опять образ, в корне отличный как от церкви Покрова на Нерли, так и от храмов Юрия Долгорукого. Имея с последними нечто общее, собор не приземист и не грузен, но подчеркнута величествен и по-своему строен. Однако это не утонченная, несколько женственная грация Покровской церкви, а могучая слаженность членов и мужественная пропорциональность. И ритм властвует иной: если там он легок и стремителен, то здесь медлителен и плавен. Это не полет, а торжественное восхождение. Так движется царственный властитель, облаченный в тяжелые и пышные одежды.

Своей подчеркнутой светскостью и узорчатым изобилием княжеский собор отличается от остальных храмов этого времени, в которых с не меньшей силой выявились вкусы церкви с ее тягой к величавой суровости архитектуры. Они проявились, например, в обстройке Успенского собора.

Дело в том, что в 1185 году он сильно пострадал от пожара. Прежнее здание было обнесено с трех сторон галереями и оказалось как бы в футляре новых стен. А старые пробили большими арками и превратили в дополнительные столбы. Объем собора значительно увеличился, на углах галерей встали еще четыре главы. Здание приобрело новые пропорции, изменившие его образ. Прежде подчеркнута вертикальное и стройное, оно словно распростерлось вширь, производя впечатление нерушимой мощи и строгого величия.

В эти годы завершалось формирование ансамбля Владимира. Особенно хорош был его южный «фасад», обращенный к реке. Отсюда город виделся со всеми его стенами и башнями, дворцами и храмами, напоминая Киев над Днепром. Поставленные на самом краю плато златоглавые соборы создавали обманчивое впечатление, что и вся глубина наполнена такими же дивами.

Наследники Всеволода много строили в других городах княжества. К сожалению, почти все их постройки исчезли с лица земли. В сильно искаженном виде дошли до нас только две, но какие!

В 1225 году в Суздале поднялся белокаменный собор Рождества Богородицы. Весьма характерен портал его южного притвора, превращенный в гигантский резной киот, где, подобно многочастной иконе, мерцали золотым рисунком роскошные медные врата. Та же любовь к орнаментальности отличала и фрески: даже погребальные ниши пестрели изображениями цветов. Как видно, направление в искусстве, которое зародилось в пышности княжеского Дмитриевского собора, становилось все более народным. Недаром на огромные хоры суздальского храма могли взойти не только князь и бояре: он был действительно городским собором.

Наконец, самый яркий памятник того времени — Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Сегодня он выглядит весьма странно: огромная глава как бы расплющила приземистый куб храма, на стенах — настоящий скульптурный ребус. История такова. В 1234 году мастера князя Святослава выстроили новый храм. Два века спустя здание обрушилось, и известный зодчий В. Д. Ермолин якобы «восстановил» его. На деле же надстроил частично уцелевшие стены, перетасовав сохранившиеся резные камни.

Разгадать их загадку сумел наш современник, доктор искусствоведения Г. К. Вагнер, ныне лауреат Государственной премии СССР. Оказалось, что камни древнего собора, покаленные и перепутанные временем и людьми, составляли когда-то стройную картину мироздания, как его представляли в XIII веке. Там нашлось место и земле с ее непостижимым богатством растений и животных, и небу, дарующему всему живому свет и тепло, и человеку, что рожден матерью-землей, но вечно тянется к отчему небу. А главной темой скульптурного убранства была забота



Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230—1234.

Так выглядит он сегодня. А реконструкция Г. К. Вагнера показывает, каким он некогда был. Самое существенное в памятнике — невиданное развитие резного убранства. Резьба покрывает здание буквально с головы до ног. Плоский орнамент ковром застилает нижние части стен, оплетая лопатки и полуколонки, — архитектурные формы лишь «просвечивают» сквозь резную ткань. Выше — колончатый пояс, который сам стал элементом орнамента. Фигуры святых совсем не связаны с кладкой — они вырезаны на отдельных плитах и вставлены в пояс, как иконы в резные киоты. Выше пояса ковровый узор становится фоном для отдельных фигур и целых композиций, исполненных в высоком рельефе. Сочетание этих двух манер было делом технически сложным. Камни высокого рельефа готовили на земле и размещали на фасадах в процессе кладки согласно заранее намеченному плану. А ковровый узор резался по готовой стене, что требовало уверенности руки и исключительного мастерства. Мы знаем: владимирские «каменосечцы» с избытком обладали и тем и другим.



о будущем державы Мономашичей, стоявшей тогда во главе страны.

Георгиевский собор стал лебединой песнью владими́ро-суздальского зодчества: через четыре года на Русь обрушилась лавина Батыева нашествия...

Сегодня Владимирская область превратилась в огромный музей. Со всех концов едут сюда люди, чтобы поклониться этим древним памятникам — самому совершенному воплощению общественных и художественных идеалов того времени, когда Москва была малозаметной точкой на юге Владимиро-Суздальской земли.

В основу статьи положены работы известного археолога, историка архитектуры, лауреата Ленинской премии **Н. Н. ВОРОНИНА**.



Искусство революционной Никарагуа



Пятнадцатилетний парнишка с автоматом в руках. Лихо заломлен защитного цвета берет, на поясе запасные обоймы, подтянутая, энергичная фигура, горделивая осанка. Это боец народной милиции. Посмотрите, какой уверенности исполнен облик, как твердо стоит он на земле, которую народ доверил ему защищать. Такие ребята, подчас совсем еще мальчишки и девчонки, охраняющие порядок и спокойствие на улицах городов и селений, самая характерная примета сегодняшней Никарагуа. Дети революции! Это выразительный образ, как бы живой символ маленькой центральноамериканской страны, свергнувшей режим кровавой диктатуры, бросившей вызов империалистической политике США.

Воды двух самых больших океанов планеты — Тихого и Атлантического — омывают землю Никарагуа. Страной вулканов и тропических лесов называют ее. Это и страна древней культуры, где всегда широко было развито народное творчество. Победа революции вызвала мощный подъем духовных сил народа, расцвет всех видов искусства. Современную обстановку в Никарагуа можно сравнить с периодом гражданской войны в Советской России: борьба с контрреволюцией, трудности в экономике, нехватка продуктов питания, беспризорики, постоянная угроза вторжения интервентов. Тем не менее народные массы настроены оптимистически. И, что удивительно, все от мала до велика сочиняют стихи, песни революционного содержания. И все рисуют, отражая в своих работах и дух времени, и поддержку любимого народом сандинистского правительства.

Борцы за свободу и независимость Никарагуа называют себя сандинистами — по имени национального героя Аугусто Сесара



Сандино — вождя народной антиимпериалистической революции, вероломно убитого в 1934 году во время мирных переговоров. Сандинистами зовут себя и художники, чьи работы были показаны в канун пятилетия революции на выставке изобразительного искусства Никарагуа в Москве.

Большинство художников из далекой, дружественной нам страны — живописцы. Тем не менее внимание многих обращали на себя работы пером Дональда Наваса — одного из самых молодых

никарагуанских графиков. Дональд учился в школе изобразительных искусств в столице республики Манагуа, работает преимущественно в жанре портрета. Всего два года, как участвует в выставках. Его рисунки привлекают реалистической манерой исполнения, тонкой проработкой деталей, острой характеризованностью типажа.

Клод Фуле — по национальности француз, имеет никарагуанское гражданство. Он член Союза художников, созданного в республике сразу после победы революции. Его творчество не связано с местными традициями: и школу, и манеру, и стиль он привез из Франции. А на холстах, показанных в Москве, изобразил пейзажи никарагуанской сельвы — уголки вечнозеленого тропического леса.

Около 10 лет занимается живописью Юли Агирре — молодая художница-самоучка. С приходом к власти сандинистского правительства она вступает в ряды народной милиции. В составе культбригад выезжает в действующую армию. Ее полотнам, как и работам большинства художников-примитивистов, присущи яркий, открытый колорит, плоскостность изображения, обилие деталей. В ее небольшие по размерам холсты вмещается множество бытовых, жанровых сценок — подкупающий непосредственностью, обстоятельный рассказ о жизни целого городка или селения. В последнее время Юли пробует силы в портретной живописи: ее привлекают мужественные лица крестьян и рабочих, которые борются за свободу своей родины.

Хильда Фогель — уже пожилая сеньора, четверо сыновей которой служат в рядах Народной армии. Рисовать начала всего пять лет назад. Но она молода душой, и это чувствуется в ее работах. Производство, сельская жизнь,

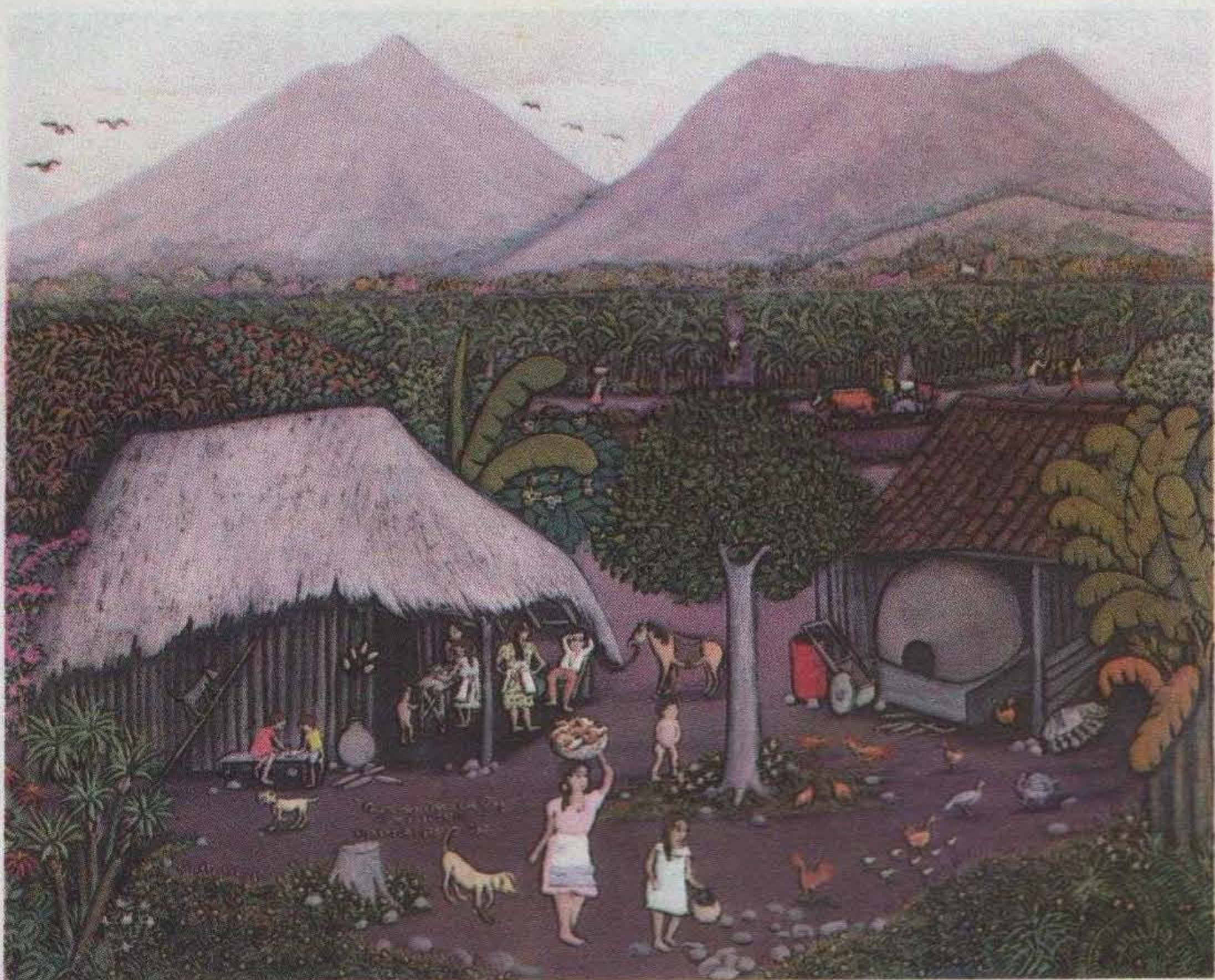
социальная среда — излюбленные сюжеты ее картин. Для живописи художницы характерны мягкие, пастельные тона, мажорное, приподнятое настроение. Творчество Хильды Фогель — живой пример того, как революция пробуждает в людях тягу к творче-

ству, стремление запечатлеть в красках первые шаги новой жизни.

При всем разнообразии почерков, стилей, приемов одна общая черта свойственна работе всех никарагуанских художников: пристальное внимание к жизни тру-

дового народа, заинтересованный взгляд на окружающую действительность. И еще — искреннее стремление своим творчеством внести посильный вклад в дело революции.

В. ШУМКОВ



◁ Государственный флаг Республики Никарагуа.

◁ Флаг Сандинистского фронта национального освобождения.

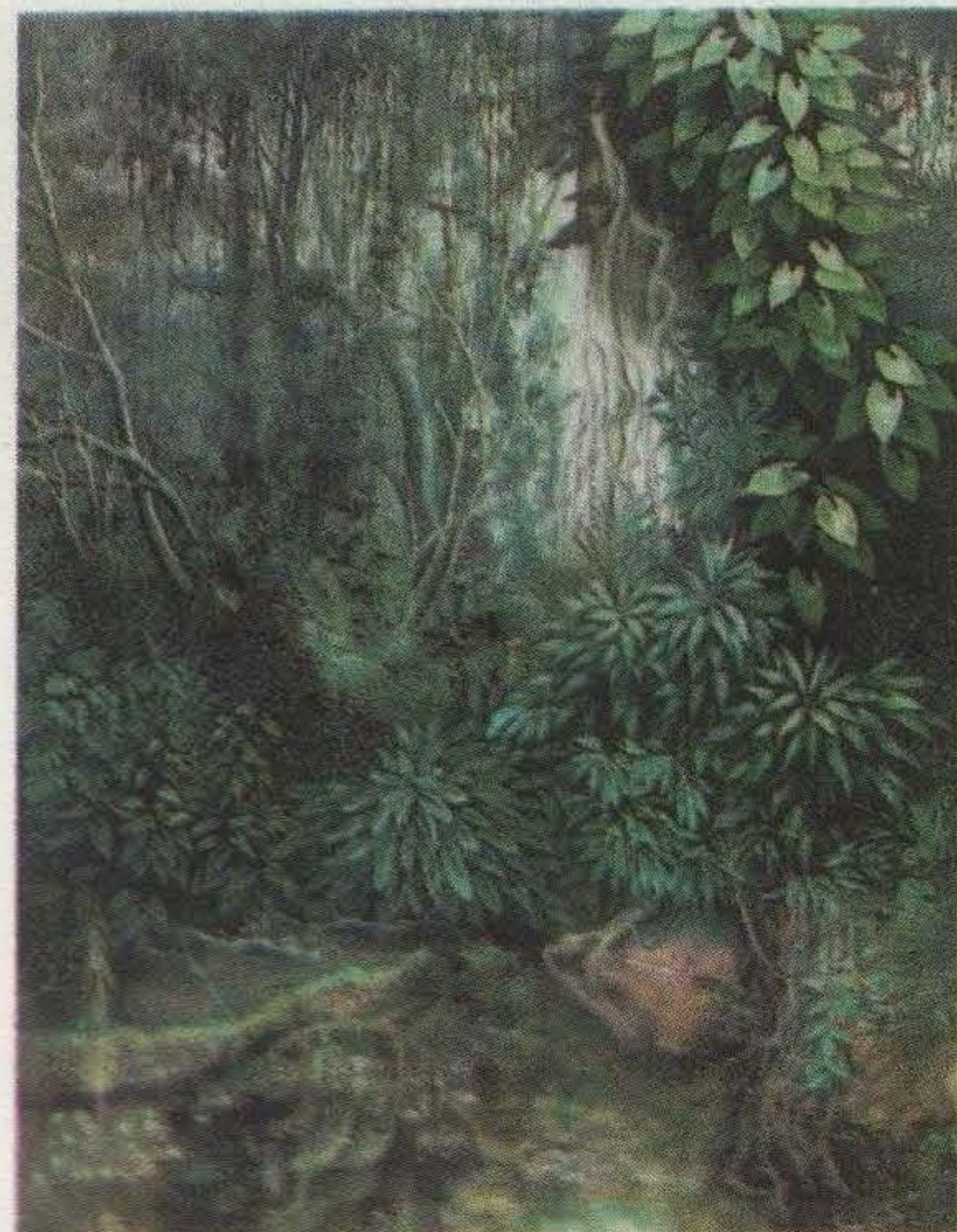
◁ Юность и надежда Никарагуа. Фото А. Ковалева.

Хильда Фогель.
Хотим жить в мире.
Масло. 1983.

Клод Фуле.
Флора II.
Масло. 1983.

Юли Агирре.
Сандино жив!
Масло. 1984.

▽



„ОКНО ПОЭТА”

В Буграх, в деревенском доме моего отца, однотожник Пушкина никогда не ставился на книжную полку. Эта книга лежала на столике в столовой, рядом стояло старинное петровское кресло с прямой высокой спинкой, в нем мой отец Петр Петрович Кончаловский любил отдыхать.

Петр Петрович знал каждую строку Пушкина, как знают пушкиноведы, посвящающие всю жизнь изучению этого бесценного наследия. Он наизусть читал «Графа Нулина», отрывки из «Медного всадника», любимые лирические стихотворения — «Дорожные жалобы», «Сват Иван», «Ненастный день потух»,

«Желание славы», «Приметы» и множество других. Он знал подробно, где, когда и почему родилось то или иное стихотворение величайшего русского гения, никогда не уставал перечитывать их и каждый раз мог заново увидеть и почувствовать всю их мудрость и красоту.

В 1932 году отец задумал на-



писать большой портрет-картину — «Пушкин». И как раз для него, страстного почитателя поэта, задуманная работа оказалась труднейшей. Мне хочется привести рассказ самого Петра Петровича об этой работе:

«Невероятно помог мне один случай: в Историческом музее обещали показать ватное одеяло пушкинской эпохи, а когда я пришел посмотреть на него, внезапно познакомился с живой внучкой поэта. Все, чего я не мог высмотреть в гипсовой маске, над чем трудился, мучился и болел, сразу появилось предо мною. И самое главное, я увидел у внучки, как раскрывался рот ее деда, какой был оскал зубов, потому что внучка оказалась буквально живым портретом деда, была ганнибаловской породы... Я так обрадовался тогда, что совсем потерял голову и принялся, как ребенок, целовать эту маленькую милую старушку. После этого работа пошла настоящим ходом, с большим воодушевлением. Гипсовый «Фавн» окончательно стал для меня живым человеческим лицом, я мог писать своего воображаемого поэта совершенно так же, как пишу любой портрет, с той же уверенностью, твердостью, ясностью... Долго думал я, как показать изумительную, детскую, радостную улыбку Пушкина, о которой говорили все знавшие его при жизни. В конце концов пришлось использовать традицию — заставить поэта подносить к губам гусиное перо. Это, разумеется, очень уж «поэтический» жест, но именно у Пушкина он и оказался для меня потом оправданным документально: пушкинисты указали на рассказы современников о том, что у поэта была постоянная привычка грызть перья во время работы, и эти обгрызанные перья в изобилии находились всегда на рабочих сто-

лах Пушкина. Один из пушкинистов жалел даже, что я дал своему Пушкину свежее, а не обгрызенное перо.

Работал я «Пушкина» не торопясь, оставляя холст на целые месяцы, но внутренняя мозговая работа, конечно, не останавливалась во время этих перерывов. Много приходилось думать над обстановкой, в какой жил поэт, от нее не осталось почти ничего. Мне надо было в самом колорите интерьера передать дух времени, потому что любая бытовая обстановка в каждую эпоху имеет свою красочную гамму, как мода. Я остановился на сочета-

ние и плоть Пушкина. Беседуя с ней, отец старался уловить в чертах лица ее сходство с дедом. И впрямь было общее что-то в разрезе голубых глаз, причем левый глаз Анны Александровны чуть отходил в сторону, как и у ее деда, судя по гравюре Райта и акварели Петра Соколова, сделанной в 1830 году. Лицо у Анны Александровны, несмотря на ее 70 лет, было свежим. Часто в разговоре она вдруг заливалась легким румянцем.

Несомненно, что благодаря общению Петра Петровича с Анной Александровной Пушкин на картине полон живого трепета и



П. Кончаловский.
А. С. Пушкин
в Михайловском.
Масло. 1932.

П. Кончаловский.
Окно поэта.
Масло. 1935.

нии зеленого, красного и желтого».

Все это рассказывал мой отец о работе над «Пушкиным». У отца в мастерской я встретила в тот год и Анну Александровну, дочь сына поэта — «Сашки»,

одухотворенности, чего не могла бы дать только посмертная маска (Петр Петрович называл ее «Фавном»). Она и поныне висит в мастерской моего отца на Большой Садовой.

Пушкин не любил весны:

*Скучна мне оттепель, вонь, грязь,
весной я болен.
Кровь бродит, чувства, ум тоскою
стеснены.
Суровою зимой я более доволен,
Люблю ее снега.*

И Петр Петрович изобразил Пушкина зимой в Михайловском. Поэт проснулся поутру на своем диване, где ночью работал, да так и уснул там. Он сидит, скрестив ноги по-турецки под стеганым одеялом золотистого шелка. На нем длинная ночная рубаха с распахнутым воротом, гусиным пером в правой руке он касается уголка рта, в левой руке со знаменитым перстнем на большом пальце зажат листок с рукописью. Перед поэтом маленький круглый столик красного дерева, на нем листки, заполненные строчками стихов, графин и граненый стаканчик, подсыхающие корочки апельсина, а на фоне желтого стеганого одеяла лежит толстая черная тетрадь. И лицо одухотворенное, обрамленный темными кудрями лоб, еще не выбритый с ночи подбородок, твердый рот, твердый взгляд, устремленный в зимнее окно, взгляд, полный настороженности, глубокого созерцания и в то же время энергии творческого вдохновения. Окно поэта — это не просто окно, оно обладает тайнами особого видения и ощущения мира.

...Бледное зимнее солнце. Лучи его сквозь окно падают на золото шелкового одеяла, сверкают на складках белоснежного полотна рубахи, густеют на темно-красном занавесе, ласкают зеленую обивку дивана и обнаженное белое колено поэта, высунувшееся из-под одеяла. (Я помню, как оно кое-кого шокировало, это великолепно написанное художником голое пушкинское колено, в котором столько живого, человеческого тепла и столько свободы и неукротимости поэта! Впоследствии голое колено пришлось прикрыть.)

И все это пронизано великой любовью моего отца к Пушкину, его удивительным проникновением в личность поэта и ее громадную творческую суть.

Портрет был закончен, пока-

зан на выставках, а Петр Петрович все не расставался с образом Пушкина, и так, через годы до конца жизни, редкий день он не испытывал потребности почитать вслух или про себя любимых строк. Поэзия какого-нибудь уголка в старом бугровском доме с голландскими печами где-то неизменно перекликалась у него и с внешним и с внутренним миром Пушкина.

Так появилась на свет небольшая картина «Окно поэта», написанная зимой в Буграх. Перед окном — круглый столик, обрамленный бронзовой решеткой, на нем подсвечник с потухшей свечой, два томика в цветных переплетах. В прорези занавесок с оборками — раннезимний пейзаж двора. Живопись современна, в ней нет никакой стилизации, и в то же время в ней столько русского, деревенского покоя, столько «раздумья в тишине», что едва ли художник не был в мыслях и воображении рядом с Пушкиным.

И сегодня, в век мощных достижений в науке и технике, в эпоху космических полетов, где-то втиснутые между тридцатиэтажными громадами новейшей архитектуры, стоят старинные московские особняки, с молчаливым достоинством напоминающие о том, что их видели и ходили мимо них Пушкин, Лермонтов, Крылов, Белинский...

«Окно поэта» раскрылось в какой-то мере и для меня. Там, в этой самой комнате, жила я у отца в Буграх, и там я начинала свой творческий путь. Там, однажды надышавшись лесной свежестью, нагледевшись на просторы осенних полей, на стерни, перемежающиеся с зелеными, чудесным образом отраженные холстами моего отца, я написала стихи.

Картина «Пушкин» находится сейчас в Ленинграде во Всесоюзном музее Пушкина. Поэт живет на ней своей особой жизнью, рожденной художественным замыслом моего отца.

А окно поэта существует в Буграх. И к нему можно подойти, раскрыть его и, может быть, увидеть для себя еще какое-то чудо.

Н. КОНЧАЛОВСКАЯ

СВЕТОЧИ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ СЛАВЫ

(ДАНТЕ И ДЖОТТО)

Поэт Данте Алигьери (1265—1321) и живописец Джотто ди Бондоне (1267—1337) — два гения итальянского Возрождения. Данте создал современный литературный итальянский язык, существующий без особых изменений до наших дней, Джотто — язык реалистической живописи, на котором говорило все последующее искусство Европы. О дружбе двух великих флорентийцев первым поведал Вазари, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Эти выдающиеся люди жили в бурную эпоху, когда Италию раздирали кровавые распри. И все же, невзирая на это, рождались образы великого искусства. Данте стал летописцем своего времени. Джотто воплотил его на фресках с религиозными сюжетами, где изображены современники — горожане и пастухи, папы и короли, полководцы и ремесленники, поэты и художники.

Судьба двух великих земляков сложилась по-разному. Данте с головой окунулся в политику, примкнув к партии «белых» гвельфов — выходцев из среды ремесленников и торговцев. Но верх взяли, увы, аристократы — «черные» гвельфы. Поэт заочно был приговорен к сожжению, что означало для него пожизненное изгнание из родной Флоренции. Но созданная за это время «Божественная комедия» обесмертила его имя. И хотя в поэме рассказано о вымышленном путешествии автора по загробному миру, она была не только красивой сказкой. Страстный патриот,

полный горячей любви к правде, добру, миру и ненависти к злу и несправедливости, Данте гневно обличал тиранию, жадность, предательство. Перед читателями вставала живая Италия, ее города, люди, их поступки. И настолько правдивы были образы, что католическая церковь не раз пыталась внести «Комедию» в индекс запрещенных книг. Но поэма распространилась в тысячах списков. За высокие достоинства писатель и поэт Джованни Боккаччо — горячий почитатель и первый биограф Данте — назвал ее «Божественной комедией».

...В начале 1300 года богатый падуанец Энрико дельи Скровеньи приобрел большой участок земли, где в древние времена была римская арена. Лучший падуанский архитектор построил палаццо и рядом с ним небольшую капеллу. Для ее росписи синьор Скровеньи пригласил самого знаменитого живописца Италии — Джотто ди Бондоне. И с 1304 года он и его мастерская приступили к работе. К 1305 году фрески были почти завершены.

Однажды вечером, придя из капеллы домой, Джотто попал в чьи-то крепкие объятия. Приехал Данте! Живописец с радостью и болью смотрел на него. Какие глубокие морщины прорезали гордое лицо! Поседели виски, а ведь Данте всего сорок лет!

— Не удивляйся, друг мой. Скитания не красят, — с горечью сказал поэт. — Теперь, я полагаю, ты не стал бы писать мой портрет?

— Для меня ты всегда таков, каким я изобразил тебя на фреске в Палаццо дель Подеста! В темно-красном плаще, в такой же шапке, с книгой в одной руке и с веткой цветущего граната — в другой. А морщины... Что ж,

Д ж о т т о.
Портрет молодого Данте.
Фрагмент росписи Палаццо
дель Подеста, Флоренция.

Д ж о т т о.
Энрико Скровеньи
и архитектор фра Джованни
с моделью капеллы.
Фрагмент росписи Капеллы
дель Арена, Падуя.
1304—1305.



это резцы времени высекли зрелость и мудрость на твоём лице. И, как писал Плутарх, прекрасна осень прекрасных.

— Пусть будет по-твоему, — улыбнулся Данте. — Но я стораю от нетерпения увидеть твои фрески. О них идут слухи по всей Италии.

С утра Джотто отослал из капеллы подмастерьев и учеников. Когда открылась дубовая дверь и вошел Данте, художник сделал так, чтобы тот остался наедине с фресками.

Поэт как бы заново читал евангельскую легенду. С какой душевной глубиной живописец изобразил бесхитростную историю жизни Марии и Христа! Фреска «Изгнание Иоакима»: подавленный, погруженный в горькие думы, бредет он по дороге, низко опустив голову. Как тяжела эта дорога, как тяжело одиночество! «Мне близок этот человек», — думал Данте, изведавший муки изгнания. Вот трагическая сцена — «Поцелуй Иуды»: с одной стороны — Иуда, чернь, солдаты, с другой — Христос и апостолы. Плающие факелы, обнаженные мечи и в центре — два человека. Сталкиваются два начала — совесть и низость, благородство и предательство.

— Как ему удаются такие контрасты! — воскликнул Данте, который остановился у фрески «Брак в Кане». — Сцена семейного торжества в бедном доме, где и жена плотника — почетная гостя!

Поэт продолжал осмотр. Вот снова трагедия: «Избиение младенцев». Царь Ирод приказал истребить всех младенцев в Вифлееме. Резня началась. Как страшны лица палачей, как безмерно отчаяние матерей! Отдаленная веками легенда становится близкой, вспоминаются недавние дни кровавой братоубийственной войны во Флоренции.

Он долго молчал, а потом проговорил, обведя глазами стены капеллы:

— Ты великий знаток людских характеров и страстей. На твоих фресках — правда жизни. Природа дала человеку, одаренному разумом и талантом, возможность выразить мысли словом. Но как часто их не хватает! Можешь поверить мне, ведь я



Рафаэль.
Данте, увенчанный лавровым венцом.
Фрагмент фрески «Парнас»,
Станца делла Сеньятура,
Ватиканский дворец.
1510—1511.

много пишу. А ты, живописец, нашел как бы новый язык! Ты открыл способ передать недоступное слову. В этом сила твоего искусства.

Друзья вышли из капеллы.
— Мы стоим с тобой на античной земле, — сказал Данте. — Свидетелем скольких столетий,

Рафаэль.
Парнас.
Фреска в Станце делла Сеньятура,
Ватиканский дворец, Рим.
1510—1511.



скольких событий стала эта старая римская арена!

...Палаццо Скровеньи в 1400 году было разрушено, но церковь не пострадала. А во время второй мировой войны, в 1944 году, бомбы чудом миновали ее, уничтожив соседние здания. Постройка сохранилась до наших дней под названием Капелла дель Арена.

Данте в 1318 году переехал в Равенну. Его пригласил туда Гвидо да Полента, правитель Равенны. Тихий город пришелся Данте по душе. Пожалуй, впервые за 17 лет скитаний он почувствовал себя дома. «Теперь наконец-то, — думал он, — я должен завершить многолетний труд — поэму «Комедия».

В начале 1321 года Джотто получил письмо от Данте, который звал его в Равенну — город седой древности и мирной тишины. К письму друга было приложено приглашение синьора Гвидо да Полента, в котором он просил мастера приехать в город и украсить фресками монастырь Сан-Франческо. Джотто охотно согласился, ему так хотелось встретиться с Данте.

И вот он в Равенне. Часто вечером сидел у поэта, который читал новые терцины. На чтения иногда приходили знакомые Данте — круг его почитателей в Равенне был обширен.

Однажды кто-то из слушателей спросил:

— Мессир Данте, почему вы назвали поэму «Комедией»? Название «Трагедия» больше подошло бы к ней.

— Сначала я хотел назвать мой труд «Видение Данте Алигьери» или просто «Терцины Данте», — ответил поэт. — Трагедией в античности называли произведения высокого стиля, которые имеют хорошее начало, но несчастный конец. И мне пришло в голову назвать поэму «Комедией», ибо у нее горестное начало, а окончание счастливое.

— Меня удивляет, почему вы пишете вашу поэму не на классической латыни, а на простом народном языке? — заметил один ученый-латинист.

— Можно без труда понять, что латинский язык способен принести пользу лишь избранным, а итальянский народный

будет служить многим! Он тот ячменный серый хлеб, которым насытятся тысячи людей. Это будет новый свет, новое солнце. Оно будет светить тем, кто находится во мраке,— простым людям Италии!

— Я не ученый, но хочу сказать, что мессир Данте прав,— добавил Джотто.— Мне, как живописцу, это понятно. Я часто встречаюсь с простыми людьми и каждый раз поражаюсь их уму, жажде знаний.

В эпоху античности Равенна процветала, будучи могучим военным портом на Адриатике. Город лежал близ глубокой лагуны, его охраняли десятки боевых кораблей. Но шли столетия, лагуну заносило песком, и теперь он далеко от моря. Иногда Данте и Джотто уходили бродить на городскую окраину — в тихую, тенистую Пинету. Лес густых пиний, шуршание сосновых игл под ногами и где-то вдали море, соленый запах которого приносит ветер.

Друзья часто говорили об искусстве. Они любили слова Цицерона: «Все искусства, которые служат к развитию лучших духовных сил человека, имеют сродство и связаны как бы некою общей цепью». Оба были убеждены в том, что великая цепь времен никогда не обрывается. Терцины Данте как нельзя лучше подтверждали это:

*Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без
лести.*

Данте говорил, что чем выше культура человечества, тем скорее обновляются звенья великой цепи. Когда-то прославленный Чимабуэ был первой кистью Италии, но появился Джотто, и его живопись затмила славу Чимабуэ.

— Но уходящий всегда оставляет часть самого себя в том, кто сменяет его,— сказал живописец.

— Ты прав,— ответил Данте.— Для всех людей, которых совершенная природа призвала любить истину, наиболее важно, чтобы они заботились о потомках. Пусть потомство получит от нас в дар нечто подобное тому, что нам самим осталось от наших предков!



Б. да Майано.
Портрет Джотто.
Рельеф из майолики.
Собор Санта-Мария дель
Фьоре, Флоренция.
II половина XV века.

Джотто уехал из Равенны летом, а осенью пришла горестная весть: его великого друга не стало. Это случилось 14 сентября 1321 года. По приказанию Гвидо да Полента Данте похоронили с великими почестями. В гробу его увенчали лавровым венцом, в котором ему было отказано при жизни.

В Равенне, на углу Виа-Данте, и сейчас стоит небольшая часовня с надгробным памятником. На мраморе высечены две надписи. Стихи кончаются словами: «Здесь я, Данте, изгнанный от отеческих берегов, сын матери-Флоренции, так мало любившей меня». А вторая надпись гласит: «Злу я не покорюсь».

Джотто прожил на 16 лет дольше. Все эти годы были наполнены неустанным трудом во многих городах Италии, но более всего — во Флоренции. Когда республика назначила его главным архитектором города, мастер строил мосты, возводил крепостные стены. Последним его творением была бело-розо-

вая колокольня-кампанила собора Санта-Мария дель Фьоре, которую флорентийцы называли «башня Джотто». Она и поныне является символом Флоренции.

8 января 1337 года Джотто скончался. За гробом шли безутешные родные, ученики, почитатели его таланта. Шли ремесленники, монахи, купцы. Шли к собору, к башне Джотто. Вся Флоренция провожала в последний путь своего великого сына. В 1490 году, через полтора столетия, по приказу правителя Флоренции Лоренцо Медичи Великолепного в соборе Санта-Мария дель Фьоре над гробницей гениального живописца, ваятеля и зодчего был установлен памятник работы Бенедетто да Майано. Поэт Анжело Полициано написал стихи, которые высечены на мраморной плите. Там есть такие слова:

«...Больше никто не писал,
лучше — никто не умел».



Жюль Бастьен-Лепаж.
Деревенская любовь.
Масло. 1882—1883.
194×179.

БАСТЬЕН-ЛЕПАЖ. «ДЕРЕВЕНСКАЯ ЛЮБОВЬ»

Перед одним из полотен в залах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина можно неизменно видеть посетителей. Это произведение уже издали привлекает внимание большим форматом. Оно покоряет искренностью чувства и правдивостью. Речь идет о картине известного французского художника Жюль Бастьен-Лепаж «Деревенская любовь».

Светлый весенний вечер. У старого забора, разделяющего две крестьянские усадьбы, стоят парень и девушка. Застенчивые, смущенные встречей, они робко подыскивают слова, которые могли бы сказать друг другу. Их волнение так естественно передано художником, что каждый невольно сопереживает им. Состояние неловкости сковывает молодых людей: парень рассматривает свои пальцы, девушка теревит подаренный им цветок.

В творческом наследии Бастьен-Лепаж осталось множество набросков с натуры. Существует рисунок и этой сцены, которую он наблюдал в родной деревушке Дамвиллер. Художник писал то, что увидел, а не сочинил. И для него была драгоценна каждая деталь, которая усилила бы жизненное правдоподобие этой сцены: разваливающийся забор, вьющийся плющ, горящие красно-оранжевые настурции, вдалеке склоненные к земле фигурки женщин.

Девушка с тонкими косичками и парень в рабочей одежде мастерового изображены не только с достоверностью и психологической глубиной, но и с большим поэтическим чувством. Оба они крепкими корнями связаны с землей, на которой родились и выросли. Обычай родной Лотарингии, которую так любил художник, сближают их.

В основе творческого метода Бастьен-Лепаж была работа с натуры. Он стремился передать

ее характерные, неповторимые особенности, выявляя в конкретном явлении общие, типические черты. Когда живописец уклонялся от непосредственного воспроизведения натуры, изменял себе, придумывал и сочинял композицию, то терпел неудачу. И ему пришлось испытать немало творческих мук, прежде чем он окончательно выбрал путь художника-реалиста, бытописателя своего края.

Жюль Бастьен-Лепаж родился в Дамвиллере 1 ноября 1848 года. Его родители были земледельцами. Юные годы прошли в этой деревне среди лотарингских крестьян. Художник сумел сохранить на всю жизнь впечатления детства. Сделав своих земляков героями картин, он писал их такими, какими знал, тем самым продолжив традиции крестьянского жанра Ф. Милле.

Окончив коллеж в Вердене, по настоянию родителей Жюль добывается места служащего на почте в Париже. Он пробует в это время рисовать и писать красками, посещает Лувр, знакомится с художественной жизнью конца 60-х годов, со свойственными ей спорами, которые велись вокруг творчества Делакура и Энгра, Курбе и Мане. Бросив службу, он поступает в мастерскую известного мастера академического направления А. Кабанеля, где приобретает навыки рисовальщика. Долгое время живет за счет мелких заработков, изготавливая вывески и рекламы. Упорно работая, Бастьен-Лепаж пробует выставляться в Салоне. Он пишет сентиментальные аллегорические картины, не находя пока ни собственной темы, ни индивидуальной художественной манеры. И только по прошествии нескольких лет создает первое настоящее произведение «Сенокос». Затем последовали «Сборщицы картофеля», «Отец Жак», «Жанна д'Арк слушает голоса».

Большой успех ему приносят также портреты, особенно портрет знаменитой французской актрисы Сары Бернар. Но тяжелая болезнь постепенно подтачивает силы мастера, и он умирает в 1884 году, тридцати шести лет от роду...

Картина «Деревенская любовь», одно из лучших произведений Бастьен-Лепаж, была приобретена в Париже Сергеем Михайловичем Третьяковым, братом основателя Третьяковской галереи, и завещана им в это собрание. Она висела среди полотен русских мастеров второй половины XIX века более тридцати лет. По всей видимости, известного коллекционера привлекло в работе французского художника то же стремление передать правду жизни, какое было свойственно творчеству русских живописцев того времени. М. Нестеров вспоминал, когда коллекция С. М. Третьякова находилась еще в Пречистенском переулке, В. Серов говорил ему: «Я каждое воскресенье хожу туда смотреть «Деревенскую любовь», — а Серов знал, что смотреть, еще молодым, еще юношей знал». И сам Нестеров, будучи в Париже, писал: «Пювис и Бастьен-Лепаж из современных живописцев Запада дали мне столько, сколько не дали все вместе взятые художники других стран, и я почувствовал, что, если я буду жить в Париже месяцы и даже год-два, я не обрету для себя ничего более ценного, чем эти разновидности мастера».

10 декабря 1984 года исполнилось 100 лет со дня смерти Жюль Бастьен-Лепаж, большого мастера, достойно продолжившего великие реалистические традиции французской живописи XIX века.

Т. СЕДОВА,
старший научный сотрудник
Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Каллиграфия для всех

О композиции

Чем больше шрифтов в арсенале каллиграфа, тем богаче его возможности. И все же главное в нашем деле — композиционное чутье, изобретательность, умение избегать штампов и «благополучных» решений.

Начинающему оформителю все части текста, который он пишет (например, объявления), кажутся одинаково важными. Всеми средствами пытается он достичь усиленного их звучания, и получается скучная, невыразительная работа. Читать такой текст столь же трудно, как слушать неопытного лектора: не спасает даже интересное содержание. Уместно вспомнить твеновского священника, читавшего проповедь до того монотонно и скучно, что «вскоре многие клевали уже носами, несмотря на то, что речь шла о вечном огне и о кипящей смоле...».

Грамотная композиция — как отлаженный хор. Все стараются исполнить свою партию наилучшим образом, но подчиняются ведущей мелодии. В шрифтовой работе ничем не оправданные акценты отвлекают внимание от главного и способны исказить смысл информации. Представьте, что на упаковке печенья рядом с подкупающе простодушным названием «Привет» столь же активно сияет: «Из муки высшего сорта».

Самодельному художнику иногда не терпится показать все изученные шрифты чуть ли не в каждой работе, но разнохарактерные буквы трудно привести к стилевому единству, собрать в цельную композицию. Ограниченным же ассортиментом шрифтов можно выполнить интересно любую работу, особенно в каллиграфии, с ее бесконечными возможностями нюансов в каждой букве.

Добейтесь правильных акцентов в объявлении, выбрав правильные взаимоотношения второстепенных частей текста друг к другу и к главному, шрифтом одних параметров, только за счет варьирования величины междустрочных пробелов. Если вас постигнет неудача, разрежьте объявление на отдельные строки, слова, заново скомпонуйте их, выклеив на листе бумаги, и перепишите все начисто. Еще раз выполните упражнение, решая те же задачи, но другими средствами: варьируйте шрифт по насыщенности и плотности, а междустрочья пусть остаются одинаковыми. Напишите объявление и в третий раз, применяя уже оба приема.

Основных видов каллиграфических композиций два: симметричная — центры всех горизонтальных строк нанизаны на одну вертикальную ось; асимметричная — когда возможны несколько осей. Группы строк ориентируются вдоль них центрами или краями. Самое простое асимметричное расположение строк — флажком влево или вправо. В очень сложных построениях большинство строк вообще не привязаны к осям, а цельность, завершенность достигаются умением найти своеобразный центр тяжести, композиционные элементы которого уравновешены сложным взаимодействием строк, междустрочий, различных шрифтов. Привлекательно и современно выглядит текст, написанный «флажком вправо». Не следует искусственно растягивать или сжимать буквы, добиваясь равных полей справа, — это почти всегда снижает естественность и красоту компоновки.

При композиции «в блок» (с одинаковыми полями по бокам) даже опытные мастера пишут то по-свободнее, то поубористее, но делают это весьма искусно — искажения не режут глаз. Располагая строки флажком влево или в блок, равного поля справа достигают следующими способами:

предварительной разметкой текста. Ширину каждой буквы и расстояние между ними отмечают карандашом. Этот способ наиболее подходящ для простых шрифтов типа рубленых;

можно набросать слова на отдельном листе и, разместив его над верхней линией строки, ориентироваться на черновик;

применением финальных элементов, росчерков, использованием знаков переноса, которые помогают при необходимости растянуть строчку до нужной границы;

вводом выносных элементов одной строки в другую;

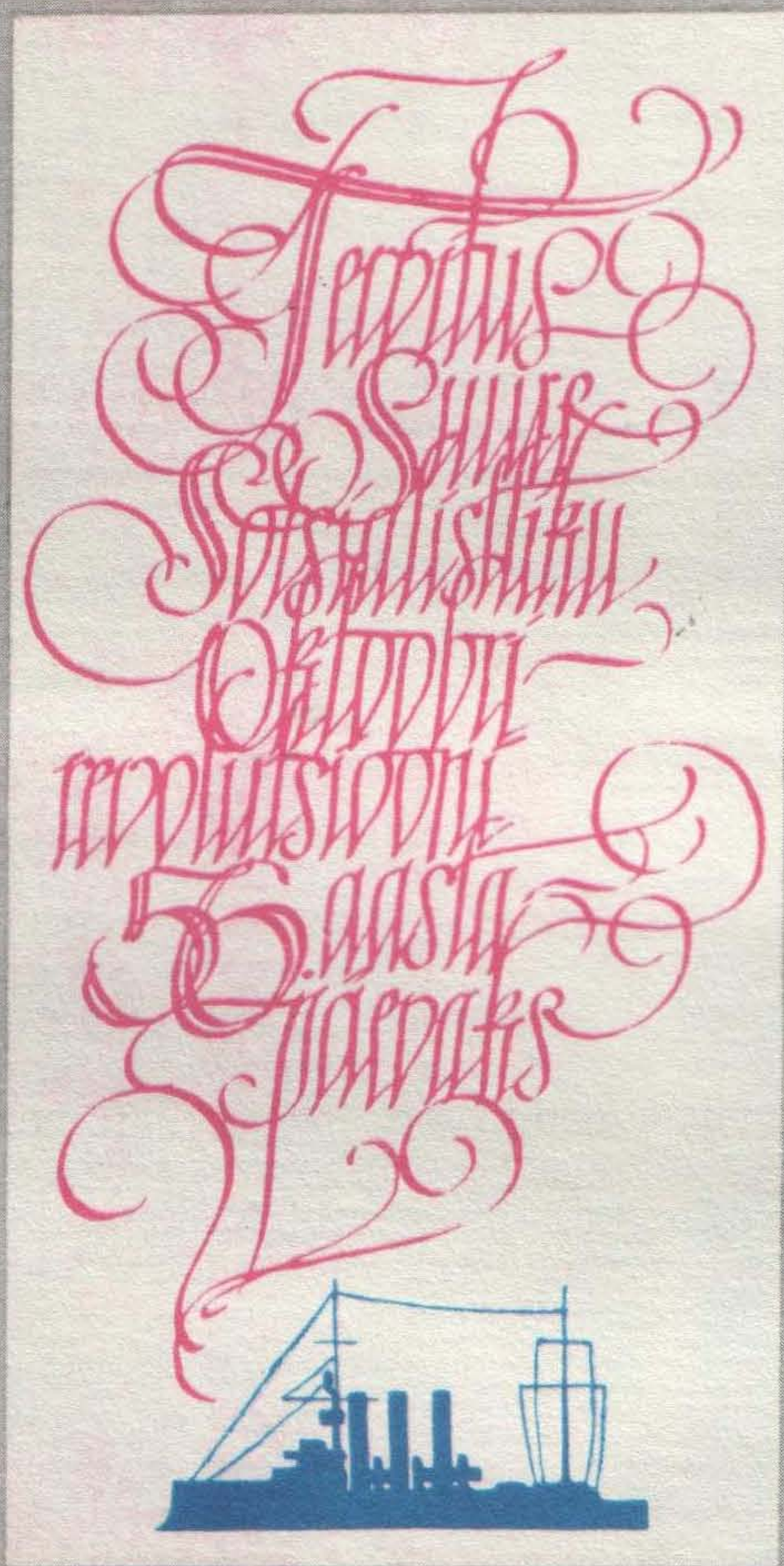
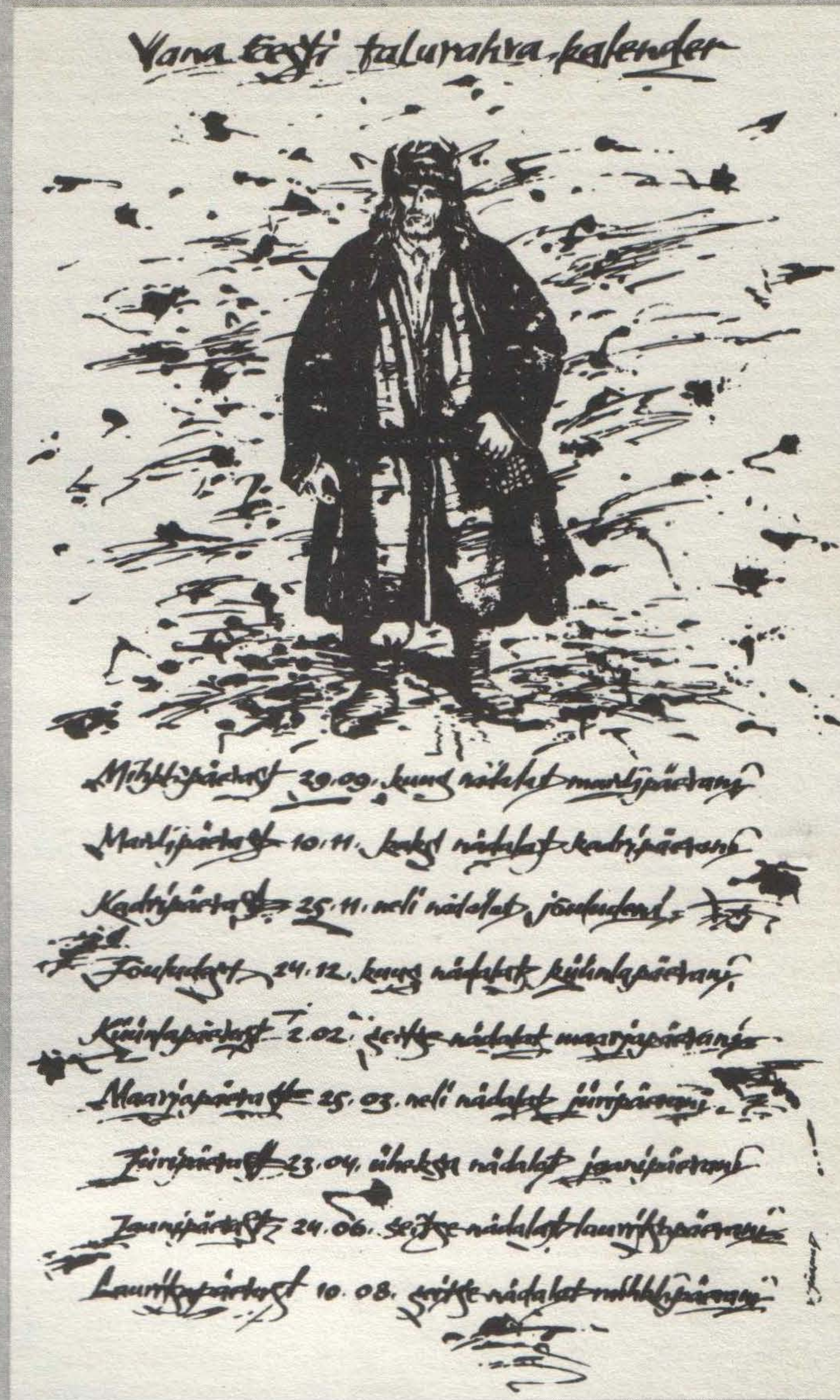
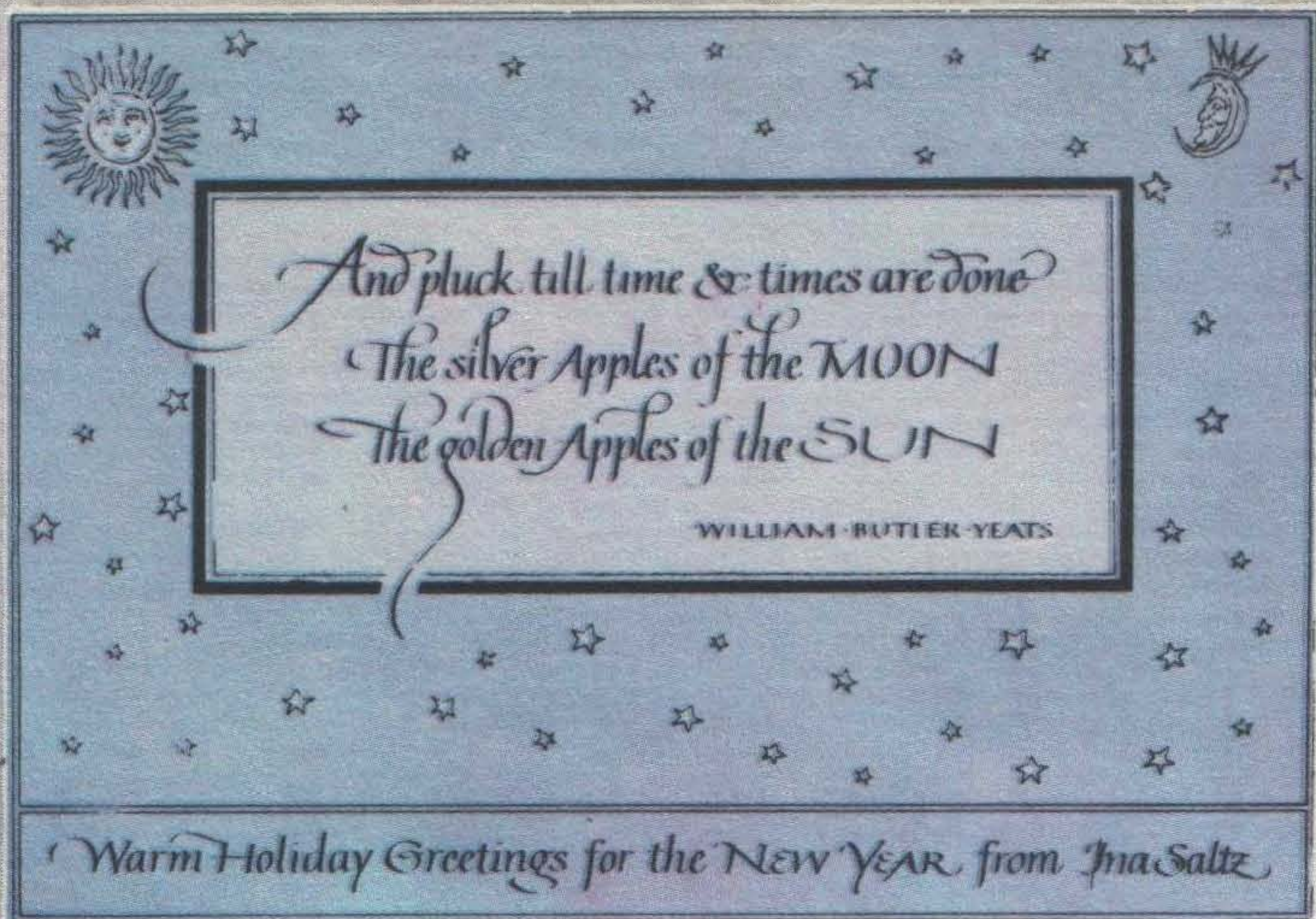
использованием декоративных вставок, рисунков в начале, в конце строки или между словами.

На практике часто пользуются сразу несколькими из этих приемов.

Чтобы выделить необходимый материал, усилить эмоциональное звучание рукописной работы (объявление, плакат, цитата, почетный адрес) или сделать ее более привлекательной, каллиграфы искусно применяют инициал, орнамент и росчерк.

ИНИЦИАЛ (буквица) в переводе с латинского означает «начальный». Появился в рукописях в начале нашей эры как украшение, чтобы привлечь внимание к наиболее важным частям текста. Ини-

* Окончание. Первые беседы цикла см. в № 3, 6 и 9 этого года.



Инна Сальтз
(США).
Новогодняя
поздравительная
открытка.
1983.

Рейн Мягар
(СССР).
Праздничная
открытка.
1973.

Чарльз Пирс
(США).
Эскиз вывески
для отеля.
1980.



Виллу Ярмут
(СССР).
Старый эстонский
крестьянский
календарь.
1979.

Сильвия Лийберг
(СССР).
Новогодняя
поздравительная
открытка.
1976.

циалом начинают заголовки, текст, абзац, фразу, предложение. Его «топят» в текст, выводят в верхнее или боковое поле, помещают в центр шрифтовой работы, иногда в качестве своеобразной иллюстрации. Буквицу выделяют оригинальной конфигурацией, размером, цветом, рамкой, росчерком, сочетают с рисунком...

ОРНАМЕНТ в переводе с латинского означает «украшение», но в шрифтовой работе это еще и средство создания художественного образа. Оно не должно противоречить теме оформляемого материала. Плакат о выставке, например, народного искусства Дагестана хорошо дополнить национальным орнаментом; «нейтральный» здесь малоубедителен; грузинский, украинский или любой другой — грубая ошибка. Орнаментом украшают буквицу, рамку, обложку, форзац, переплет, им начинают и заканчивают текст...

РОСЧЕРКУ в искусстве каллиграфии принадлежит особое место. Как и к любому другому выразительному средству каллиграфии, к нему предъявляются определенные требования. Хороший росчерк живет на бумаге трепетно. Это не лекальная прямая, проведенная равнодушной рукой чертежника, а настроение, душа художника.

Росчерк обладает замечательной и ярко выраженной способностью взаимодействовать с окружающим пространством, заполнять его, потому им часто завершали главу в старых рукописных книгах, если она заканчивалась в начале очередной страницы. Хороший росчерк — изобретательное, порой чрезмерно резвое, но в общем послушное дитя буквы — характер линий, соединений должен иметь органическую связь с рисунком шрифта. Этим часто пренебрегают начинающие, забывая, что любое украшение без должного родства с окружающими оформительскими элементами только испортит работу. Не злоупотребляйте росчерками. Делайте их меньше, но в точно найденном месте. Основа хорошего шрифта прежде всего в правильной форме — плохо написанную букву под пеной каллиграфических излишеств не упрячешь.

Росчерк делают той же толщины, что и букву, или тоньше, чтобы не было соперничества между ними. Знающий художник обычно избегает пересечения широких элементов (иначе образуются темные пятна), контролирует совершенство закруглений, переходов тонкой линии в толстую и наоборот.

Каковы составные элементы росчерка? Ствол — это качественно новое продолжение тела буквы или ее выносного элемента. Ответвления — украшения, исходящие от основного ствола. Дополнительный росчерк — самостоятельное украшение, которое не является прямой принадлежностью буквы, но усиливает ее декоративные качества.

Элементы росчерка выполняют в определенной последовательности или за один раз, не отрывая пера. Сочетают и оба приема работы. Постепенно накапливается опыт, растет запас своих собственных украшений, которые используют в соответствующей ситуации. Тренированный, обладающий хорошей интуицией художник способен «выдать» нужные росчерки без всякой подготовки, с ходу. Довольно часто они бывают самыми удачными.

Многие современные мастера в поиске ориги-

нальных графических решений отошли от классической каллиграфии. Новая графика букв требует и своего росчерка. Замечательный пример такого соответствия — «Старый эстонский крестьянский календарь», написанный Виллу Ярмутом. Интересных эффектов в каллиграфии достигают своеобразным расположением строк. В обычном деловом тексте строки, как правило, располагают горизонтально. Вообще же художники нередко komponуют их вертикально, по диагонали, в круг, спираль, исполняют буквами портреты, фигуры людей, пишут, пренебрегая междустрочиями, так что одни строки находят на другие. И все это оправданно композиционными соображениями, несет определенную смысловую нагрузку.

Особо оригинальная композиция строк резко снижает читабельность текста, но это допустимо. Мы с наслаждением прослеживаем кружевной узор строк, написанных Н. Гусевой, восхищаемся техническим мастерством и эмоциональным чутьем художницы. Это своего рода иллюстрация к стихотворению, самостоятельное произведение искусства. Конечно, в больших вещах такое сложное, хотя и блестящее само по себе решение недопустимо: голову сломаешь после первых же страниц.

Шрифтовую композицию украшает хорошо найденный цвет. Старые каллиграфы любили применять его в ограниченном количестве, чтобы воспринимался как драгоценность (например, буквица в рукописной книге). Начинающий шрифтовик, когда хочет сделать яркую, праздничную работу, пускает в ход все краски, какие только есть под рукой. Это утомительно, ожидаемой нарядности нет и в помине. Лучше ограничиться тремя цветами, но подобрать их безукоризненно. В многокрасочной композиции желательно наличие доминирующего цвета, ассоциативно подчеркивающего тему работы. Эффектно выглядит текст на тонированной поверхности. Шрифтовику полезно знать таблицу оптимальных светосочетаний, где четкость восприятия цветных букв дана в порядке убывания: черный на желтом, зеленый на белом, синий на белом, белый на синем, черный на белом, желтый на черном, белый на красном, белый на черном, красный на желтом.

Элементы каллиграфии находятся в сложном взаимодействии. Например, изменение величины или формы росчерка часто влечет за собой необходимость переработки всей композиции. Некоторые пишут без выносных элементов, решая их графику и размеры на завершающей стадии работы, соотнося общей картине каллиграфического листа.

Обычно художник тщательно продумывает будущую композицию, отрабатывает ее в карандаше и затем, следуя эскизу, пускает в ход перо или кисть. Но есть и другой путь — писать с ходу, с минимумом композиционных расчетов, импровизируя и изобретая. Не прибегают к разметке японские и китайские мастера — работы их отличаются волшебная легкость и непринужденность исполнения, которых невозможно добиться, обводя заранее подготовленные линии. Известный советский график Е. Ганнушкин вообще считает, что «в шрифте все происходит подсознательно, когда художник водит рукой по бумаге, сообразуясь с мыслями, которые забегают далеко вперед».



100-ЛЕТИЮ ПОСВЯЩАЕТСЯ

ВЫСТАВКА

ДРЕВНЕЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

из коллекций Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника

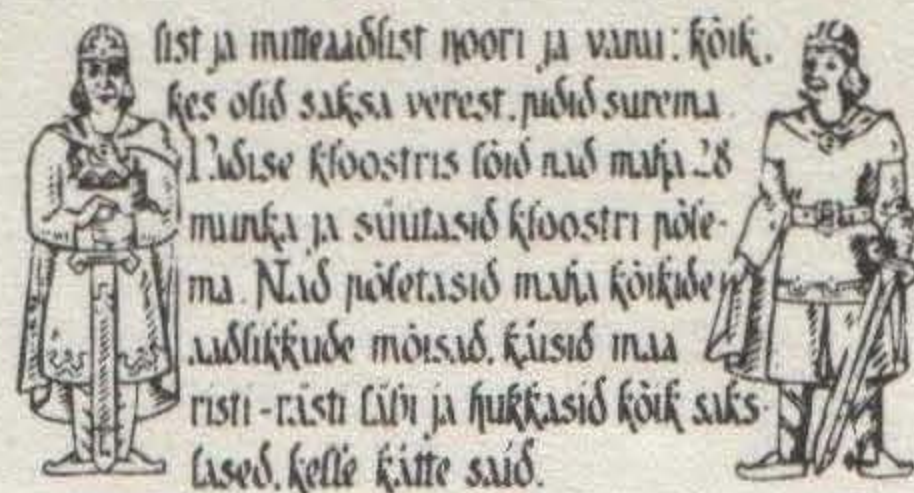
НА ВЫСТАВКЕ ВЫ ПОЗНАКОМИТЕСЬ С УНИКАЛЬНЫМИ ЭКСПОНАТАМИ, ПОСЛИННЫМИ ШЕДЕВРАМИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА, /III ТЫС. ДО Н.Э., XV В Н.Э./

ОНИ ПОВЕДАЮТ ВАМ ОБ ИЗВЕЧНОМ СТРЕМЛЕНИИ ЧЕЛОВЕКА К ПРЕКРАСНОМУ И ПРИ ОТКРОЮТ ДВЕРЬ В ЧУДЕСНУЮ СТРАНУ ТВОРЧЕСТВА.

ПРИГЛАШАЕМ ПОСЕТИТЬ ВЫСТАВКУ

Получается бесплатные звонки
Телефон 2-40-86

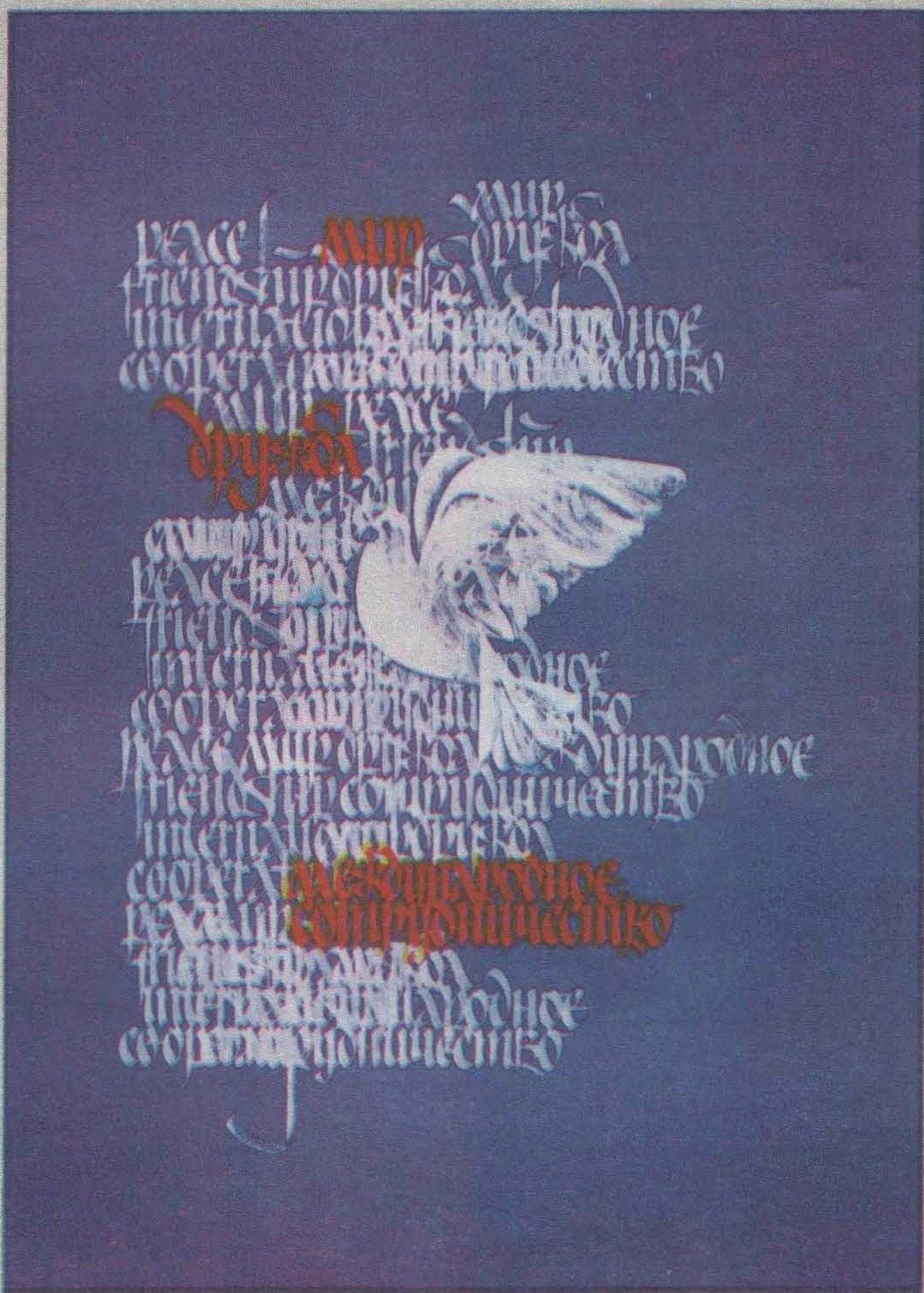
Адрес: улица 10. Восточная, 67.
Музей работает ежедневно с 10 часов до 18 часов.
в четверг — с 10 часов до 17 часов



list ja imelaadist noori ja vanu: kõik kes olid saaksa verest, pidid surema. Lühise kloostris löid nad maha 28 muuka ja süütasid kloostri põlema. Nad põletasid maha kõikude aadlikeude mõisid, käisid maa risti-risti läbi ja hukkasid kõik sakslased, kelle käite said.
Süis valisid nad neli eesti talupoega kuningaks. Nad sehtsid need kullarud kunnustega ja kirjude kuividega, panid pähe neitsikroonis (kullarud, nagu see tol ajal pruugiks oli), mis nad olid nõovinud, ja tõmbasid kullatub vööde ümber ketta: see oli nende kuninglik õhe. Kes naistest ja lastest meeste käest pääsesid, neid löid mitesaaksa naised surmiks, põletasid maha kirikus ja mõisad.
Kui see kõik oli sündinud läksid kuningad eestlastega sõjasi ja piirasid Tallinat kümne tuhan-

Пауль Лухтейн (СССР).
Страница из рукописной книги «Освободительная борьба эстонцев в Юрьеву ночь 1443 года», 1945.

Леонид Проненко.
Плакат «Мир, дружба, международное сотрудничество», 1982.



Леонид Проненко (СССР).
Плакат выставки, 1980.

Эмиль Лаусмяэ (СССР).
Шрифтовая композиция, 1976.

Последнее по силам лишь опытному мастеру. Импровизация обостряет композиционное чутье, развивает и раскрепощает воображение. Однако по-настоящему удастся она лишь тому, кто в совершенстве владеет всеми приемами классической каллиграфии. Так что не забегайте вперед себя. Упорно, вдумчиво учитесь — и время вдохновенного творчества придет!

г. Краснодар

Леонид ПРОНЕНКО

ОТ РЕДАКЦИИ: Мы завершаем публикацию цикла статей «Каллиграфия для всех», хотя к самой теме искусства красивого письма журнал еще не раз вернется. Заинтересовали ли вас эти публикации? Захотелось ли вам попробовать свои силы в каллиграфии? А может, работа уже кипит всюю? Какие трудности встретили вы на первых порах? Напишите обо всем этом в редакцию — постараемся помочь.

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ

Я голосую за мир!	№ 1
Верный помощник партии	№ 2
Каким быть художнику?	О. Филатчев № 3
Быть нужным Родине	Ф. Решетников № 4
Мир должен быть защищен!	В. Г. Куликов № 5
Зачем мне искусство?	Юр. Нехорошев № 6
Сибирь древняя и молодая	А. П. Деревянко № 7
Пионерии младшее звено	№ 8
Стремись создавать красоту	Б. Т. Лихачев № 9
Страна учится	А. Жукова № 9
Учиться коммунизму!	№ 10
За антиимпериалистическую	Е. Товма № 11
солидарность, мир и дружбу!	№ 12
Забота о юной смене	А. С. Константинов № 12

К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Высший военный (орден «Победа»)	В. Шумков № 5
Оружием плаката	И. Купцов № 5
Памятник на Поклонной горе	О. Кирюхин, Ю. Чернов № 8
В искусстве ратном преуспевшим	№ 8
(орден Кутузова)	В. Шумков № 8

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

Лиможские эмали	Е. Шликевич № 3
Антуан Ватто	М. Герман № 3
Жорж де Ла Тур	И. Прусс № 5
Великий труженик Менцель	В. Барашкова № 6
Карл Миллес	Т. Минкина № 8
«Дневник» Эжена Делакура	Л. Дьяков № 8, 9
Гравюра Северной Европы	Г. Кислых № 10
Эдгар Дега	О. Дубова № 10
Как рисовали древние египтяне	Р. Рубинштейн № 11
Идеальный мир Клода Лоррена	В. Синюков № 11
Светочи флорентийской славы	№ 12
(Данте и Джотто)	Е. Мелентьева № 12

МУЗЕИ МИРА

Будапештский музей изобразительных искусств	В. Татраи № 1
Итальянский рисунок XV—XVII веков из галереи Уффици	В. Шевченко № 2
Галерея автопортретов в Уффици	Д. Налбандян № 2
Эрмитаж	Б. Пиотровский, М. Алпатов, Е. Моисеенко № 4
Сибирская сокровищница искусств	А. Фатьянов № 7
«Малые голландцы» в Эрмитаже	И. Соколова № 12
Великие чародей живописи	Б. Щербаков № 12

ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА, У НАШИХ ДРУЗЕЙ

Современные мастера Арабского Востока	А. Набульси № 1
Путь Эндрю Уайеса	М. Соколов № 4
На рисунках Афганистан	Ю. Кобзев № 4
Керамика Игнаца Бизмайера	А. Прокопьев № 5
Скульптор, пробудивший сфинкса	А. Богданов № 9
Нгуен Фан Тянь	М. Кохан, Г. Сорокина № 11
Искусство революционной Никарагуа	В. Шумков № 12

РУССКОЕ ИСКУССТВО

«Люблю лепить лошадей»	О. Кривдина № 1
Павел Федотов	М. Шумова № 2
Русская бронза	С. Кайкова № 3
«Букет» для Тамары Карсавиной	В. Киселев № 3
Григорий Мясоедов	Н. Масалина № 5
Пейзажный парк конца XVIII века в России	Е. Караваева № 5
Тарас Шевченко — художник	Л. Владич № 6
В. Тропинин. Портреты А. С. Пушкина	И. Грабарь № 6
Художник-декабрист Бестужев	Е. Ячменев № 7
Мой Левитан	А. Дубинчик № 8, 10
Детство и юность Николая Рериха	А. Алехин № 9
Загадки творчества О. Кипренского	Е. Петрова, С. Римская-Корсакова № 10
З. Серебрякова: «Любить искусство — это большая радость»	Е. Рыбакова № 12
Зодчество Владимиро-Суздальской Руси	Н. Воронин № 12

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Лениниана продолжается	Н. Иванов № 1
Холсты и краски	Н. Кончаловская № 1
Кончаловский об искусстве	№ 1
50 лет студии имени М. Б. Грекова	А. Бакланов № 2
Дубинский — иллюстратор Гайдара	Е. Полякова № 2
И. И. Бродский	П. Белоусов, Е. Бродский, О. Андреева № 2
«Рисовать и рисовать постоянно...»	А. Остроумова-Лебедева № 3, 5
А. Грицай	Н. Платонова № 4
Поклон великому Гоголю	А. Зыков № 4
Спорт в искусстве	Н. Иванов № 6
Дому творчества «Академическая дача» — 100 лет	С. Ткачев № 6
А. В. Луначарский. Штрихи к портрету	Ю. Стригун № 6
Енисей в творчестве художников	И. Давыденко № 7
Романтический образ края (А. Алексеев)	Н. Иванов № 7
Просторы Бурятии (А. Сахаровская)	Н. Беговых № 7
Понятие правды рождает народ	В. Иванов № 8
Н. П. Крымов	М. Ситнина, Ю. Кугач, Н. Машковцев № 9
В технике сграффито	Е. Зернова № 10
Героический театр Ф. Федоровского	В. Киселев № 11
Портрет созидания (В. Ветрогонский)	Н. Иванов № 11
Скульптор Омар Эльдаров	Н. Воронов № 12

ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ

Богородский резчик М. Дворников	О. Нефедова № 4
Архитектор Е. Пожарский и скульптор В. Викторов	Н. Платонова № 7
Скульптор А. Рукавишников	И. Купцов № 10
Гжельский мастер В. Розанов	Е. Банщикова № 10
Живописец В. Харлов	В. Шумков № 10

РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ

«Марсельеза» Франсуа Рюда	В. Турчин № 3
В. Суриков. «Взятие снежного городка»	Ю. Лощиц № 7
«Юдифь» Джорджоне	Т. Кустодиева № 8
Агатова ваза Мазарини	О. Неверов № 9

Ян Вермер Делфтский. «Географ» и «Астроном»	М. Соколов № 11	Как оформить и переслать рисунки	Е. Сергеева № 8
Ж. Бастьен-Лепаж. «Деревенская любовь»	Т. Седова № 12	Движение — это жизнь	А. Бакулевский № 8
Окно поэта	Н. Кончаловская № 12	Работа над этюдом	А. Рылов № 9
ИСТОРИЯ КОСТЮМА			
Русская кавалерия в 1812 году	Н. Вдовин № 2	Роспись деревянных поделок	Л. Гаевская № 10
Как одеваются индийцы	Н. Гусева № 5	Что вы знаете о перспективе	А. Гангардт № 10
Путешествие в страну батика	Н. Чукина № 8	Абрамцево-кудринская резьба	А. Хворостов № 11
		Добрые друзья — гипсы	А. Алехин № 11
		Первый репинский гипс	№ 11
		Краткие сведения о рисовании фигуры человека	В. Яковлев № 12
КАЛЛИГРАФИЯ ДЛЯ ВСЕХ			
	Л. Проненко № 3, 6, 9, 12		
ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ			
ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ			
Союз искусства и филателии	А. Стрыгин № 11	Находки из раскопок Трои и городов Фракии	Е. Беспалова № 1
В Эрмитаж, не выходя из дома	А. Стрыгин № 12	Тайна старой фрески	А. Холодилин № 5
		Вниз по матушке по Волге	А. Коробочко № 6
		Панорама Великого сибирского пути	В. Шумков № 7
		Утаенные автопортреты М. Ю. Лермонтова	Л. Шаталова № 10
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ, РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ			
Высотные дома Москвы	В. Кузнецов № 1	НАШ СЛОВАРЬ	
Памятник Юрию Гагарину	О. Нефедова № 3	Шарж	Ю. Малинин № 2
Памятник В. И. Ленину в Московском Кремле	И. Абельдяева № 4	Эмали	В. Тарасов № 3
Томское деревянное зодчество	Э. Дрейзин № 7	Архитектура	В. Тарасов № 6
Петропавловская крепость	Б. Кириков № 8	Модерн	В. Тарасов № 9
Комсомольская площадь	В. Анисимова № 10		
Зодчий, художник, инженер	В. Глазычев № 4	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ, РИСУЮТ ДЕТИ, НАШ КОНКУРС	
Новые проекты школ	В. Степанов, Л. Мирчевская № 9	Я голосую за мир!	№ 1, 6, 9, 12
Ф. О. Шехтель	Е. Кириченко № 9	ДХШ имени С. Тавасиева (г. Орджоникидзе)	Н. Жуков, Ю. Максимов № 1
А. Н. Воронихин	В. Лисовский № 10	Рисунки-мореплаватели (ДХШ Керчи)	Р. Сердюк № 2
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО			
Меховая мозаика народов Сибири	М. Аграновская № 7	Джамия Алиева	№ 3
Тувинский камнерез Х. Тойбухаа	Ю. Холопов № 7	Восьмая художественная (Москва)	В. Корешков № 3
Одежда и вышивка Хакасии	Ю. Максимов № 7	Мозаика: в художественных школах	№ 4
Петриковская роспись	Н. Глухенькая № 9	Итоги викторины	№ 5
Игрушки прошлого	Н. Мамонтова, С. Серов № 11	Наш «Круглый стол»	№ 5
Русский народный костюм и современная мода	Ф. Пармон № 11	Архитектурные фантазии	Г. Искржицкий № 6
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ, ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ			
Об изображении животных	В. Ватагин № 1	Юные художники Ангарска	Л. Корж № 7
Масла, краски и разбавители	Н. Одноралов № 1	От Тбилиси до Юрги	А. Кухианидзе № 7
Темпера	А. Арзамасцев № 1	Дагестанские узоры (ДХШ Махачкалы)	Г. Шитова № 8
Рисуем цветы	А. Алехин № 1	Пензенское художественное училище	Д. Васильев № 9
Мышцы головы и шеи	А. Ашарин № 2	Главный смысл работы (ДХШ Пензы)	М. Сидоренко № 9
Макраме	О. Бокина № 2	Новая галерея в Ростове-на-Дону	В. Лукин № 10
Рисование фигуры человека	Б. Дехтерев № 3	Праздник болгарской пионерии	В. Чонгова № 11
Ты рисуешь цветы	К. Купецио № 3		
Смешение красок. Основные характеристики и свойства цветов	Н. Одноралов № 3	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ, ВАШЕ МНЕНИЕ	
О фактуре масляной живописи	Н. Игнатова № 4	Профессия реставратора живописи	Г. Карлсен № 1
О кинематике животных	Г. Карлов № 5	Художник-иллюстратор	В. Панов № 2
Роль освещения в натюрморте	Г. Выборнова № 6	Куда пойти учиться	Э. Орешкина № 3
Букет из трав	В. Сюзева № 6	Обзор писем читателей	№ 3
Акварель	А. Кокорин № 7,8	Каким быть уроку рисования	№ 3, 8
Как переплести журнал	А. Турченкова № 8	Нэцке	Е. Сердюк № 4
		Нужно ли защищать искусство?	А. Ефремов № 5
		Тем, кто решил стать художником	А. Бенедский № 6
		Как убедить этого упряма?	№ 6, 11
		«Рисую горячим воском»	И. Трофимова № 8
		В помощь начинающему живописцу	Н. Одноралов № 9
		Профессия — искусствовед	В. Тарасов № 10
		Как оформить кабинет эстетики	Е. Сергеева № 10

Дорогой друг! Вот и завершился 1984 год. На твоей книжной полке двенадцать номеров «Юного художника». Просмотри их еще. Возможно, ты захочешь предложить журналу новые темы, рубрики, разделы. Редакция будет рада учесть твои пожелания.

Предлагаем вопросы, ответы на которые помогут нам в работе.

1. Нравится ли тебе журнал? Какие новые имена художников ты открыл? Кто из современных мастеров тебе интересен? Твои любимые картины, к которым всегда возвращаешься? Что не нравится в журнале? Почему?

2. Многие наши читатели, юные художники, принимают активное участие в конкурсе «Я голосую за мир!». Какой еще посильный вклад ты вносишь в дело сохранения мира на земле? (Участвуешь ли в митингах солидарности, трудовых акциях пионеров «Салют, мир!» и «Дети Страны Советов — участникам фестиваля», международной кампании СИМЕА под девизом «Дети хотят мира», эстафете мира детских организаций европейских стран и т. д.?)

3. В 1985 году наша страна и все прогрессивное человечество готовятся широко отметить 40-летие Великой Победы. Журнал под рубрикой «Летопись Великой Отечественной» рассказывал о лучших произведениях советских мастеров военной поры, художниках-фронтовиках. О каких еще картинах, скульптурах, графических сериях, посвященных этой важной теме, ты хотел бы прочитать?

4. Юные художники, как вы применяете свои профессиональные навыки и знания в оформлении школьных зданий, пионерских лагерей, детских садов, спортивных и игровых площадок, стенных газет? Что делаете для того, чтобы ваш родной город, поселок, село стали еще красивее, наряднее? Какие статьи в помощь этой работе необходимо опубликовать в журнале?

5. Ну а последний наш вопрос адресован учителям. Советские педагоги первый год работают над осуществлением реформы общеобразовательной и профессиональной школы. Какие материалы, связанные с улучшением художественного и эстетического воспитания, вы хотели бы видеть на страницах журнала? Сообщите, какие трудности встречаются в вашей работе?

Дорогие ребята! В своих ответах не забудьте указать фамилию, имя, домашний адрес, возраст, где занимаетесь изобразительным искусством, с какого времени выписываете журнал. На конверте сделайте пометку: «Анкета-84».

Ждем ваших писем!

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

12.1984

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Забота о юной смене	А. С. Константинов
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА		
2	Скульптор Омар Эльдаров	Н. Воронов
6 Календарь художественных дат 1985 года		
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА		
7	З. Е. Серебрякова	Е. Рыбакова
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ		
12	«Малые голландцы» в Эрмитаже	И. Соколова
18	Великие чародеи живописи	В. Щербаков
ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ		
16	В Эрмитаж, не выходя из дома	А. Стрыгин
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
19	Краткие сведения о рисовании фигуры человека	В. Яковлев
НАШ КОНКУРС		
24	Счастье рисовать солнышко	
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА		
26	Зодчество Владимиро-Суздальской Руси	Н. Воронин
У НАШИХ ДРУЗЕЙ		
32	Искусство революционной Никарагуа	В. Шумков
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
34	«Окно поэта»	Н. Кончаловская
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА		
36	Светочи флорентийской славы	Е. Мелентьева
РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ		
40	Бастьен-Лепаж. «Деревенская любовь»	Т. Седова
КАЛЛИГРАФИЯ ДЛЯ ВСЕХ		
42	О композиции	Л. Проненко
46	Содержание журнала «Юный художник» за 1984 год	
48	Анкета-84	

Обложки:

1. З. Серебрякова. За обедом. Масло. 1914. 88,5×107. Государственная Третьяковская галерея.
2. На занятиях в изостудии. Фото.
3. В. Яковлев. Натурщик. Карандаш. 1947.
4. П. Коdde. Художник перед мольбертом. Масло. XVII век. 31×23,5. Государственный Эрмитаж.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

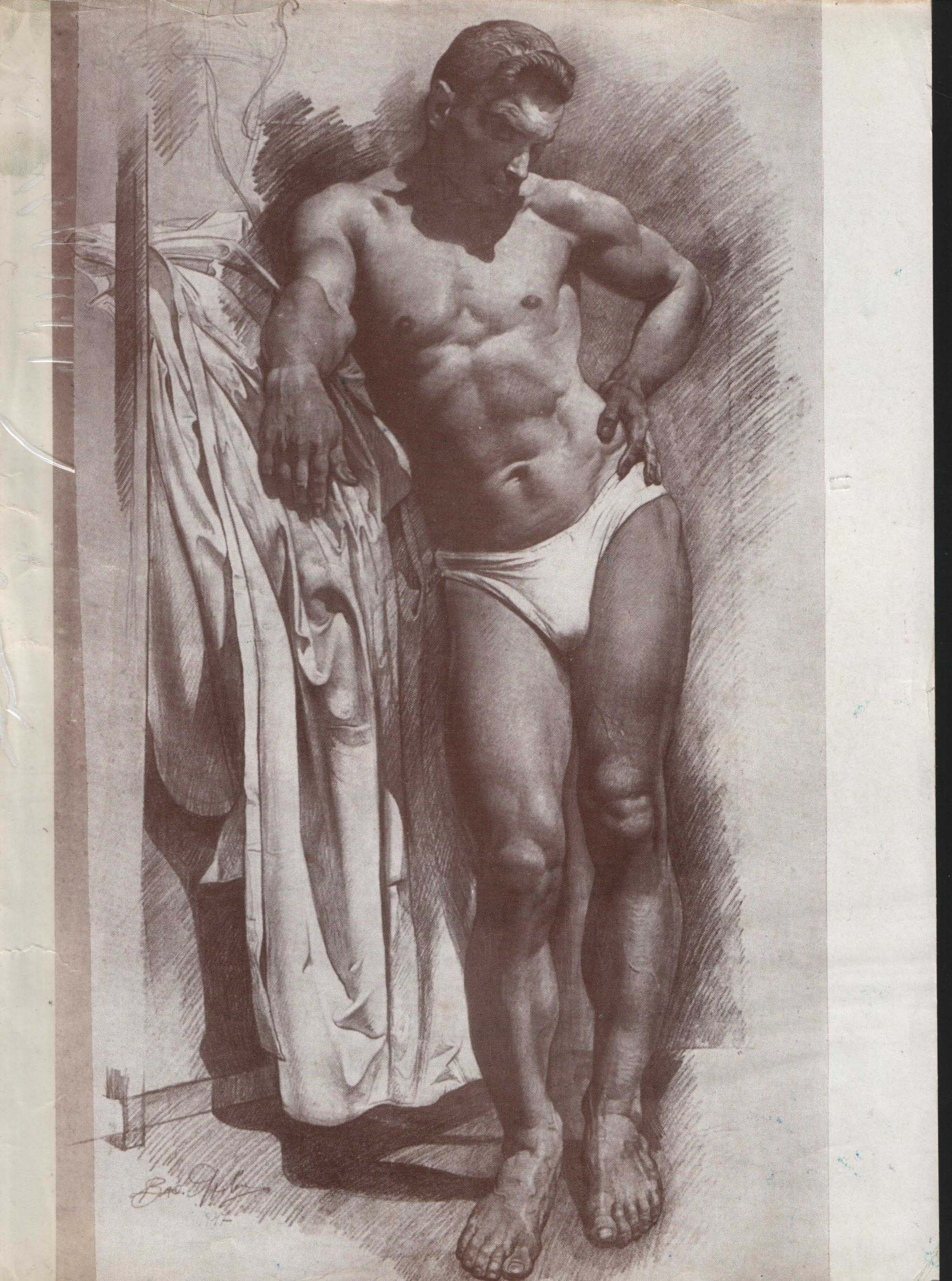
Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 12.10.84. Подп. к печ. 03.12.84. А15157. Формат 64×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отг. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 181 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1699.

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



Bob. M. J.

Др Захар Я Розбиллы



ISSN 0205—5791

Индекс 71124

70 коп.