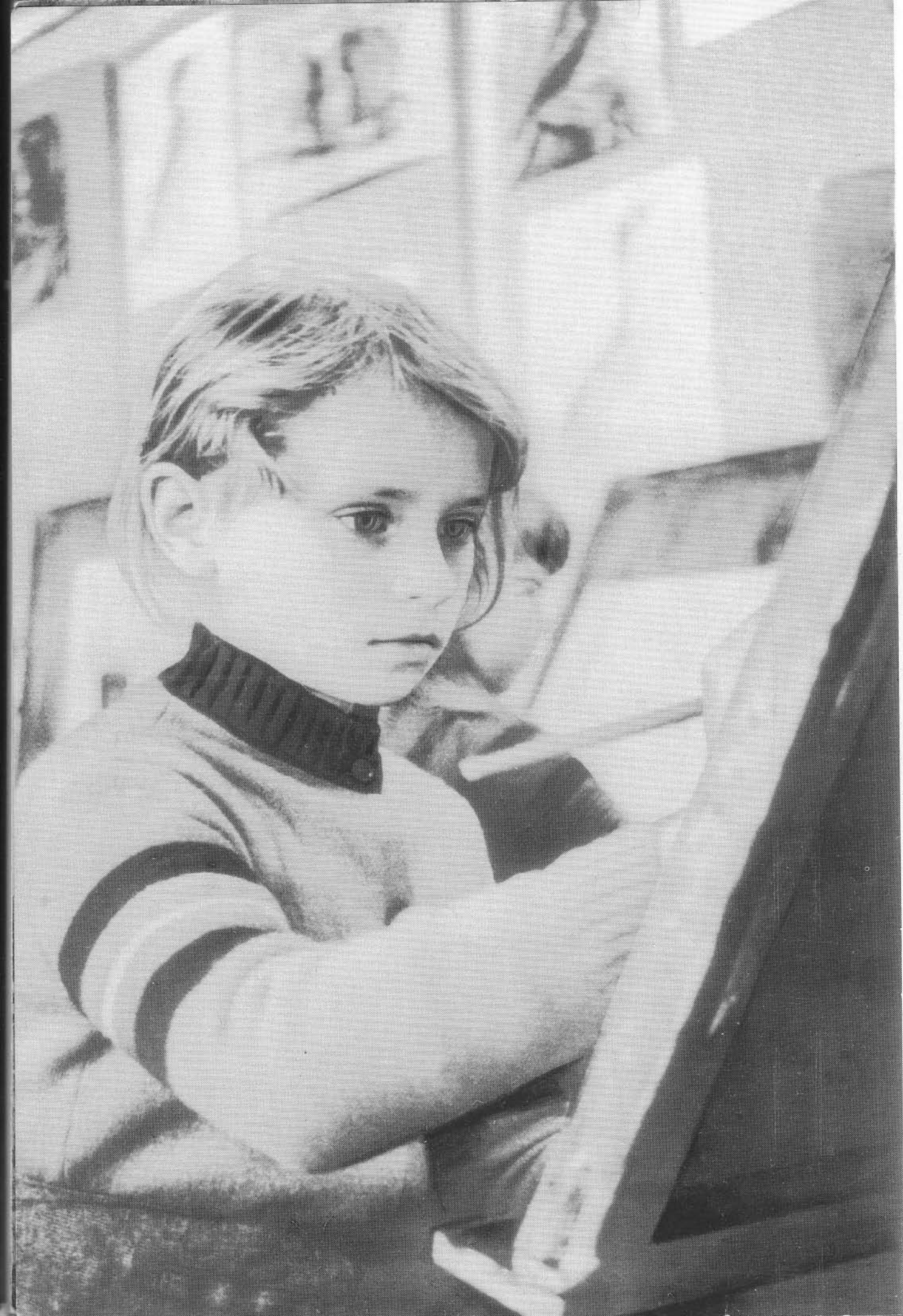


ISSN 0205—5791

Юный
ХУДОЖНИК

12'90





ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ

ДИОНИСИЙ

ИСКУССТВО
1930-Х ГОДОВДРУЗЬЯ
ИЗ ИНДИИ

Дорогие наши читатели! Сегодня мы сочли необходимым обратиться к почте людей, умудренных жизненным опытом, имеющих свои воззрения на историю, жизнь страны, искусство. Взрослых читателей взволновала наша публикация о судьбе Храма Христа Спасителя, и в первую очередь статья писателя В. Солоухина (№ 7, 1990). Люди разных возрастов, пенсионеры, студенты, рабочие горячо поддерживают идею воссоздания Храма, перечисляют средства на специальный счет, как это сделали сотрудники редакции и авторы материалов седьмого номера. Они готовы принять участие в строительстве, выполнять любую, даже самую тяжелую работу. Но наших читателей волнует и другая сторона проблемы, о которой, например, пишет Л. А. Романовская из Минска:

«Допустим, все будет сделано под яшму, под порфир, мрамор... под Крамского, Бруни, Семирадского. Но ведь это все «под»! Вся сила-то воздействия любого произведения на людей во внутренней энергии материала, энергии мастера, заключенной в нем, вы же знаете! Копия не оригинал, в ней нет «искры огня».

«Восстановление Храма Христа Спасителя, на мой взгляд, нецелесообразно. Разве можно воссоздать величие и красоту, что были. На это нужны многие миллионы. Да и Храм получится другой. И чувства к нему будут другие. Не лучше ли оставить это место пустым, как немой укор тому времени и инициаторам разрушения? М. М. Малютин, участник ВОВ, Ливны Орловской обл.»

Конечно, в чем-то эти авторы правы. И все-таки полностью согласиться с ними нельзя. Действительно, в нынешних условиях невозможно воссоздать Храм, который приблизился бы по своему значению к разрушенному. Но и неверие в осуществление благородной идеи может принести немалый вред. Ведь восстановление Храма Христа Спасителя — это прежде всего высоко нравственная задача, которая предполагает возрождение нашей поруганной совести, высокой духовности народа.

Восстановление такого грандиозного сооружения, как Храм Христа Спасителя, породит немало проблем. И все-таки... Ведь сумели же мы буквально воскресить из пепла разрушенные фашистами города Павловск и Пушкин, что под Ленинградом. И опыт возвращения к жизни Данилова монастыря мог бы пригодиться, да и в других странах сделано немало по воссозданию утраченных памятников архитектуры.

А вот иной взгляд на проблему. «Спасибо большое за статью о Храме Христа Спасителя. Без всяких сомнений, Храм должен быть восстановлен на том святом месте, где он стоял! Это святыня всех русских людей! — пишет О. В. Чупрунова из Полтавы. — Я не согласна, что этим должно заниматься государство. Нашему государству сейчас мало кто верит. Этим должен заниматься комитет по строительству при Священном Синоде русской православной церкви, которая должна от имени всех православных христиан предьявить иск государству за содеянное безобразие! В своем же Отечестве осквернять и разрушать святыни?! Этого прощать нельзя!»

Мы рады, что материалы журнала помогают вам, дорогие друзья, активно участвовать в общественной жизни, воспитании детей и юношества, глубже понимать искусство. Особенно отмечают читатели появление статьи в цикле «Картины по русской истории». «Уж последнего подарка я никак не ожидала. И вот низко кланяюсь вам за то, что вы печатаете в журнале статьи по русской истории и древнерусскому искусству, — пишет В. И. Соколова из Перми. — Я инженер, но всю жизнь собираю материалы по русской истории, составила альбомы икон, храмов, монастырей, портреты замечательных русских людей, а выйдя на пенсию, подготовила курс лекций «Наше наследие» и теперь веду факультативные занятия в одной из школ».

Мы и впредь будем, дорогие друзья, стремиться глубоко и полно учитывать ваши интересы. Еще раз благодарим за письма и внимание к журналу.

Р. БАРТОВСКАЯ,
редактор отдела писем и массовой работы

С ЖУРНАЛОМ НА «ТЫ»

У многих народов есть пословицы, подобные нашим: «Нет худа без добра», «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Эта народная мудрость приходит на ум, когда размышляешь об отсутствии современных учебников для школ по художественной культуре. Ведь если нет готовых учебников, наверное, можно вместе с ребятами отыскивать, классифицировать материал по искусству и культуре. Можно даже приблизиться к созданию авторского учебника, в каждом классе



На занятиях в гимназии № 13
Москвы.

разного со своим «лица не общим выраженьем».

Журнал «Юный художник» в таком совместном поиске мог бы стать прекрасным помощником, наряду с радиофакультативом по истории мировой культуры, с телевизионными передачами в рубрике «Все грани прекрасного».

В московской гимназии № 13 я второй год веду занятия со старшеклассниками по художественной культуре. На одной из встреч каждому ученику были предложены на выбор номера журнала «Юный художник» из подшивки за последние годы. Смысл работы заключался в следующем. Предлагалось просмотреть номер, найти в нем тот материал, который перекликается с личными интересами и увлечениями, внимательно прочитать выбранную статью и рассмотреть иллюстрации. Затем представить возможное общение по поводу искусства со своим сверстником из немецкой гимназии и написать об этом связный рассказ. Необходимо пояснить, что гимназия № 13 действительно обменивается группами школьников с гимназией имени брата и сестры Шоль, Земля Северный Рейн — Вестфалия.

Некоторые примеры выполнения предложенного задания хотелось бы привести.

Андрея Тамаркина заинтересовала статья Г. Соколова «Марк Аврелий». Вот фрагмент его сочинения: «После того как я со своим гостем совер-

шил прогулку по городу и показал достопримечательности Москвы, мы решили посетить какой-нибудь из музеев столицы. Но какой? В Историческом мы уже были. Я всегда интересовался культурой древнего мира и средних веков, поэтому предложил посетить Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Мой гость много ездил по Европе и осматривал достопримечательности, находящиеся в средневековых городах. Меньше он знал о культуре древнего мира, и я попытался ему об этом

рассказать прямо в музее. Нам повезло. Из Государственного Эрмитажа в Музей изобразительных искусств была привезена мраморная статуя римского императора Марка Аврелия... Дальше Андрей использует сведения из прочитанной статьи. Но сюжетный ход придуман самостоятельно, вплоть до воображаемой экспозиции статуи в московском музее.

Внимание Люси Сосиной привлек материал М. Бусева «Сальвадор Дали», вероятно, потому, что она была на его выставке. Но самое интересное — это как будто бы замедленное и постепенное осмысление рассматриваемых иллюстраций. Вначале Люся пишет: «Все картины Дали имеют тайный смысл, их невозможно понять сразу... Например, я не понимаю картину «Постоянство памяти»... По ходу рассказа, как о неожиданном прозрении, Люся говорит: «Но, стоп! Я кажется начинаю понимать «Постоянство памяти». Часы тут подобны воде, они текут как вода. Это значит, что время течет как вода. Муравьи на часах — это мы, люди, которые забыли о нравственности в своей суете...» Прочитанное, конечно, помогает толкованию картин Дали, но возникающий эффект самостоятельного прозрения кажется особенно ценным.

У некоторых ребят публикации в журнале по социации вызвали личностные воспоминания, на-

«ВЗРОСЛЫЕ ДЯДИ», ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ!

прямо не связанные с текстом, который они выбрали как наиболее интересный. Так, Стас Андрушин под впечатлением статьи В. Седова «Российские города в открытках» вспомнил о коллекции семейных фотографий, сделанных в музее-усадьбе Архангельское. Он написал: «Однажды я вместе с родителями был в музее-усадьбе Архангельское. Меня поразила площадь усадьбы, по которой можно гулять весь день. К сожалению, в само здание нам не удалось попасть, но зато мы гуляли по парку, катались на лодке, восхищаясь красотой осени. Мы повстречали там иностранцев, особенно много их было с детьми. Значит, такие места пользуются у них популярностью. И я бы повел своего нового друга сначала туда...»

Но и в тех случаях, когда содержание прочитанного в журнале ложилось в основу воображаемого общения, ребята избегали буквального повторения, строили свой рассказ так, что чувствовалось — они думали на эту тему не раз. Например, Юлия Куличенко под впечатлением статьи С. Ямщикова «Свидетельница истории русской» пишет: «Я рассказала бы немецким гостям о Владимирской Богоматери, это истинно русское произведение, прошедшее вместе с русским народом тысячелетний путь. Русские люди верили, молились Богоматери, чтобы она защитила их от врагов. Легенд, связанных с древней иконой, очень много и в письменных источниках, и в устных преданиях...»

Возвращаясь к началу нашего разговора, хочется отметить, что с помощью единых государственных учебников вряд ли можно успешно программировать атмосферу творчества на уроке. Для ее создания нужен неподдельный взаимный интерес учителя и учащегося, их доверие друг к другу и искренность. Вне личностного общения такая атмосфера не возникает. По мысли Михаила Пришвина, истинное творчество — это замаскированная встреча близких по духу людей.

Если вспомнить уроки Сократа или учителей Востока, то становится понятной роль учителя не как носителя непререкаемой суммы знаний, а как старшего помощника в поисках собственного неповторимого пути. Умение слушать ученика, вставить на его точку зрения и считать ее не менее ценной, чем свою, одно это, как считают психологи, дает больше и действует сильнее красивых проповедей и научных теорий.

В настоящее время отчетливо проявляется стремление к многоукладности педагогики, начинается переосмысление самого типа школьных программ. Акцент постепенно перемещается с безусловной истинности содержания школьного образования на поиски истинности. И сами учащиеся в этом процессе могут стать активными соавторами новых программ и учебников, конечно, при условии высокой профессиональной и педагогической культуры учителей, работающих с детьми. В этом совместном педагогическом поиске взрослых и детей, безусловно, неоценимую помощь окажут публикации журнала «Юный художник».

М. ЧЕРНЯВСКАЯ,
кандидат педагогических наук

Е

сколько слов сегодня говорится о возрождении нравственности, добра, внимания к детям. Слов много, а вот дел...

Не иссякают в нашей почте письма ребят и педагогов о равнодушии к их нуждам, о духовном запустении, охватившем города и веся нашей огромной страны.

«Хотим поделиться своими бедами. Говорят, когда выскажешься, легче становится. Читаем в журнале, как хорошо другим ребятам, увлеченным изобразительным искусством, имеющим прекрасные школы, светлые классы. А наша похожа скорее на сарай, но никак не на школу искусств. Как только городские власти спокойно ходят мимо этого здания? Недавно его хоть покрасили снаружи, а то стояла ободранная школа искусств в центре города.»

Теперь посмотрим, что внутри. Художественное отделение школы — это два маленьких класса. Можете представить, каково нам заниматься, когда в 12-метровой комнате располагаются десять человек с мольбертами. Бывает, что педагог стоит в дверях, объясняя урок, так как в классе места нет. А ведь мы делаем хорошее дело не только для себя. За прошлый год провели 13 выставок в городе и областном центре. Мы видели, как люди улыбались, глядя на наши рисунки. Но нам не очень радостно. Помогите обрести нормальную школу. Учащиеся школы искусств г. Светлого Калининградской области».

Вот другой вопиющий голос, и раздался он не из «медвежьего» угла, какого-нибудь маленького городка или поселка, а из крупнейшего южного центра нашей страны: Ростова-на-Дону. Письмо от имени 600 родителей и учащихся городской художественной школы:

«Великолепные здания принадлежат партийному и советскому аппарату, детям выделяют подвалы и полуподвалы, в нашем же случае произошло преступление — школьное здание было в 1977 году отобрано и передано районному отделению милиции, аварийное здание, где размещалась милиция, отдано школе. Выходит, милиции нельзя в нем находиться, а детям можно. Все это происходит там, где руководители, призванные решать судьбы людей, не думают о будущем страны, занимают позицию временщиков»*.

Трудно не согласиться с таким выводом ростовских педагогов и родителей. Аналогичная жалоба пришла из г. Майкопа, опять южный, Краснодарский, край. Просьба та же — помочь школе в улучшении условий, дать детям и педагогам возможность нормально работать и учиться. Школе 20 лет, и все это время она арендует помещение, которое не отвечает элементарным требованиям: «Печное отопление, туалет на улице, неудобное месторасположение, детям приходится добираться на транспорте с несколькими пересадками. Вопрос о предоставлении нового помещения все время оттягивается. Время идет. Дети растут. Власти меняются. А наш вопрос остается открытым».

Читая эти исповеди, мысленно представляешь ежечасную муку детей, родителей, их обреченную усталость от бесполезных обращений в горкомы, обкомы, исполкомы, и невольно закрадывается сомнение, а есть ли вообще будущее у нашей культуры? Будут ли ее ярыми защитниками дети, учившиеся в этих школах? И что они думают о нас, взрослых, не могущих или не желающих видеть их нужды, помогать им?

Н. ПЛАТОНОВА

* Из Ростова-на-Дону сообщили: в школьном здании началась реконструкция, ДХШ временно разместили во Дворце пионеров.

Друзья из Индии

После многодневных проливных дождей в «Артеке» установилась наконец ясная солнечная погода. Юные художники с раннего утра, захватив кисти, краски, бумагу, расположились на огромной костровой поляне дружины «Лесная». Готовились к конкурсу на лучший рисунок. Вскоре работа закипела, и к нам подошла стайка симпатичных девочек, юных художниц из Индии. «Мы тоже хотим рисовать», — сказали они и присоединились к поглощенным работой участниками конкурса.

Пробежавший свежий ветерок весело потрепал бумагу у рисующих, приглашая детей к игре, но, увлеченные соревнованием, они ничего не замечали. Мы ходили между ними и удивлялись, как свободно и быстро появлялись композиции, пейзажи, портреты. Буквально через час-полтора были выполнены работы, на которые в изостудиях и художественных школах уходит по десять и более часов. А здесь в один сеанс ребята успели не только выбрать тему, но и воплотить ее в материале.

Время близилось к обеду. Многие уже поставили последний мазок и теперь расхаживали между разложенными причудливым узором рисунками, восхищаясь или критикуя их. Только индийские девочки продолжали трудиться. Вокруг них образовалась целая толпа любопытствующих.

Особенный интерес (и даже профессиональную зависть) наших ребят вызвали материалы, которыми работали гости. Красочная, двадцатичетырехцветная палитра аккуратных, удобных для детской руки фломастеров, английские краски, заливающие фон нежным, мягко мерцающим светом. И девочки демонстрировали редкое умение извлекать из материала чудесные цветовые комбинации, самобытную образность индийской цветной графики, которую трудно спутать с какой-либо другой.

Перед зрителями разворачивалась незнакомая, экзотическая природа, песенные, сказочные и бытовые сюжеты. Вот целое семейство восседает на слоне в живописном убранстве. Великан, словно понимая, какой драгоценный груз он несет, ступает важно и осторожно по неровной дороге. А здесь обычный сельский мотив. Мама с дочерью работают в огороде, ухаживают за невиданными растениями. Автор подметил любопытные детали, например, разнообразие одежды, деловитость и усердие матери, большую опустевшую корзину. Наблюдающая за ней дочка задумалась о чем-то, может быть, мечтает поскорее сбежать на праздник, что запечатлен рядом. Здесь поют песни, запускают в небо шары, забираются на деревья,

одним словом — веселятся от души.

Вглядитесь, как в этих рисунках быль и легенда, песня и танец слились в единый красочный ковер. Щедрое творческое воображение ребят создало настоящий праздник цвета, линии и радостного настроения. Особенно примечательны краски и самобытность композиционного решения. Мы привыкли к сдержанным оттенкам средней полосы, к профессиональному лаконизму и, глядя на эти рисунки, удивлялись. Дети смело соединяли, казалось бы, абсолютно негармонирующие цвета, строили свои картины неожиданно остро, игнорируя общепринятые законы компоновки. Как, например, танцовщица с барабанными палочками. Симметричное расположение фигуры и остальных элементов рисунка не дает, однако, ощущения статичности и покоя. Наоборот, остается впечатление энергичного движения. Как-то невольно в воображении возникают зазорные музыкальные аккорды индийских танцев и мелодичные голоса певцов.

Много ли в рисунках совершенных форм, пропорций, логичных композиционных построений? В традиционном понимании — почти нет.

Так чем же пленяют они зрителей? Каждый волен судить сам. Кто-то находит в детском творчестве непосредственность цвета, оригинальность композиционного мышления, другие в восторге от передачи движения. Действительно, посмотрите, как ловко несут смуглые юноши очаровательную невесту или как плавно скользит по волнам Ганга лодка! Однако все это можно найти и в картинах взрослых мастеров.

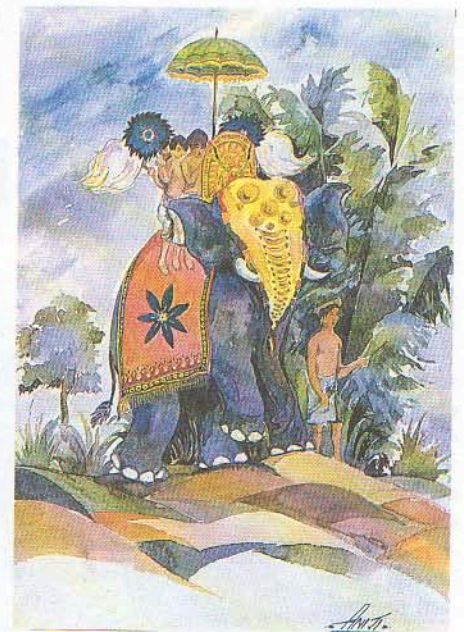
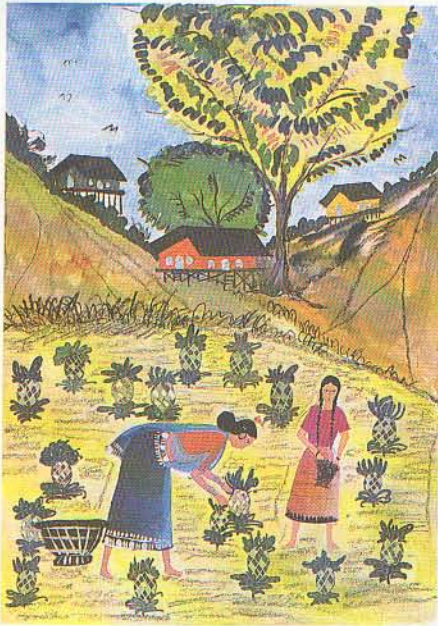
А в детских рисунках есть достоинство, присущее только им. Это теснейшее переплетение жизни и мечты, удивительное единство реальности и воображения.

Ребят менее всего интересуют внешние моменты картины. Главное, чтобы машина была как настоящая и мчалась быстрее всех, праздник был самый веселый, ну а мама была бы самой лучшей и симпатичной на свете!

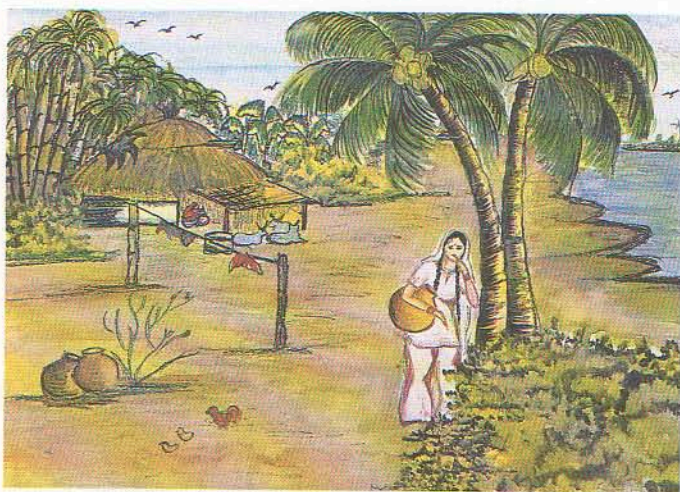
И работы индийских художниц получились такими красивыми потому, что очень хотелось рассказать новым друзьям по «Артеку» о своей прекрасной родине. Посмотрите, как величественна наша природа, как здорово мы умеем бегать и прыгать, какие древние у нас обычаи, легенды и сказания...

Когда мы отбирали композиции на выставку, девочки отдали их с удовольствием. «Ведите, пожалуйста, — говорили они. — Мы еще лучше рисуем!»

В. ЛАРИОНОВ



Мономита Дас, 13 лет.
Танцовщица.
Акварель, белла.



Мономита Дас, 13 лет.
Сельский мотив.
Акварель.

Преети Сонкар, 14 лет.
Ожидание.
Акварель, пастель.

Аниджи Варгиз Радха, 13 лет.
Утро на Ганге.
Акварель.

А. Лалита
Мадхави, 13 лет.
Праздник.
Акварель.

Аниджи Варгиз
Радха, 13 лет.
Катание на слоне.
Акварель.

Самеера
П. Гуджарати, 13 лет.
Индийская невеста едет за своим мужем.
Акварель, пастель.

Искусство 1930-х годов



Долгое время бытовало мнение об этом искусстве как о явлении достаточно однородном. Считалось, что бурные столкновения представителей реалистической традиции с живописным авангардом уже к началу десятилетия завершились изгнанием последнего с исторической сцены, после чего социалистический реализм стал единственным художественным методом. Но за последние годы стало ясно, что существующая история искусства того периода устарела, а для создания новой, объективно отражающей истинное положение дел, необходима работа по изучению неизвестных страниц прошлого и их осмыслению. Эти обстоятельства придали особую остроту работе над экспозицией

«1930-е годы», что открылась в залах Государственной Третьяковской галереи и задумывалась как экспериментальный вариант будущей постоянной экспозиции музея.

Создание такой масштабной выставки имело свою предысторию. Работа по ее подготовке велась давно. Это и выступления известных искусствоведов, начавших систематическое изучение полузабытых страниц искусства, и выставки 1970-х — начала 1980-х годов, куда включались полотна еще недавно опальных мастеров. С конца 1970-х годов сотрудники многих музеев, в том числе и Третьяковской галереи, пытаются спасти то, что еще недавно отбрасывалось как искусство второго сорта, грозило уйти в небытие, медленно разрушалось от неред-

ко скверных условий хранения в запасниках.

Настоящая выставка предоставила коллективу галереи возможность показать плоды поисков, воскресить и ввести в научный обиход десятки новых имен. Результат получился неожиданным. Наше представление об эпохе, складывавшееся по хрестоматийным полотнам Ю. Пименова, А. Дейнеки, Б. Иогансона, А. Герасимова, изменилось. По-своему замечательные произведения оказались между крайними точками эстетических споров. Реальный процесс был неоднозначным, интересным и выразительным.

Также поколеблен и начавший складываться в самое последнее время образ тридцатых годов как одного из самых мрачных периодов нашей культуры. Он вступил в

противоречие с общим мажорным настроением, царящим в большинстве залов галереи, с неподдельным оптимизмом, искренним порывом и энтузиазмом, свойственными героям картин и скульптур.

Произведения живописцев, входивших в 1920-е годы в различные группировки, позволяют говорить о существовании разных почерков и манер, несмотря на «знаменитое» постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года, утвердившее курс на единообразие. В реальной жизни споры абстракционизма с реализмом утратили былую остроту еще в начале десятилетия, обретая иной, в чем-то более сложный и неоднозначный характер.

В начале 1930-х годов претерпел существенные изменения художественный метод авангарда. Отчасти это было естественной эволюцией, во многом повторяющей процессы европейского искусства. Но, безусловно, отразилось и все более усиливающееся давление на «инакомыслие».

Один из основоположников конструктивизма, В. Татлин, еще в начале 1930-х годов отдавал немало сил реализации своих идей, увлекаемая ими творческую молодежь. Так, начатый им эксперимент в фарфоровой промышленности, проводившийся под девизом «от материала и шире — природы — к форме», стал для тогда еще молодого скульптора А. Сотникова основным импульсом для самоопределения в искусстве. И когда Татлин сосредоточивает свои интересы на живописи, то его мастер-



В. Татлин.
Ветка рябины.
Масло. 1930-е годы.

В. Ефанов.
Незабываемая встреча.
Масло. 1936—1937.

Н. Удальцова.
Алтай. Коллективизация.
Масло. 1931.

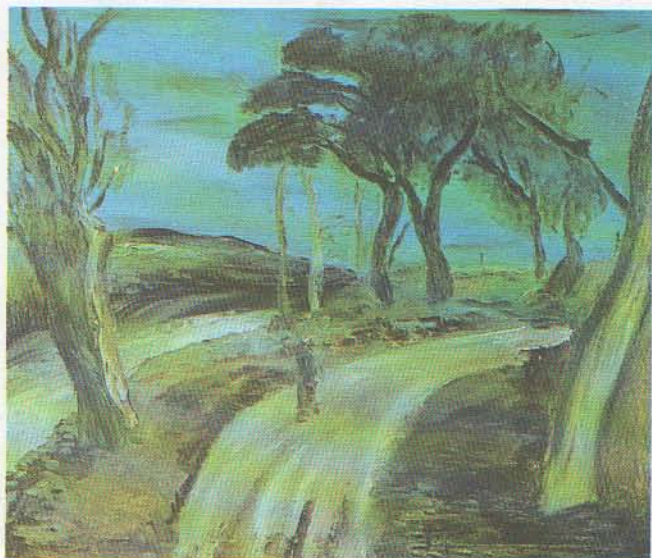
А. Древин.
Дорога после грозы.
Масло. Конец 1920-х годов.

ство, удивительное чувство «культуры материалов» продолжает оказывать немалое воздействие на учеников и последователей. Представленные в экспозиции произведения Татлина позволяют увидеть творческую эволюцию мастера. И если в пластическом языке полотен, датированных началом 1930-х годов, еще угадываются отголоски недавнего эксперимента, то более поздним творениям присуще иное направление поисков. В многочисленных натюрмортах особенности наложения красочного слоя продиктованы внутренним строем произведений.

Почти акварельная тонкость, свойственная этим работам, нашла продолжение у учеников Татлина. Например, в поэтичнейшем «крестьянском цикле» А. Щипицына. Работы этого мастера воспевают красоту природы России, удивительную гармонию народного быта, почти ритуальный характер крестьянского труда. По своим творческим устремлениям А. Щипицын принадлежал к той «московской живописной линии», которую развивали многие из мастеров, на кого обрушилась вся тяжесть официальной критики и чьи произведения стали сейчас настоящим открытием. В 1930-е годы работы этих художников не допускались на выставки, что означало отлучение от культурной жизни и, несомненно, должно было исказить процесс естественного развития их творчества. Но, как ни парадоксально звучит, данное обстоятельство способствовало сохранению высокого живописного мастерства.

Пример почти стоической веры в себя и в свое искусство являет творчество А. Морозова, чьи произведения, исполненные с удивительной живописной мощью, появились на выставках лишь в недавнее время, продемонстрировав неувядающее мастерство, с достоинством сохраненное в годы опалы.

К поколению художников, прошедших показательную эволюцию от живописного эксперимента (кубофутуризм, конструктивизм) к поэтическому реализму, принадлежали А. Древин и



Н. Удальцова, оказавшие, подобно Малевичу и Татлину, значительное влияние на искусство младших современников. Древин так сформулировал характер творческих исканий на рубеже 1920-х — 1930-х годов: «Я сживался с природой с предельной для себя возможностью». Образы Армении, Алтая на картинах этих прекрасных мастеров проникнуты тем особым чувством единства всего сущего, которое можно определить как пантеизм. На полотне А. Древина «Дорога после грозы» глубоко одухотворенной моделью мироздания воспринимается изображение ландшафта, где редкие купы деревьев и серпантин горной дороги формируют замкнутое пространство, своего рода «микрокосм», наделенный свойствами «макрокосма».

Значительный интерес вызывают полотна Г. Рублева, в раннем своем творчестве развивавшего традиции русского примитивизма начала XX столетия. Использование приемов непрофессионального искусства, включение в структуру композиций надписей, вводящих зрителя в современную бытовую ситуацию, демонстрируют глубокое понимание Рублевым самой сущности названного метода. Особенно ярко это проявилось в «Портрете И. В. Сталина», исполненного на первый взгляд простодушного преклонения перед отцом народов. Но нескрываемое лукавство читается в трактовке сидящей в кресле фигуры, в сопоставлении уюта облика Сталина и скрытой угрозы во взгляде лежащего у его ног пса. Метафорическое звучание имеет красный фон, создающий цельное пространство. Позднее Рублев уходит в монументальное искусство, что было весьма характерно для многих художников, чья живопись не укладывалась в рамки официальных догматов.

Для пластической системы Б. Голополосова, ученика А. Шевченко, характерна особая острота живописной манеры и колористических решений, имеющая не только эмоциональное, но и смысловое наполнение, что позволяет видеть в его творчестве не очень привычный для русского искусства вариант экспрессионизма. Так, в его картине «Совхоз на Волге близ Ярославля» красный цвет, вспыхивая на флажке здания в

глубине, находит поддержку в бликах на бороздах пашни, почти осязаемо «прорастает» в причудливых цветах на переднем плане, становясь пластической метафорой. Примечательна судьба Голополосова. Глубокая вера в революционный идеал не спасла его от разгромной критики за формализм. Он был исключен из Союза художников и умер в полной неизвестности в 1983 году. При его жизни составители справочных изданий указывали: дата смерти неизвестна. Впрочем, существовали и более трагические варианты перевоспитания художников — подверглись репрессиям и были расстреляны А. Древин, П. Суриков, Р. Семашкевич. Столь обстоятельный разговор о данном разделе экспозиции вызван тем, что речь в нем идет о тех явлениях в русском искусстве, которые слишком долго были неизвестны широкому зрителю.

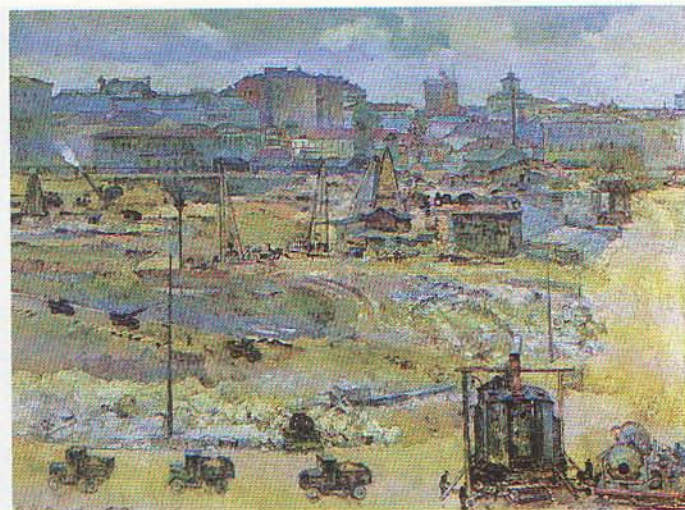
Значительнее всего идеологизация искусства коснулась тематической картины. В полотнах признанных или, точнее, «признаваемых» мастеров начинает преобладать триумфально патетическое начало, а в пластических решениях доминирующей становится ориентация на искусство Репина, Сурикова, Рембрандта. Взгляд того времени на события русской истории отчетливо несет на себе оттенок пересмотра, а нередко и фальсификации событий прошлого, в чем выразились особенности общественной ситуации. Так, уже в начале 1930-х годов рождается идея написания «Истории заводов и фабрик», весьма тенденциозной по своей направленности. Создается многотомная история гражданской войны, в которую вносятся произвольные коррективы. (В редколлегиях издания входили И. В. Сталин, К. Е. Ворошилов, А. М. Горький и другие.)

Среди помпезно-фанфарных полотен выделяется «Незабываемая встреча» А. Ефанова. Значительны не только его размеры, но и количество изображенных лиц. Перед нами образ безмятежного счастья и всеобщего ликования.

В картинах, посвященных современной тематике, преобладают произведения, воспринимаемые как пластическое воплощение важнейших идеологических лозунгов: коллективизация, индустриализация, воспитание человека

нового мира, «готового к труду и обороне». В сравнении с тематическими картинами 1920-х годов и прежде всего с работами мастеров ОСТА (Общества станковистов), нетрудно заметить, что пафос созидания постепенно снижается и бытовизируется, обретая все более конкретное наполнение. Соблюдение верности догмам социалистического реализма, насаждаемого кнутом и пряником, стимулировало именно такой ход событий. И если на рубеже десятилетий еще был возможен экспрессивный «Днепрострой» Голополосова, величественные и одновременно декоративные картины созидательного труда на полотнах М. Сарьяна и П. Кузнецова, посвященные реконструкции Еревана, то позднее начинает выделяться направление, которое намечали живописные репортажи участников АХРРА и ярким примером чему служит знаменитая в свое время картина П. Котова «Магнитострой. Домна». Каким образом влияло следование подобным принципам даже на крупных и самообытных мастеров, можно судить по тому, сколь обыденно и невыразительно выглядит одна из «строек века» — сооружение Дворца Советов на месте взорванного Храма Христа Спасителя — на холсте В. Рождественского, чьи проникновенные пейзажи русского Севера соседствуют в экспозиции с названными произведениями.

И этот контраст подводит нас к необходимости попытаться дать ответ на еще один важный вопрос — следует ли однозначно осуждать обращение многих крупных художников к насаждаемой официальной пропагандой тематике. И хотя можно назвать немало спекулятивных произведений, созданных во имя получения почестей и жизненных благ, нельзя полностью сбрасывать со счетов и то, что у многих еще сохранялась искренняя вера в справедливость нового социального идеала, особенно у мастеров, чей творческий путь начинался в первые послереволюционные годы и чьи искания создавали стиль эпохи. В первую очередь сюда следует отнести живописцев, которые в 1920-е годы входили в объединение ОСТ и «Круг ху-



Ю. Пименов.
Новая Москва.
Масло. 1937.

В. Рождественский.
Московский пейзаж. Стройка.
Масло. 1936.

дожников». И в 1930-е годы они сохраняли верность мечте. В произведениях А. Лабаса картины технического прогресса, преобра-

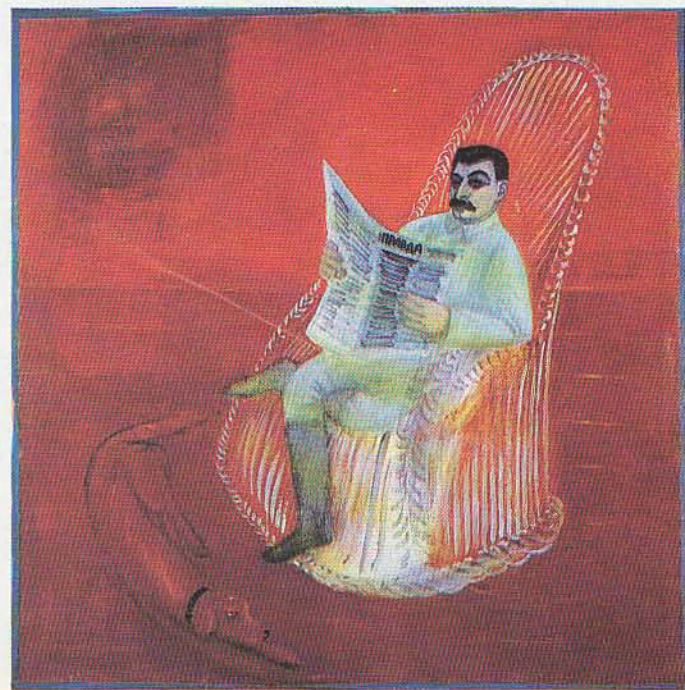
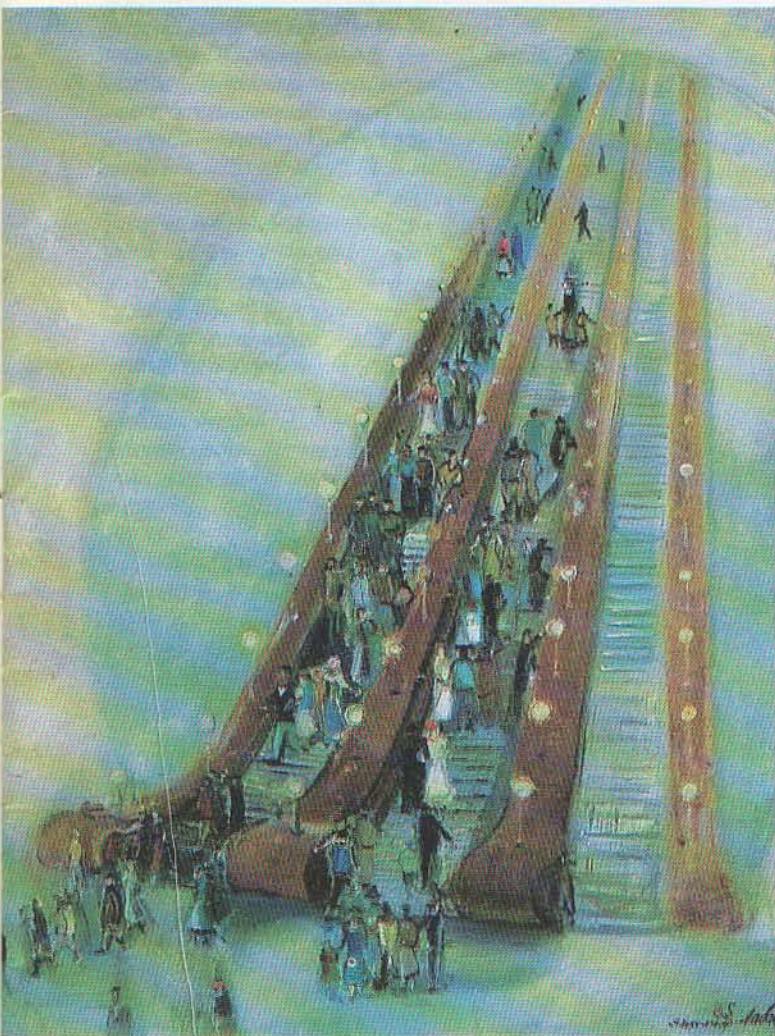
зующего жизнь, сохраняют романтическую окраску. Живописец стремится не столько выявить красоту машин, сколько передать ди-

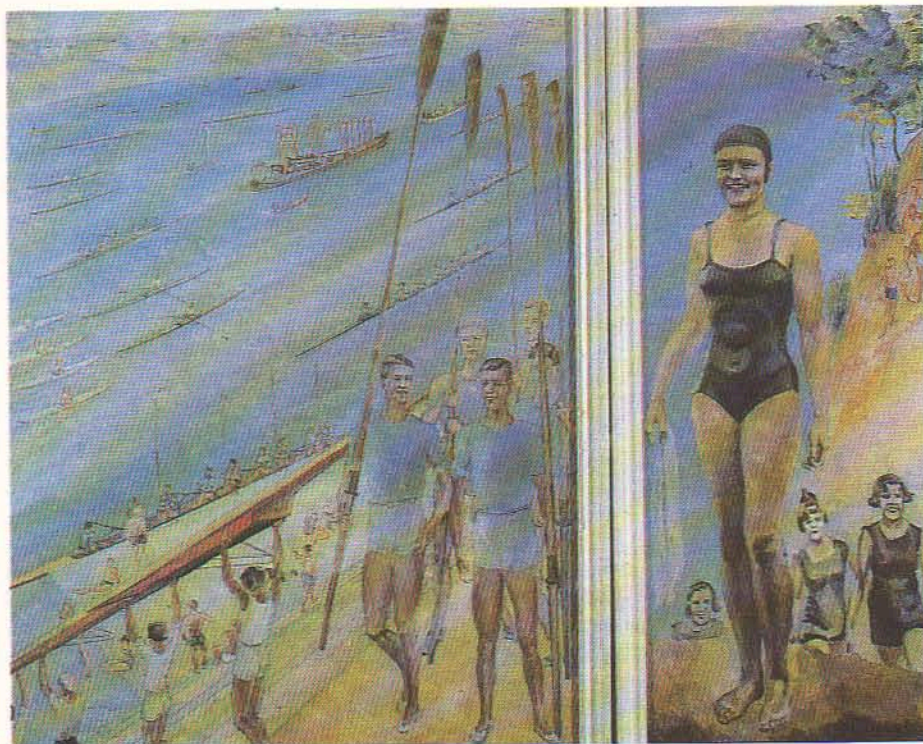
намические ощущения людей, вовлеченных в процесс преобразования мира.

Но если в картинах Лабаса зыбкая подвижность живописной фактуры позволяет зрителю почувствовать, как на его глазах происходит реализация мечты, то в произведениях других участников названных объединений (А. Дейнеки, А. Самохвалова, А. Пахомова и других) появляется образ нового человека как знак своего времени. Именно так воспринимаются многочисленные полотна на темы спорта, в разработке которых тем-

А. Лабас.
Метро.
Масло. 1935.

Г. Рублев.
Портрет
И. В. Сталина.
Масло. 1935.





нений в формализме, что не могло не сказаться на их творческом пути. Так, предпочел уйти от занятий живописью А. Пахомов, причисленный программной статьей в «Правде» (1937) к числу «пачкунов». П. Вильямс и Ю. Пименов выявляют все большее тяготение к театрально-декорационному искусству, что отражалось и на этике их станковых работ.

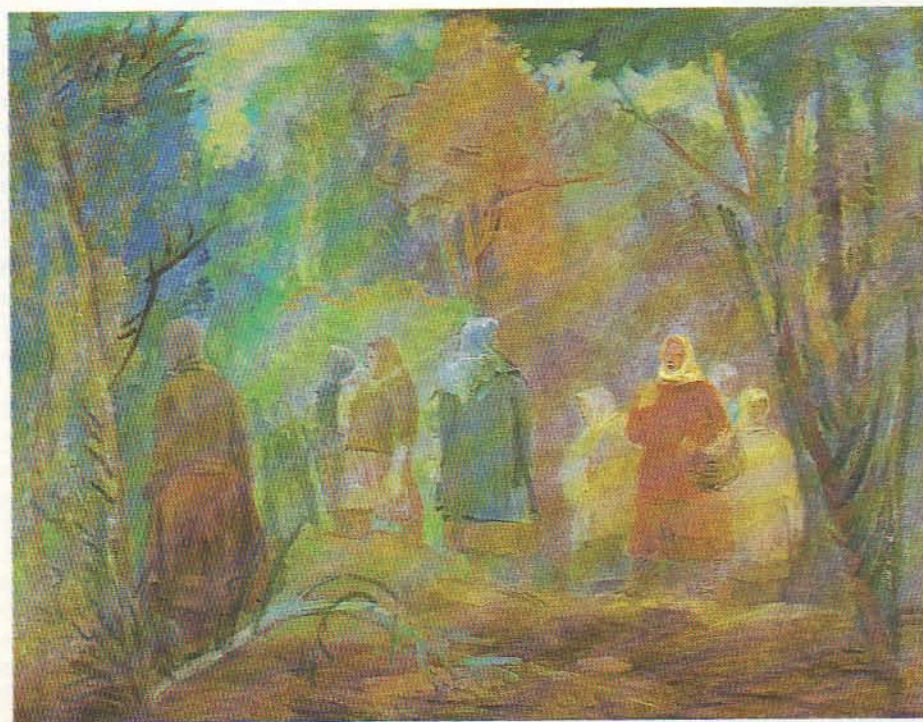
Своеобразным эпилогом экспозиции становится зал, где представлены произведения таких крупных художников, как К. Петров-Водкин, М. Нестеров, П. Кончаловский, П. Корин. Причиной выбора данных работ в качестве завершающего аккорда выставки стал не только высокий качественный уровень. В полотнах названных живописцев можно почувствовать исполненную внутреннего достоинства нравственную позицию. Она есть и в образах деятелей культуры, созданных Нестеровым, что особенно остро ощущимо при сопоставлении их с мифологизированным изображением «буревестника революции» М. Горького работы И. Бродского. Еще более разительный эффект дает противопоставление этого официального изображения с этюдами в картине «Реквием» («Русь уходящая») П. Корина. Во внешне бесконфликтном творчестве Кончаловского выделяется «Портрет В. Э. Мейерхольда», и опять особое значение обретает дата его создания. Он писался в 1937 году, в пору подготовлявшегося разгрома театра Мейерхольда, а затем и физического уничтожения режиссера. И те же черты трагической обреченности, что читаются в облике моделей Корина, определяют и трактовку образа Мейерхольда.

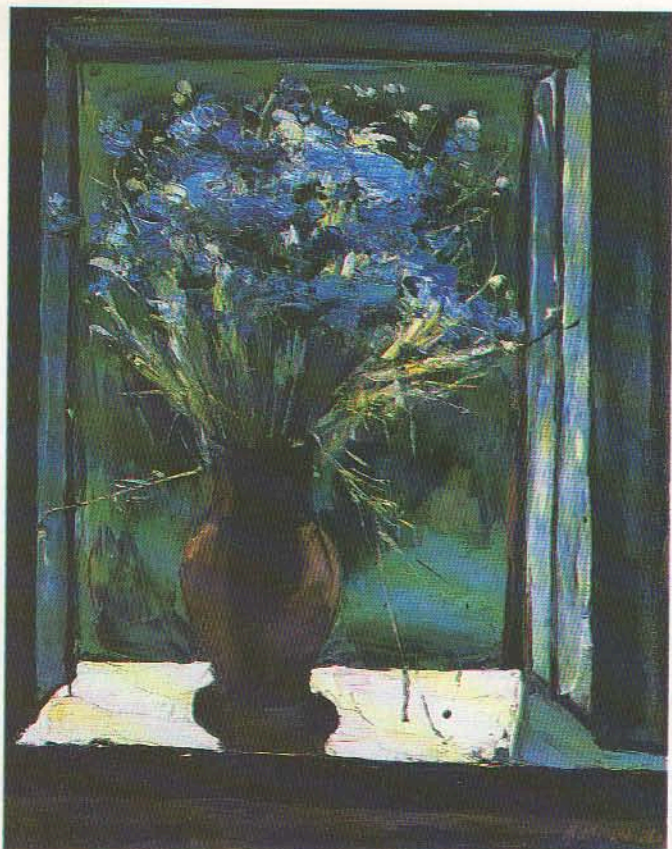
Но, пожалуй, наиболее отчетливо отношение автора к современности выражено в одной из последних картин К. Петрова-Водкина «Новоселье. Рабочий Петроград». Нельзя не заметить ее прозаичности. Перед зрителем предстают современники, разыгрывающие сцену, содержание которой старательно оговорено художником: «1922 год. Фронты победили, и люди стягивались в город... (Здесь) те, кто уничтожит разруху и создаст все то, что нужно для социалистической действительности». Но именно подчеркнутая объективность изображения стала

не менее можно уловить и некоторые нюансы, выражающие различия и в пластическом мышлении живописцев, и в их понимании задач искусства. Так, в пятичастной композиции С. Лучишкина «День Конституции. Спартакиада народов СССР» чувствуется стремление автора передать приподнятую атмосферу праздника, сохраняющего связь с чуть наивными мас-

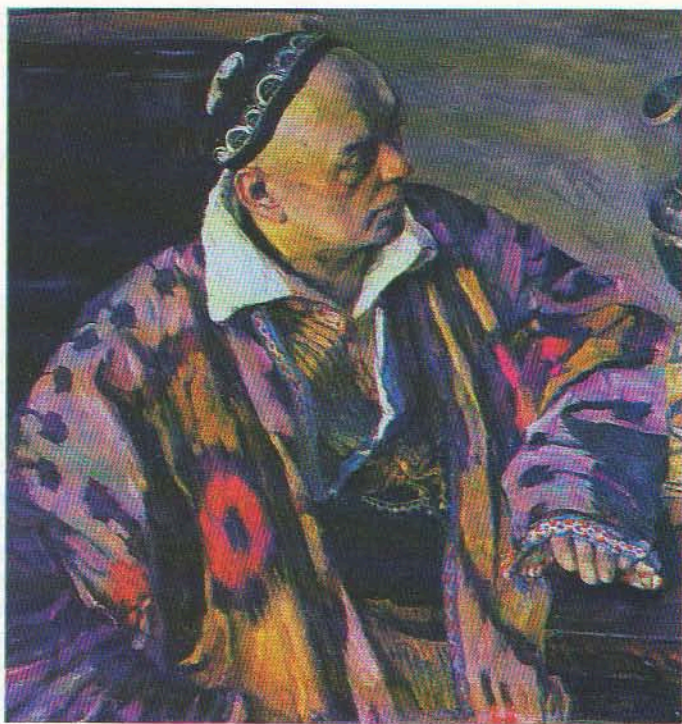
совыми действиями 1920-х годов, тогда как А. Дейнека в своих произведениях стремится к созданию укрупненных монументализированных образов, воссоздающих античный идеал.

Впрочем, кому-то художественная и гражданская позиция бывших «остовцев» и «круговцев» внушала некоторые опасения, и на их головы обрушивалось немало обви-





А. Морозов.
Васильки.
Масло. 1936.

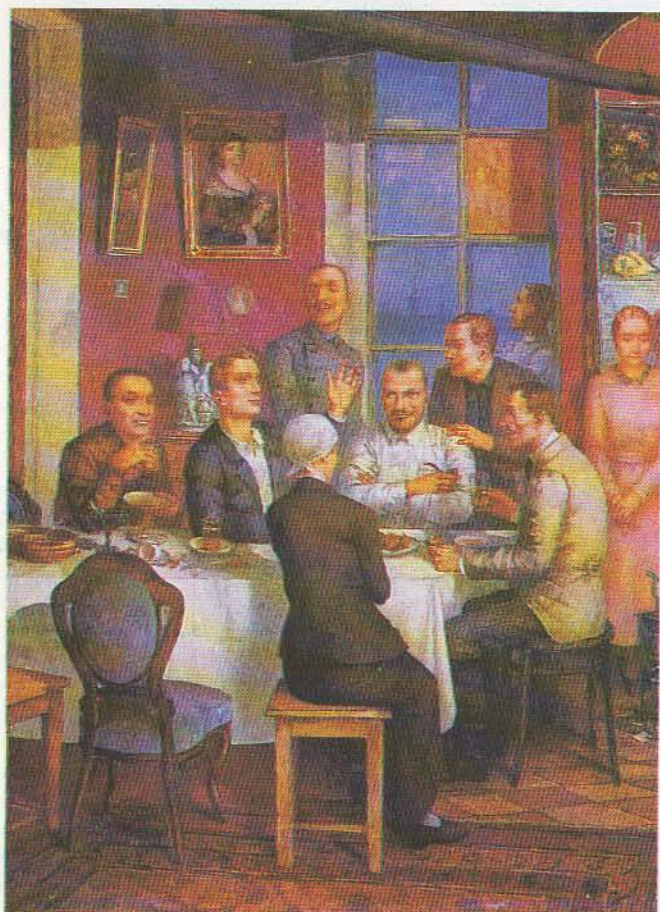


К. Петров-
Водкин.
Новоселье.
Рабочий
Петроград.
Фрагмент.
Масло. 1938.

М. Нестеров.
Портрет
архитектора
А. В. Щусева.
Масло. 1941.

С. Лучишкин.
День Конституции.
Фрагмент
пятичастной
композиции.
◁ Масло. 1932.

А. Шипицын.
Женщины,
идущие за клюквой.
◁ Масло. 1938.



для Петрова-Водкина приемом, позволившим ввести в подтекст и оценочный момент. Немало скажут наблюдательному зрителю вынутые из окладов иконы, сопоставление разнородных предметов быта. Женщина с ребенком на руках, бывшее воплощение возвышенного материнства, полностью лишена даже намека на одухотворенность. И уже совсем угрожающе воспринимается фигура самодовольно застывшего за столом хозяина квартиры. Петровым-Водкиным при создании картины, возможно, двигала вера в способность зрителя понять его сомнения в идеалах, еще недавно вдохновлявших. Художник видит разрушение традиционной культуры, различает, что идет ей на смену. И внешняя, чуть наивная праздничность призвана завуалировать истинное отношение мастера к происходящему.

Впрочем, данное истолкование картины не претендует на абсолютную истинность, равно как и экспозиция не содержит однозначного прочтения художественных процессов 1930-х годов. Она интересна прежде всего тем, что призывает зрителя отбросить старые стереотипы и попытаться самостоятельно почувствовать, что же происходило в нашем искусстве пять десятилетий тому назад.

Л. ПРАВОВЕРОВА

Анри Матисс

«*П*о морю, беспокойно-му, но беспримерно синему, корабль скользит, не раскачиваясь, не взлетая на волнах. Слева на горизонте — несколько облаков, справа гористый испанский берег». Так, сказочно, на борту парохода «Риджани» 29 января 1912 года великий французский живописец Анри Матисс описывал начало своего путешествия в Марокко в письме дочери Маргарите. В Танжере, бывшем тогда центре французской колонии, ему предстояло провести немногим более полугода, с возвращением в Париж на позднюю весну и лето. Эти две поездки в Марокко, в начале и конце 1912 года, можно рассматривать как одно «темпераментное» путешествие, в результате которого были созданы такие шедевры зрелого декоративного стиля Матисса, как «Марокканский триптих» (ГМИИ), портрет «Стоящего рифа» («Марокканец в зеленой одежде») и «Арабская кофейня» (обе картины в Эрмитаже).

К моменту приезда в Северную Африку Матиссу исполнилось сорок два года, и он уже был признанным лидером в авангардных кругах парижских художников, устроивших мастерские в заброшенных домах на Монмартрском холме и заселивших дешевые меблированные комнаты на Монпарнасе. Правда, среди нищей парижской богемы Матисс слыл олимпийцем. На деньги, заработанные к 1909 году от продажи своих полотен московским коллекционером — И. А. Морозову и С. И. Щукину, он приобрел дом с садом в парижском пригороде Исси-ле-Мулино. Там Матисс устроил большую мастерскую, предназначенную для создания декоративных композиций в новой яркой манере, еще в 1905 году на выставке в Осеннем Салоне, названной одним из журналистов «фовизмом» (в переводе «работать в манере «диких зверей зоосада»). Тог-

да выразительные пейзажи Средиземноморья, написанные открытым чистым цветом Матиссом и его друзьями Дереном, Марке, Камозном, Вламинком, — воспринимались как подлинная революция в живописи и казались варварскими, дикарскими. Через несколько лет пейзажи и не менее активные по цвету, подчас доходящие до гротеска портреты фовистов прочно завоевали себе место на ежегодных парижских выставках, а сам Матисс в эволюции своего

стиля ушел далеко вперед — к созданию обновленной гармонии цвета и линии в огромных настенных панно, призванных преобразить жилище человека новой технологической эры. И первым городом, в котором Матиссу предстояло реализовать свои монументальные замыслы, стала Москва.

Для развески в вестибюле и на площадках парадной лестницы в особняке С. И. Щукина Матисс написал два панно, вскоре приобретших мировую известность — «Танец» и «Музыка». В них господствуют огненные краски, а композиции, заполненные движущимися в стремительном танце или играющими на древних музыкаль-

А. Матисс.
Корзина с апельсинами.
Масло. 1912.
Музей Пикассо. Париж.





А. Матисс.
Стоящая Зора.
Масло. 1912.
Государственный Эрмитаж.

А. Матисс.
Марокканка Фатьма.
Масло. 1912—1913.
Частная коллекция.
Швейцария.

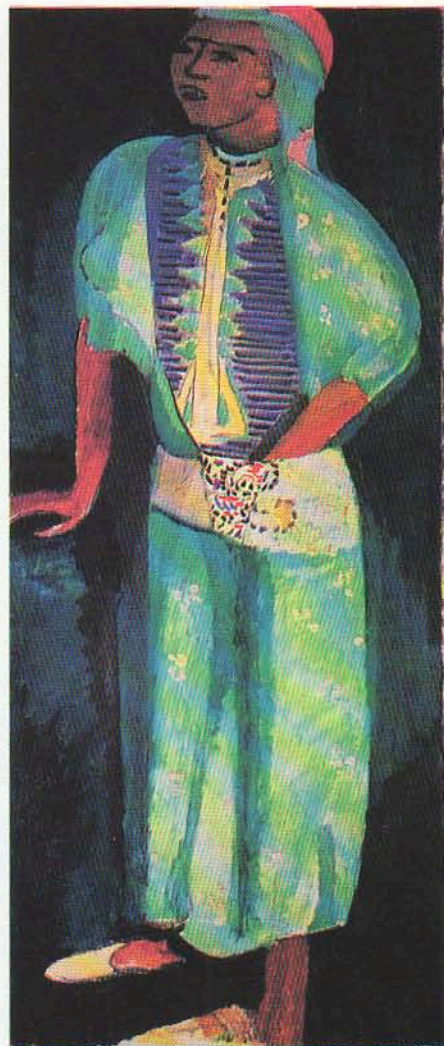
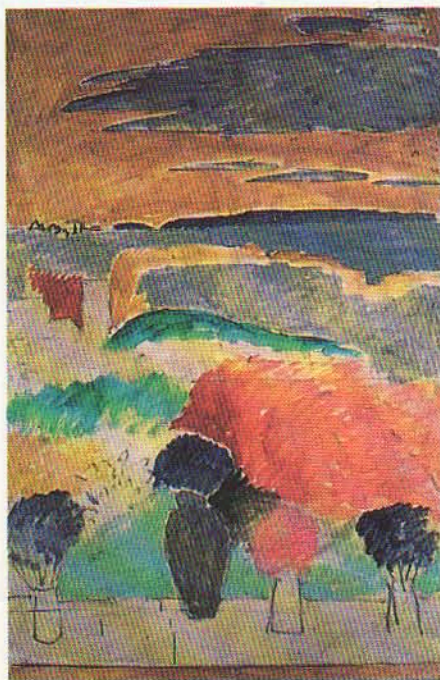
А. Матисс.
Открытое окно в Танжере.
Масло. 1913.
Государственный Эрмитаж.

от новых больших декораций Матисса; ежегодно приезжая в Париж и неизменно посещая его ателье, он находился целиком во власти последних монументальных замыслов художника, вступившего в то время в пору творческой зрелости. Следовали новые заказы и регулярно отбирались для московской коллекции свежие, только что снятые с мольберта полотна. Азарт Щукина увлек и второго русского собирателя Ивана Морозова, превратившего свой особняк в Москве в настоящий музей, открытый для публичных сеансов. Морозов также стремился создать у себя залы Матисса, в которых бы царил особый матиссовский мир природы. Он высказал художнику желание приобрести пейзажи его кисти.

Чтобы увидеть на листе свои большие декоративные панно «Танец» и «Музыка», принять участие в развеске других полотен, приобретенных С. Щукиным, а также решить для себя вопросы о новых

ных инструментах обнаженными юношами, символизируют природные стихии — огонь, землю, воздух. По мысли Матисса, современный человек рядом с этой гармонией, созданной средствами искусства, сможет отрешиться от стремительного бега машинной цивилизации и приобщиться вечным началам жизни. Живописи, в понимании Матисса особой, трансформированной, воображаемой реальности, принадлежала в этом процессе ведущая роль. Интенсивный, напряженный цвет фовистских полотен Матисса до 1910 года призван был приковывать внимание и как бы растворять в себе зрителя; создавать особый оазис гармонии и возвышенного покоя для владельца апартаментов, декорированных данными живописными панно; специфическую и очень концентрированную цветолонейную среду.

Сергей Щукин был в восторге



монументальных циклах для щукинского домашнего музея, Матисс осенью 1911 года вместе со Щукиным приехал из Парижа через Петербург в Москву.

Но здесь его ждали неожиданные художественные впечатления, намного превосходившие конкретную цель приезда, — встреча с русским средневековьем. «Откровение пришло ко мне с Востока», — скажет впоследствии художник.

Говоря сегодня о значении раскрытия древнерусских икон и фресок от позднейших записей и слоев копоти для всего развития отечественной культуры XX века, мы подчас забываем, что, кроме Васнецова, Врубеля, Корина, Малевича, Ларионова и Гончаровой, был еще один гениальный свидетель возникновения этого прекраснейшего строя образов, может быть, наивысшего из всех человеческих творений красками и кистью, — Анри Матисс.

Из кратковременной поездки в Москву он вернулся в Париж с жи-

выми воспоминаниями о парящих фигурах святых на стенах и сводах кремлевского Успенского собора, где конструктивную и эмоциональную роль играют их одеяния — прозрачные невесомые покровы, сотканые из волнообразно струящихся поверхностей чистого цвета; об особой роли линий и размеров фигур по отношению к формату доски на древних иконах с отзвуками письма Дионисия, которые он видел, посетив замечательную коллекцию друга Шукина, И. Остроухова. Наконец, изображение впечатлительного художника не могли не поразить уникальные во всем мировом искусстве древнерусские иконостасы, заключающие внутри чисто живописного ансамбля идею храма, строго конструктивной и пронизанной философским смыслом архитектуры; причем все это создано только с помощью линий, цвета и света. Для Матисса это было первое знакомство с византийским искусством в его особом древнерусском варианте, где решающая роль принадлежит чистому, сияющему и одновременно матовому цвету. Острое щемящее чувство цвета отличает древнерусскую икону как от всех византийских образцов, так и от по-восточному ярких вариантов народного стиля, которые также в изобилии Матисс мог видеть на русских базарах. Проникновенная литургия цвета древнерусских икон и фресок делает их

открытыми самому современному художественному сознанию.

Интерьеры особняков Морозова и Шукина предоставляли ему возможность двигаться по пути создания принципиально нового декоративизма в станковой картине, экспериментировать со стилем и работать над созданием особой среды обитания средствами искусства, иначе — творить вторую натуру, пронизанный светом цветной космос, параллельный и органичный по отношению к живой природе.

Очевидно, что после московских видений собственные «агрессивные» полотна, написанные огненными фовистскими красками предшествующего периода, могли показаться Матиссу недостаточно гармоничными. Во всяком случае, он внезапно изменил свое первоначальное намерение провести зиму в Италии и отправился в Марокко, где свет, по рассказам его друзей художников, был более ярким, поглощающим предметы и фигуры, а природные краски — чистыми и нежными. Немалую роль в решении Матисса предпринять это путешествие сыграли также романы замечательного писателя-ориенталиста Пьера Лоти о Марокко, изобилующие точными и живыми описаниями атмосферы

А. Матисс.
Арабская кофейня.
Масло. 1913.
Государственный Эрмитаж.

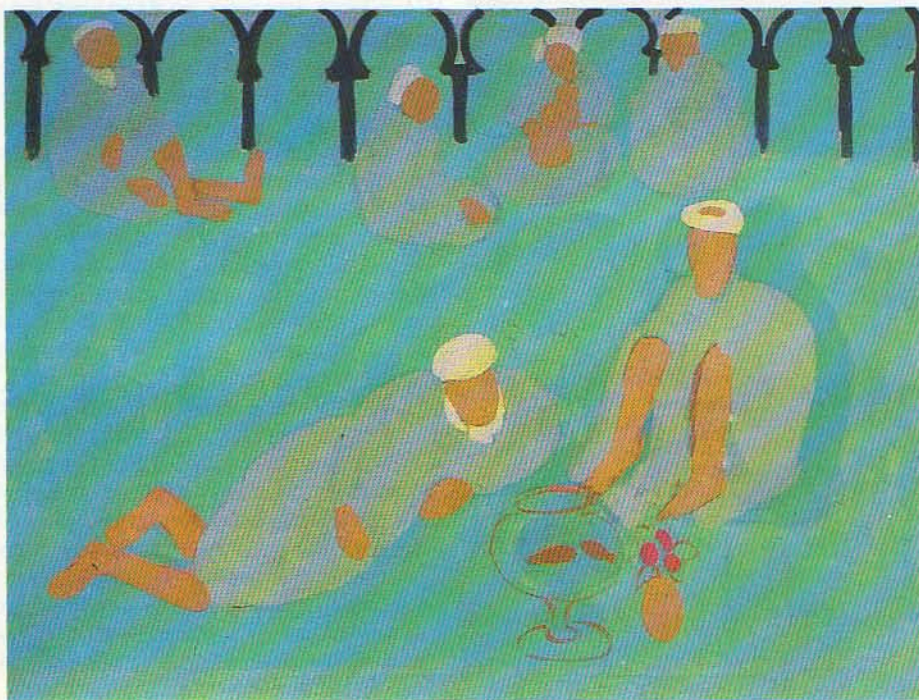
экзотического природного оазиса.

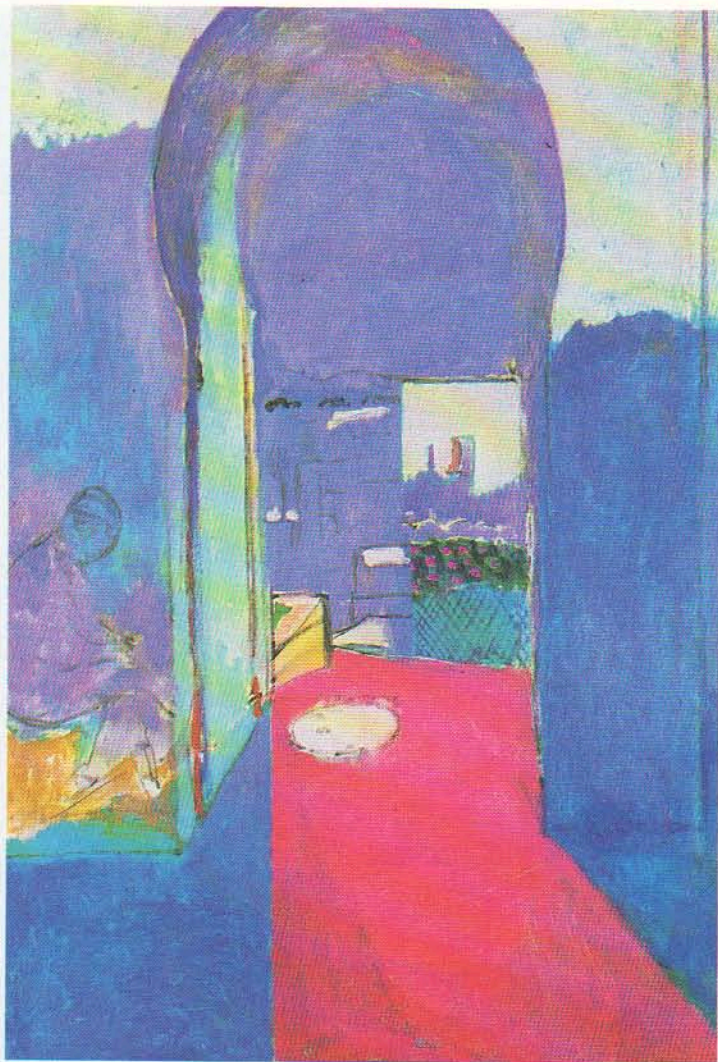
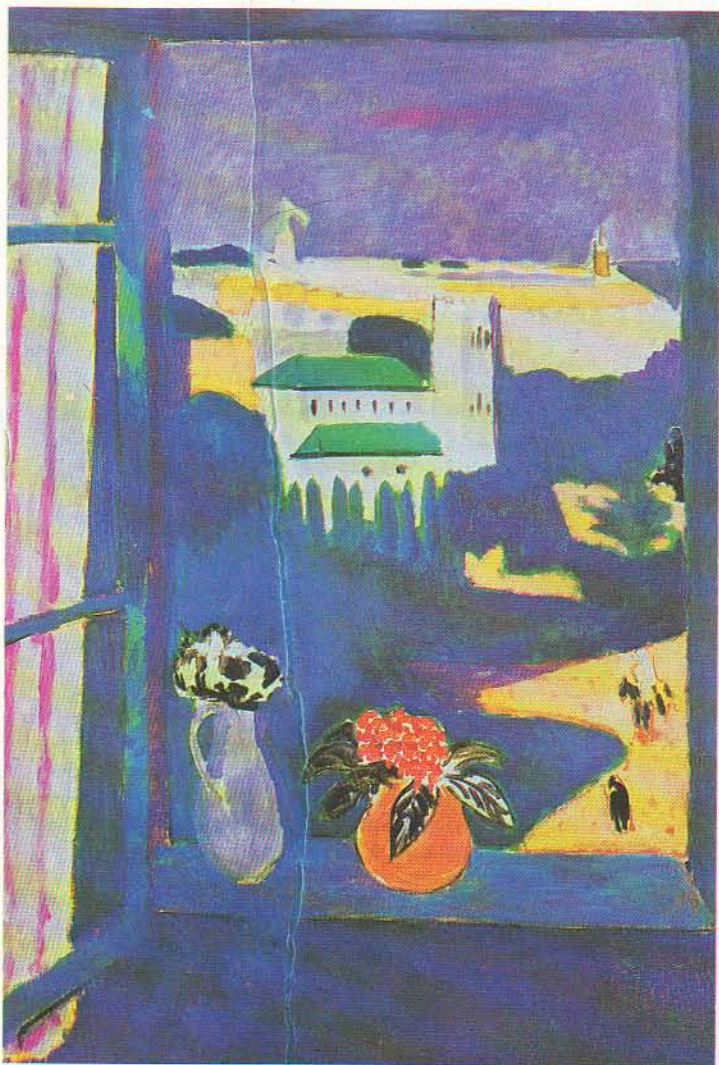
Впоследствии, подводя итог своему марокканскому путешествию, Матисс сказал: «Путешествия в Марокко помогли мне осуществить необходимый переход и позволили вновь обрести более тесную связь с природой, чего нельзя было бы достигнуть с помощью живой, но все же несколько ограниченной теории, какой стал фовизм».

Переход был необходим, потому что Матисс почувствовал разрыв между естественным видением предмета и его анализом на холсте с помощью приемов фовизма. Необходимо было найти нечто объединяющее живую натуру и приемы ее изображения. Такой объединяющей субстанцией стал свет, увиденный Матиссом в Марокко и пронизывающий краски его танжерских полотен. Свет господствует в замечательном холсте «Открытое окно с видом на бухту в Танжере». Кажется, что слепящее марокканское солнце, которое Матисс застал, приехав в Танжер во второй раз, в конце октября 1912 года, съело» все очертания предметов, выжгло яркие краски прежних Матиссовых живописных панно. Нижняя часть полотна местами оставлена художником незакрашенной, так что виден оставленный, нанесенный художником масляной эмульсией рисунок. Краски сильно разбавлены, и пейзаж с видом на бухту на горизонте кажется чуть тронутым нежной акварелью. Масляные краски нанесены тонкими прозрачными слоями, сквозь которые просвечивает белизна холста, что в целом создает ощущение живого присутствия голубизны неба, синевы моря, свежести зелени и букетов фиолетовых и красных цветов, стоящих на подоконнике. Картина написана в комнате отеля «Вилла де Франс», где Матисс останавливался в Танжере и откуда открывался прекрасный вид на медину (старый город) и окрестные пейзажи. Над этой дивной картиной живой природы господствует охристое марокканское солнце, пронизывающее собой все части композиции.

Марокканские пейзажи Матисса, дышащие напоенным солнцем ароматом, быть может, высшие достижения художника, да и всей живописи XX века в трактовке живой природы.

На протяжении нескольких, проведенных в Марокко месяцев Ма-





тисс также писал натюрморты с цветами и фруктами и портреты марокканцев. В первый день по прибытии в Марокко в последних числах января 1912 года его встретил проливной дождь; ливень продолжался почти месяц, к полному отчаянию художника, прикованному к комнате отеля. Первыми написанными в Танжере полотнами стали натюрморты и среди них — «Корзина с апельсинами», спустя много лет приобретенный другом Матисса, великим испанцем Пабло Пикассо. Этот замечательный натюрморт с корзиной фруктов, как бы низвергающийся на сверкающую белизной скатерть с ярким восточным узором, не один десяток лет украшал личную коллекцию Пикассо и теперь находится в его музее в Париже. В натюрморте дают себя знать уроки еще одного великого мастера французской живописи начала XX века — Поля Сезанна, бывшего кумиром и Матисса, и Пикассо.

В Марокко Матисс обрел свой

А. Матисс.
Марокканский триптих.
Танжер.

Вход в казба.
Масло. 1912.
ГМИИ имени А. С. Пушкина.

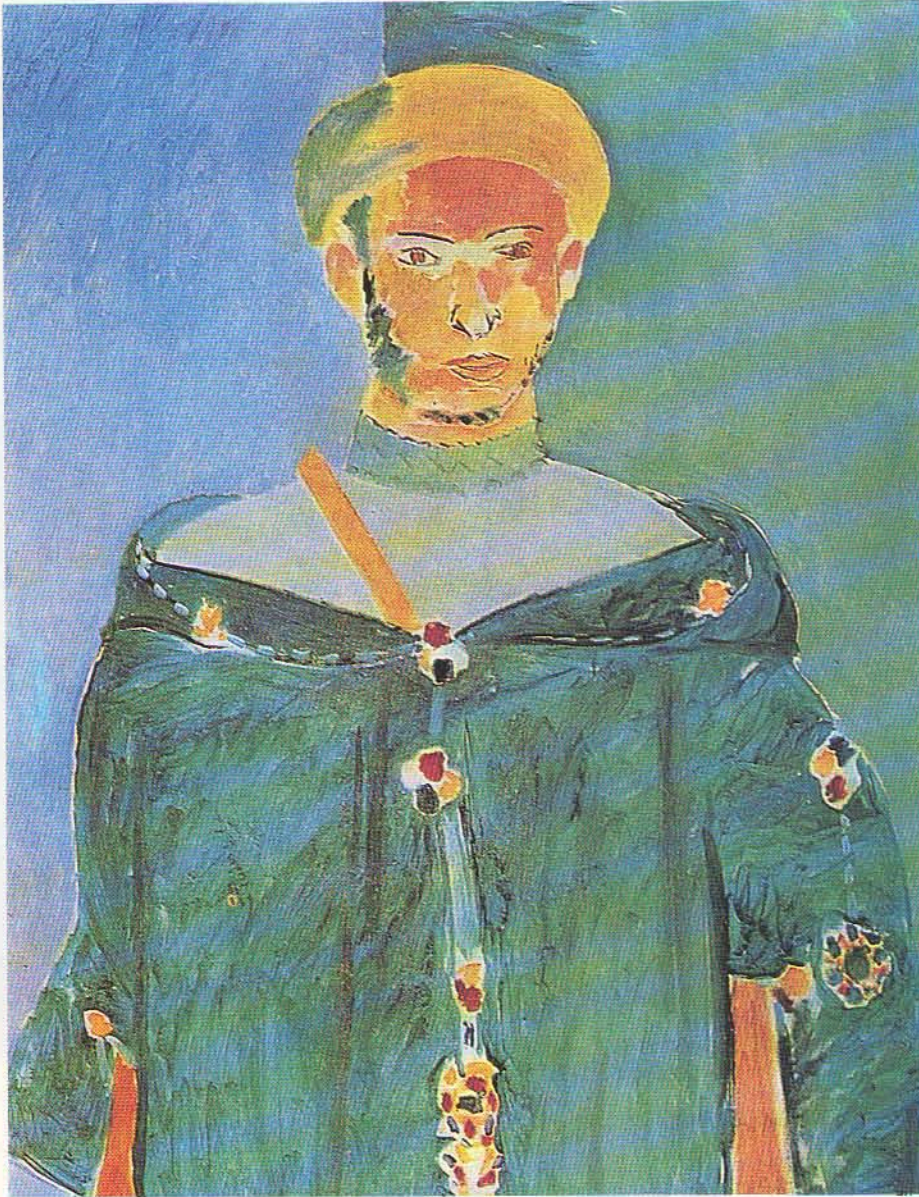
живописный рай — творческий «парадиз», в основе которого лежит удивительная светоносность колорита, и уподобил фигуры изображенных марокканцев цветкам и растениям.

«Флоральные», ботанизированные образы невольно возникают в сознании современного зрителя перед марокканскими полотнами Матисса. В волшебных по колориту пейзажах, написанных с натуры из окна комнаты отеля или в саду виллы семьи Брукс в Танжере; в праздной восточной неге растянувшихся на полу «Арабской кофейни», как на райском лугу, марокканцев «без лиц», целиком отдавшихся созерцанию золотых рыбок, плещущихся за прозрачными стенками древней по форме

чаши, воплощена мечта о гармоничном космосе, высшей Радости Жизни.

Вытянутые формы фигуры «Муллатки Фатьмы», возникающей как видение из-за портьеры комнаты отеля в бирюзовом полупрозрачном одеянии с нежным цветочным узором, напоминают одновременно и оживший персонифицированный цветок на тонком зеленом стебле, и парящие образы древнерусских святых на стенах Успенского собора в Московском Кремле. А ступни ее ног в длинных желтых арабских сандалях, развернутые под углом к фронтально изображенной фигуре, кажутся заимствованными с древнеегипетских рельефов и росписей. «Варварство означает для меня возвращение к молодости», — сказал Матисс в 1936 году в беседе с художественным критиком Тернадом.

Сияние Марокко рождает под кистью Матисса цвет разной природы: нежно-лазоревого халат



Фатьмы и изысканная зелень кафтана в портрете «Марокканец в зеленой одежде» скрадывают, дематериализуют плоть под покровами цветных одеяний. Сумма этих впечатлений и особенно опыт работы с натуры в Марокко каждый раз по-своему трансформировали способ передачи на холсте живой природы, подсказывая конкретное композиционное решение, а подчас и древнюю ассоциацию — прототип.

В Марокко Матиссом были созданы подлинные шедевры и заложены основы позднейшего декоративного стиля. Сам художник никогда не воплощал своей мечты о «парадизе» (цветном земном рае) с той силой непосредственности и чистоты, без примеси рефлексии, как в Марокко.

Несомненно, однако, что в 1913

А. Матисс.
Марокканец в зеленой одежде.
Фрагмент.
Масло. 1913.
Государственный Эрмитаж.

году, в период упоения машинным конструктивизмом грядущего компьютерного века, марокканский цикл Матисса не мог восприниматься с той острой, ностальгической силой, как сегодня. Кто знает, быть может, в процессе изучения этого высшего этапа в творчестве великого французского мастера мы начинаем новое постижение искусства Матисса, подобно тому, как сам он, в начале столетия, стал участником встречи рождающейся новой европейской культуры с обновляющими ее истоками древних восточных цивилизаций.

М. БЕССОНОВА

Я никогда не избегал влияний... Я посчитал бы это за малодушие и неискренность перед самим собой. Я думаю, что личность художника развивается и утверждается в сражениях... Если же он погибает в борьбе, то такова уж его судьба...

Я стремлюсь к искусству, исполненному равновесия, чистоты; оно не должно беспокоить и смущать. Я хочу, чтобы усталый, измотанный, изнуренный человек, глядя на мою живопись, вкусил отдых и покой.

Античная скульптура больше, чем что-либо другое, поможет вам воплотить полноту формы... В ней к каждой части человеческого тела относятся одинаково. Отсюда единство и покой духа.

У современных художников часто встречаешься с экспрессивностью изображения и очень тщательным исполнением некоторых частей тела в ущерб другим; это нарушает единство... и беспокоит разум.

Передавайте округлости тела, как в скульптуре. Ищите их объем и наполненность. Для этого должно быть достаточно их контуров. Когда говорят о дыне, то пользуются двумя руками, чтобы передать жестом ее сферическую форму. Точно так же двух линий достаточно для передачи формы. Рисунок подобен выразительному жесту, но преимущество его в том, что он остается существовать. Рисунок — это скульптура, но его следует рассматривать близко, чтоб можно было схватить мысль, которую он несет; скульптор тоже должен ее передать, но куда более четко, потому что на его произведение смотрят с гораздо большего расстояния...

Выразительность, по-моему, заключается не в страсти, вспыхивающей на лице или проявляющейся в неистовом движении. Она во всем построении картины: место, занимаемое телами, окружающее их пространство, пропорции — все здесь важно. Композиция есть искусство декоративного размещения различных элементов, которыми художник располагает для выражения своих чувств.

В картине должна быть видна каждая деталь, и тогда эта деталь сыграет положенную ей роль, главную или второстепенную. Все, что не приносит пользы картине, тем самым уже вредно. Произведение предполагает гармонию целого, любая лишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной детали.

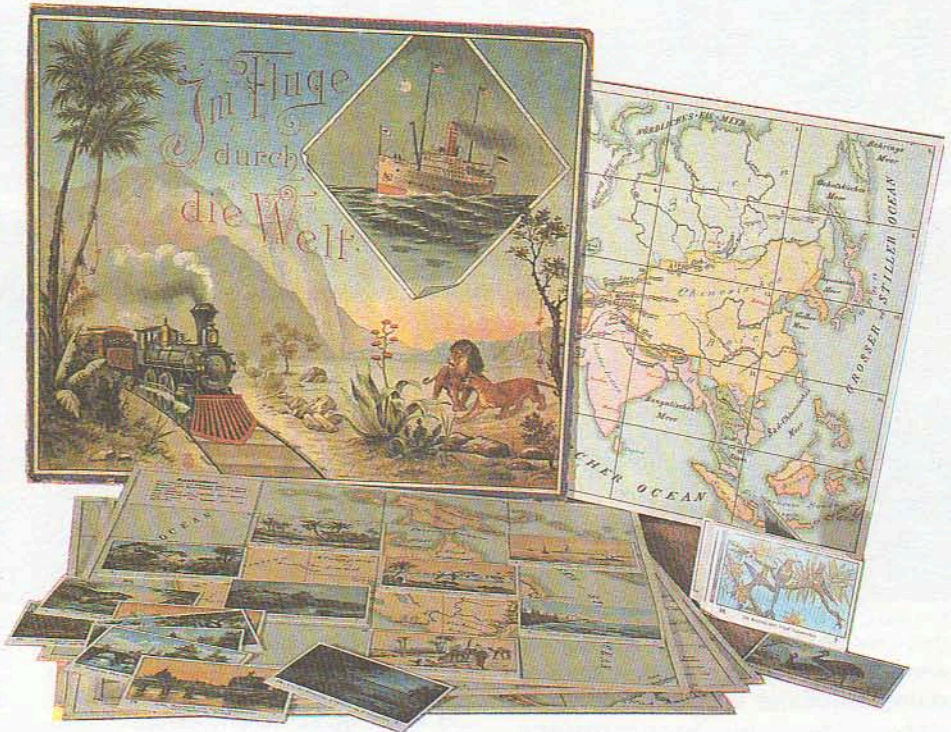
ЦАРСКИЕ ИГРУШКИ

Этой публикацией мы завершаем рассказ (см. № 8 и 10 «Юного художника» за этот год) о выставке «Детский портрет в русском искусстве».

Игрушки-забавки известны с древнейших времен. Их изготавливали из глины, дерева, папье-маше, бересты, тряпок. Богатые и бедные для своих малышей всегда стремились сделать погремушку или свистульку, лошадку, повозку, куклу. С развитием в XVIII веке фабрик постепенно стали использоваться детали из металла, фарфора, производство игрушек усложнялось.

В Загорске (Сергиевом Посаде) под Москвой существует музей игрушки — чего там только нет! В его коллекции много экспонатов, которые до 1918 года находились в царских дворцах: Александровском, Гатчинском, Екатерининском под Петербургом, а также в Ливадийском в Крыму. Дети из царской семьи играли в куклы и солдатики, качались на лошадках, развлекались порхающими птичками в клетках — это механическая игрушка; занимались путешествиями по морям и океанам, по разным странам и материкам — это специальное лото; были разные настольные игры. И вот в залах Русского музея на выставке «Детский портрет в русском искусстве», кроме живописных и скульптурных изображений детишек разных возрастов и сословий — от крестьянских до царских, в специальных шкафах-витринах были выставлены игрушки. Игрушек показали не так много, но они приоткрывали одну из малоизвестных страниц отечественной истории.

Пожалуй, более всего зрителю знакомы деревянные фигурки барыни и офицера первой половины XIX века, которые вырезаны из дерева мастерами Сергиева Посада. Они расписаны эмалевыми красками, на них костюмы — по-



Настольная игра «Путешествие вокруг света». Начало XX века.

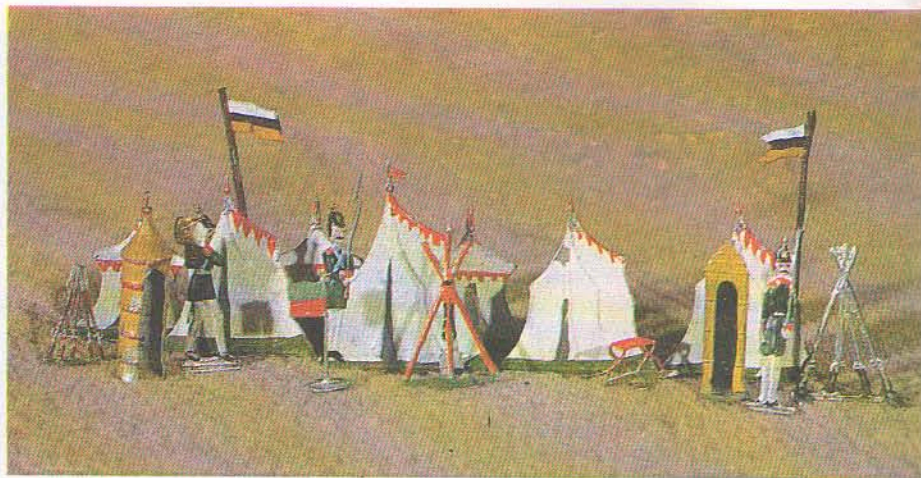
добные тем, что носили господа в 1820—1840 годах.

Игра в солдатики — любимое увлечение мальчишек вот уже не одно столетие. Вначале их вырезали из бумаги, наклеивали на картон, раскрашивали и устанавливали на специальное основание, чтобы легче было передвигать. Потом стали делать из дерева, папье-маше, отливать из олова. На выставке можно было увидеть различные фигурки, которые в свое время приобрели в немецком городе Нюрнберге. Это, наряду со Страсбургом и Кобургом, самый прославленный центр изготовления оловянных солдатиков вплоть до сегодняшнего дня. Обычно их раскладывали по лубяным коробочкам, на крышках которых наклеивались этикетки с указанием — где сделаны солдатики. В таких упаковках оловянные игрушки

рассылались по разным странам.

Фигурки делались плоскими, объемными, мелкими и достаточно крупными. Каких только воинов не увидишь в этих комплектах! Здесь и русская армия, которой командовал М. И. Кутузов, войска Наполеона, драгуны, кирасиры, пехотинцы, саперы. Из солдатиков можно разыграть любую баталию, научиться менять расположение полков, совершать переходы. Среди фигурок имеются марширующие и бегущие, падающие под пулями и мчащиеся на конях, знаменосцы и трубачи, а также великое множество военных атрибутов — шатры и палатки, артиллерийские орудия, штандарты, составленные в пирамиду ружья, караульные будки, даже дымящиеся, готовые взорваться пушечные ядра.

В одной из витрин на выставке стояла замечательная корабельная пушка. Ее башня поворачивается, цепь для подачи боеприпасов опускается и поднимается, потому что в основании-ла-



фете имеются специальные рукоятки и рычаги. Она почти как настоящая. Даже стреляла, по-видимому, снарядами-пистонами, так как на казенной части ствола сохранился нагар. Эта пушка, оловянные солдатики, как и разные полевые и крепостные орудия, находились в детских комнатах Александровского дворца, где жили дети царя Николая II: его сын, великий князь Алексей, и дочери, чья жизнь трагически оборвалась в теперешнем Свердловске.

Но не только в начале XX столетия царские детишки играли в покупные игрушки. Раньше, как сообщает известный историк И. Забелин, живший более ста лет тому назад, для мальчиков и девочек царского дома также покупали лошадок — коньков, кукол и всякие другие «потешки». Например, в конце XVII века, отец Петра I, Алексей Михайлович, будучи младенцем, играл с конем немецкой работы, с «картами» — картинками, имел игрушечные латы, «сделанные немчином Петром Шальтом». Для маленького Петра Алексеевича тоже покупались игрушки. И так из поколения в поколение — мальчикам одни,

Уланы.
Дерево, роспись. Начало XX века.

Бивуак (кавалерист, солдатики, палатки, штандарт, полевая пушка).
Рубеж XIX—XX веков.

Бивуак (часовые, караульные будки, палатки, шатры, штандарты, ружья в пирамидках).
Олово, роспись. Начало XX века.
Нюрнберг. Германия.

Солдатики в берестяных коробочках.
Нюрнбергская фабрика Гейнрихсена.
Конец XIX века.
Германия.

Пушка корабельная.
Начало XX века.



девочкам — другие.

На выставке были показаны две куклы: одна — нянюшка в скромном платьице с кокошником на голове, другая — маленькая барыня в шелковом голубом платье с оборками, бантами, кружевами. Первая сделана из ткани (это мягкая игрушка), а головка ее — из папье-маше и расписана. Вторая кукла с фарфоровой головкой, закрывающимися глазами, пушистыми белокурыми кудрями и нежным румяным личиком.

Естественно, мягкая игрушка намного скромнее и, по-видимому, дешевле. Она появилась, как предполагают, с начала XVIII века. Петр I пригласил из Голландии мастериц, которые научили монахинь Хотьковского монастыря под Москвой изготавливать такие игрушки. Какие именно они были — нам неизвестно. Скорее всего это фигурки зверей и куклы. А вот в конце XIX столетия особенной популярностью пользовались плюшевые медведи, кошки, собачки. Они нравились детям и взрослым. Ими играли и в петербургских дворцах. Такие игрушки тоже находились на выставке.

Кукла с фарфоровой головкой ценилась высоко. Если тело, руки,

ноги выполняли в самых разных мастерских, то головки делались на фарфоровых предприятиях. Например, на небольшом частном заводе, принадлежавшем одному из членов семьи Бенуа в Петербурге. Однако много их, видимо, привозилось из-за рубежа. Куклы с фарфоровыми головками, милыми улыбающимися личиками и закрывающимися глазками пользовались популярностью во второй половине XIX — начале XX века. Облик таких игрушек был поразительно реальным. Девочки такую куклу воспринимали как некую подругу. Делали в это время даже говорящие куклы. В Эрмитаже хранится кукла-барыня в очень богатом костюме, одетая по всем правилам — в нижнем белье с кружевами, верхнем платье из кружев на шелковой подкладке, с многочисленными оборками, рюшками, бантами. На голове кружевной капор с лентами. Кукла напоминает многие изображения на портретах, а с иных портретов на нас глядят настоящие «живые куклы». И на выставке в этом можно было убедиться.

А вот и боярышня. Она также из Александровского дворца. Прелестное личико прикрыто жемчужной поднизью — украшением, спускающимся от высокого нарядного кокошника на лоб. Белая шелковая рубашка видна лишь частично, так как ее закрывает сарафан с вышивкой бисером под жемчуг и цветными стеклами под драгоценные камни. На ногах алые носочки и атласные красные туфельки с клеймом фирмы. На других куклах также башмачки, сшитые опытным сапожником.

По-видимому, куклы одевались в мастерской, а дополнительная одежда могла покупаться отдельно. Примером тому служит соломенная шляпка, различные рубашки, нагрудники и даже золотистые сапожки, имеющие фигурный каблучок, кожаную подошву, металлические колечки, через которые пропускается для шнуровки желтая шелковая лента. Подкладка у этих восхитительных сапожек атласного шелка и имеет клеймо: «Торговый дом Н. М. Старков и К^о Москва. Ильинка». Стало быть, такую обувь для кукол можно было купить в Москве. Каждая из пар, по существу, может считаться маленькой моделью, в которой сапожник проявил мастерство



Аист и танцующие зайцы (заводная игрушка). Рубеж XIX—XX веков.

Кукла-барышня. Вторая половина XIX века. Россия.

и вкус. Несмотря на то, что обувь и одежда шились для кукол, в них получила отражение мода определенного времени.

Для таких кукол делалась и игрушечная мебель, которая также была представлена на выставке. Даже в ее форме и пестрой ситцевой обивке вновь узнаются особенности мебели для взрослых. Раз делалась мебель, то, естественно, была и посуда. На императорском фарфоровом заводе в Петербурге, на частных заводах выпускали отдельные предметы и целые сервизы, украшенные росписью и переродными картинками — декорациями — с изображением цветов,



животных и птиц. Тонкий черепок фарфора, белизна массы, различные формы, окраска — все создавало иллюзию того предметного мира, который окружал ребенка в жизни. Игрушка не была абстрактной, лишь отчасти напоминающей нечто реальное. Она обучала, приучала ребенка к тому, с чем предстояло столкнуться в дальнейшем.

Любопытные сведения о царских игрушках сообщались в «Московском листке» за 1900 год. Последняя наша императрица Александра Федоровна старалась возбудить в детях вкус к простоте. Например, роскошные куклы, подаренные великим князьям их престарелой бабушкой — королевой Викторией, давались детям только в торжественные дни. В остальное время княжны играли более простыми игрушками. Основу же воспитания нескольких поколений царских детей составляли слова знаменитого писателя В. А. Жуковского: «Я полагаю, что в царских детях следует воспитать детей людей, а уже затем перейти к воспитанию принцев или князей».

К сожалению, не на каждой кукле поставлены клейма, то есть указан знак фирмы, где ее изготовили. Обычно на затылке можно увидеть цифру или отдельную букву, реже указание на фабрику. На одной из фарфоровых головок оттиснута надпись: «1915 Журавлев и Кочешков Москва». И это как документ, который говорит, что фарфоровые головки для роскошных улыбающихся кукол с закрывающимися глазами делали в России.

Нужно ли было показывать на выставке в Русском музее реально существовавшие игрушки прошлого одновременно с живописными и скульптурными произведениями? По-видимому, нужно. Это создавало портретам необходимую среду бытования ребенка и игрушек. Возможно, глядя на разнообразие игрушечных форм, и сегодняшнему зрителю захочется сделать для детей немного больше, чем простые штампованные игрушки. Пусть какая-то из них станет более дорогой, другая дешевой, одна более красивой, другая более конструктивной, но они должны быть самые разные, на любой вкус и возраст.

И. УХАНОВА

Ленинград

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ



Декоративное искусство родилось на заре мировой истории. Украшая вазы, расписывая стены жилища, человек передавал свое отношение к миру, чувство прекрасного. Чтобы кувшин, в который наливается вода или масло, был не только удобным и прочным, но и красивым.

Название это искусство получило от латинского слова «декор», означающее — украшать. Термин условен и включает более глубокое содержание. Ведь роспись стены не только украшает интерьер, но и говорит о добре и зле, радости и горе, несет определенный образ, идею.

Произведения декоративного искусства, особенно оформительского, тесно связаны со средой, с конкретным пространством, являются организующим началом интерьера или открытых площадок.

Представьте, что вам предстоит сделать оформление к Новому году. Если это зал, то можно украсить его крупным панно на темы зимних сказок, развесить снежинки, гирлянды, сделанные из разных материалов, фантастические персонажи. А небольшие комнаты потребуют совсем иного подхода. В отличие от станкового искусства, изображение здесь более условно. Но любые формы декоративного искусства

связаны с жизнью, отражают действительность.

Путь от реального цветка, его изображения в рисунке с натуры до обобщенного решения в орнаменте сложен. В стенгазету, плакат, роспись художник не включает сугубо реалистическое изображение цветов в вазе, а ищет их декоративную трактовку.

Всем приходилось делать гербарии, засушивать расцветенные пестрыми красками листочки деревьев. Вспомните: перед тем,

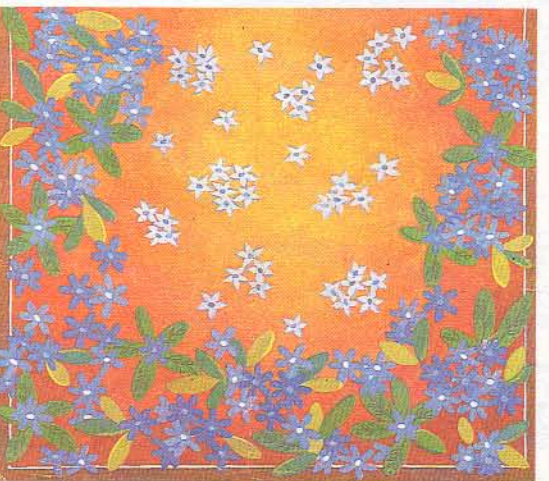
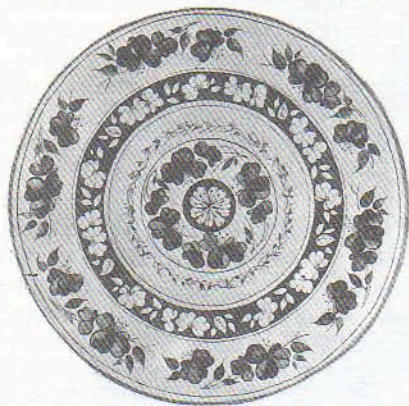


как положить под груз, вы старательно разглаживаете их, чтобы не исказилась форма и характер растений. Высушенные листья, считайте, уже готовый материал для нашего урока. Они свободно ложатся на плоскость, что отвечает главному условию любого декоративного изображения.

Создание декоративной композиции в материале требует еще больших знаний, навыков и художественной культуры. Чтобы добиться успеха, следует немало потрудиться, поучиться у мастеров, в работах которых гармония и выразительность доведены до совершенства. Народные умельцы, стилизуя естественные формы трав, цветов, кустарников, не искажают их до неузнаваемости. Мы легко узнаем резные контуры земляники, кисточки ягод смородины, гроздь рябины.

Взгляните на иллюстрации. Выполнены они начинающими художниками, но основные закономерности, условности декоративного произведения здесь наглядно представлены.

Попробуйте на отдельном листочке переработать объемные формы в плоскостные. Для этого можно воспользоваться зарисовками, выполненными летом. Первые опыты могут быть несовершенными, но не воспринимайте их как неудачи. Из стилизованных рисунков теперь можно сос-



тавить целые композиции. Удача зависит от верно выбранной темы и, конечно, от желания трудиться.

Например, сделайте композиции, построенные на противоположных образах — положительном и отрицательном: «Мои любимые растения», «Вредные сорняки», или «Полезные грибы» и «Ядовитые грибы». Как же достичь различия воздействия композиций? В положительных темах могут быть спокойные ритмы форм и линий, светлая радостная гамма цвета. В отрицательных пусть будет своя выразительность: угловатые силуэты, контрастное колористическое решение.

Для выполнения первых работ предлагаем технику аппликации. Она удобна тем, что вырезанные из бумаги формы можно передвигать, вводить новые, убирать лишние. Это существенно облегчит поиск различных вариантов. Наклеивать элементы следует лишь тогда, когда композиция определена полностью и отвечает замыслу. Работая над эскизами, выделяйте то, что необходимо для передачи образа, отказываясь от случайного. Когда тема увлекает, хочется сказать о ней как можно больше. Возникают плакаты, стенгазеты со множеством изображений, каждое из которых интересно, а целого нет. Это происходит от неумения отобразить или выделить главное. Например, если вы хотите сделать композицию о любимых растениях, то совсем не обязательно изображать вазы и цветочные горшки, лучше построить рисунок только из растений. Правда, бывают случаи, когда для выявления главного приходится вводить дополнительные изобразительные элементы.

Любое декоративное панно, стенд решаются в цвете. Он может быть условным, но помогать раскрыть задуманный образ. Цвет подбирается на палитре. Например, коричневые шляпки грибов берите не чистым колером из тюбика, а смешивая краски, найдите разнообразные оттенки. Умело используя возможности получения нюансов цвета, вы сможете подобрать гармоничные или, наоборот, контрастные колористические характеристики трав, листьев, других деталей.

Учитывайте цвет фона. Если хотите, чтобы композиция была праздничной, то вряд ли стоит решать ее в вялых грязно-зеленых или серо-голубых оттенках. Они скорее подойдут ко всяким отрицательным темам. Элементы орнамента синего цвета лучше прозвучат на теплых, охристых тонах и потеряются на родственных голубовато-зеленоватых оттенках.

Учитесь доводить работу до убедительного завершения, не останавливайтесь на первом, единственном варианте.

Теперь конкретно о заданиях.

1. Сделайте, используя живые природные формы, декоративную композицию — роспись блюда, тарелки или праздничного платка. Хорошим подспорьем в этой работе могут послужить летние, пленэрные зарисовки. Понаблюдайте растения и порисуйте их с натуры. Рисуя, выделяйте выразительные свойства. Растения берите простые, важно, чтобы были интересные по конструкции стебель, листья, цветы. Это могут быть незабудки, настурции, лютики, герань и другие. Поищите расположение растения в круге, прямоугольнике или квадрате. Учтите, что реалистическое изображение следует переработать, стилизовать так, чтобы формы свободно ложились на плоскость. Найдите их по цвету, соотнесите между собой и с фоном. Часто для выразительности художник трактует элементы растения по-своему. При необходимости такой подход вполне возможен и в данной работе.

2. Сделайте эскиз плаката, панно, посвященных природе, ее охране или сбору лекарственных трав. В эскизах предусмотрите текстовую и изобразительную части. При выполнении используйте разные материалы: гуашь, акварель, рисунок пером, аппликацию, смешанную технику.

Напишите, интересны ли вам эти задания, расскажите о том, что получается, а что не дается. Наиболее удачные эскизы и варианты присылайте. Желаем успеха и ждем ваших работ.

Е. ЛЕБЕДЕВА

Статья проиллюстрирована работами учащихся Всесоюзного заочного народного университета искусств.



Творческое наследие этого мастера книжной иллюстрации уникально и емко — в течение семидесяти лет он работал оригинально, плодотворно, новаторски. Стремительные, легкие, изящные «узоры» лаконичного и отточенного рисунка художника сделали для многих поколений читателей более понятными, притягательными такие шедевры русской литературы, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова, «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Очарованный странник» Лескова, рассказы Чехова, а также произведения зарубежных писателей — Шекспира, Руссо, Гёте, Золя, Доде.

Таланту Кузьмина было подвластно все — от короткой, чуть легкомысленной пушкинской эпиграммы до обстоятельных характерных сатирических рисунков к прутковским «Плодам раздумья». Николай Васильевич говорил: «Первая добродетель иллюстратора — умение читать». И он умел читать — чувствовать время и историческую среду повествования, глубоко проникать в авторский стиль, в самый дух произведения, деликатно соответствовать малому лирическому высказыванию и широкому драматическому действию.

«Над вымыслом слезами обольюсь» — эту крылатую фразу художник полностью разделял, работая над книгой. Влюбленный в Пушкина, в XIX век, в фантастичность и лаконизм русского лубка, в рукодельную трепетную сущность искусства иллюстратора, мастер оставил заметный след в отечественной книжной графике. На склоне лет в замечательной непринужденной прозе он пытался воскресить страницы былого, любимые образы, заветные книги, секреты труда над литературным произведением. Предлагаемые читателям выдержки из воспоминаний Н. В. Кузьмина продемонстрируют его творческий метод и глубоко интеллектуальную, исполненную артистизма природу искусства этого неповторимого мастера.

Сознательное отношение к искусству начинается с вопроса: а кто это сделал? Этот вопрос впервые пришел мне в голову в детские годы, когда, рассматривая иллюстрации в журнале «Родина», я начал замечать какие-то особенные картинки, совсем непохожие на другие, и заинтересовался их автором. Из подписи я узнал, что нарисовал эти так восхитившие меня картинки художник Доре. Так мне стало известно имя знаменитого французского иллюстратора, и это первое знакомство запечатлелось в моей памяти как важное событие моего детства. Я самостоятельно, без подсказки взрослых, «открыл» для себя художника, и после этого, встречая его рисунки в журналах, я безошибочно угадывал руку Доре, даже не глядя на подпись. Это угадывание доставляло мне тогда огромную, окрыляющую радость, и чем больше я знакомился с работами Доре, тем влюблялся в него сильнее...

Репин, всегда скромный и излишне строгий по отношению к себе, считал, что искусство иллюстрирования ему недоступно. Когда ему предложили сделать рисунки к «Тарасу Бульбе», он после неудачных проб и попыток отказался. «И сколько помарал бумаги, сколько порвал», — сокрушенно говорил он заказчику. «Есть же счастливы, которым дан дар иллюстратора. Вы смотрите — Доре, что за дивный талант, что за фантазия, какие сцены, какие способности у человека перерабатывать то, что дает ему литературное произведение. И творить на этом поистине чудеса...»

В этом Репин, по-видимому, прав. Действительно, существует тип художника, который проявляется наилучшим образом только в качестве иллюстратора. Ведь тот же Доре, желая быть универсальным, писал картины маслом, ваял статуи и претендовал всерьез на признание в качестве живописца и скульптора. И все же остался он в истории искусства только как гениальный иллюстратор. И пример Доре в этом роде не единственный среди рисовальщиков романтической эпохи...

У каждого художника свой путь в искусстве, но иллюстратора отличает в особенности многообразная нагрузка памяти. Он имеет дело с литературой разных стран и времен, и от него требуется постижение духа литературного произведения и той эпохи, в которой живут и действуют герои. Иллюстратор

Н. Кузьмин.
Козьма Прутков.
«Плоды раздумья».
Форзац.
Тушь. 1962.

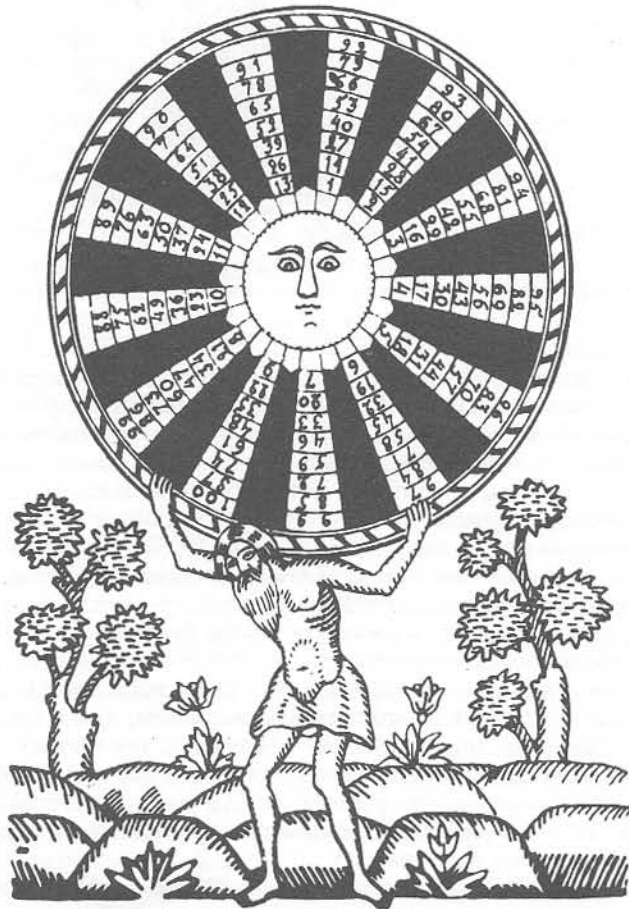
Н. Кузьмин.
А. С. Пушкин.
«Граф Нулин».
Иллюстрация.
Тушь. 1959.

Н. Кузьмин.
Н. Курганов.
Повести.
Обложка.
Тушь. 1976.

Н. Кузьмин.
«Круг
царя Соломона».
Обложка.
Тушь. 1964.

...Бабушка тяжело вздыхает, оставляет коклюшки и раскрывает свой сундучок. Крышка от сундука оклеена изнутри пестрыми этикетками от чая, а среди прочего бабушкина добра в нем хранится ветхий листок с картинкой и надписью: «Гадательный круг царя Соломона, или Предсказатель будущего в 150 ответах». На картинке изображен голый старик с повязанным под брюхом полотенцем. Он, согнувшись, держит на плечах большой круг с цифрами. Из середины круга глядит солнечный лик, а цифры идут от солнца как лучи. Наставление к гаданию гласит: «Кто желает узнать будущее, то взять зерно и бросить в середину круга и под тем числом узнать судьбу, упадет зерно, искать ответ на задуманное...»

Из книги воспоминаний Н. Кузьмина



КРАТКІЕ
 ЗАМЫСЛОВАТЫЕ
ПОВЕСТИ
 из „ПИСЬМОВНИКА“
 профессора и кавалера
 Николая Курганова
 Рисунки Н. Кузьмина

(2)





Н. Кузьмин.
Пейзажный набросок.
Тушь. 1963.

Н. Кузьмин.
Набросок персонажей
повести Н. С. Лескова
«Левша».
Тушь. 1955.

Н. Кузьмин.
Н. В. Гоголь. «Записки
сумасшедшего».
Иллюстрация.
Тушь. 1959.

Н. Кузьмин.
А. С. Грибоедов.
«Горе от ума».
Иллюстрация.
Тушь. 1949.



обязан держать в памяти уйму вещей. Он должен помнить, в какие платья одевалась, какую прическу носила и на каких креслах сидела Татьяна Ларина, в каких палатах жил и на какой кровати спал храбрый царь Додон, он должен знать, как запрягается русская тройка и что такое «пахви» и «паперси» в снаряжении верхового коня, как выглядит печь в крестьянской избе и какой формы окна во дворце короля Артура. Он должен приметить, как отражаются на человеческом лице и в жестах радость и горе, боль и отчаяние, великодушие и скупость, ибо ему придется передавать душевные движения литературных героев. Все эти «заготовки» накапливаются в кладовой памяти всю жизнь...

ИМЯ ГРОМКОЕ КОЗЬМЫ

13 января 1863 года по старому стилю Козьма Прутков «скончался» по воле своих авторов и опеку-

нов: литературного содружества трех братьев Жемчужниковых и поэта Алексея Толстого. Судьба раскидала их по разным городам и весям, сотрудничество стало невозможным, и они «почли за благо» подвести черту под литературной деятельностью Козьмы.

Но посмертная слава Козьмы Пруткова затмила имена авторов, его создавших. А. М. Жемчужников, проживший вместе с Алексеем Толстым начало литературной карьеры Козьмы, сам дивился успеху своего детища и жаловался И. А. Бунину:

«Я поэт не бог весть какой, а все-таки думаю, не хуже, например, Надсона или Минского. Кроме того, смею сказать, я достаточно своеобразен, даже больше: совершенно оригинален, что ведь что-нибудь да значит и само по себе, силен в стихе. А вот подите же, никто и знать меня не хочет, а если и хочет, то только как Козьму Пруткова. В чем тут причина, мой молодой друг?»

Действительно, популярность Козьмы Пруткова даже удивительна, ибо юмор его творений довольно

замысловат и раскрывается не сразу. Многие афоризмы из «Плодов раздумья» имеют двойное дно: сперва открывается комизм обывательского общего места, изрекаемого с глубокомысленным апломбом не сомневающегося в своей гениальности философа, а затем, вопреки желанию чиновного и подчеркнута благонамеренного автора, изречение неожиданно обнаруживает потаенный крамольный смысл или злободневное жало.

Сама литературная маска Козьмы Пруткова, директора Пробирной палатки, действительного статского советника и кавалера российских орденов, самолюбленного и чванного пиита, чающего казенных поощрений, имела многочисленных прототипов в России Николая Первого.

Мы редко вспоминаем теперь, что рядом с великими именами русской литературы тогда существовал еще и казеннокоштный загон, где угодные властям авторы с дозволения начальства увенчивались официальными лаврами и более материальными знаками поощрения.

Кто их помнит теперь — сиамских близнецов «Северной Пчелы» Греча и Булгарина, в лице которых, по свидетельству П. А. Вяземского, «в нашем высшем обществе многие... сосредоточивают всю русскую литературу»? Кто помнит теперь «великого» Нестора Кукольника, которого «не признававший» Гоголя О. Сенковский (барон Брамбеус) считал «русским Шиллером» (а сам Козьма Прутков, чуткий к официальной котировке писательских дарований, ставил и подавно рядом с Шекспиром)?

Вот на этом материале и возник пародийный облик поэта, витающего в эмпиреях, но всегда помнящего об орденах и жаждущего казенных «поощрений» («поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима канифоль смычку виртуоза»), поэта-чиновника, посвящающего свои досуги то лирическим излияниям «в древнегреческом роде», то «Проекту введения единомыслия в России».

Так задуманный в шутку Козьма Прутков приобрел постепенно лицо и характер и из демократического Кузьмы превратился в важного сановного Козьму и даже Косьму. Псевдоним оброс приметам социального типа. Но за спиной этой казенно-благонамеренной фигуры читатель видит веселые лица молодых шутников, лукаво подмигивающих на торжественные вещания своего «подопечного», и оттого в устах Козьмы Пруткова даже геральдический девиз с герба николаевского служаки графа Клейнмихеля «Усердие всё превозмогает» вдруг приобретает ядовито-иронический смысл.

Это веселое и талантливое озорство началось со скандала: пьеса «Фантазия», написанная Алексеем Жемчужниковым в соавторстве с Алексеем Толстым, провалилась на первом же представлении, вызвала гнев императора и была снята с репертуара «по высочайшему повелению». Достоинно замечания что обоим авторам на этом представлении не было — они беззаботно веселились на каком-то балу.

Уже с первых шагов в литературе имя Козьмы Пруткова было овеяно легендой и возбуждало любопытство читателей. Как и полагалось «гению», Козьма был многообразен в своих писаниях и поистине универсален. Как поэт он состязается с Бенедиктовым, Щербиною, Фетом. Как драматург он с равным успехом берется за комедии, оперетты и глубокомыс-

ленные «мистерии». В «гисторических материалах» он удачно соревнуется с дедовской мудростью знаменитого «Письмовника» Н. Курганова. В «Мыслях и афоризмах» он самоуверенно категоричен, в полемике — неотразим.

Слава Козьмы Пруткова в потомстве растет с годами. Его творения выдержали десятки изданий, причем если первое издание 1884 года вышло в количестве шестисот экземпляров, то теперь он издается в сотнях тысяч. Его имя стало почти классическим.

Что же? Сам Козьма никогда не сомневался в своей гениальности и считал свое место на литературном Олимпе бесспорным.

И все же долговечная и все растущая популярность Козьмы — явление из ряда вон выходящее. Разве не достойно удивления, что созданное молодыми авторами в шутку, мимоходом, смеха ради произведение перетянуло на «беспристрастном безмене истории» их «серьезную» деятельность. И на недоуменный вопрос Алексея Жемчужникова И. А. Бунину можно ответить истиной «Свою судьбу имеют книги».

Я иллюстрировал Козьму Пруткова дважды: в первый раз для издательства «Академия» (1933), во второй раз для издательства «Художник РСФСР» (1962), где родилась счастливая мысль издать «Плоды раздумья» отдельной книжкой. В этом был резон, ведь афоризмы Козьмы Пруткова — самая популярная часть в его литературном наследии. Книга выдержала два издания.

Но как иллюстрировать эти афоризмы, как передать их двойное значение? Каждый иллюстратор, вероятно, знает это первоначальное чувство беспомощной растерянности перед новой задачей. Сначала мне казалось, что иллюстрировать нечего. В произведении нет фабулы, нет драматической ситуации, нет диалогов. Повсюду один Козьма с его мудростью. Потом мне удалось придумать несколько забавных графических комментариев в ряду афоризмов. Я даже пытался мобилизовать себе в помощь знакомых остроумцев, но так мне никто и не помог в этом.

Некоторые из моих рисунков заслужили за остроумие похвалы людей авторитетных, другая же часть виньеток, не претендуя на особую значительность, служит только орнаментальным сопровождением к тексту. В этих случаях я вспоминал типографские полтипажи той эпохи с аллегориями, очень подходящими к широковещательному любомудрию нашего философа.

И конечно, портреты Козьмы: для такого эгоцентрически самолюбленного автора никакое количество их не будет чрезмерным. Традиционное изображение портрета Козьмы Пруткова, сделанное А. М. Жемчужниковым, Л. Ф. Лагорио и А. Е. Бейдеманом, показывает поэта и философа в его романтическом облике. Я этот образ несколько переиначил: Козьма и у меня лохмат и заносчив, но это уже маститый, увенчанный лаврами поэт, грузный, самоуверенный и начальственно-важный «муж совета». Может быть, портретов надо было дать еще больше. Можно было, пародируя «академическое издание», дать Козьму в разные периоды его жизни: в детстве, в юношеском возрасте, на военной службе и т. д., добавив к этому портреты предков знаменитого автора, тем более, что дед его был не чужд литературе, оставив потомству свои «Гисторические материалы»...

СЕКРЕТЫ МАСТЕРСТВА

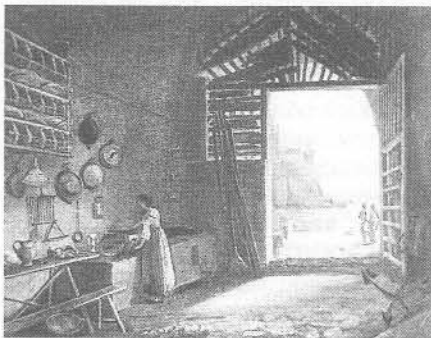
Каждому случалось уходить из музея или с выставки живописи с удивлением, недоумением, иногда с досадой. Уж очень много разноречивых впечатлений, масса непонятого в сюжетах, техниках исполнения, в приемах и почерках мастеров. А так хотелось бы постичь всю глубину полюбившихся полотен.

Как показали результаты викторины, опубликованной во втором номере нашего журнала, это оказывается непросто. Надо немало сил и старания приложить. Всем читателям задали одинаковые вопросы, продемонстрировали одни и те же картины, а результаты — разные.

Прочитали викторину многие, заинтересовалась половина, и лишь небольшая частичка творчески устремленных ребят довела дело до конца. Продумали ответы, записали, зарисовали что требуется и отправили в редакцию.

А теперь обратимся к письмам, ответам на первый вопрос. Следовало проанализировать картину А. Венецианова «Вот те и батькин обед». «Картина уравновешена. Композиция вписана в треугольник — сидящий мальчик в центре, справа от него собака, слева опрокинутый кувшин. Собака как будто понимает печаль мальчика и смотрит на него внимательно, сочувственным взглядом. Действие происходит в темном помещении, что усиливает грусть и предчувствие выговора», — пишет Вадим Оносов из Тольятти. Похожие суждения высказали Юлия Ефимова из Симферополя и Вера Штахова из Краснодарского края.

Оксана Драгомирова из Твери считает, что особенности композиции заключены в расположении главной фигуры. Ребенок выделен светлым пятном на темном фоне, что сразу привлекает взгляд, заставляет рассмотреть картину тщательнее. Благодаря расположению сидящего мальчика, затемненности и скупости фона идет как бы сжимание



композиции сверху и снизу. Зритель тоже начинает ощущать это и проникаться сочувствием к главному герою.

Как видим, читателями точно подмечена скрытая от беглого взгляда конструкция композиции. Главные объемы действительно вписываются в треугольник, что подчеркивает завершение действия.

Художник использует типично академический канон (сюжет вписывается в круг, треугольник, квадрат). Однако наполняет эту вещь новым содержанием. Изображает бытовую сценку, полемизируя тем самым с академией, отдававшей предпочтение историческим и библейским сюжетам. Художник доказывает, что и наблюденное в жизни достойно высокого искусства живописи. Сухая композиционная схема красиво обыграна ритмами плав-

ных линий и световых акцентов. Положение фигуры мальчика, движение рук, контрастная светотень картины — все направляет взгляд по кругу, постепенно раскрывая вдумчивому зрителю драматичность происходящего.

В колористическом отношении произведение не претендует на особые эффекты. Автора больше интересует передача материала: фактуры холщовой рубашки, нежности кожи мальчика, звонкости керамики, мягкости шерсти собаки.

Вполне возможно, что эту сценку Алексей Гаврилович Венецианов подсмотрел в натуре, ведь большую часть жизни он провел в деревне, где рисовал крестьян, их быт, портреты, пейзажи окрестностей. Если немного пофантазировать, то можно представить, как во время очередной прогулки встретился ему грустный мальчик, который еле плелся по тропинке, а за ним с виноватым видом шла собака. Живописец сразу догадался, что случилось. В старину отцы часто работали далеко от деревни. Когда подходило время обеда, один из сыновей доставлял горшок горячих щей, каши либо картошки трудившимся с раннего утра работникам. С каким нетерпением ждали они посланника, приготовив в награду пучок зрелой земляники или самодельную свистульку. Радостный и гордый возвращался мальчишка домой. Этому же не повезло. По дороге он заигрался со своим попутчиком, забылся, споткнулся и... батьке нести уже было нечего. Так даже на первый взгляд несложная вещь таит в себе неповторимые жизненные впечатления и профессиональные секреты.

Второе задание несколько сложнее первого. Здесь, кроме пытливого внимания, потребовались знания о перспективе, умение рисовать. Где еще лучше, как не в собственном этюде, почувствуешь секреты и трудности передачи объема и пространства?

Напомним вопрос: «Перед вами репродукция картины «Рыбачья кухня», выполненной художником круга С. Щедрина. Расскажите о профессиональных приемах, при помощи которых мастеру удалось передать ощу-



Церетанская гидрия с изображением коршунов и зайца.

щение глубокого пространства на плоскости холста. Вырежьте из темной бумаги прямоугольник, которым можно закрыть светлое пятно двери. Каково, по вашему мнению, значение этого пятна в общем настроении произведения?»

Самый точный и развернутый ответ дал опять Вадим Оносов: «На картине «Рыбацкая кухня» мастеру удалось создать ощущение пространства за счет перспективы изображения. Примером могут послужить женщина, стоящая внутри кухни, и двое рыбаков за дверями на берегу. Рыбаки значительно меньше женщины. То же можно сказать о скалах на дальнем плане. Еще один прием: на переднем плане художник рисует предметы с тщательной отделкой, расположенные дальше остаются менее проработанными, следующие за ними — еще меньше... Таким образом создается впечатление пространства».

...Светлое пятно двери на картине служит источником осве-

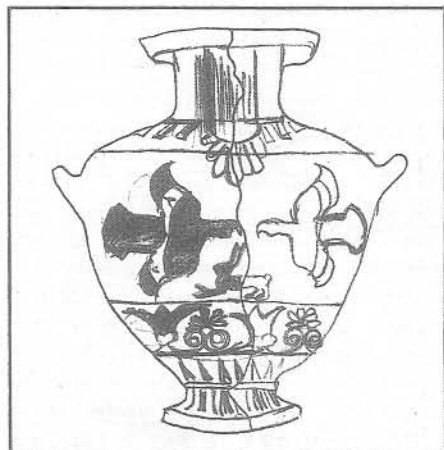
щения кухни. Здесь показан резкий контраст между лучами света, бьющими через дверь, и тенями комнаты. Если бы не было этого пятна, то, наверное, изменился бы смысл и настроение композиции. Ведь дверь служит не только источником света, но и местом, уравнивающим композицию. Так что значение просвета в картине решающее».

Также верно, но кратко высказались по этому поводу Оксана Драгомирова, Наташа Бабушкина из Воронежа и Румяна Друмева из Тырново (Болгария).

Вариантов третьего задания было несколько. Ответы на него показали, что и трудные зада-

1—2. Наташа Бабушкина. Варианты ответа на третий вопрос.

3. Эльвира Засимова. Вариант ответа на третий вопрос.



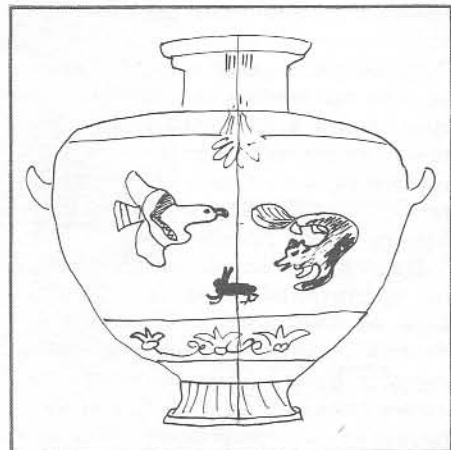
ния выполняются не менее охотно. Следовало восстановить недостающий фрагмент вазы, нарисовать возможные варианты. Правильные ответы и любопытные варианты прислали: Наташа Бабушкина, Румяна Друмева, Оксана Драгомирова, Люба Дронова из Ногинска, Юля Ефимова из Симферополя, Эльвира Засимова из Гимзы и, конечно, Вадим Оносов. Мы публикуем правильный ответ и некоторые возможные варианты.

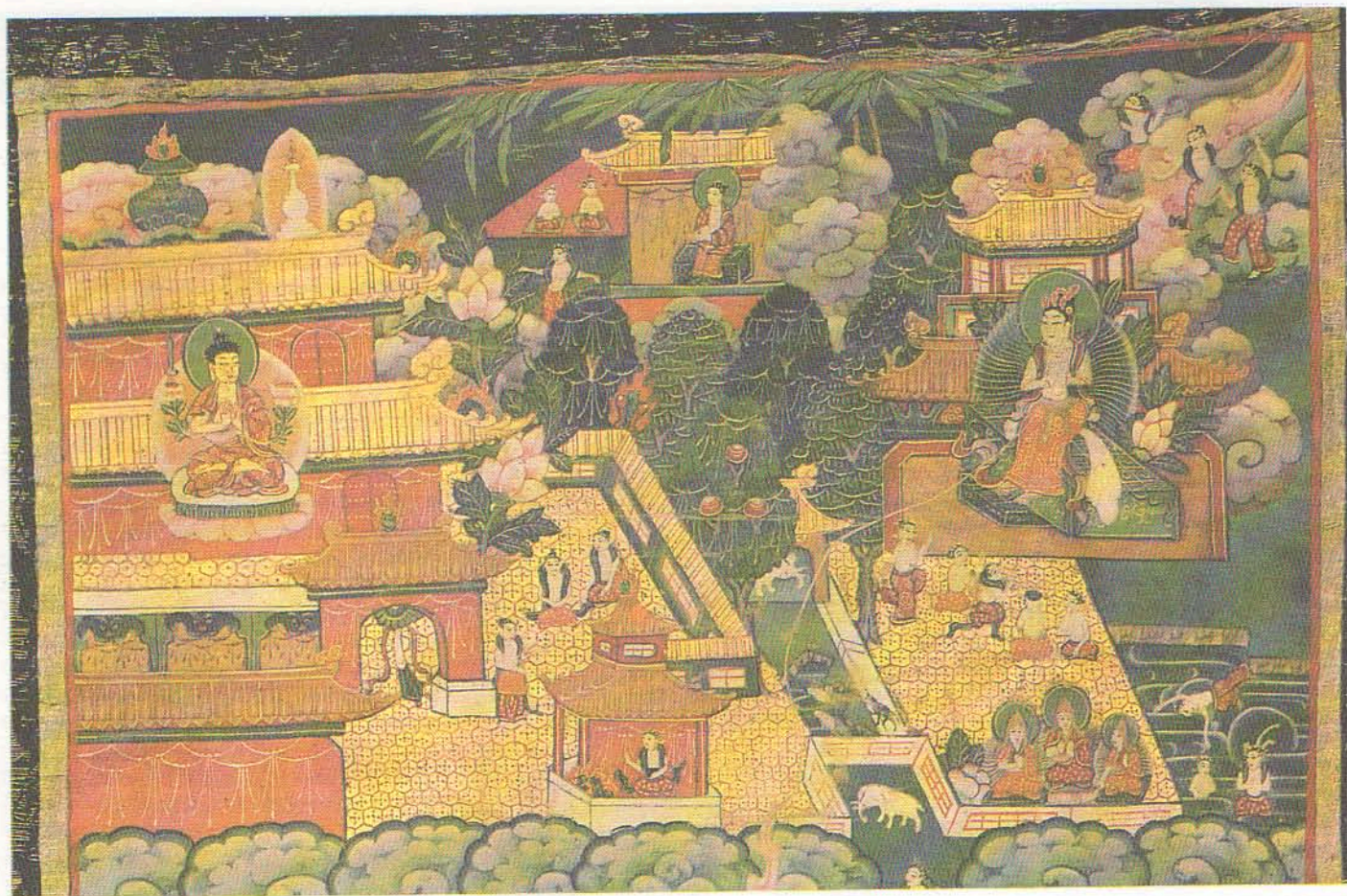
Завершая разговор, хотелось пару слов сказать об аккуратности. Приятно брать в руки письма с ясным почерком, без клякс и исправлений, на хорошо обрезанных листах. Некоторые ребята, отвечая на последний вопрос, вырезали из журнала репродукцию, мягко говоря, отнеслись к материалу на обратной странице некорректно. Более правильно поступили читатели, поместившие данную информацию на отдельном чистом листке.

Итак, вы могли догадаться, что победителями викторины стали: Вадим Оносов, Эльвира Засимова, Оксана Драгомирова, Наташа Бабушкина. Поздравляем победителей, которых ожидают памятные подарки и дипломы. Участники, правильно ответившие на два вопроса, награждаются дипломами.

Всем, кому не удалось успешно выступить в викторине, советуем не вешать носа. Удача сопутствует тому, кто преодолевает ошибки, стремится к истинному знанию и совершенству. Приглашаем к участию в новых викторинах, ждем интересных предложений, кроссвордов, загадок и викторин по изобразительному искусству!

В. Л.





ОТКРЫВАЯ СТРАНУ ТАЙН

Страной тайн называли еще недавно Тибет — государство, располагавшееся в самом сердце Центральной Азии. Окруженный почти непреступными горными массивами, он манил к себе любознательных. Начиная с XIV века, когда в Тибет удалось проникнуть первому европейцу — монаху Одорику из Порденоне, смельчаки по одиночке или организуя экспедиции отправлялись в трудный путь. Мало кому удавалось достичь таинственной страны. Сама природа, казалось, позаботилась укрыть и оградить ее от пришельцев.

Дошедшие до наших дней замки правителей страны возводились на непреступных вершинах. Их сторожевые башни и высокие стены с бойницами являются немymi свидетелями частых войн и кровавых междоусобиц. Жилища

простых людей, сохранившиеся в неизменности до середины XX века, также напоминают крепости. Стены, сложенные из грубо отесанных камней или гранитных плит, в нижних этажах были лишены окон. Их профиль имел небольшой наклон к центру здания, что придавало постройкам дополнительную прочность на случай землетрясения.

За стенами первого этажа заключался четырехугольник внутреннего двора. Сообщение между жилыми верхними этажами осуществлялось посредством приставных деревянных лестниц или бревен с перекладинами или зарубками, заменявшими ступени. При малейшей опасности их втягивали на верхние этажи, становившиеся непреступными.

Веками накопленные традиции, отработанные строительные приемы и архитектурные решения на-

шли свое воплощение при возведении дворцов и резиденций правителей. В VI—VII веках Тибет устанавливает экономические и культурные связи с Индией, Китаем, Непалом, степными народами Центральной Азии. Государственной религией в стране объявляется буддизм, пришедший в страну из Индии и Непала вместе с приглашенными царем Сронцзангампо (569—650 годы н. э.) проповедниками, учеными, художниками и купцами. Тогда же начинается строительство столицы страны — Лхасы, название которой значит «обитель» или «земля богов». Там при Сронцзангампо стали возводить храмы для привезенных неизвестными царя священных изображений будды — Большого и Малого Джу. Вокруг них впоследствии выстроили обширные жилые кварталы, храмы и монастыри.

В километре к западу от города,

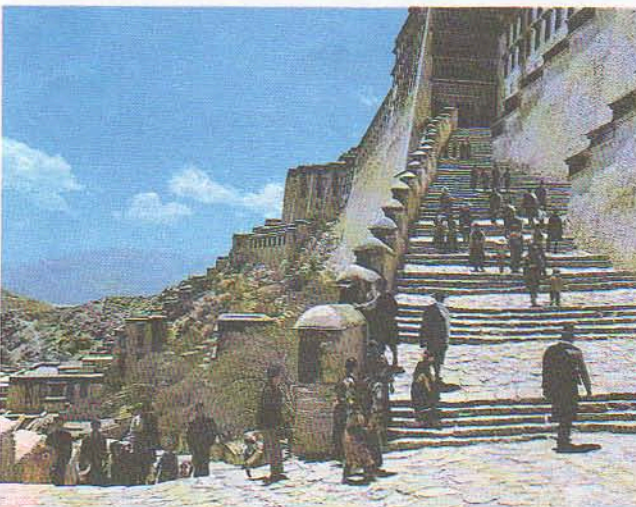
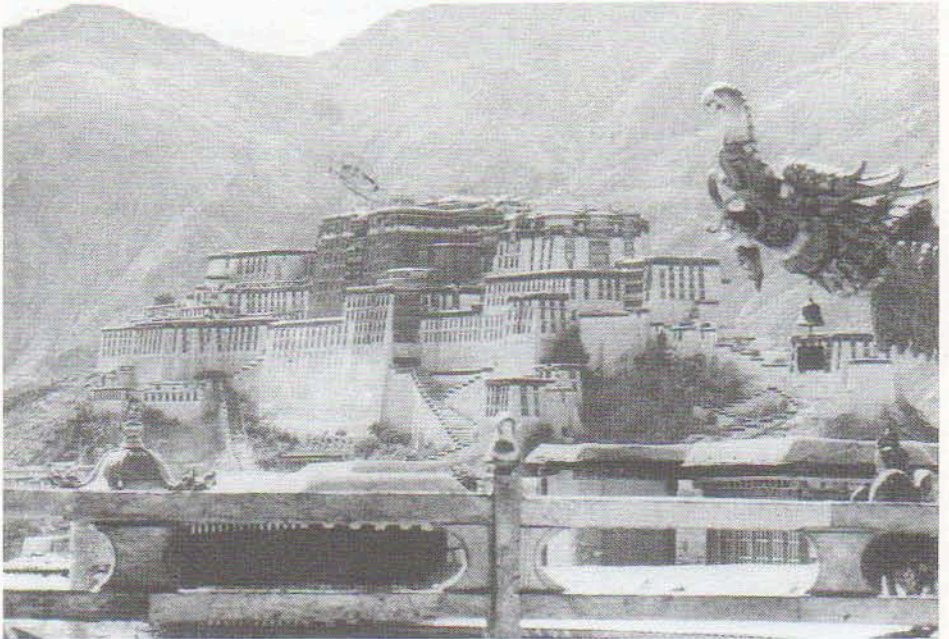
на вершине скалы Марпо-ри — «Красная гора», — был возведен царский дворец «Побран-марпо» — «Красный дворец», названный так из-за цвета своих стен. На протяжении веков дворец не раз перестраивался, а в 1645 году начались работы по сооружению на Марпо-ри гигантского архитектурного комплекса, объединившего все ранее выстроенные дворцы и храмы. Легенда рассказывает, что для ускорения работы глава буддистов Тибета — V далай-лама, чья резиденция должна была находиться в этом сооружении, лично наблюдал за строительством. Когда же далай-лама скончался, его окружение в течение шестнадцати лет скрывало этот факт, чтобы работы не прерывались.

О грандиозности комплекса, получившего название Потала, говорят несколько цифр: тринадцать его этажей поднимаются на восьмидесятитрехметровую высоту, а весь он возвышается над Лхасой на сто пятьдесят метров. Три лестницы, ведущие к дворцу, насчитывают 1000 ступеней каждая. Стены по направлению гранитных устоев скалы имеют наклон к центру, создавая иллюзию устремленности ввысь.

В комплексе 999 комнат. В верхних этажах Красного дворца резиденция далай-ламы и его окружения. Оттуда открывается величественный вид на сияющую белозной зданий и золотом кровель Лхасу. Там же находятся гробницы далай-лам, приемные залы, многие из которых украшены стенными росписями, произведениями пластики и декоративно-прикладного искусства. По бокам дворца две полукруглые башни, посвященные восточная — солнцу, а западная — луне.

Потала, как и Лхаса, привлекали множество паломников со всех концов буддийского мира, мечтавших лицезреть обитель, а если посчастливится, и самого далай-ламу — живое воплощение одиннадцатиликого бодхисатвы Авалокитешвары, помощника и защитника всех страждущих, ближайшего ученика и последователя самого будды.

Буддийская культура принесла в Тибет традицию возведения чортенов, известных в Индии под именем ступа или чайтья. Первоначально они служили хранилищем мощей знаменитых деятелей буд-



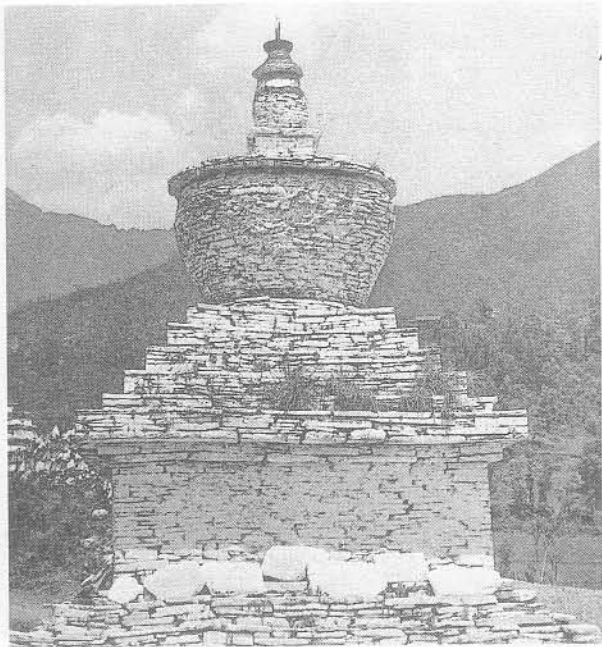
Один из дворцов Потала.

Дворцовый комплекс Потала. Лхаса.

Лестница дворцового комплекса Потала.

Дворец Майтреи — будды будущего. Фрагмент иконы. Минеральные краски. XVIII век.

◁ Тибет.

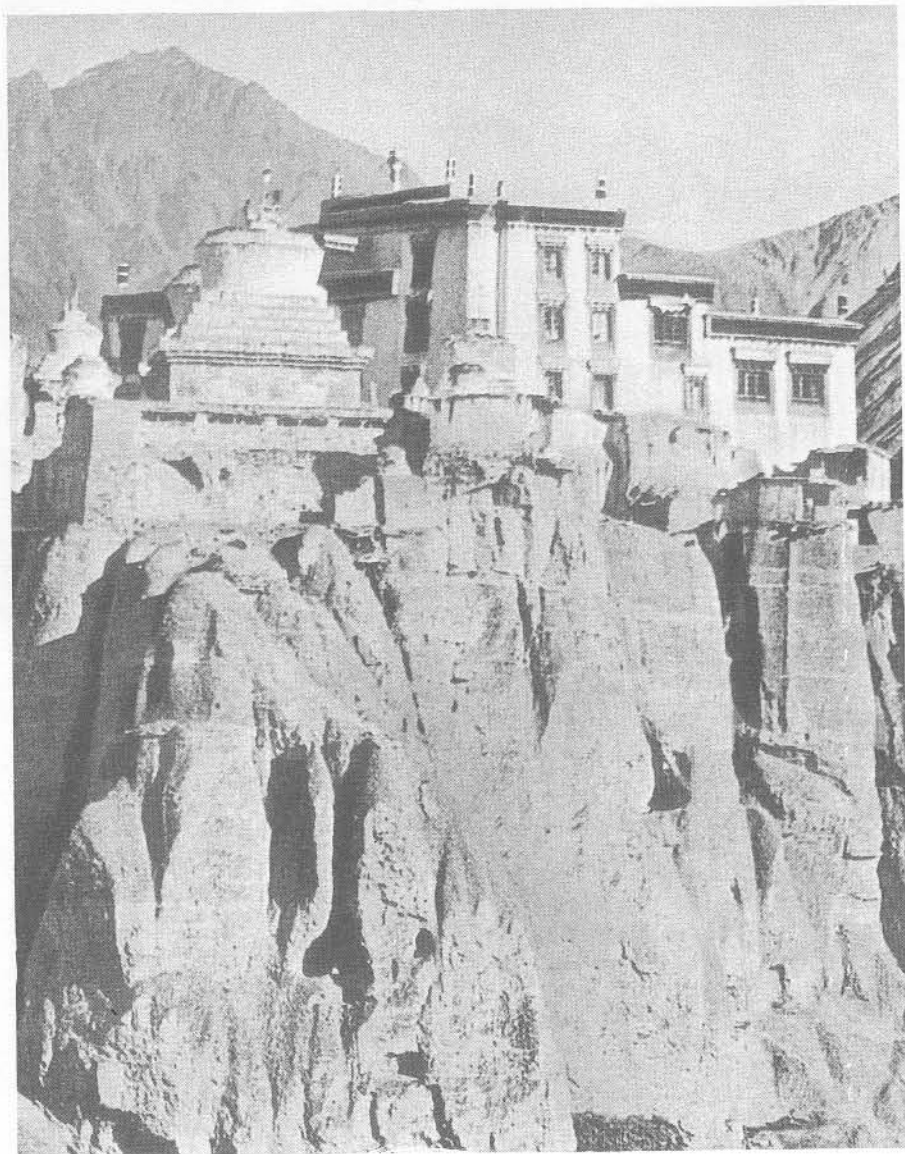


Ступа монастыря Ташидинг.
Сикким.

Монастырь Ламаюру.
Ладак.

Королевский дворец Ле.
Ладак.

Замок Гянтзе.
Тзанг.



дизма. Затем стали мемориальными сооружениями, строившимися в местах, связанных с выдающимися религиозными событиями. На их сооружение тратились огромные средства, привлекалось большое количество рабочих. Рассказывают, что однажды тибетский правитель Цокто получил предсказание, что ему угрожает большая опасность, избавиться от которой можно, лишь строя по одному чортену в год. Цокто, не раздумывая, стал так делать. Через некоторое время измученные подданные его убили, а выстроенные им чортены с годами разрушились.

Начиная со времени Сронцангампо в Тибете возводились обширные буддийские монастыри. В монастыре Самье (VIII в.) главной достопримечательностью является пятиэтажный храм, выстроенный в трех разных стилях: нижние его этажи — в тибетском, средний — в китайском, а верхние — в индийском. Его отличают также уникальные стенные росписи с изысканным колоритом и высоким профессиональным исполнением. Большинство сюжетов посвящено джатакам — рассказам о прошлых перерождениях будды.

Каждый монастырь в Тибете славился своими неповторимыми святынями. История Гумбума, например, была связана с жизнью и деятельностью Цзонхавы, основателя «школы добродетели» или желтошапочников. В том месте, где при рождении на землю капнула кровь из его пупка, стало расти чудесное дерево, на коре которого были видны священные знаки, а на листьях — изображения буддийских божеств. Эти листья обладали и целебными свойствами. Многочисленные паломники с большой охотой приобретали их, заваривали и пили как целебный чай — верное средство при многих болезнях. Над этим деревом матерью Цзонхавы был сооружен чортен. В нем помещено 100 000 изображений Майтреи — будды будущего, появление которого ознаменует долгие счастливые годы жизни.

Монахи Гумбума славились своей ученостью. Сюда прибывали тысячи желавших обучаться медицине и богословию, узнать мистические таинства, связанные с культом божества Дуйнхор. В монас-

тыре паломники могли заказать монахам переписать священный текст или целую книгу, приобрести скульптурное или живописное изображение своего божества-покровителя.

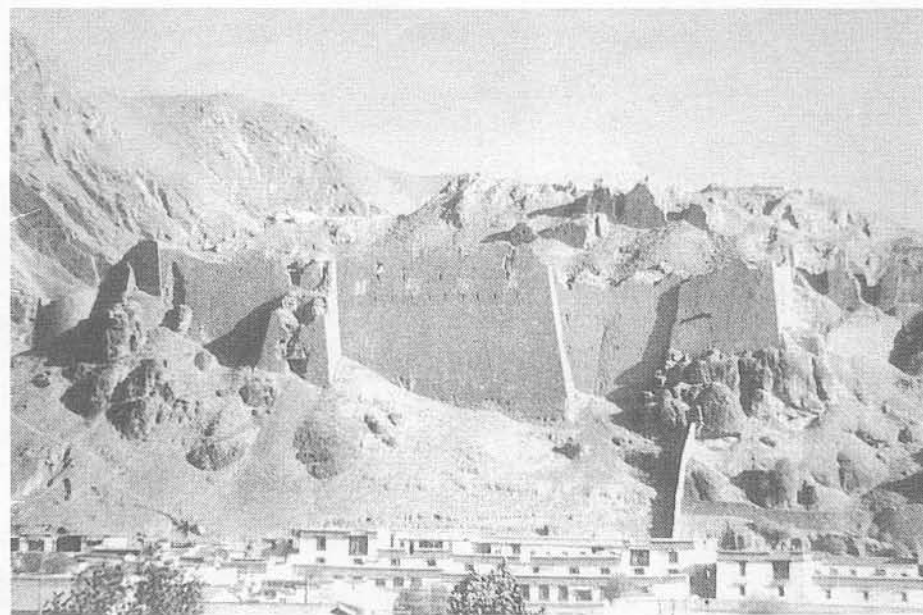
С именем Цзонхавы связаны и другие известные монастыри. Например, вблизи Лхасы находится монастырь Брайбун. К его достопримечательностям относится скульптура грозного божества с головой быка — Ямантаки. Внутри фигуры было помещено тело одного из лам, жившего в Брайбуне, который якобы так долго и много думал об этом божестве, что у него выросли рога — знак, что Ямантака вселился в ламу.

Другой знаменитый монастырь, Сера, основанный в 1419 году, прославился своими ритами — уединенными кельями отшельников, высеченными в горном массиве. Многие из их обитателей добровольно замуровывали вход, оставляя небольшое отверстие, через которое раз в сутки принимали чашку с водой и немного еды. Они пребывали в полной изоляции, без света, почти без воздуха, звуков окружающего мира и общения с людьми долгие годы.

Еще одним монастырем, связанным с именем Цзонхавы, является Галдан, отстоящий от Лхасы примерно на сорок километров. Главной его святыней был золотой чортен, внутри которого покоилось тело Цзонхавы — основателя и первого настоятеля монастыря. Рядом с ним — два других, где покоятся тела его ближайших учеников.

Реликвией Галдана является также хранившийся в нем череп матери Цзонхавы, оправленный в золотое обрамление в виде чаши-габалы. В нем были зерна риса, которые раздавали паломникам как средство, исцеляющее многие болезни. Количество зерен при этом не уменьшалось, так как они были якобы способны к саморазмножению.

Своей типографией, а также переписанными от руки книгами, украшенными миниатюрами (в том числе и путеводителями для паломников), славился монастырь Лавран. В нем находилось несколько богословских факультетов, где ежегодно обучались тысячи монахов из разных провинций страны, а также прибывшие из других стран. Его достопримеча-



тельность — огромная, более 25 метров высоты, статуя Майтреи, исполненная из меди и покрытая позолотой.

В 1477 году основан монастырь Ташилунпо, который позднее стал резиденцией панчен-лам — вторых по значению духовных иерархов страны. Здесь в тишине монастырских покоев жил и творил III панчен-лама, который поведал своим современникам о легендарной стране Шамбале. Она существует где-то в высоких горах

рядом с Тибетом. Окруженная семью снежными горами, подобными лепесткам лотоса, страна эта удивительна и населена прекрасными людьми. Много легенд было сложено об этой легендарной стране счастья. На поиск ее не раз отправлялись смельчаки. Тайна всегда привлекает, манит к себе, как манил веками не менее таинственный, но вполне реальный Тибет, так до конца и не разгаданный, ждущий своих исследователей.

Т. СЕРГЕЕВА

ДИОНИСИЙ



редневековые источники крайне скупы на имена живописцев: считалось, что рукой художника водит Бог. Чтобы нарушить этот «заговор молчания», надо было обладать исключительным талантом — тогда для потомков сохранялась память о «живописце пресловушем паче всех», «изящном иконописце», «божественных икон началохудожнике».

Все эти эпитеты современники относили к Дионисию. И тем не менее мы ничего не знаем о начальном периоде его творчества, подробностях биографии. Известно лишь, что в синодике — поминальных записях — Кирилло-Белозерского монастыря XVII века записан род Дионисия-иконника, восходящий к домонгольским временам. Одним из предков художника значится царевич Петр — вероятно, Петр царевич Ордынский, крещеный татарин, живший в XIII веке в Ростове и впоследствии причисленный к лику святых.

Имя самого Дионисия впервые упоминается в летописи под 1481 годом, когда ему заказали иконы для иконостаса московского Успенского собора. Однако еще за несколько лет до этого он со старцем Митрофаном — возможно, своим учителем, — расписывал собор Пафнутьева Боровского монастыря. Ко времени его работы в обители относится эпизод, изложенный в «Житии Пафнутия Боровского»: молодой живописец, несмотря на запрет игумена, принес в монастырь неподобающую пищу — баранью ногу, начиненную яйцами («ходило агнче с яйцы учинено»). За трапезой выяснилось, что в яйцах завелись черви. Увидев в этом наказание за грех, юноша тяжело заболел и был исцелен преподобным Пафнутием. Эта история, попавшая в «Житие» в назидательных целях, свидетельствует как о легкомыслии молодого живописца-мирянина, так и о его искренней набожности и вносит живую черточку в облик «боголюбиво-иконописца».

Впоследствии Дионисий трудился для знаменитого церковного деятеля XV—XVI веков Иосифа Волоцкого, высоко ценившего его работы. Немало произведений мастер создал для северных монастырей — Спасо-Каменного, Павло-Обнорского и Ферапонтова. Время смерти художника предположительно относится к 1506—1508 годам.

Краткая биография мастера, восстановленная по разным источникам, обретает плоть и кровь в его работах. Далеко не все они дошли до наших дней, но и уцелевшие, к счастью, дают возможность су-

дить о природе его художественного дара. Светлые, чистые краски, удлинённые пропорции фигур, плавные, будто льющиеся линии, ощущение ничем не омраченного праздника характеризуют стиль Дионисия.

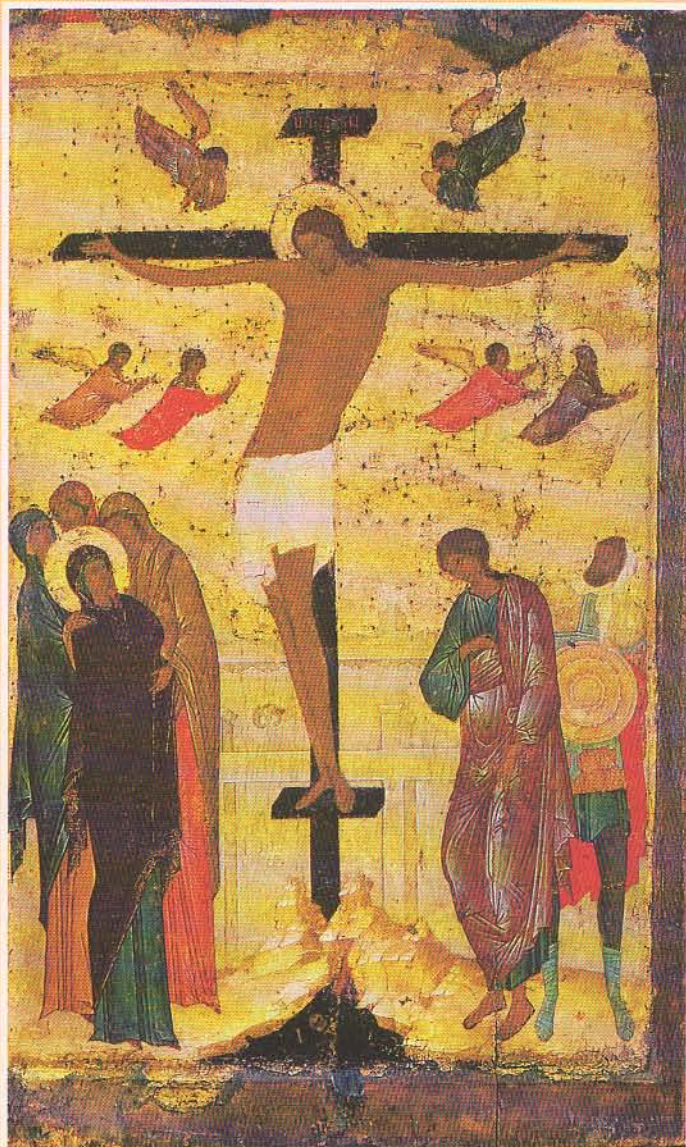
В «Распятии» из Павло-Обнорского монастыря телу Христа придан столь изящный изгиб, а голова распятого склонена так грациозно, что не возникает и мысли о страданиях и смерти. Нет даже впечатления, что Богочеловек пригвожден к кресту: кажется, что он приподнялся на носках и раскинул руки подобно крыльям, чтобы воспарить в небо, а прилетевшие ангелы должны помочь ему. Да и крест выглядит не орудием мучений, а безобидным растительным побегом, пробившимся к свету сквозь расщелину горы. Поражает изысканность ритмического решения иконы: нимбы Богоматери, Христа и Иоанна Богослова расположены по углам равностороннего треугольника, ангелы и фигурки Церкви и Синагоги образуют венец вокруг Христа, а головы предстоящих жен, в свою очередь, венцом окружают лик Богоматери. Охристые, голубые, киноварные, вишневые одеяния дополняют праздничное звучание иконы.

Такое восприятие отнюдь не противоречит смыслу изображенной сцены. Распятие Христово понималось как преддверие Воскресения — победы над смертью и адом. Муки Христа на кресте служили залогом вечной жизни человечества, а крест, по распространенному апокрифическому сказанию, отождествлялся с райским деревом и Древом Жизни. Сквозь трагическую оболочку Дионисий как бы провидел победу духа над плотью и воплотил ее в светлой гармонии красок и форм.

Стремление к незамутненной красоте заметно и в иконах деисусного чина Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Мастер охотно вводит круглящиеся линии: рукав далматика архангела Гавриила образует почти правильный полукруг, которому справа вторит округлость крыла, а слева — очертания второго крыла и складки плаща-гиматия. Эта ритмическая тема находит разрешение в абрисе головы архангела, в идеальной окружности нимба и сферы в правой руке. Virtuозность композиционного решения дополняется изысканной гаммой холодных тонов: темно-синий далматик, зеленый плащ и охристо-коричневые крылья неожиданно оттеняются сире-

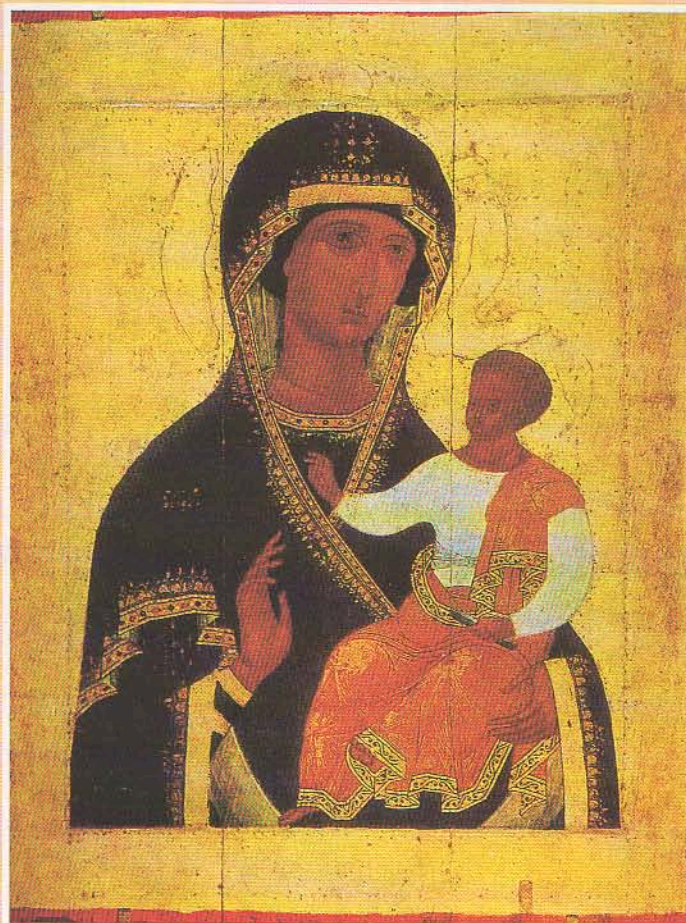
Дионисий.
Митрополит Петр в житии.
Начало XVI века.
Государственные музеи
Московского Кремля.





Дионисий.
Распятие.
Около 1500.
Государственная
Третьяковская галерея.

Дионисий и
мастерская.
Одигитрия.
1502—1503.
Государственный Русский
музей.



невыми подкрылками, нежным переливам которых позавидовал бы даже Врубель.

А входящую в тот же чин икону Григория Двоеслова (прозванного так за любовь к диалогам — «двоесловиям») Дионисий решает столь же изысканно, но уже совершенно по-иному. Округлые линии вытесняются прямыми, богатство оттенков сменяется скупой графикой черного и белого. Мастер как бы намеренно ограничивает себя в выборе средств. Крещатая риза Григория — полиставрион — словно перечеркнута видной по краям и отворотам киноварной подкладкой. Алые линии, подобно стрелам, нацелены вверх. Одна из этих линий упирается в Евангелие, другая — в левую руку святителя, в свою очередь, указующую на книгу. Туда же, к вместилищу Божественного слова, обращены кресты в верхней части омофора. Григорий — проповедник учения Церкви, и эта его миссия как нельзя лучше подчеркнута мастером.

Чтобы по-настоящему почувствовать талант Дионисия, надо посетителю расписанный им с сыновьями в

1502—1503 годах Рождественский собор Ферапонтова монастыря. Икона при восприятии всегда остается предметом внешним по отношению к зрителю, а населенный персонажами фресок интерьер включает вошедшего в свой мир, делает его участником священного действия. Стройные фигуры будто движутся вокруг нас в непрекращающемся танце, изгибаясь согласно кривизне сводов, вытягиваясь вдоль стен и столбов. Они, пожалуй, чересчур стройны, складки их одежд слишком изысканны, пейзаж, в котором они существуют, откровенно условен, но Дионисий и не стремится копировать реальность: художник представил мир, каким он был до грехопадения — светлым, чистым и божественно прекрасным.

Роспись этого собора перекликается с другими русскими, южнославянскими, византийскими памятниками и все же стоит особняком в отечественном искусстве. Это самый полный цикл древнерусских фресок, посвященный Богоматери и исполненный с удивительными для русского средневековья интимностью и лиризмом. Уже на наружной стене со-



Дионисий и мастерская. Григорий Богослов (или Двоеслов). 1502—1503. Государственный Русский музей.



Дионисий и мастерская. Архангел Гавриил. 1502—1503. Государственный Русский музей.

бора входящий мог созерцать сцены детства Марии: новорожденную купают, укладывают, ласкают... Особенно трогателен последний сюжет: Анна нежно прижимает к себе крошечную дочку, а Иоанн бережно прикасается к ее пальчикам. Голубые, травянисто-зеленые, розовые, красные (хотя киноварь и поблекла от времени) цвета сливаются в ликующий хор, славящий Приснодеву.

Тема прославления разворачивается и внутри храма, где иллюстрируется хвалебное песнопение в честь Богоматери — Акафист, а напротив входа располагается изображение важнейшего праздника русской церкви — Покрова Богоматери. Фрески группируются по сюжетам, образуя кресты и кольца: система, воплощенная в композиции икон, нашла новое выражение в росписи собора. Мотив круга звучит в полный голос в круглых медальонах с полуфигурами святых, расположенных на арках, несущих главу храма. Эти медальоны многократно повторяют реальную архитектурную форму — купол, в основании которого лежит круг как наиболее совершенная фигура, не

имеющая начала и конца и символизирующая по этому вечность и Бога.

Расположение фресок на стенах соответствует круговороту времени, когда в ходе богослужений чередуются все события евангельской истории. Ежегодно празднуется Рождество Богоматери; каждый год вместе с весенним обновлением природы Христос торжествует над смертью, а с наступлением зимы волхвы торопятся поклониться Божественному младенцу. «Все возвращается на круги своя», и в этом видится утешительный залог вечной жизни человека и человечества.

Идейная программа росписей, очевидно, была продиктована заказчиком — бывшим ростовским архиепископом Иоасафом, под конец жизни удалившимся на покой в далекую северную обитель. Можно полагать, что он относился к Богоматери с особым пиететом. Не исключено, что праздник Рождества Богоматери был памятен для Иоасафа в связи с его собственным рождением или пострижением. Этим исключительным почитанием Марии можно объяснить возникновение такой необычной для русской традиции иконы, как Богоматерь Одигитрия из местного ряда соборного иконостаса.

В этом изображении, впоследствии получившем название «Богоматери Седмиезерной», изменена одна из существеннейших деталей, характерных для типа Одигитрии: положение правой руки Богоматери. Обычно Мария указывает ею на сына, как бы подчеркивая свою второстепенную роль «сосуда избранного», предназначенного Богом для воплощения Христа. Зачастую Мария не смотрит на зрителя: ее взор обращен к сыну, который благословляет молящегося перед иконой. Таким образом, предстоящий лишен возможности обратиться к Богоматери — она словно ускользает от общения, направляя верующих к младенцу Христу.

Ферапонтовская Одигитрия решительно порывает с этим каноном. Ее огромные глаза устремлены на стоящего перед ней человека, которому предназначен и благословляющий жест руки Богоматери. Она сама отпускает грехи прибегнувшим к ее заступничеству, а младенец только утверждает благословение своей матери, простирая ручку над ее перстами. Голубовато-зеленый испод плаща-мафория и синий чепец оттеняют прекрасный лик Марии, а широкая золотая бахрома и золотая же (сейчас полустертая) звезда над лбом образуют подобие царского венца. Богоматерь предстает как Царица Небесная, обладающая силой и властью. Однако это власть прощать, а не наказывать: милосердная, милующая Богоматерь взирает на людей печально и кротко, как бы сострадая их несчастьям. Это, пожалуй, один из самых необычных образов Марии, созданных в Древней Руси.

Некоторые исследователи считают, что рука Дионисия коснулась и иконы «Сошествие во ад», также происходящей из иконостаса собора Ферапонтова монастыря. Легкая фигура Христа в сверкающих золотом одеждах словно парит на фоне голубой мандорлы — славы, окружающей его. И кажется, что грешные прародители человечества восстают из гробов, влекомые не столько физическим усилием Христа, сколько излучаемой им световой энергией. Зеленое одеяние Адама, красное — Евы, охристо-золотой хитон Христа и голубая мандорла противопоставлены



Дионисий.
Изображение
святого воина.
Фрагмент.
Роспись юго-западного столба
Рождественского собора
Ферапонтова монастыря.
1502—1503.

Дионисий.
Ласкание Марии.
Фрагмент сцены из Акафиста
Богоматери.
Роспись Рождественского
собора
Ферапонтова монастыря.
1502—1503.

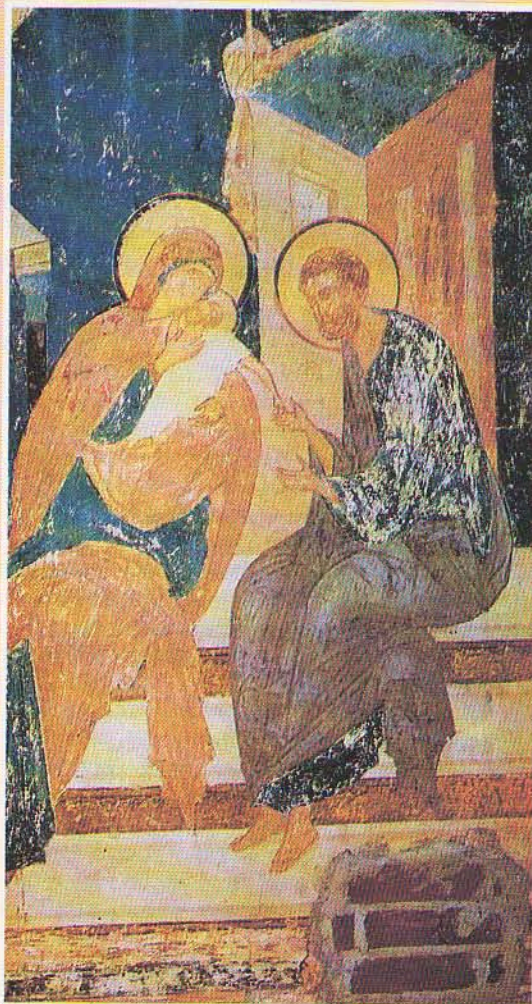
глухому черному цвету пропасти ада, где корчатся пронзаемые ангельскими копьями демоны. Цветовой контраст призван выразить победу добра над злом: два ангела в нежных и ярких одеждах вторглись в самое сердце черного ада и бесстрашно связывают сатану.

Вероятно, после ферапонтовских икон и росписей Дионисий написал образы первых русских митрополитов — Петра и Алексия. Они построены одинаково: монументальную фигуру святого в среднике окружают крупные клейма с его житием. Дионисий не избегает передачи реальных сцен почти жанрового характера — митрополит Петр закладывает Успенский собор в Кремле, Алексий подносит горящую свечу к лицу ослепшей жены татарского хана. Однако ритмические повторы форм, размеренность движений снимают всякий намек на бытописательство и приобщают эти сцены к высшей реальности, очищенной от несущественного и тленного. Светлый, почти блеклый колорит также подчеркивает «потусторонность» изображенного художником мира.

Несомненна связь живописи Дионисия с искусством Андрея Рублева. Известно, что Дионисий охотно брал в качестве образца иконы рублевского круга. Вероятно, в них его привлекало не только совершенство формы, но и внутреннее содержание — та духовность и душевность, за которые и мы ценим искусство великого предшественника Дионисия.

Творчество Рублева было вдохновлено эпохой Куликовской битвы — в первую очередь идеями нравственного самосовершенствования, очищения и соборности — духовного единства. Во времена же Дионисия Русь окончательно освободилась от иноземного владычества и стала сильным независимым государством. Укрепилась власть московских великих князей, придворная жизнь приобрела особый блеск и пышность. Сильной и богатой стала и русская церковь. «Нестяжатели», требовавшие скромности и аскетизма в церковной жизни, уступили «осифлянам» — сторонникам Иосифа Волоцкого, который выступал за приобретение имущества церковью и монастырями. Торжественность «осифлянского» богослужения, драгоценные сосуды, роскошь одежд создавали ту среду, где естественно существовали персонажи Дионисия. Внутренняя сосредоточенность, просветленная печаль героев Рублева сменилась дионисиевской праздничностью, ощущением радости бытия.

Дионисий имел свою мастерскую: известны имена его учеников. Однако влияние Дионисия вышло далеко за рамки его школы. Творчество художника, как и искусство Рублева, определило собой целую эпоху — религиозных споров и укрепления Русского государства, драматичную и в то же время просветленную, с верой обращенную в будущее.



И. БУСЕВА-ДАВИДОВА
кандидат искусствоведения

ЦВЕТ В ПРИРОДЕ И ЖИВОПИСИ

Наверное, вам приходилось наблюдать, как, упираясь одним концом в мокрое поле, другим в лесистый холм, горит радуга на фоне уходящей тучи. Семицветная красавица обязана своим появлением капелькам воды в воздухе: белый солнечный луч, преломляясь в них, образует так называемый солнечный спектр, в котором мы различаем красные, оранжевые, желтые, зеленые, голубые, синие и фиолетовые лучи.

Чтобы стать художником, нужно развить природные способности и приобрести практические навыки. Знание законов цвета избавит начинающего живописца от лишних блужданий, облегчит ему путь в познание колористических гармоний в природе и искусстве.

Великий немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель Гете писал: «...Я понял под конец, что к цветам, как физическим явлениям, нужно подходить прежде всего со стороны природы, если хочешь изучить их в интересах искусства».

Чтобы написать солнечный пейзаж, надо знать, как изменяются колористические отношения при интенсивном освещении.

Солнце, горящая электрическая лампа, раскаленный металл или газ, пламя костра или свечи — источники собственного света. А Луна, небосвод, Земля и все на Земле предметы (кроме светящихся) — источники отраженного света, который они, в свою очередь, распространяют на соседние объекты.

Следовательно, весь видимый мир состоит из предметов, являющихся источниками собственного или отраженного света.

Предметы, на которые падает солнечный свет, часть цветных лучей, содержащихся в нем, поглощают, а часть отражают. Отра-

женные лучи дают ощущение цвета предмета. Снег, например, отражает почти все лучи, черная копать — почти все лучи поглощает. Трава отражает зеленые лучи, лимон — желтые и так далее.

Если бы наше солнце вдруг остыло до температуры пламени костра, то радуга почти лишилась бы фиолетовых, синих, голубых цветов. Мы должны помнить об этом, работая при искусственном освещении, в спектре которого преобладают красные, оранжевые и желтые лучи. Апельсин при свете электрической лампы останется таким же оранжевым, синяя скатерть потускнеет и почернеет.

А в спектре Луны наибольшей интенсивностью обладают зеленые и голубые лучи. Поэтому в лунную ночь, кроме белых, особенно заметны светло-зеленые и светло-голубые предметы, а красные кажутся серыми или черными: ведь в свете Луны красные лучи очень слабы, следовательно, предметам, окрашенным в этот цвет, почти нечего отражать. Левитан, Куинджи, Крамской и другие художники учитывали это при изображении лунной ночи.

Общее освещение, характерное для того или иного времени дня, сближает предметы по тону, бросает на них похожие блики. В то же время те объекты, которые отражают падающий на них свет, видоизменяют — особенно в тени — окраску соседних. Возникают новые цветовые сочетания, усиливается впечатление объема.

Так, безоблачным летним днем все предметы будут иметь светло-серебристую окраску в освещенной части, небо подсинит падающую на асфальт тень от дома, ярко освещенная трава придаст основанию белой ограды зеленоватый оттенок. Освещенная кирпичная стена бросит на верхнюю

часть белой ограды оранжевый рефлекс.

Посмотрим на висящее на дереве яблоко, освещенное солнцем. Блик — самое яркое место, цвет яблока на свету — белесовато-желтый; небо придает верхней теневой части голубоватость, а листья, отбрасывая свет, делают его зеленоватым снизу.

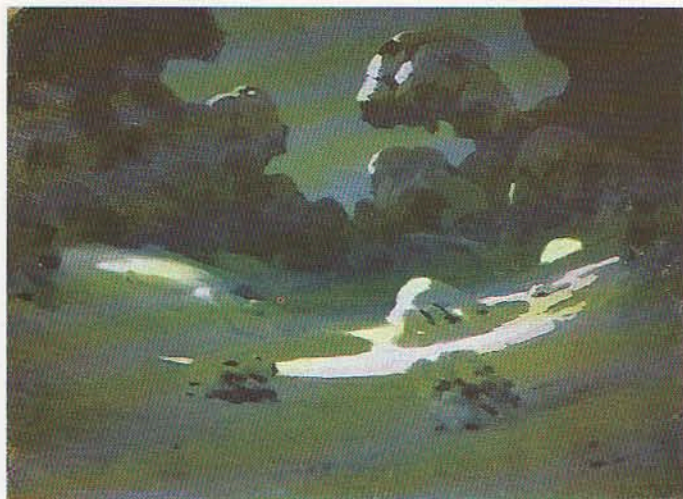
Сорвем яблоко, отнесем в комнату и положим на красную скатерть. На нем появится голубой блик от окна. Низ яблока, особенно в тени, станет оранжевым, в верхней части заметим серебристый налет, отсвет, отбрасываемый потолком... В комнате освещенная сторона яблока окажется более насыщенной по цвету, чем теневая.

Положим яблоко на подоконник и, подождав наступления сумерек, включим электролампу. Та часть яблока, что обращена к окну, примет холодную сине-зеленую окраску, а противоположная — теплую желтую.

Изображая тот или иной предмет, мы в любом случае должны думать про цвет основного источника света — собственного или отраженного — и соседних объектов; каждый рефлекс, каждый оттенок имеет свое объяснение. При этом, разумеется, собственная окраска предмета никогда не изменится до неузнаваемости. Какие бы оттенки ни придавала окружающая среда натуре, мы всегда ощущаем ее подлинный цвет.

Если предмет освещен теплым светом, то обычные светлые его места имеют теплую окраску, а теневые — холодную. При холодном освещении наблюдается обратное. В живописи не нужно, конечно, прямолинейно следовать этому правилу, потому что и на освещенной теплыми лучами поверхности могут быть холодные оттенки, а в холодных тенях — теплые.

Посмотрим теперь, как влияет



воздушная среда на цветовой облик предметов. Находясь недалеко от леса, мы хорошо различаем цвет листвы, сучьев и стволов деревьев. Чем дальше мы станем отходить от него, тем больше он будет сливаться в общую массу, принимая голубоватую окраску. Дело в том, что воздух задерживает и рассеивает часть фиолетовых, синих, голубых лучей, без помехи пропуская остальные.

Утренние и вечерние зори окрашены в теплые тона, так как солнечный свет, пробиваясь сквозь более толстый слой атмосферы, теряет значительное количество холодных лучей.

Далекая цепь гор кажется голубоватой, а снежные вершины, освещенные солнцем, и облака у горизонта — розоватыми, потому что яркий свет, отраженный белой поверхностью, по пути к нам лишается части коротковолновых лучей, и потерю их не в силах возместить небольшая подмесь голубого цвета, рассеянного в атмосфере. Эта голубизна способна окрасить только сравнительно слабо освещенные предметы. Чем ближе к вершине горы, тем прозрачней воздух, тем меньше изменяется цвет соседних великанов. Тени уже не голубые, а фиолетовые: только лучи этого цвета, обладающего самыми короткими волнами, рассеивает более чистая атмосфера.

Таким образом, на расстоянии темные предметы принимают синие, голубые, фиолетовые оттенки, а белые предметы — желтые, оранжевые, розовые. Чем дальше

находятся они от нас, тем больше меняется их собственный цвет, становясь менее насыщенным.

В природе мы наблюдаем гармоническое сочетание красок, потому что все тела находятся в общей световой и воздушной среде и потому что они взаимно окрашиваются отраженным светом.

Наше зрение обладает рядом интересных свойств, с которыми приходится считаться. Если, работая над пейзажем, выставим бумагу или холст на солнце, то потом, рассматривая этюд при обычном комнатном освещении, увидим, что краски черны, манера письма сухая, светотени слишком резки. Во время работы наше зрение, раздраженное ярко освещенной поверхностью этюда, притупилось и цвет красок стал

плохо восприниматься. Чтобы избежать этого, нужно устраниваться в тени, но не глубокой, или пользоваться зонтом. В остальных случаях всегда следите за тем, чтобы предметы, которые пишете, были примерно в одинаковых световых условиях с тем местом, где вы находитесь, иначе не сможете остро чувствовать цвет.

Все мы замечали, что при слишком сильном освещении цвет любой вещи — за исключением затененных частей — как бы выбеливается, становится менее насыщенным. В сумерках же предметы почти не различимы. Из этого можно сделать вывод, что для занятий живописью наиболее благоприятен мягкий свет пасмурного дня, а в солнечную

А. Куинджи.
Пятна лунного света в лесу.
Масло. 1898—1908.

А. Куинджи.
Эффект заката.
Масло. 1885—1890.

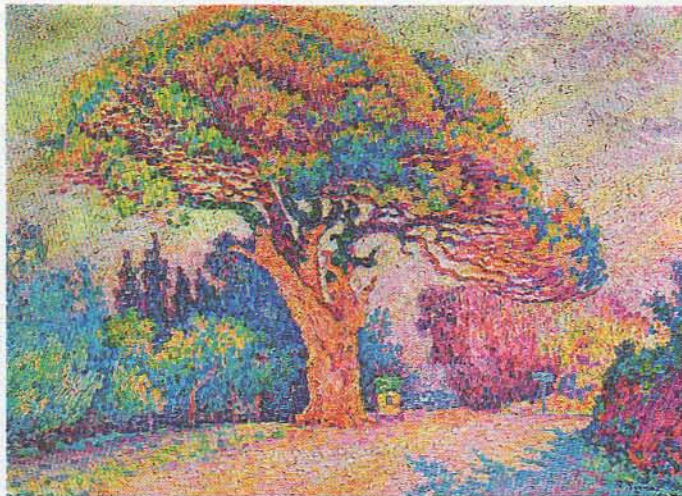
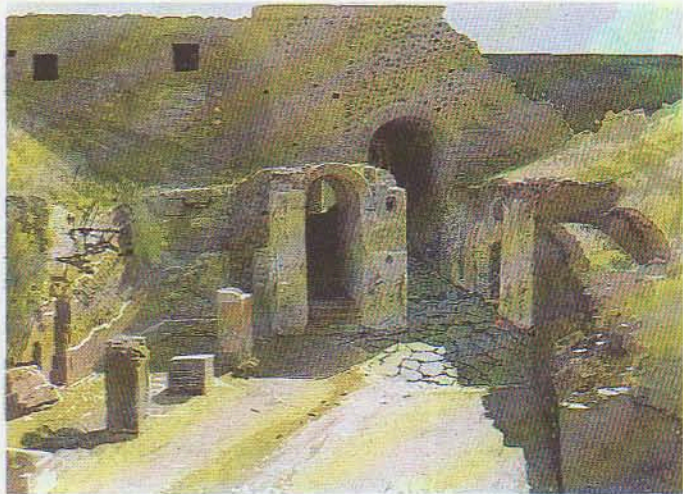
Г. ван Хонторст.
Отречение святого Петра.
Масло. До 1620.

И. Крамской.
Помпея.
Акварель, белла. 1876. ▷

П. Синьяк.
Сосна. Сен-Троpez.
Масло. 1909. ▷

Г. Доре.
Шотландский пейзаж.
Масло. Около 1870. ▷





погоду лучше всего выходить на этюды ранним утром или к вечеру. В такой обстановке, особенно при рассеянном освещении, цвета наиболее звучны: хорошо заметны их контрасты и всевозможные оттенки. Замечательные краски рублевской «Троицы» могли быть найдены только при таких условиях.

Решая композиционный центр — место, как правило, наиболее богатое по цвету и светотени, — помните о преимуществах яркого рассеянного освещения. Это не значит, что не следует писать в разгар солнечного дня: в Третьяковской галерее можно найти много картин, правдиво изображающих самый горячий, самый ослепительный, переливающийся серебряными бликами

полдень (например, «Помпея» Крамского).

При сильном освещении размеры предметов кажутся увеличенными из-за окружающего их сияния — ореола. Светлый прямоугольник окна погружает в ореол часть оконной рамы. По такой же причине тонкие сучья и провода как бы тонут в дневном небе, принимая его окраску.

Особенно хорошо заметен ореол вокруг ярких источников света, он значительно насыщеннее по цвету, чем сами источники. Во время салюта разница, например, между желтой и зелеными ракетами видна только благодаря цветным ореолам.

Художник должен иметь в виду, что светлые фигуры на темном фоне всегда кажутся больше,

чем равные им темные на светлом фоне.

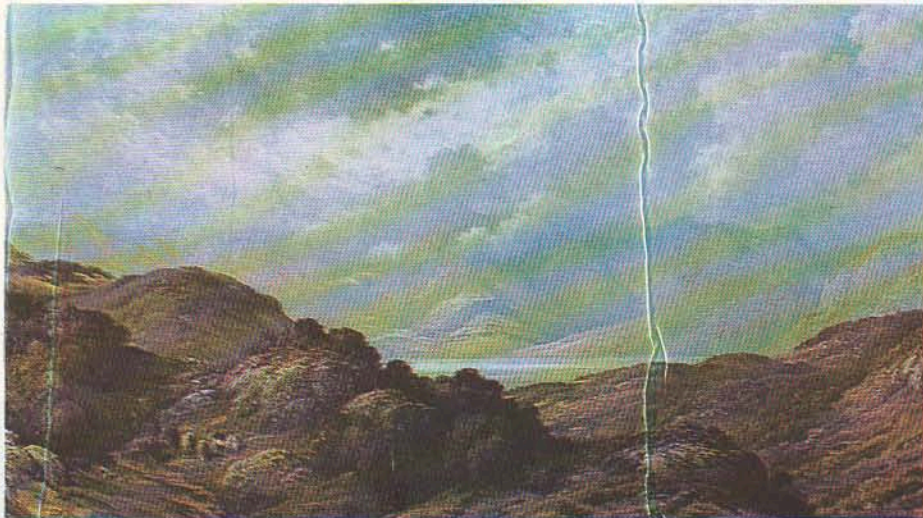
Интересны пространственные свойства теплых и холодных цветов. Холодные тона как бы удаляются от зрителя, а теплые — приближаются.

Многие пейзажи старых мастеров условно делились на три плана: передний — коричневый, средний — зеленый, дальний — синий. Границы между ними трудно определить, но все они, включая наиболее бросающиеся в глаза элементы композиции, неразрывно связаны между собой. Делалось это для того, чтобы усилить впечатление глубины пространства.

Нужно, однако, избегать каких бы то ни было канонов, потому что в природе встречаются самые необычные световые условия, самые неожиданные цветовые сочетания, и разобраться в них можно только после внимательного изучения.

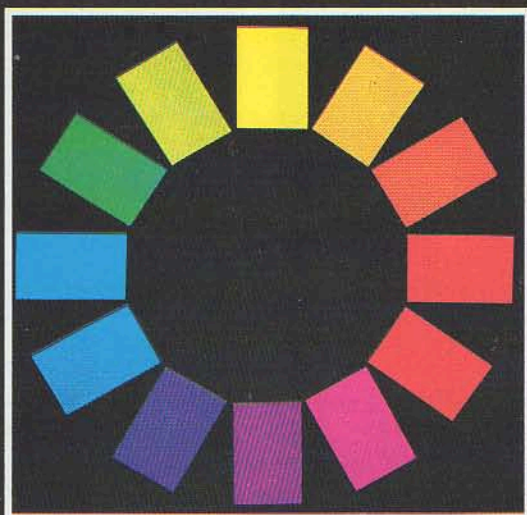
Передний план может быть передан холодной гаммой цветов, а дальний — теплой, и тем не менее пространство в картине мы будем ощущать. К примеру, вспомним пейзаж Левитана «Летний вечер», в котором далекий лес освещен желтыми лучами заходящего солнца, а передний план в тени и написан более холодными тонами.

Случается, что в картине вообще нет ни красных, ни оранжевых, ни желтых красок, но присутствие теплых цветов чувствуется. Потому что зеленое пятно кажется теплее рядом с голубым,



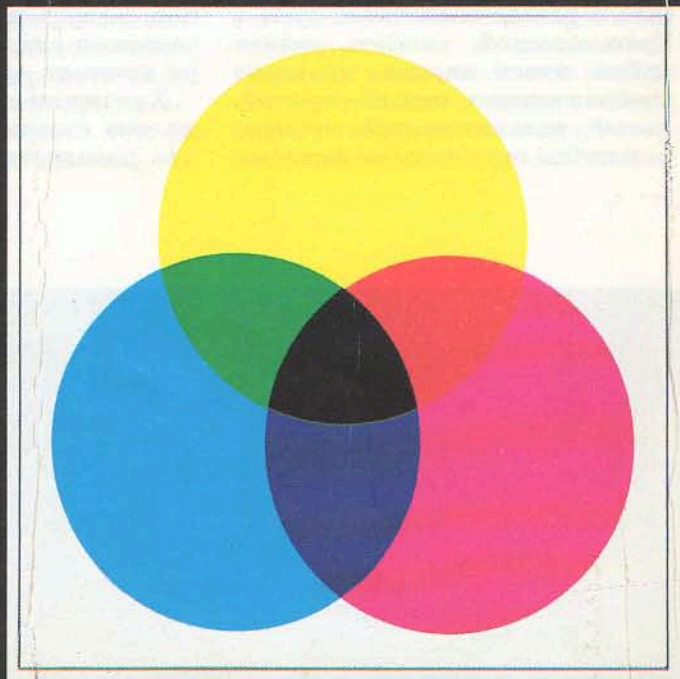
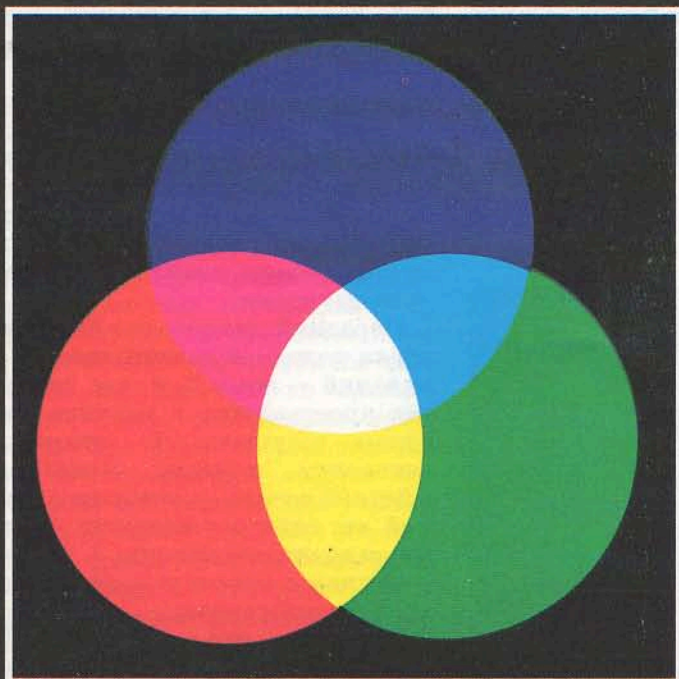
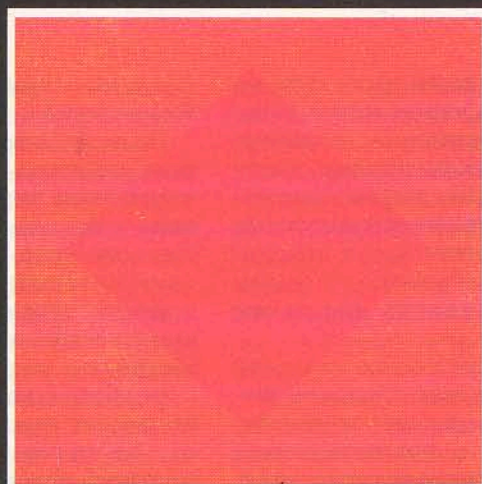
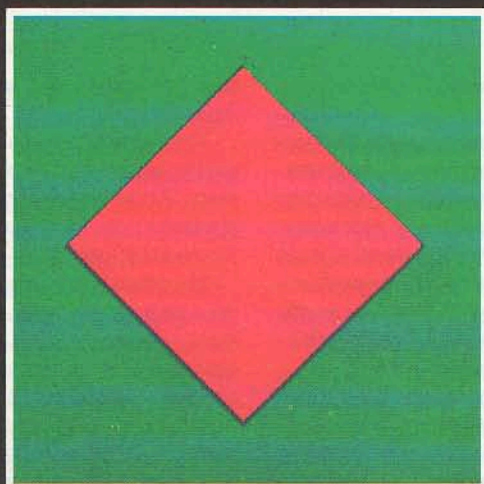
Двенадцать цветов спектра.
Дополнительные цвета
расположены диаметрально
противоположно.

Один и тот же красный цвет
на зеленом фоне смотрится
ярко и четко, на оранжевом
приглушенно.



Лучи оранжевого, зеленого
и фиолетового цветов
в месте наложения друг на
друга дают белый цвет.

Лучи пурпурного, желтого и
голубого цветов в центре
совпадения секторов
поглощаются.
Образуется пятно черного
цвета.



так же как голубое «теплее» рядом с синим. Следовательно, один и тот же цвет может казаться более теплым или более холодным в зависимости от соседних с ним красок.

Выше уже говорилось о спектре белого света. В нем различают три основных цвета — красный, сине-фиолетовый и желтый. Смешивая их оптически, можно получить все остальные оттенки.

Оптически мы можем смешать цвета следующим образом: нанесем на диск поровну, допустим, красный и синий цвета и станем быстро вращать диск. Оба цвета сольются в один промежуточный — фиолетовый.

Результаты оптического и механического смешения красок в ряде случаев расходятся. Так, смешивая на палитре желтую и синюю краски, мы получаем зеленую; на вращающемся диске эти цвета сливаются в серый. Ко всякому цвету можно подобрать другой, так чтобы при их оптическом смешении получился серый цвет или белый. Такие цвета называются дополнительными. Например, лимонно-желтый и ультрамариновый-синий, оранжевый и голубой, карминовый, красный и зеленый.

Если положим рядом мелкие пятна красной и зеленой красок и посмотрим на них издали, то увидим общий серый тон; если будет преобладать зеленая краска, получится красивый серо-зеленый цвет. Близко расположенные пятна мы воспринимаем издали как одно целое. Это также результат оптического смешения, называемого обычно пространственным. Смешивая этим способом зеленый цвет с оранжевым, мы получим желтый, смешивая оранжевый с фиолетовым — темно-розовый и так далее.

Не следует чрезмерно увлекаться пространственным смешением, как это делали французские художники-пуантелисты, но знать его законы должен каждый живописец.

Если вращать в темноте тлеющую головешку, получится светящийся круг. Происходит это потому, что зрительное ощущение не исчезает сразу после того, как перестает действовать раздражитель. След, оставшийся от предшествующего раздражителя, называют последовательным

образом. Он может быть положительным и отрицательным.

Посмотрим пристально на синий лист бумаги, а потом на белый. Он окрасится в оранжевый цвет. Если же мы переведем взгляд вместо белой поверхности на цветную, то ее окраска станет иной.

Каждый раз после наблюдения фигуры определенного цвета возникает последовательно отрицательный образ, хорошо заметный на бесцветном фоне. Так, переведя взгляд с бумаги красного цвета на белый фон, мы увидим его изумрудно-зеленым; если вместо белого фона будет синий, он изменится и станет голубым. А зеленый цвет, если мы перед тем, как взглянуть на него, глядели на дополнительный к нему красный, покажется более насыщенным, интенсивным. Это явление, носящее название последовательного контраста, имеет большое значение.

Когда переводим взгляд с одного участка картины на другой, окрашенный в дополнительный цвет, то замечаем, что и те и другие краски все больше и больше загораются, вызывая ощущение цветовой гармонии.

Когда два дополнительных цвета граничат друг с другом, они становятся ярче, что особенно заметно, если сами по себе они не очень ярки и светлота их приблизительно одинакова.

Это так называемый одновременный контраст цветов. Как и последовательный контраст, он очень важен для живописца.

В Париже, расписывая полутемный центральный купол библиотеки Люксембургского дворца, знаменитый французский художник Э. Делакруа сумел создать исключительный по звучанию розовый тон человеческого тела. Он смело пересек резкими зелеными штрихами обнаженный розовый торс: на расстоянии, благодаря оптическому смешению, цвет этих штрихов, в значительной степени «утонувший» в дополнительном к нему тоне тела и, в свою очередь, повлиявший на него, способствовал появлению нового оттенка — свежего и прозрачного.

Друг Делакруа, присутствовавший при росписи купола, рассказывает:

«Вы были бы очень удивлены,

если бы знали, какими красками сделано розовое тело, эффект которого вас так восхищает. Эти тона, взятые в отдельности, показались бы вам такими же грязными, как, да простит мне бог, уличная грязь».

Без знания законов оптического смешения и контрастов цвета Делакруа не смог бы, конечно, добиться такого эффекта.

Попробуем поместить одинаковые (например, серые) квадратики на разные цветные фоны. Эти квадратики приобретут различные оттенки, которые будут приближаться к дополнительным цветам фонов. Серый квадратик на красном фоне позеленеет, на зеленом покраснеет, а на синем пожелтеет.

Такие же явления можно иногда наблюдать с тенью, отбрасываемой тем или иным предметом: она слегка окрашивается в цвет, дополнительный к цвету предмета.

Красный квадратик на зеленом фоне покажется ярче и чище по тону, чем на желтом (дополнительный — зеленый цвет усилит его яркость).

Мы должны знать, что тонкие цветовые переходы лучше всего различимы в том случае, когда цветная поверхность окружена фоном, близким к ней по светлоте. И чем больше будет площадь фона, тем сильнее цвет фона повлияет на цветную поверхность.

Необходимо также иметь в виду и краевой контраст: равномерно окрашенная поверхность кажется у края (если она граничит с более темной поверхностью) светлее или темнее (если рядом более светлая поверхность). Все эти явления особенно заметны при неярком, рассеянном освещении.

Стало быть, пользуясь цветовыми контрастами, мы можем усилить или ослабить насыщенность того или иного цвета, сделать его светлее или темнее, теплее или холоднее, приблизить или удалить от зрителя. И для этого совсем не обязательно пользоваться самыми яркими или самыми темными красками.

Опираясь на свои знания и опыт, юный художник сможет открывать те стороны нашей жизни и окружающего мира, которые далеко не все замечают.

А. МИХАЙЛОВ

ОФОРМЛЕНИЕ ШКОЛЫ СВОИМИ РУКАМИ

П опробовав силы при выполнении стендов в классе*, можно приступить к облагораживанию других помещений школы, придавая им свой художественный образ. Существует немало различных материалов, практически доступных всем, не требующих дополнительных средств и сложных технологий.

Вот как, например, сделали объемную декоративную композицию в вестибюле ДХШ № 8 города Москвы ученики под руководством педагогов. В школу привезли оборудование, упакованное в ящики. Ребята аккуратно разобрали их, сохранив фанеру, деревянные бруски и гвозди. Все это стало исходным материалом для дальнейшей работы.

Совместно был выбран сюжет композиции «Древо искусств». Вместе обсуждали эскизы и разрабатывали технологию выполнения рельефа. Потом эмблемы различных мастерских вылепили из пластилина на занятиях по скульптуре и, отформовав лучшие работы из гипса, установили на место.

Каркас рельефа сделали при помощи деревянных брусков, прибываемых на пробки к стене. Затем бруски согласно эскизу обшили фанерой. Когда черне конструкция была готова, ее оклеили синтетической мешковиной, используя казеиновый клей. Мешковину выбрали потому, что это не горючий материал, во-вторых, она имеет крупнозернистую структуру, что помогает следующей операции — затирке поверхности тонким слоем гипса либо строительного алебаstra. В нашей композиции драпировка сделана из той же мешковины, опущенной в жидкий гипс. Пока он влажный, можно сделать любые складки, которые сохраняются



Фрагмент рельефа «Древо искусств» в вестибюле ДХШ № 8 Москвы.

при высыхании и затвердевают. Поверхность может быть гладкой или фактурной, при желании ее можно покрасить колером на основе водоземлюльсионных белил с добавлением гуаши, темперы, анилиновых красителей.

Несложный рельеф в вестибюле школы, безусловно, обогатит его художественное решение. Очень современно смотрятся различные рельефы в сочетании с суперграфикой — росписью, широко используемой в монументальном и оформительском искусстве. Они могут быть простого геометрического характера или стилизованного растительного орнамента. Роспись и объемные элементы хорошо дополняют друг друга.

Одновременно широко применяются в оформлении интерьеров настенные росписи, которые в корне отличаются от станковой картины и искусства плаката. Выбирая место для подобных работ, не следует ограничиваться

только плоскостями стен, предпочтите им сложные углы, лестничные переходы и площадки.

Технология росписи проста, и подробно останавливаться на ней нет необходимости. Только напомним, что подготовка стены производится теми же материалами, что и будущая роспись. Масляным краскам должен соответствовать масляный грунт, водоземлюльсионным — клеевой. На иллюстрации представлены работы, выполненные студентами художественно-графического факультета МПГУ имени В. И. Ленина вместе со школьниками.

Для художественного решения интерьеров хорошо использовать различные мозаичные наборы. Легко выполняются работы из глазурованной керамической плитки (брекчи). Технология выполнения проста и доступна всем, кто сумеет достать отходы плитки. Сюжет может быть разного характера, орнаментальный и тематический. Удачно получаются в этой технике натюрморты.

Композиции на темы школьной жизни составили единое панно в вестибюле средней школы № 628 Москвы. После проработки эскиза, в создании которого вместе с учителем участвовали и ребята, был выполнен картон. На оберточной бумаге по эскизу в натуральную величину сделали рисунок (для увеличения можно воспользоваться эпидиаскопом). Затем картон был переведен на стену. Если она окрашена побелкой или мелом, следует промыть плоскость до бетона (штукатурки), затем, так же как и покрывающую масляной краской, протереть раствором воды с добавлением клея «Бустилат» в пропорциях 1:10. После высыхания приступаем к выполнению набора в натуре.

Начинать лучше снизу, тогда плитки не сползают. Намазывая стену небольшими участками

* См. № 4 за 1990 г.

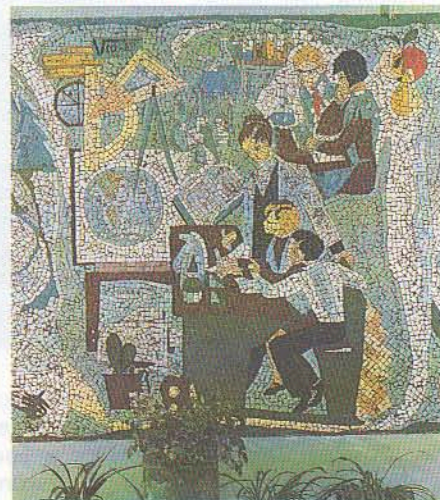
бустилатом (30—40 квадратных сантиметров), даем ему несколько минут подвянуть, затем начинаем клеить плитки. В соответствии с эскизом стараемся подогнать их плотнее, подбирая по цвету и рисунку. Таким образом выкладываем весь набор. Торопиться не надо, работа требует внимания и аккуратности.

После полного завершения набора жидким раствором цемента пополам с песком затираем все швы. Это не только соединит мозаику плотнее со стеной, но обобщит и сделает ее более выразительной. В зависимости от замыс-

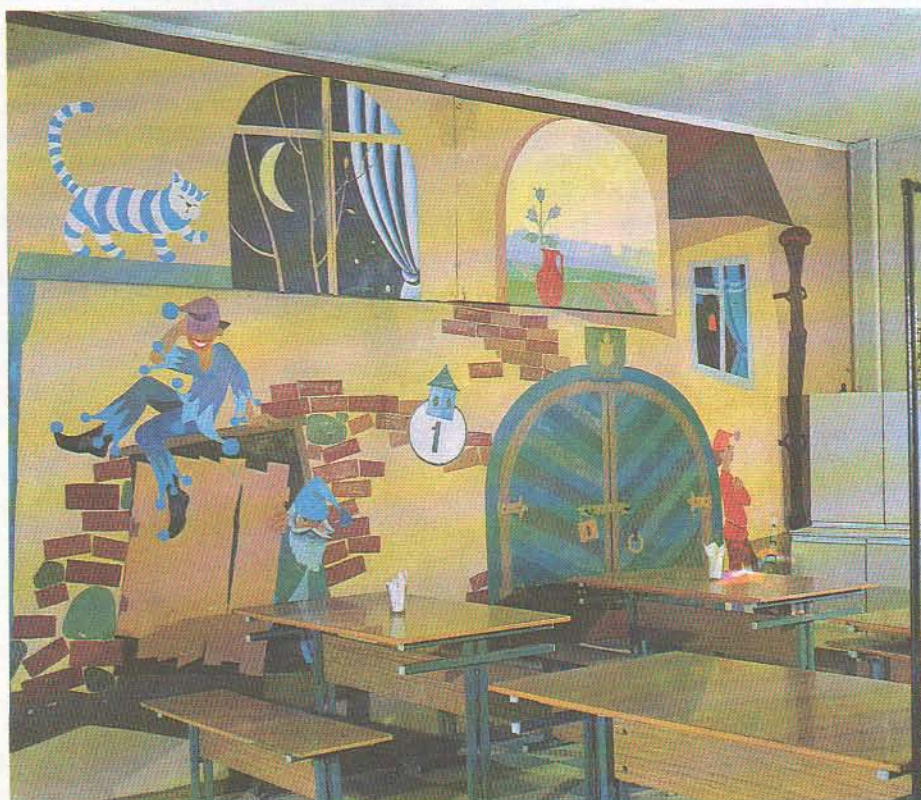
ла раствор можно тонировать. Наконец, плитку необходимо протереть, не давая на ней застыть раствору. Для подобных мозаичных панно подходят отходы керамических производств (бой продукции). Хорошо вписываются природные материалы: ракушечник, морская галька, кусочки мрамора и многое другое. В этой технике очень интересно смотреться и небольшие по размерам работы, которые можно использовать для оформления самых разных интерьеров. Например: торцовые стены лестничных переходов или длинных коридоров,

что не только украсит их, но и поможет активизировать восприятие архитектуры. Ранее названные натюрморты, выполненные в данной технике, удачно вписались в помещения столовых в школах № 201, 744 Москвы. Декоративные композиции, выполненные в этой технике, украшают интерьеры детской художественной школы № 5 Перовского района.

Несколько слов еще об одном эффектном виде украшения стен, технике, получившей название «сухой гобелен», которая благодаря матовой, обобщенной фак-



Фрагменты мозаичного панно на темы школьной жизни.



Уголок интерьера столовой с настенной росписью.

туре органично вписывается в интерьеры. Роспись в этой технике иногда выполняется с отдельных планшетах с последующим монтажом. Создание оригинальной поверхности лучше всего производить с помощью древесных опилок, которые можно брать различными по величине: из-под пилы или электрорубанка. На стену наклеиваем их бустилатом, а на планшеты казеиновым клеем. Роспись ведется водно-эмульсионными красками, белила плюс гуашь, которые в сочетании с фактурой поверхности создают иллюзию гобелена. Использование подобной росписи весьма удобно, планшеты легко монтируются на стену, что позволит сделать нарядным и красивым любой интерьер вашей школы.

В. КОРЕШКОВ,
заведующий кафедрой декоративного искусства МПГУ имени В. И. Ленина

Здравствуй, Венгрия!

Стояло яркое августовское утро. На Киевском вокзале до отправления поезда Москва—Будапешт оставались считанные минуты. Наконец поплыл перрон вместе с дорогами лицами пап и мам, первые отправивших своих детей в такую дальнюю дорогу. Мерно застучали колеса, замелькал за окнами русский пейзаж, а ребята, каждый по-своему, уже начали мечтать о встрече с Венгрией.

Почти год назад приезжали в Москву по приглашению редакции юные венгерские друзья. Воспитанники детского дома «Фот» подружились с учениками московской художественной школы № 3. И теперь с ответным визитом мы ехали в Будапешт. Вот в сумерках показался его пригород, потом вокзал Келлетэ, и мы, прильнув к окнам, увидели встречающих нас педагогов детского дома. Здравствуй, Венгрия! Наша первая поездка по ночному сверкающему Будапешту. А через десять минут нас встретил детский дом «Фот», расположенный в огромном парке со старинным особняком и уютными коттеджами среди деревьев и цветов.

Следующее утро подарило приятные сюрпризы. Мы гуляли по парку, любуясь таинственными заросшими прудами, плавали в бассейне, побывали в кружке юных ткачей. Вдоволь наелись сладостей и мороженого в кафе. А самое главное — у нас появилось много новых друзей. Ребята быстро нашли общий язык, объясняясь знаками, иногда заглядывали в словарь... Вскоре всем стало ясно, что мы прекрасно понимаем друг друга.

Потом начались увлекательные экскурсии, во время которых мы познакомились с природой, культурой и архитектурой Венгрии. Незабываемы древние города Вишеград, Эстергом, Геделлэ и особенно будто заколдованный Сентендре. Старинные костелы, соборы поражали своим величием и архитектурой. Во время поездки вдоль берегов Дуная мы увидели, как красива природа Венгрии. Осо-

бенно горные пейзажи притягивали наше внимание. Их очень хотелось рисовать. Захватывающая канатная дорога в горах, красочное представление в цирке, веселая прогулка по луна-парку, различные аттракционы — все это запомнится надолго. Но больше всего — озеро Балатон, где расположен летний лагерь воспитанников детского дома «Фот». Ласковым солнцем, прохладным ветерком и голубой сверкающей водой встретило нас любимое место отдыха венгров. Едва мы переступили порог лагеря, как ребята принесли большую пластмассовую ванну спелых персиков. И все воздали им должное.

Наша поездка совпала с национальным праздником в честь короля Святого Иштвана, основателя Венгрии. Тысячи жителей Будапешта вышли на улицы города полюбоваться праздничным фейерверком. Ночное небо озарилось яркими вспышками огней. И наши сердца переполняла радость.

Конечно, все эти дни мы не забывали о живописи. Часто с этюдником и красками исчезали в глубине парка и с увлечением рисовали до наступления темноты. А Моника, Марьяна и Пеппи оживленно рассматривали наши работы и тоже с азартом брались за кисти. Мы очень привязались к черноглазой Кане, общительной Мариане и другим ребяташкам, но всему, к сожалению, приходит конец. Завершилась и наша поездка в Венгрию. На прощальном вечере было сказано много теплых слов. Шумные ритмы дискотеки немного развеселили нас, и ребята почти забыли о предстоящей разлуке. Но, придя в комнаты и увидев собранные чемоданы, мы снова загрустили. Нас ожидал автобус, чтобы отвезти на вокзал. Уже сидя в автобусе, мы увидели босоногую команду воспитанников детского дома, с криками бегущую к нам, чтобы в последний раз крепко обняться. Очень не хотелось уезжать, но мы расставались, надеясь на новую встречу.

Настя ШИРИНА, 15 ЛЕТ



ГОЛОСА ПТИЦ

В предыдущей беседе речь шла о том, как изготовить из глины птичку и расписать ее. Сегодня мы вместе с вами поиграем в увлекательные игры: «Цветущее дерево», «Голубая симфония».

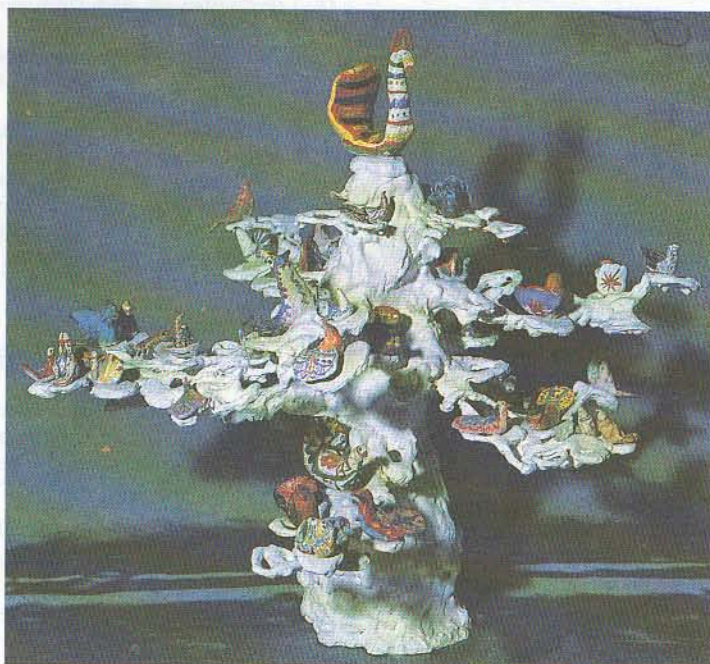
Первая игра «Цветущее дерево». Все пестрые птицы сидят на дереве парами, поодиночке, в гнездах, и оно цветет от их присутствия. Небольшая сложность в том, как изготовить дерево. Лучше сделать его белым гипсовым, чтобы оттенить красоту птиц. Высота дерева — 10—20 сантиметров, в зависимости от вашего замысла и количества птиц. На его изготовление идет примерно стакан гипсовой муки и немного клея ПВА (латекса), чтобы гипс не крошился при высыхании.

Отыщите в лесу на каркас две-три прочные ветки. Дома обрежьте их так, чтобы получились «сидячие места» для пернатых. Или накрутите на ветки тонкую проволоку, закончив верхнюю часть кольцами — два-три вместе, как листья на ветке. Замажьте отверстия в кольце пластилином, чтобы птицам можно было сесть. Соедините ветки в букет — дерево станет пышным; скрутите проволокой, обмажьте пластилином. Для прочности каркас веток можно сделать из проволоки, а ствол из школьной линейки, на которую накручена проволока.

У дерева должно быть устойчивое основание, как у шахмат; для этого заложите вниз гайку. Основанием может быть крышка от гуашевой краски или иная окружность меньшего диаметра. Прикрепите к дереву основание и заливайте гипсом.

Положите 5—6 столовых ложек гипсовой муки в старую мыльницу.

Старайтесь не дышать гипсовой пылью. Подливайте в мыльницу воды или водянистого клея ПВА



Сказочное дерево.
Гипс, керамика.
Коллективная работа детей
младшего возраста изостудии
Московского городского Дворца
пионеров и школьников.

и размешивайте смесь до густоты сметаны. Минуту подождите и заливайте основание дерева с помощью ложки, затем домазывайте щетинной широкой кистью, распределяя остатки гипса на ветки. Потеки при затвердении создадут красивую текстуру коры. Загустевшие комки бросьте, вымойте мыльницу и заново смешайте гипс с клеем. И так до окончания работы.

Затем нужно зачистить наждачной бумагой гипсовые «сидячие места» на высохшем дереве и прикрепите к ним готовых птиц. Сначала примеряют, где им удобнее сидеть, чтобы одна птица оттеняла по цвету другую. Это называется делать экспозицию. Затем каждую снимают, осторожно мажут основание клеем ПВА и снова сажают на ветку.

Есть ли такая музыка, которая выразит вашу радость? Поищите в эфире хоть что-нибудь похожее на вашу затею. Не найдете, тогда пропойте сами! Сочинить музыкальную мелодию на тему пестрых птиц трудно, потому что цветовая композиция контрастна.

А вот «Поющее дерево» или «Голубая симфония». Птицы собраны вместе на деревце голубого цвета. Они могут быть расписаны в холодной цветовой гамме, но привлекательных, тщательно заготовленных заранее колеров: синий с белым, зеленый с синим, белый с зеленым, светлее, темнее и так далее. Птицы у вас получились сближенных тонов, они как бы родные друг другу, похожи на роспись «Гжель». Может получиться иная голубая роспись, какую вы не ожидали. Пропойте свою «симфонию».

Здесь пение будет нежным и пропадающим в сумерках вечера, а голоса должны перекликаться цветом и звучать тихо вместе. Прислушайтесь, как запол-

няют пространство лесов своим пением птицы теплым вечером или ранним утром. Слышали ли вы, как поют зорька, пеночка, чечевича, какой голос у перепелки? Приобретите пластинку с голосами птиц. Они как бы говорят-выговаривают фразами. Прислушайтесь к чечевиче: «Ви-итю видел? Ви-итю видел?» К нежно-пугливому пению зорьки, к пострелу-перепелу: «Спа-ть-ть по-ра-а, спа-ть-ть по-ра-а». Попробуйте собрать услышанное в песенку, в музыкальную фразу.

Певчие птицы иногда поют и в клетке. Если вы им друзья, им хорошо живется в вашем доме, и поют они весело.

Художники нередко создают свои произведения под музыку. Могу предложить вам для работы сочинения венгерского композитора Белы Бартока «Для детей», «Песню жаворонка» Чайковского во «Временах года». У Римского-Корсакова в опере «Снегурочка» есть песня птиц, у советского композитора Иорданского песня о чибисе.

Л. ШАЛИНА

50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ. ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ. ВСТРЕЧА С НАРОДНЫМ ДЕПУТАТОМ

Новый год, а проблемы те же	Л. Кудашева	№ 1
Хлеб искусства нужен всем	Г. Игитян	№ 1
Как Золушке поехать на бал	И. Андреева	№ 3
Разговор с читателями	Е. Чернодубровская	№ 4
Союз художников СССР	Ю. Дытынко	№ 4
Президиум Академии художеств обсуждает работу журнала		№ 4
Что будет в журнале	Р. Бартовская	№ 6
Есть ли у нас душа?	А. Владимиров	№ 6
Наши планы	В. Шумков	№ 7
Командировка по письму	А. Шумов	№ 8
Новый художественный вуз — Всероссийская Академия живописи, ваяния и зодчества	В. Ларионов	№ 8
О повышении цены на журнал	Н. Платонова	№ 9
Крепкая память народа	Ю. Круглов	№ 9
Новая встреча в Рязани	М. Шелковенко	№ 9
Создадим союз единомышленников	Н. Иванов	№ 10
В редакцию пришло письмо	И. Зайкина	№ 11
Опыт искусства питает всю мою жизнь	Д. Скулме	№ 11
С журналом на «ты»	М. Чернявская	№ 12

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

Сокровища галереи драгоценностей	О. Костюк	№ 1
Тициан и античность	С. Белоусов	№ 1
Японская гравюра XIX века	Б. Воронова	№ 1
Натюрморт.	В. Синюков	№ 2
Ян ван Эйк	О. Сугрובה	№ 2
Музей на набережной Сены	Ю. Максимов	№ 3
Никола Ланкре	Л. Торшина	№ 4
Фивы египетские и греческие	Н. Померанцева	№ 4
Традиционная алжирская миниатюра	А. Богданов	№ 4
Выставка шедевров (к 225-летию Эрмитажа)	М. Гарлова	№ 5
Мир Галлен-Каллеля	М. Безрукова	№ 5
Лютер глазами Кранаха	А. Донин	№ 6
Ангкор-Ват — каменное чудо	Н. Ожегова, С. Ожегов	№ 6
Альбер Марке	Н. Леяшина	№ 6
Народная игрушка Пагана	Н. Ожегова	№ 7
Комнаты, известные всему миру	М. Лебединский	№ 7, 8
Притяжение «Страны картин»	О. Петрович	№ 8
Запад, Запад, Запад...	М. Волков	№ 8
Пикассо и античность	М. Бусев	№ 10
Клод Моне	В. Турчин	№ 10
Скандинавская и финская живопись из музеев СССР	М. Безрукова	№ 10
Наивные художники мира	О. Дьяконовична	№ 11
«Тайная вечеря» Леонардо да Винчи	Е. Кукина	№ 11
Храмы Тибета	Т. Сергеева	№ 12
Анри Матисс	М. Бессонова	№ 12

XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА

Фантазии Эшера	Л. Дьяков	№ 1
Небосвод Аристарха Лентулова	С. Джафарова	№ 7
Перед второй мировой войной	К. Мискарян	№ 9
Встреча с Ж. Тэнгли	А. Шумов	№ 11

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Афродита	С. Финогенова	№ 3
О символике розы	М. Соколов	№ 6
Грифон — крылатый зверь	С. Жегалова	№ 9
Небесный град	С. Белоусов	№ 10
Геракл	О. Неверов	№ 11

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Картины по русской истории	М. Торчинская	№ 1
Рисунки к басням И. Крылова (к 125-летию со дня рождения В. Серова)	И. Грабарь	№ 1
Многоглавый символ единения	А. Ополовников, Е. Ополовникова	№ 1
Возвращение к жизни	С. Ямщиков	№ 3
«Псковские письма» из собрания Русского музея	И. Шалина	№ 4
Федот Шубин	Ю. Синицына	№ 5
Пасхальные сюрпризы		
Карла Фаберже	И. Онуфриева, Е. Миронова	№ 7
Возрождение храма Христа Спасителя	В. Солоухин	№ 7
История строительства	М. Нащокина	№ 7
Живописное убранство	Н. Молева	№ 7
Документы, свидетельства, факты		№ 7
Отклики читателей		№ 12
С. Иванов. «Жилье восточных славян»	С. Князьков	№ 7
Детские образы в скульптуре	О. Кривдина	№ 8
И. Репин. «Бурлаки на Волге»	М. Шумова	№ 8
О Тебе радуется...	Е. Спорова	№ 8
Феофан Грек	Л. Шенникова	№ 9
Годовой круг праздников	В. Сергеев	№ 9
Детские образы в живописи	Е. Столбова	№ 10
100 лет русского искусства	М. Кашуро	№ 11
В кругу друзей (к 175-летию со дня рождения П. Федотова)	М. Шумова	№ 11
Портрет XVII—XVIII веков из собрания Киевско- го музея украинского искусства	Л. Членова	№ 11
Дионисий	И. Давыдова-Бусева	№ 12
Царские игрушки	И. Уханова	№ 12

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Для армии и для всего народа	Н. Соломин	№ 2
Боль России	С. Ткачев	№ 2
Формула Филонова	С. Гурьев	№ 2
Медведи на Камчатке	А. Белашов	№ 2
Творчество А. Галимбаевой	Р. Баженова	№ 3
«Волшебник Изумрудного города» в иллюстрациях	Л. Владимирский	№ 3
К. И. Рождественский рассказывает	А. Шумов	№ 3
Общество станковистов	А. Сидоров	№ 4
Художники автономных республик, областей и национальных округов РСФСР	А. Жукова	№ 4
Художник-фронтовик	П. Баранов	№ 5
Павшим героям	В. Шумков	№ 5
Война в творчестве Г. Коржева	Е. Зайцев	№ 5
Палешанин Иван Голиков	М. Некрасова	№ 5
«Уходящая Русь» П. Корина	С. Разгонов	№ 6
Мастерство по-прежнему в цене	В. Тарасов	№ 6
Прозрачные акварели мастера	А. Потькалова	№ 6
Молодость России	А. Шумов	№ 7
Общество «4 искусства»	М. Яблонская	№ 9
О живописи Михаила Абакумова	Н. Третьяков	№ 9
Александр Быстров	В. Шумков	№ 10
Искусство 1930-х годов	Л. Правовойрова	№ 12
Николай Васильевич Кузьмин		№ 12

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ. РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Чудо-покрывала	Т. Васильева	№ 2
Сундуки, сундучки, коробейки	А. Побединская, И. Уханова	№ 3
Искусство древней Кабарды	Б. Мальбахов	№ 5

Каргопольские тетерки	Г. Дурасов	№ 10
Обитель милосердия	Л. Максимова	№ 3
Стиль эпохи, обращенной к человеку	Г. Искржицкий	№ 5
Гостиница «Метрополь»	Л. Рапутов	№ 9
Чудо и тайна собора Парижской богородицы	А. Жийетт	№ 10
Символ Парижа	Г. Искржицкий	№ 11

ДОРОГАМИ ДРУЖБЫ

Единство. Творчество. Красота. (Болгария)	Н. Колесникова	№ 2
У нас в гостях венгерские дети	Т. Блынская	№ 6
Гости из Франции	Л. Румянцова	№ 7
Рисунки американских детей	Б. Хако	№ 9
Под сенью вечных истин	В. Малолетков	№ 10
Друзья из Индии	В. Ларионов	№ 12

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Лепка	Э. Лантери	№ 1
Азы композиции	Е. Анискин	№ 2
Скульптура в первом классе ДХШ	Е. Шелова, Г. Корягин	№ 3
Как ставить натюрморт	Т. Ганжало	№ 4
Станковая композиция в ДХШ	В. Рябова	№ 5
Зарисовки архитектуры	Г. Гурьев	№ 6
Рисование по воображению	О. Авсиян	№ 7
И творчество, и ремесло	Б. Шаманов	№ 8
Живопись во втором классе ДХШ	Т. Ганжало	№ 9
Лепка фигуры с натуры	Э. Лантери	№ 10
Работа маслом	С. Александров-Седелников	№ 11
Цвет в природе и живописи	А. Михайлов	№ 12

ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Работа карандашом	А. Гапсилл	№ 1
О работе графическими материалами	Л. Цветкова	№ 2
Натюрморт. Этапы работы	Т. Ганжало	№ 5
Рисуем природу	Л. Зорин	№ 7
Композиция на темы сказок	Е. Баранова	№ 9
Декоративная композиция	Е. Лебедева	№ 12

УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Уютный дом	Л. Шалина	№ 3
Птички	Л. Шалина	№ 6
Нам поможет сказка	Л. Зорин, Л. Зорина	№ 8

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Голоса птиц	Л. Шалина	№ 12
Поговорим о пластелине	Б. Свинин	№ 3
Бумажная пластика	Б. Гагарин	№ 3
Грунты под живопись	Н. Одноралов	№ 4
Ткани модерна	Н. Бесчастнов	№ 4
Как делать кисти	Н. Одноралов	№ 6
Чтоб учиться стало интереснее	Н. Сокольникова	№ 8
Мечта Ксении Рябовой	В. Панов	№ 8
Шелкография	А. Куликов	№ 10
Учебник Прейслера	И. Ковалева	№ 11
Цветные свечи для праздников	Н. Одноралов	№ 11

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ. РИСУЮТ ДЕТИ

Выставка в Мордовии	В. Аипов	№ 1
ДХШ Камчатки	А. Зыков	№ 2

Город мастеров	Т. Блынская	№ 2
У нас в гостях ДХШ Смоленска и Вязьмы	В. Ларионов	№ 3
Им суждена была война	А. Тумбасов	№ 5
Пионерия в рисунках	Т. Блынская	№ 5
Подарок	А. Чехлов	№ 5
Смена юных дарований в «Артеке»	О. Кулакова	№ 6
Уроки любви к Отечеству	Т. Блынская	№ 7
Возрождаем забытый промысел	Н. Фролова	№ 7
Мозаика-90		№ 10
От дискуссии к делу	В. Ларионов	№ 11

ИСКУССТВО И ШКОЛА. ИЗДАТЕЛЬСТВА — ШКОЛЕ. КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ

За кадрами мультфильма «Просвещение».	В. Курчевский	№ 1
Что в плане?	П. Стеллиферовский	№ 2
Московское художественно-промышленное училище имени М. Калинина	Н. Божьева	№ 3
Отделение реставрации Московского художественного училища памяти 1905 года	Н. Колесникова	№ 4
Международный лицей Андрея Рублева	В. Ганичев	№ 5
Профессия художника-мультипликатора «Изобразительное искусство».		№ 6
Что в плане?	М. Лебедевский	№ 6
Училище в Федоскине	В. Шумков	№ 8
Куйбышевское художественное училище		№ 9
Заочный гуманитарный лицей		№ 10

ПРЕДЛАГАЕМ ОБСУДИТЬ. ВОПРОС — ОТВЕТ

Что вы об этом думаете?		№ 8
Компьютерная графика	А. Коровиков	№ 8
О тех, кто уехал	А. Шумов	№ 9
Что такое китч?	М. Чегодаева	№ 11

НАШ КОНКУРС. ПОЧТА. КОНСУЛЬТАЦИИ. ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ. КРУГ ЧТЕНИЯ

Транспорт вчера, сегодня, завтра		№ 1
«Не сотвори себе кумира»		№ 1
Викторина «Секреты мастерства»		№ 2, 8, 12
Страницы жизни, мысли и чувства художника Чуфело Марзуфело		№ 2, 9
Тульской школе помогли		№ 2
«Солнышко» светит детям	Р. Бартовская	№ 3
Человек и природа		№ 3
Лениниана в марках	В. Синегубов	№ 4
Итоги конкурса «Край родной»		№ 4
Оформление школы своими руками	В. Корешков	№ 4, 12
Как подобрать и затонировать раму к картине	А. Полякова	№ 4
Все флаги в гости к нам	О. Синицына, О. Шмакова	№ 5
Викторина «Волга в творчестве художников»		№ 5
Что труднее рисовать?	А. Алехин	№ 6
Ищу друзей		№ 2, 6, 8, 9, 11
Наша почта		№ 6
Новые конкурсы: «Одиссея юности», «Вся красота мира», «Мой Пушкин»		№ 7, 8, 9
Рисунки и надежды Саши Гордеева		№ 7
Рисунок на ткани	Н. Бесчастнов	№ 8
О проблемах сельской школы		№ 8
Чайнворд «Искусство графики»	Ю. Малинин	№ 8
Марки к произведениям Ф. Купера: Следопыт. Зверобой. Последний из могижан	Е. Кокорева	№ 10
У Бела моря...	А. Георгиевский	№ 11
Календарь художественных дат		№ 11
Письма о школе		№ 12

НОВЫЙ КОНКУРС

ЗРЕНИЕ ДУШИ

Дорогие ребята!

Давайте представим красивую страну, где живут вежливые, добрые, чуткие человечки. Нигде никто ни на кого не повышает голоса, во всем и всегда помогают друг другу. В стране этой все счастливы, здесь живет радость, потому что все умеют хорошо делать свое дело.

А что мешает нам сделать свою страну такой? И что для этого требуется? — Зрение души!

Это способность откликаться на радость и боль другого, это любовь к жизни и прекрасному, это чувство собственного достоинства, когда человек не захочет делать свое дело плохо.

Зрением души обладает каждый из вас, дорогие ребята! Надо только всегда и везде помнить об этом!

О чем вы мечтаете, что хотите видеть вокруг себя, к чему стремитесь...

Об этом расскажите своими рисунками!

Положение о Всероссийском конкурсе детского рисунка Зрение души

Спонсоры — фирма «Краснодарский чай», г. Сочи, кооператив «Дельта», г. Челябинск.

Тема работ. В работах должно быть отражено отношение детей к миру красоты и добра — миру человеческому и гармоничному.

Условия конкурса. В конкурсе принимают участие дети, родившиеся после 1 января 1976 года.

На обороте рисунка написать: имя, фамилию, год рождения автора, название школы, изостудии, город, домашний адрес.

Работы должны быть высланы в оргкомитет не позднее 1 марта 1991 года по адресу: 354000, Сочи, Курортный проспект, 32а, Кудриной Раисе Ивановне. Тел. 92-64-21.

При пересылке по почте не сгибать листы.

Конкурсные работы становятся собственностью организаторов.

Подведение итогов. Победителей конкурса определяет компетентное жюри. Авторы лучших работ ожидают памятные подарки, дипломы.

На базе конкурса будет проведена конференция по проблемам эстетического воспитания детей.

За дело, дорогие друзья!

Ждем ваших работ!



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

Юный ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В ИЮЛЕ 1936 ГОДА

12.1990

СОДЕРЖАНИЕ:

1	50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ	<i>Р. Бартовская</i>
2	С журналом на «ты»	<i>М. Чернявская</i>
3	«Взрослые дяди», обратите внимание!	<i>Н. Платонова</i>
4	Друзья из Индии	<i>В. Ларионов</i>
6	ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Искусство 1930-х годов	<i>Л. Правозерова</i>
12	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Анри Матисс	<i>М. Бессонова</i>
17	ВЫСТАВКИ Царские игрушки	<i>И. Уханова</i>
20	ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ Декоративная композиция	<i>Е. Лебедева</i>
22	ХУДОЖНИК И КНИГА Николай Васильевич Кузьмин	
26	Итоги викторины «Секреты мастерства»	<i>В. Л.</i>
28	ИСКУССТВО НАРОДОВ ВОСТОКА Архитектура Тибета	<i>Т. Сергеева</i>
32	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Дионисий	<i>И. Бусева-Давыдова</i>
37	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Цвет в природе и живописи	<i>А. Михайлов</i>
42	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ Оформление школы своими руками	<i>В. Корешков</i>
44	ДОРОГАМИ ДРУЖБЫ Здравствуй, Венгрия!	<i>Н. Ширина</i>
45	УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ Голоса птиц	<i>Л. Шалина</i>
46	Содержание журнала за 1990 год	

ОБЛОЖКИ:

1. К. Ю о н. Русская зима. Масло. 1947. Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея.
2. Рисует Лена Ковалева. ДХШ, Петропавловск-Камчатский. Фото.
3. Н. Кузьмин. Пушкин с женой. Тушь. 1957.
4. А. Матисс. Арумы, ирисы и мимоза. Масло. 1913. 146×97. Государственный Эрмитаж.

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

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

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Телефон: 285-89-01.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 16.10.90. Подп. в печ. 15.11.90. Формат 60×90^{1/8}. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 170 000 экз. Заказ 2217. Цена 70 коп.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сушчевская ул., 21.

ISSN 0205-5791. «Юный художник», 1990 г., № 12, 1-48.



H.K.
1957

