

Юный ХУДОЖНИК

2 '91

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

НАШ КОНКУРС

Д. Хамин
«Краски дружбы»
1



Н. Платонова
Диорама
«Яско-Кишиневская
операция»
4

ВЫСТАВКИ

Л. Иовлева
Художник
романтической мечты
(Виктор Васнецов)
8



ОБЛОЖКИ:

1. В. Васнецов. Богатырский скак. Масло. 1914. Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея.
4. К. Эккерсберг. Русский линейный корабль «Азов» на якорной стоянке на рейде Эльсинора. Масло. 1828. Фрагмент. Музей изящных искусств. Копенгаген.

В. Турчин
Об аллегориях и
символах в искусстве
14



ОБЪЯВЛЯЕТСЯ КОНКУРС
В. Камай
Под парусами
18

МАСТЕРА РУССКОГО
ИСКУССТВА
М. Кашуро
Паоло Трубецкой
22



XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ,
МАСТЕРА
Константин
Мельников —
архитектор
26

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО
ИСКУССТВА
А. Дьяченко
Венский Сецессион
30



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА
В. Ушакова
О композиции
36

ХУДОЖНИК О СВОЕМ
ДЕЛЕ
А. Зыков
Литография
(окончание)
41

РИСУНОК НОМЕРА
К. Калинычева
44

В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Кто нам поможет?
45

В МАСТЕРСКОЙ
ХУДОЖНИКА
В. Шумков
Мастер с Монетного
46

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ
Л. Головач
К. Маковский.
Натурщик
48

УЧРЕДИТЕЛИ:

АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ СССР,
СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ СССР,
СОЮЗ
ПИОНЕРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
[ФЕДЕРАЦИЯ
ДЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ]
СССР

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:

ИЗДАТЕЛЬСКО-
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:
А. Д. Алехин,
И. А. Андреева,
И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. А. Свинин,
Б. С. Угаров,
Б. И. Шаманов.
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 17.12.90. Подп. к
печ. 14.01.91. Формат 60×
×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и
мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.
Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 140 000
экз. Заказ 2261. Цена 1 руб.

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

ISSN 0205—5791. «Юный
художник», 1991 г. № 2, 1—48.

«Краски дружбы»

Дорогие друзья! Редакция нашего журнала объявила Всесоюзный конкурс детского художественного творчества «Краски дружбы» (№ 12, 1989). Мы не случайно выбрали такое название. С темой дружбы связаны многие стороны нашей жизни. Может быть, кто-то и подумает, что тема не актуальна, о какой дружбе может идти речь в эпоху межнациональных конфликтов. И все-таки нам кажется, что мы не ошиблись в выборе темы. Могут померкнуть политические идеалы, рухнуть экономические концепции, а нравственные ценности вечны. Любовь, дружба, добрые человеческие отношения живы и связывают крепкими узами людей разных национальностей. Особенно детей. Ребята из разных республик обращаются в редакцию с просьбами дать адреса друзей, обмениваются подарками, рисунками, приезжают в гости друг к другу. Об этом рассказывают и первые работы, поступившие на конкурс. Можно нарисовать своих друзей, ровесников и старших, картинку школьной жизни, занятия спортом, национальные праздники и обычаи. Расскажите, чем славен край, в котором вы живете: историческими памятниками, народными мастерами, заповедными уголками.

Напоминаем еще раз условия конкурса. Принимаются рисунки, выполненные в различных техниках, а также произведения декоративно-прикладного искусства. По итогам в 1992 году будут организованы выставки в Москве, городах Советского Союза и за рубежом. Участники награждаются дипломами, лауреаты — премиями.

В конкурсе могут принять участие юные художники от 6 до 16 лет. От каждого коллектива принимается не более 20 произведений. Размеры рисунков не должны превышать 50 сантиметров по большей стороне. Работы с указанием фамилии автора, имени, возраста, адреса ДХШ или изостудии, где он занимается, фамилии, имени, отчества педагога высылаются до 1 июля 1991 года по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., д. 5а, редакция журнала «Юный художник», конкурс «Краски дружбы».

В этом номере работы, присланные на конкурс одной школой, анализирует московский живописец Дмитрий Иванович ХАМИН.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с рисунками ДХШ города Арциза Одесской области, — чистота и гармония видения мира. Перед нами совершенно новое поколение, которое живет своими естественными темами и образами. Здесь нет той агрессии, яростной борьбы, которые изображало мое послевоенное поколение, рисуя сражения нашей армии с фашистами, горящие танки, подбитые самолеты, взорванные мосты...

Ребята прислали свои скромные изобразительные новеллы о том, как живут, работают, веселятся и радуются красоте природы люди очень поэтичного, светлого, многокрасочного южного края. Все рисунки типично украинские — так декоративно-пестро, солнечно можно видеть и чувствовать, наверное, только на юге. Это все похоже на цветистые украинские коврики, на великолепное узорочье национальной вышивки. Если, допустим, московские дети тяготеют в своих работах к определенному станковизму, то в «южных» рисунках царит чистый декоративизм, открытый цвет, радостный и безыскусный гобеленный ритм.

Тут же возникает серьезный вопрос: до каких пор ребенок или подросток может оставаться безыскусным, наивным, ограниченным в профессиональных знаниях и навыках? Ведь все мы начинали непосредственно и наивно, но многие ли из нас приблизились к таким фигурам в области примитивного искусства, как Анри Руссо и Нико Пиротта? Я допускаю, что такой путь могут выбрать некоторые. А другие? Каждый из них, занимаясь в ДХШ, должен поставить перед собой конкретную задачу — станет ли он после школы просто художественно образованным и культурным человеком или выберет навсегда профессию живописца, графика, мастера прикладного искусства.

Мы можем бесконечно уми-

ляться в рисунках детей первозданностью, раскованностью и свободой в духе Дюфи и Матисса, изумительной фольклорностью и национальным колоритом. А что дальше? Пройдет несколько лет. И в 18-летнем возрасте, скажем, работать в том же фольклорно-декоративном ключе — значит либо невольно остановиться в своем творческом развитии, либо сознательно использовать наивные приемы для создания китча, то есть для откровенной коммерции.

Эти сомнения, дорогие ребята, касаются вашего будущего, важно в профессиональном отношении спланировать свое будущее правильно и честно. Задатки для этого есть хорошие. Многие из ваших нынешних работ представляют собой вполне законченные произведения, которые уже сейчас не стыдно тиражировать для книг и альбомов либо отталкиваться от них как от эскиза в создании декоративных панно. Остановлюсь на вещах, особенно привлекательных даже своими очевидными ошибками.

Мне нравится, как уверенно и изобретательно строит композицию Саша Русев в листе «Самодетельность в селе». Ритм человеческих фигурок перекликается с симметричным фризом домиков на втором плане, синий фон неба завершается неожиданной красной горизонталью, придавая изображению празднично-театральный характер. Соотношение пятен держит здесь всю архитектуру листа — в этом Саша силен. А слабое место, как и у многих других ребят, неумение правильно рисовать фигуру, передача движения условными средствами, схематично.

Талантливо сделан лист Вики Ципурдей «Хозяйка». Сразу вспоминается замечательный художник Ефим Честняков с его восторженной поэтизацией крестьянского быта, сказочно-фантастическим кругом персонажей и предметов. Вике стоит по-



Андрей Мультианский, 12 лет.
Пастух.
Гуашь.

Люба Казакова, 9 лет.
У нашей школы.
Гуашь.

Вика Ципурдей, 10 лет.
Хозяйка.
Смешанная техника.

Таня Думенская, 9 лет.
Цветочный базар.
Гуашь.

Саша Русев, 12 лет.
Самодетельность в селе.
Гуашь.

Женя Пеливан, 11 лет.
Сеятель.
Гуашь.

смотреть в библиотеке репродукции этого мастера. Как самобытна ее картинка с курами, коровкой и веселой хозяйкой в красном переднике и голубой косынке! Юная художница сообразительно украсила зеленый лужок

цветами, вырезанными из простой материи. Это придало сюжету приподнятость настроения, сделало женскую фигуру не только эмоциональным центром композиции, но и окутало ее каким-то волшебным нежным све-

том. У девочки свой образно-предметный мир, своя оригинальная манера его воплощать. Есть пробелы в знании природы, но она их лукаво заполняет красочной орнаментальной массой. Побольше рисуй на природе, Ви-



Саша Афанасьев, 9 лет.
Цветение.
Акварель, гуашь.

Майя Сердюченко, 9 лет.
Белая лошадь.
Гуашь.



ка, — и простые предметы, и живые существа!

У Андрея Мультианского тот же коврово-орнаментальный характер изображения, и владеет он им искусно. Его пастух и овечки кажутся керамическими фигурками, в беспорядке брошенными на зеленое полотно луга. Деревца и кустарники автор передает условными кружочками, похожими на дорожные знаки. Не отрицая глубоко национальной пластики этого листа, его свежей

и искренней прелести, отметим, что автору в дальнейшем необходимо уметь передавать свои впечатления и более серьезными профессиональными средствами. Хотя и условно-декоративный принцип довольно плодотворен, если вспомнить, например, тонкий живописный вкус и органическую сказочность произведений Татьяны Мавриной. Но ведь все это зиждется — и легкость и грация — на высоком, напряженном формальном мастерстве.

Накапливай и крепи его, Андрей, у тебя это должно получиться.

И у Саша Афанасьева неплохие задатки. Красивые волнистые штрихи в пейзаже «Цветение» и общая цветовая композиция, основанная на нежнейших отношениях, тончайших нюансах живописи, наполняют сюжет дыханием пленэра, свежестью аромата деревьев и трав. Обычная погрешность — недостаточность ракурсных построений, плоскостность изображения, неумение дать пейзажу неповторимые пространственные ходы, вялая статичность сюжета.

Единственная из этих работ, обнаруживающая небезуспешное внимание к пространству, — «Белая лошадь» Майи Сердюченко. Березки на заднем плане и два больших дерева с золотыми купами на переднем плане намечают глубину пространства. Жаль, что передние деревья занимают достаточно случайное расположение, не образуя того единственного взаимоотношения «персонажей», когда ни один из них нельзя передвинуть в сторону, не нарушив общей композиционной гармонии. Было бы необходимо для дальнейшей работы уметь правильно рисовать животных, особенно в движении. Это надо постоянно штудировать.

Часто «детскость» работам придает далеко не свежесть видения, а просто неуклюжесть и беспомощность рисунка. Представьте себе, если бы тонкий лиризм, очарование сюжета, естественность настроения листа «Белая лошадь» подкреплялись бы хорошей школой рисунка, культурой работы с натуры, безошибочным композиционным чутьем!

Принимая к сведению эти советы, постарайтесь не растратить своей самобытности, приверженности к национально-поэтическому. Ведь только в соединении непосредственного, личного, индивидуально-чувственного и крепкой профессиональной грамоты рождается художественный образ. Ваши рисунки, дорогие ребята из Арциза, подарили всем нам радость встречи с солнечным краем, согрели доброй улыбкой в это трудное время и сделали его не таким безнадежным и мрачным. Большое спасибо!

ДИОРАМА



Весть о том, что в Кишиневе недавно открылась диорама, прославляющая подвиг советских людей в борьбе с фашизмом, оказалась нам неожиданной и даже несколько фантастичной. В последнее время мы не избалованы подобной информацией. Более привычными стали сообщения об осквернении могил павших воинов, об унижении бывших фронтовиков, которым безнаказанно можно бросить в лицо оскорбительное «оккупанты».

Да и сама Молдова стала очагом напряжения номер один в стране. Когда мы поздней осенью прошлого года приехали в Кишинев, республика была на грани гражданской войны, национальные и политические проблемы обострились до такой степени, что привели к вооруженному столкновению. Нужна ли в такой обстановке диорама, пусть и самая наилучшая? Так ли яростен свет нашей Победы пятьдесят лет спустя?

Но, может быть, все нынешние невзгоды как раз и связаны с нашим неумением ценить своих отцов и дедов, извлекать уроки из прошлого. Почему в трудностях сегодняшнего дня мы так легко ищем истоки их только в прожитых годах? Почему герои, принесшие нам Победу в самой страшной войне, оказались в стране-победительнице наиболее об-

Н. Присекин, А. Семенов.
Ясско-Кишиневская операция.
Диорама. Общий вид. 1982—1990.

деленными — и материально, и здоровьем, и главное — благодарностью детей и внуков. Может быть, сейчас не хватает не только продуктов, а мудрости и благоразумия — воздать должное тому поколению советских людей, которое в жестокое время лишений, голода и разрухи, чем-то напоминающее теперешнее, сумело не утратить человечности, сплотиться, поддерживать друг друга, не думая о национальной принадлежности. С этой точки зрения нравственный урок Великой Отечественной войны для нас далеко не исчерпан. Поэтому он и притягателен для творчества писателей, художников.

Создателями диорамы стали художники военной студии имени М. Б. Грекова — Николай Сергеевич Присекин и Алексей Николаевич Семенов, уже признанные мастера, хорошо знающие особенности данного вида живописи. Для А. Семенова это третья диорама, для Н. Присекина уже десятая. Он автор, соавтор таких широко известных произведений, как «Штурм Сапун-горы», «За Киев!», «Курская дуга», принимал участие в восстановлении знаменитых панорам Рубо «Оборона Севастополя», «Бородинская битва».

Но прежде чем художники приступили к работе, шло изучение архивов, кино- и фотодокументов, свидетельств участников войны. Ведь диорама — это своеобразный исторический документ, воздействующий правдивостью общего замысла и деталей. Душой всех этих поисков стал участник войны, ныне сотрудник Музея истории Молдовы Дмитрий Андреевич Крупейников. Его стараниями события Ясско-Кишиневской операции были воссозданы по документам, сложился, выражаясь языком кино, сценарий, который предстояло перенести на полотно. Вот основные контуры этих событий...

Операция длилась всего 10 суток — с 20 по 29 августа 1944 года, когда в считанные дни 2-й и 3-й Украинские фронты, взаимодействуя с Черноморским флотом и Дунайской флотилией, нанесли катастрофическое поражение вражеской группе армий «Южная Украина». Противник потерял 22 дивизии, более 200 тысяч солдат и офицеров пленными (в том числе 25 генералов), много боевой техники, вооружения и военного имущества. Молдавская республика, более тысячи дней оккупированная врагом, была полностью освобождена.

В нашем рассказе мы не будем касаться деталей сражения, эпизодов борьбы, называть героев

«Яско-Кишиневская операция»



битвы. При желании вы все это прочтете в военных романах, воспоминаниях маршалов и солдат. Наша задача другая — осветить труд художников, которые решили «остановить мгновение» боя.

Авторы избрали для диорамы завершающий этап разгрома немецко-фашистских войск в междуречье Днестра и Прута, а точнее — сражение у Прута во второй половине дня 23 августа, когда вражеские части пошли в яростные контратаки с целью выйти к мостам и переправиться на противоположный берег реки. Теперь, выбрав место и время сражения, авторы диорамы должны были оживить исторический материал, вдохнуть в него жизнь, добиться исторической достоверности и художественной убедительности. Они просмотрели сотни метров военной хроники, встречались с участниками битвы, выезжали на места событий. Работа над диорамой длилась 8 лет. Этот срок не покажется слишком долгим, если учесть размеры произведения и специфику данного вида живописи.

Диорама представляет собой полотно размером 45 метров в длину и 11 метров в ширину. Ощущение непосредственного участия в событиях усиливает 14-метровый предметный план, состоящий из реальных вещей: противотанкового орудия, пат-

ронных и снарядных ящиков, оружия, обмундирования и снаряжения. Общая площадь рисованного полотна и предметного плана диорамы около 800 кв. м.

...Когда вы входите в зал Музея истории Молдовы, где развернута диорама, перед взором раскрывается живописный вид реки Прут с неповторимыми по колориту долинами и холмами. Слово с высоты обозреваете вы огромное пространство боя во всем его грозном величии и разнообразии. Прекрасно написанная пейзажная часть придает диораме и своеобразие, и живописность, и привносит какую-то ноту трагического несоответствия — красоты, спокойного безмолвия природы и оглушающего боя, развороченной снарядами земли, на которой люди сошлись в смертельной схватке. Бой идет на земле и в воздухе: несметное количество скопившейся вражеской пехоты, техники, повозок, горящие, разрушенные дома, облака поднимающегося вверх черного дыма. Зритель чувствует себя очевидцем реального боя. Точность и скрупулезность в передаче деталей соседствует с масштабностью охвата разворачивающихся событий. В сочетании двух как бы взаимоисключающих начал — детальной осязаемости и обобщенности — верно, и состоит притягательность

этого вида живописи, особенно для самых юных.

Само слово «диорама» (диарама) греческого происхождения от *dia* — сквозь, через, и *horama* — вид, зрелище, и первоначально употреблялось для обозначения живописи с изображениями, исполненными на обеих сторонах просвечивающегося материала. Но это значение давно ушло из обихода жизни, и название «диорама» теперь употребляется для определенного вида батальной живописи — лентообразной картины с иллюзорным изображением.

Художник, работающий в этом виде живописи, должен хорошо знать специфические законы диорамного, «сквозного», смотрения. Они сказываются в умении правильно выбрать масштабность изображения, построить не только линейную, но и цветовую перспективу. Зритель видит всю панораму словно через просвечивающее стекло, и задача художника — подстроиться под его зрение. Хотя зритель находится на равном расстоянии от каждой точки холста, но, учитывая полукруглый охват зрения, центр всегда должен казаться ближе, левый и правый края — дальше. Следовательно, наибольший масштаб — в центре, на флангах он будет уменьшаться, чтобы не ощущалась полукруглая плоскость полотна.

Наиболее трудоемким для создателей диорамы было обдумывание композиции, логической связи отдельных эпизодов сражения. В начале замысел появился в рисунке, затем в живописном небольшом эскизе. Он был разделен на квадраты, и, сверяясь по ним, предстояло перенести изображение на огромное полотно. Но здесь авторов подстерегала первая неудача — изображение стало застывшим, оказалось, что нельзя механически перенести эскиз с прямого холста на полукруглую поверхность. Трудно рассчитать перспективные сокращения, определить масштаб с учетом натурального плана.

Тогда Николай Сергеевич Присекин без всяких клеток прописал весь пейзажный фон (сказался опыт хорошего пейзажиста), затем заново вместе с Алексеем Николаевичем Семеновым стали компоновать основные сцены.

Необходимо было найти точные акценты для главных и второстепенных сцен. Через верно найденные акценты художник должен вести за собой зрителя. «Когда вы смотрите на картину Александра Иванова «Явление Мессии», — поясняет этот тезис Н. С. Присекин, — ваше внимание сразу устремляется к фигуре Христа, не потому, что это самая крупная фигура, а за счет особенностей композиции, где этот образ занимает главенствующее место. То же самое и в диораме. Сначала вы должны видеть главный эпизод, затем рассматривать подробности. В центральной сцене нашей панорамы, к сожалению, не было острого сюжета, как, например, в «Обороне Севастополя». Поэтому мы выделили его за счет формальных моментов: пластики, поз. Даже дым, прорезывающий небо, понадобился нам не столько для исторической достоверности, сколько для сильного акцента на центре.

В умении правильно выделить главное и второстепенное проявляется мастерство художника. Если все эпизоды изображать с одинаковой силой, то получится каша: там стреляют, тут бегут. А ведь некоторые диорамы так и строятся. Уберите из такой диорамы 5 м полотна — изображение не пострадает».

Другая опасность, подстерегающая художника диорамы, — несоответствие рисованного полот-

Фрагменты диорамы:
Левая часть.
Центральная часть.





Фрагменты диорамы:
Центральная часть.
Правая часть.



на и натурального фона. За счет цветовой и линейной перспективы сравнительно легко можно скрыть разделяющую их границу. Значительно труднее добиться того, чтобы натурный план был живым, не выглядел мертвым довеском к динамичному изображению на полотне. Здесь законы построения противоположны картине. На картине ничто не должно «выпирать из холста», в диорамном полотне нужно добиться, чтобы персонажи, предметы, вещи оптически вышли из картинной плоскости на натурный фон. Эта задача очень трудная, решить ее можно опять же за счет масштабного увеличения, когда, например, фигура солдата будет рассчитана на обзор не с 15-метрового расстояния, а значительно ближе. В таком случае она должна даваться в натуральную величину и даже более.

— Вся прелесть диорамы в обмане зрителя,— считает Н. С. Присекин. И эту фразу можно принять за шуточный афоризм, если не знать долгий опыт работы художника в данном жанре, опыт, который принес признание, награды и... огорчения. «К сожалению,— говорит Николай Сергеевич,— в последнее время искусство диорамы превратили в выгодный промысел, средство заработать большие деньги. Делают их быстро, да и зачастую не очень профессионально. Никто серьезно не изучает этот вид живописи, а следовательно, зритель не всегда знает, где халтура, а где — искусство настоящее.

Я люблю это искусство, отдал ему немало творческих сил и могу с определенностью сказать: вот поле испытаний для художника, здесь сразу же раскрывается, что можешь, а что тебе не под силу. За последнюю работу нам, авторам, не надо краснеть, очевидных ошибок в ней нет. Но какова ее дальнейшая судьба — не знаю.

...Что ж, оттенок тревоги, прозвучавший в словах Николая Сергеевича, трудно не понять. Станет ли эта диорама простой достопримечательностью города, о которой вспоминают в День Победы и 23 февраля, или превратится в святыню города, как в Севастополе или Волгограде,— покажет время и люди.

Н. ПЛАТОНОВА

Художник романтической мечты

Выставок этого знаменитого мастера живущие ныне поколения не помнят. Более или менее значительные из них прошли до революции. Последняя — посмертная — состоялась в 1927 году и совсем не отражала широты творческого диапазона художника. Поэтому настоящим открытием стала недавняя выставка в залах Государственной Третьяковской галереи, которая достойно и многогранно осветила деятельность В. М. Васнецова, показала значимость его в истории отечественного искусства.

Наследие Виктора Михайловича Васнецова очень велико. Если подсчитать все его рисунки, эскизы, картины большие и малые, то число их превысит две с половиной тысячи. Они хранятся в разных местах: Доме-музее В. М. Васнецова в Москве, в Русском музее, Кирове, Киеве, Харькове. Крайне редки его работы в частных собраниях.

Обладатель самой большой и значительной коллекции произведений В. М. Васнецова — Третьяковская галерея. И это не случайно: Павла Михайловича Третьякова и Виктора Михайловича связывали долгие годы дружбы. П. М. Третьяков начал собирать работы Васнецова еще в бытность последнего учеником Академии художеств. Это были в основном жанры, которые для самого художника являлись не более чем пробой сил. Тем не менее Третьяков приобрел заинтересовавшую его картину «С квартиры на квартиру», затем в 1878 году «Чтение военной телеграммы» — наиболее заметные создания петербургского периода творчества. Пристальный интерес возник у Третьякова к Васнецову после переезда Виктора Михайловича в Москву. Здесь начались их дружба и сотрудничество. И с этих пор все лучшее, что выходило из-под кисти Васнецова, попадало к Павлу Михайловичу. Так было до самой смерти Третьякова в 1898 году. В 20-е годы коллекция пополнялась ра-

ботами из галерей И. Е. Цветкова и К. Т. Солдатенкова, ряда других собраний. Произведения Васнецова приобретались вплоть до последнего времени.

Прошедшая выставка охватила все стороны творческой деятельности В. М. Васнецова, показала эволюцию художника от первых его шагов — порой наивных жанровых зарисовок, таких, как картина «Жница» из Тверской областной картинной галереи, с которой связана интересная история. В конце 60-х годов прошлого столетия Виктор Васнецов учился в Вятской духовной семинарии. Но увлекся искусством. И возмечтал поехать учиться в Петербургскую Академию художеств. Однако денег на дорогу не было. А уже его как художника в Вятке знали: он помогал Андреотти расписывать (к сожалению, несохранившийся) Александро-Невский собор, сделал иллюстрации к русским пословицам и поговоркам. Поэтому он написал две картины — «Молочница» и «Жница», которые разыграли в лотерею среди местного общества. Деньги, полученные от лотереи, и позволили юноше отправиться в далекое путешествие из Вятки в Петербург. Эти ранние картины не очень совершенные еще, тем не менее отражают художественные интересы молодых живописцев той поры: реалистический показ народной жизни, продолжение венецианской традиции в искусстве.

Приехав в 1867 году в Петербург, Васнецов сделал попытку поступить в Академию художеств. Но случилось недоразумение: он не нашел себя в списках зачисленных и не явился к началу учебы. Это не помешало ему год заниматься самообразованием: он посещал рисовальную школу при Обществе поощрения художников, вошел в круг молодых живописцев — сторонников реалистического направления в русском искусстве. Там же состоялось первое знакомство Васнецова с

И. Н. Крамским и И. Е. Репиным. На следующий год он благополучно поступил в академию.

Учение шло успешно. Но уже с самого начала ему пришлось думать о заработке: надо было себя прокормить, а после смерти отца на долю Виктора Михайловича, как одного из старших сыновей, выпала забота о семье. Он поступил в картографическое заведение Ильина — делал карты, рисунки, книжные иллюстрации. У художника зародился интерес к зарисовке с натуры. Им создано множество сатирических жанровых рисунков, изображающих бедного чиновника, купеческое семейство в театре, могильщика-философа, бродягу или уличных детей — своеобразную, как раньше говорили, «физиономию города». Причем в отличие от других художников всегда свою сатиру сопровождал юмором, не гневался слишком на «героев», которых изображал, какими бы безобразными они ни были, непременно находил в них достойное симпатии, сожаления. И это чувство доброты, внимания к людям характерно для Васнецова на протяжении всей его жизни.

Его сатирические, жанровые рисунки пользовались популярностью, печатались в газете и закрепили за молодым художником звание, как тогда говорили — превосходного типиста. Все полагали, что в будущем из Васнецова должен родиться еще один знаменитый, быть может, русский жанрист. В этом направлении его всячески поощрял В. В. Стасов. Так воспринимал его и Крамской, хотя чувствовал, что не все здесь соответствует реальности. «Ясное солнышко Васнецов, — говорил он, — бьется в нем жилка удивительная, но только нежен душой очень, ухода и поливки требует». Вот это — «нежен душой очень, ухода и поливки требует» — свидетельствует о том, что было и нечто иное в развитии творчества Васнецова. Сам художник впо-



В. Васнецов.
Автопортрет.
Масло. 1873.
71×58.

В. Васнецов.
Преферанс.
Масло. 1879.
84×136.

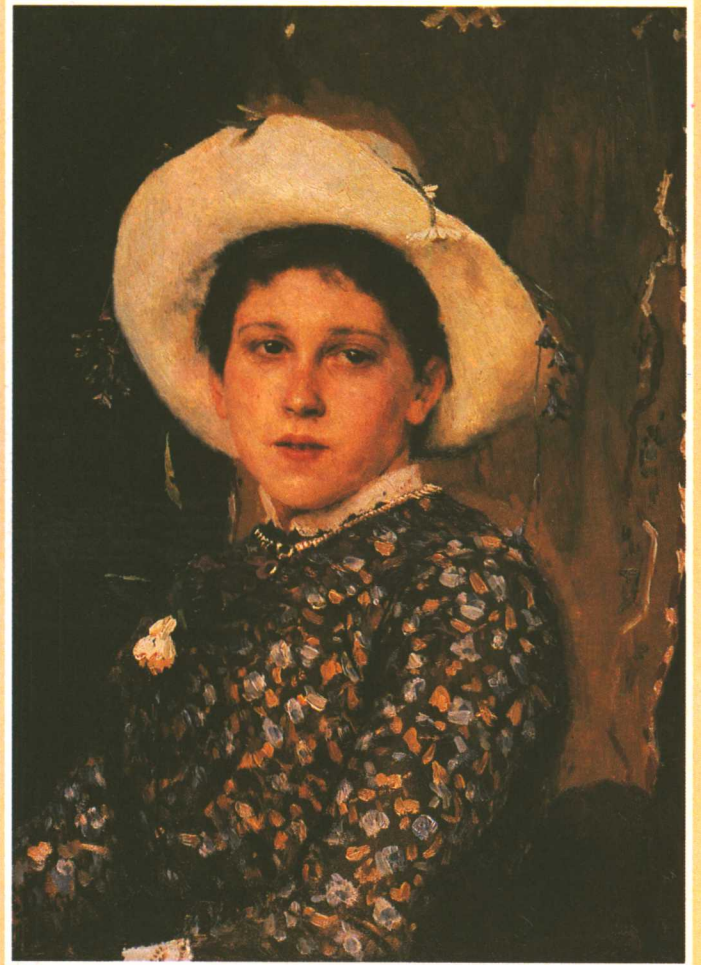
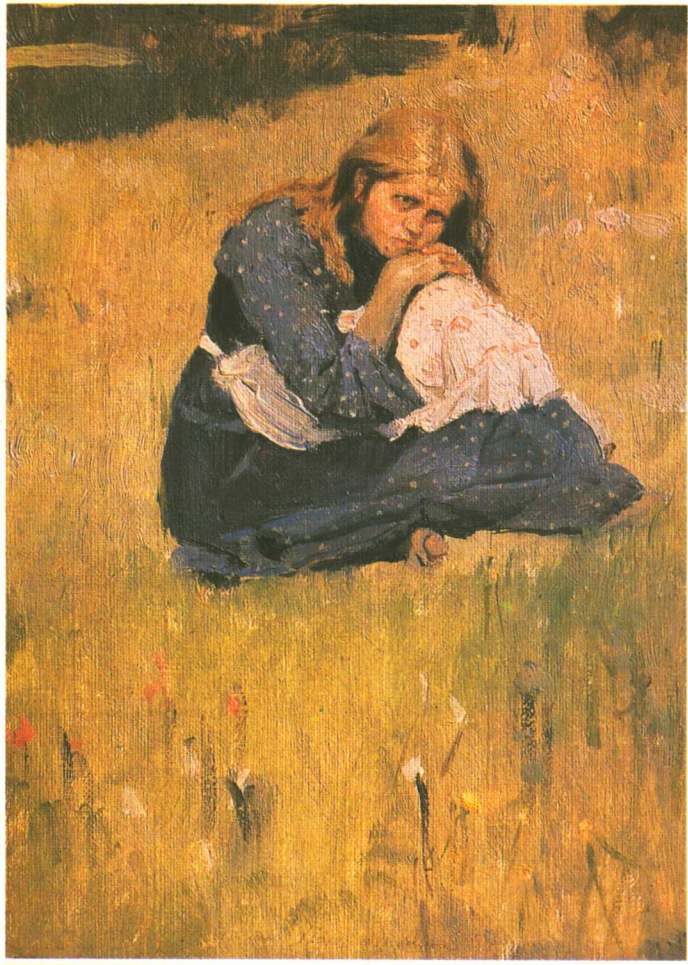
В. Васнецов.
Жница.
Масло. 1867.
37×28,7.

следствии скажет, что даже в пору самого яростного увлечения жанром его не покидала мечта о фантастическом и необычном. И он искал способа реализовать эту мечту.

Уже в первые годы творчества у него появились сказочно-былинные мотивы и образы. То возникнет среди прочих акварель «Богатырь», то вдруг — «Жар-птица», то «Баба Яга». Потом неожиданно он затеял писать картину «Витязь на распутье», окончательный вариант которой находится в Русском музее.

Вероятно, романтическая мечта, которая так влекла Васнецова, привела к чувству растерянности, характерной для него к 1875—1876 годам. Он делится переживаниями с друзьями, Репиным, Крамским — неудовлетворенностью тем, что сделано, неясностью перспективы. Репин приглашает его приехать в Париж, где он в это время был пенсионером. И в 1876 году Васнецов, продав «С квартиры на квартиру», поехал на вырученные деньги во Францию, где пробыл около года. Примечательно, что и во Франции моло-





дой художник пишет прежде всего жанры — создает картину «Балаганы в окрестностях Парижа» и ряд графических набросков к ней. И одновременно делает эскиз будущей картины «Богатыри» — в такой форме проявилась романтическая мечта художника.

Вернувшись, Васнецов принимает решение переехать в Москву. С этого времени начинается новый, основной период творчества, как художник сам его называл — «исторический на несколько фантастический лад». Виктор Михайлович сближается с Третьяковым и Мамонтовым. Савва Иванович оценил мечтательные поиски Васнецова, они соответствовали исканиям его собственным и того круга, который в ту пору возле него складывался. Это — обращение к истокам национальной духовности, характерное для русского общества конца 70-х — начала 80-х годов. Появилось множество деятелей науки и искусства, которые хотели сохранить этот ускользающий образ традиционной жизни народа, его приметы, как бы оплодотворить, обогатить ими свое творчество.

Виктор Михайлович Васнецов становится первейшей фигурой Абрамцевского кружка, где рождался новый стиль, который часто называют национально-романти-

ческим, прообраз будущего русского модерна. Изменилась жизнь художника, характер его творческих исканий. Он почти оставляет жанровую живопись. Все его интересы сосредоточены в области фольклора или истории, которую он непременно подает романтизировано, сквозь призму народной поэтики.

Картиной, которая означала этот переворот, было полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами», сразу же приобретенное Третьяковым и вызвавшее большие разногласия в обществе. Стасов, например, картину не принял и считал, что это измена реализму. Наоборот, Чистяков, Репин, Третьяков оценили и поняли новую линию в творчестве Васнецова, а с ним и в русском искусстве.

Затем последовал ряд других работ, которые составили будущую славу Васнецова. Это «Аленушка»: казалось бы, всего лишь сказка. Но, воспринятая через современность, она олицетворяет представление художника об одной из сторон народной лирики — сиротской песне. Это и «Богатыри», в которых отражена героическая сторона традиционного поэтического творчества народа, воплощение понятий мужества, силы, готовности пожертвовать со-

бою ради Родины, ради защиты слабого.

Сказочно-былинные сюжеты преобладают в творчестве Васнецова и в последующие годы. В начале XX века его поиски вылились в поэму из семи сказок: «Царевна-Лягушка» — одна из лучших картин цикла, «Спящая царевна», «Царевна-Несмеяна», «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем», «Баба Яга».

К этой серии примыкают картины, написанные художником по заказу Мамонтова для Правления Донецкой железной дороги, которую строил Савва Иванович. Они иносказательно связаны с местами, по которым пролег железнодорожный путь. Прежде всего это «Три царевны подземного царства» — аллегория богатства недр донецких: Васнецов выполнил два варианта картины — один находится в Третьяковской галерее, другой — в Киеве. Затем — «Коввер-самолет» — воплощенная мечта народа о быстром передвижении. И «Бой скифов со славянами» из Русского музея — отголосок той праистории нашей, когда на просторах южнорусских степей происходило столкновение скифских и славянских племен.

Еще одно направление в творчестве Васнецова, которое тоже

В. Васнецов.
Аленушка. Этюд.
Масло.

◁ 28×19.

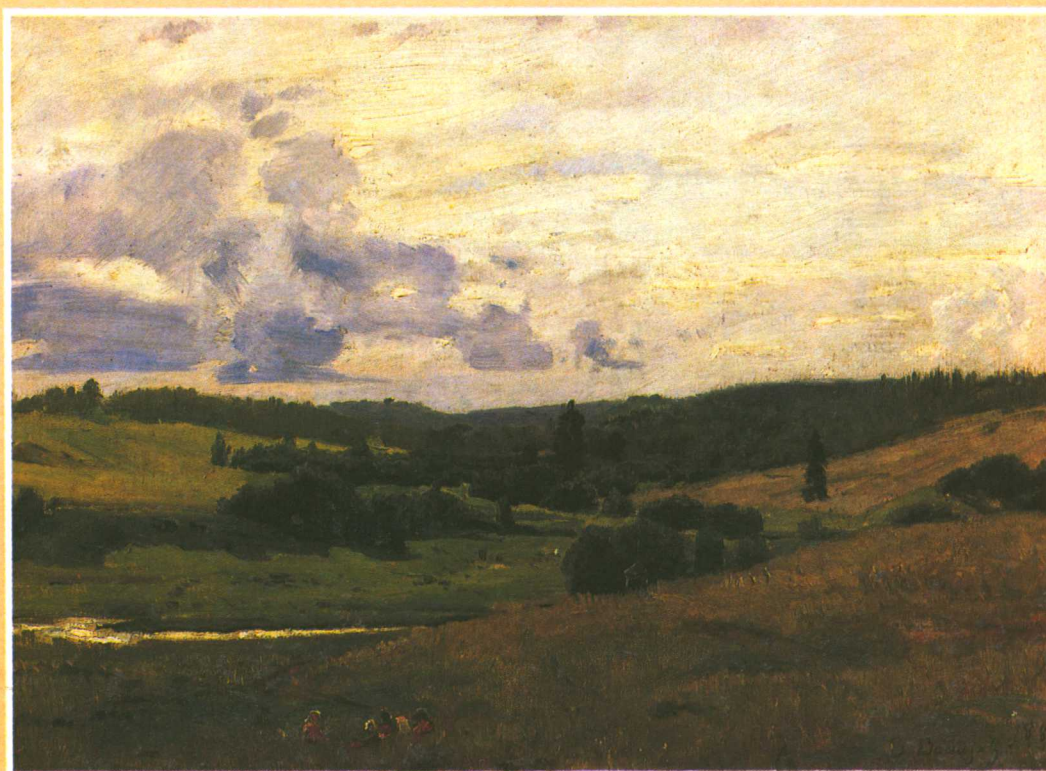
В. Васнецов.
Портрет Татьяны
Анатольевны Мамонтовой
(1864—1920).
Масло. 1884.

◁ 72×58.

В. Васнецов.
После побоища Игоря
Святославича с половцами.
Масло. 1880.

◁ 205×390.

В. Васнецов.
Долина реки Вори
у деревни Мутовки.
Масло. 1880.
33×46,8.





В. Васнецов.
«Радость праведных
о Господе». Преддверие рая.
Фрагмент картона для росписи барабана
главного купола Владимирского
собора в Киеве.
Масло. 1885—1896.

В. Васнецов.
Собор святителей
Вселенской церкви.
Уголь. 1885—1896.
153,5×138.

связано с Мамонтовым, — это театр. В те годы, пору расцвета русского театрального искусства, увлекались домашней сценой и у Мамонтова в Абрамцево. Решив поставить пьесу А. Н. Островского «Снегурочка», Васнецову поручили сделать эскизы костюмов и декораций, что было с блеском выполнено художником. Позже, когда на этот сюжет была написана опера Н. А. Римского-Корсакова, декорации Васнецова, чуть-чуть измененные, использовали при ее постановке. Васнецов еще не раз обращался к театру, делал эскизы оформления опер «Русалка», «Чародейка». Но «Снегурочка», все эскизы к которой хранятся в Третьяковке, — его бессмертное творение.

В начале 80-х годов прошлого века в Москве был построен Исторический музей — первый опыт создания в России специального музейного здания. Васнецову предложили оформить зал каменного века. Художник написал большую картину-фриз, состоящую из нескольких частей, где показал, как он понимал на уровне тогдашней археологической науки эпизоды из жизни людей доисторической эры. По тем временам это было, пожалуй, уникальное в своем роде произведение, учитывая, что традиции русской монументальной живописи были в значительной мере утрачены.

Наконец, один из важнейших аспектов деятельности художника — это религиозная живопись Васнецова. Его таланту был свой-



ствен дар монументалиста и декоратора. Это чувствуется даже в его жанровых картинах: в их колорите всегда присутствуют декоративное сочетание, контрастное противопоставление цвета. Это видно и в «Балаганах в окрестностях Парижа», и в «Преферансе», даже в таких работах, как «Чтение военной телеграммы» и «С квартиры на квартиру». А когда он занялся поэтическими композициями большого формата, которые требовали определенной доли условности, отвлеченности изображения, дар декоратора проявился особенно ярко. Поэтому на него обратили внимание, когда нужно было оформлять Исторический музей. И именно на Васнецова пал выбор Адриана Викторовича Прахова, руководителя постройки киевского Владимирского собора, когда он в 1885 году обратился к художнику с предложением расписать центральный неф храма.

После долгих размышлений

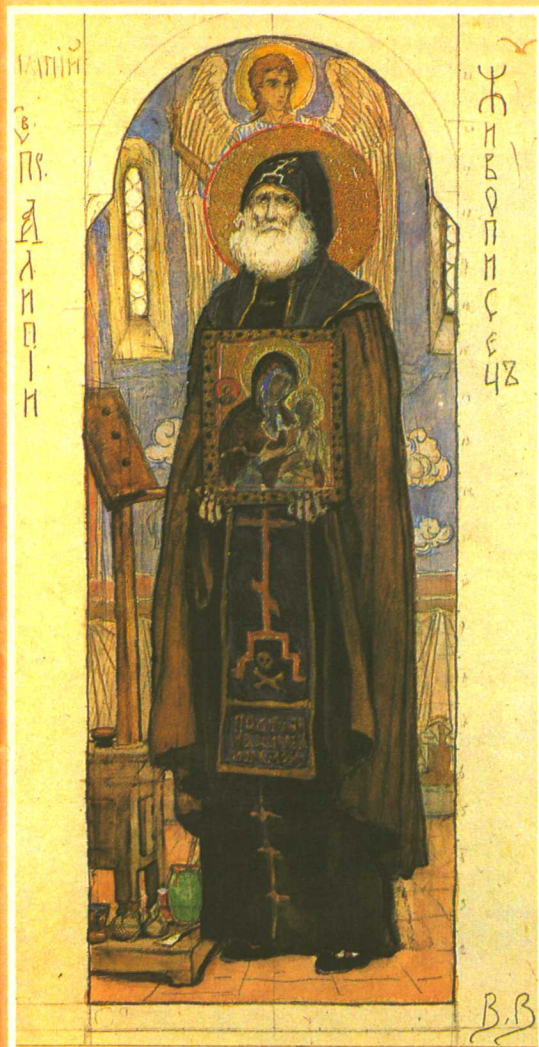
Васнецов согласился и взялся за работу, которая заняла у него почти 10 лет жизни. В 1885 году он с семьей переехал в Киев и жил там до 1891 года, когда завершился основной объем работ. Но до 1896 года, уже вернувшись в Москву, продолжал ездить в Киев, заканчивая росписи в деталях. Он трудился вместе с такими мастерами, как М. Котарбинский, П. Сведомский, М. Нестеров, М. Врубель. Современники приняли работу восторженно, потом появились критики. В советское время Владимирский собор больше ругали, чем хвалили. Ныне наступило время переоценки.

В экспозиции демонстрировались картоны — эскизы в натуральную величину для основных сюжетов, которые Васнецов переносил на стену и делал росписи. Почти все существующие картоны оказались в Третьяковской галерее: это «Радость праведных о Господе», «Христос Вседержитель», «Крещение Руси», «Страш-

ный суд» и другие. Кроме них, были показаны около сотни (а на самом деле их в два раза больше) акварельных эскизов к росписям собора. Следует подчеркнуть, что они никогда не выставлялись и с конца 1920-х годов находились в запасниках.

Эпос и религия — основы, на которых зиждется творчество В. М. Васнецова. При этом, создавая религиозную живопись, он, хотя и следовал канонам, внимательно изучал византийские мозаики и росписи, Софию Киевскую, русские иконы, но даже в этот канон, в православную традицию храмовых росписей внес фольклорно-поэтическое звучание, особый настрой. Для него народное творчество и религиозные предания — единое, целостное воплощение национального духа. И это ощущается на протяжении всей его деятельности, поражает, привлекает современного зрителя.

Л. ИОВЛЕВА



В. Васнецов.
Алиппий-живописец.
Гуашь, акварель,
золото, карандаш.
1885—1896.
48,7×28,2.

В. Васнецов.
Грамота
об избрании
Московской
городской
думой
П. М. Третьякова
почетным
гражданином
города Москвы.
Акварель, золото,
тушь, перо.
1896.
100×68.



Об аллегориях и символах в искусстве

Этой публикацией мы начинаем цикл статей об аллегориях и символах — часто встречающихся в живописи, скульптуре, графике, архитектуре. Мы поможем вам лучше ориентироваться в мире загадочных художественных образов, понимать эзопов язык и смысл многих изображений. В ближайших статьях вы прочтете о символах цвета и окружающего нас предметного мира, об аллегориях и символах в русском искусстве. Напишите нам — о чем еще в этом плане вы хотели бы узнать.

Предположим, мы видим статуи женщин с веслом и зубчатым колесом в руках. Невольно задумываешься: кто они? Почему обнажены или одеты в античные туники? Вопросы и вопросы. Тем не менее на них существуют ответы. Первая скульптура, видимо, представляет Венеру, управляющую чувствами человека, и весло — ее атрибут, а вторая — образ Индустрии. И очевидно, что у изображения Венеры с веслом в качестве руля есть большая традиция, восходящая к мифам и сказани-

ям, а у Индустрии биография довольно короткая — XIX—XX века.

Однако при всем различии у них много общего: глаза зрителя видят одно, а разум должен понимать другое. Такие образы называются аллегориями. Термин этот появляется в древнегреческом языке, потом на латыни и означает иносказание. Его можно встретить у Цицерона в трактате «Оратор» в качестве литературного приема. Такое понимание термина доживает до Ренессанса, до «Божественной комедии» Данте, «Освобожденного Иерусалима» Тассо и «Генеалогии богов» Боккаччо. Тассо полагает, что аллегории учат людей добродетели. Английский философ Фрэнсис Бэкон в «Мудрости древних» видит в них последствия разрушения древних мифов. Некогда царствовал Посейдон, могущественное божество морей, и люди верили в его реальность, теперь же он олицетворяет водные стихии. Такое превращение произошло со всеми божествами и героями. Более того, древние легенды стали рассматриваться как собрания всевозможных аллегорий.

Винкельман, видный теоретик XVIII века, впервые исследовал значение аллегорий для изобразительного искусства. Он разделяет их на два типа: «возвышенный» и «простой». Возвышенный относится к образам, ведущим происхождение от древнегреческих мифов, простой же относится к обозначению явлений современности, будь то олицетворение знаний, истины, пороков или добродетелей. Винкельман считал, что аллегории — своеобразный дописьменный язык, определенный способ мифологического мышления. Так как он настаивал на необходимости возрождения античности как основы хорошего вкуса, а именно классицизма, то видел в аллегории основу этого стиля.

Романтизм, выступивший с кри-

Аркадские пастухи, жители счастливой страны в южной Греции, разбирают полустертую надпись на гробнице «Et in Arcadie ego», обозначающую по-латыни (!): «И я есть в Аркадии». Кто же это «я»? Видимо, вовсе не усопший, которому якобы поставлен памятник. «Я» — это Смерть, и она царствует повсюду, даже в Аркадии. Картина, хотя это и не главное в ней, превращается для зрителя в своеобразное заклинание «мemento

мори» (помни о смерти) — урок морали, вызывающий поэтическую медитацию и напоминающий, что надо праведно пройти свою жизнь; таким образом — в известной степени — произведение трактуется аллегорически...

Н. Пуссен.
Аркадские пастухи.
Масло. 1638—1639.
85×121.



тикой классицизма, скептически отнесся к царству аллегорических образов. Больше внимания стало уделяться такому явлению, как символ. Понятие это не менее древнее, чем аллегория, происходит от греческого слова, обозначающего соединение, слияние, связь частей. Впервые оно стало употребляться в философии пифагорейцев как понятие пути познания. В дальнейшем символ указывал на образы, недоступные непосредственным наблюдениям, стихии потусторонних сил, законы космической гармонии.

Гёте стал резко разграничивать аллегории и символы. Он считал, что когда поэт или художник показывает в частном всеобщее,—

то это символ, а когда во всеобщем частное — аллегория. Романтики развили идеи Гёте. По их мнению, символ более органичной форма выражения представляется о высших явлениях, чем аллегория. Это духовный мост к непознаваемому. Аллегория им кажется слишком рациональной, имеющей одно значение; символ же показывает многообразие связей между тем, что доступно наблюдению, и тем, что относится к области чувств, идей и верований.

После эпохи романтизма символ становится все более употребительным. Достаточно вспомнить такое художественное течение, как символизм, базировавшийся на

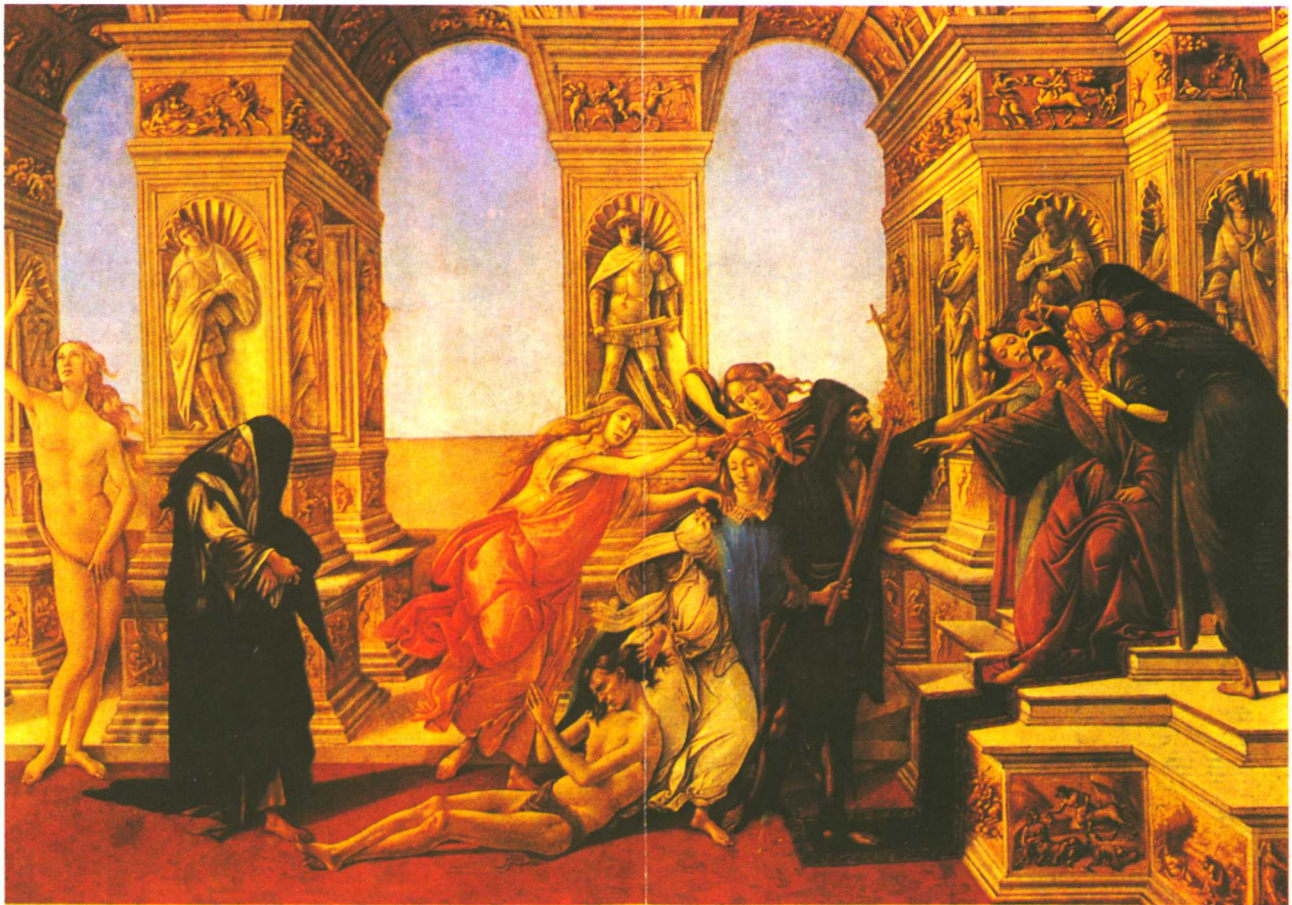
том, что мир непознаваем и имеют только отдельные намеки, символы, помогающие в нем ориентироваться. Появились различные философские и художественные школы, стремящиеся объяснить природу подобных образов. Некоторые из них объявляли, что действительность на самом деле не существует, что человек окружен символами, только ими и мыслит. Другие видели в них большую культурную традицию, которая, то затухая, то вновь пробуждаясь, проходит от древности через века. И наконец, ряд ученых говорил, что символические образы — архетипы, вечно существуют в душах людей, являясь их бессознательным опытом, проявляю-

В трактате известного архитектора и теоретика искусств эпохи Возрождения есть описание сцены, позированное им у древнеримского автора Лукиана, где повествуется о судьбе оклеветанного путешественника. Альберти как бы предлагал современным ему художникам попытаться воспроизвести эту сцену. Отклик на это предложение и явилась

композиция «Аллегория клеветы». Она должна была как бы конкурировать с утраченным оригиналом греческого мастера Апеллеса, посвященным этому же сюжету. Незадачливый

С. Боттичелли.
Клевета.
Масло. После 1485.
91×62.

путешественник, рассматривающий старинное здание с многочисленными статуями и рельефами, имеющими морализаторское значение, здесь — жертва. Затем его, обнаженного, влекут к судье, окружение которого дает последнему дурные советы. В противоположном краю помещена обнаженная женская фигура Истины, которая взывает к справедливости.



щимся в сновидениях, манере вести себя, образах искусства.

Конечно, символы эпохи средних веков, романтизма и символизма не одно и то же; каждая эпоха меняла представление о такой сложной форме освоения мира. Да и само противопоставление аллегории и символа, прозвучавшее у романтиков, не имеет абсолютного характера; нередко они замещались друг другом.

Вне зависимости от всевозможных интерпретаций аллегорий и символов ясно одно: это важнейшие инструменты моделирования образов действительности, подлинный инвентарь человеческой культуры. Они создают представление о том, что не доступно конкретному изображению. Если мы не знаем символического кода, то

угадать смысл аллегорической фигуры невозможно. Вот, например, обезьяна в цепях. Это указание на зло, покоренное добродетелью. Бабочка намекает на надежду воскресения, разделяемую всеми христианами. Гусеница, куколка, бабочка могут обозначать таинства жизни, смерти и воскресения.

Очевидно, что люди должны как бы договориться между собой о значении изображений. Если в долгом историческом развитии оно было утрачено, то реконструировать этот смысл крайне трудно. Таинственные знаки неолита неохотно поддаются расшифровке. Намного легче понять условные образы последующих веков, от которых остались устная традиция и тексты. Зная мифы древнего

мира и содержание Библии, можно более или менее успешно судить о том или ином изображении.

Ко времени Ренессанса складывается специальная дисциплина — иконология (буквально «образословие»), стремящаяся пояснить, что значит определенный образ, где и как его можно использовать. Издаются специальные лексиконы, посвященные этому трудному занятию. Они имелись в мастерской художников, их хорошо знали записчики и любители искусства. Начиная с XV столетия они издавались систематически, последние увидели свет в начале прошлого века. Во введении иконологические лексиконы давали теоретическое обоснование науки, предлагали классификацию аллегорий и символов, к которым добавляли еще и эмблемы — изображения с афористическими подписями.

Опираясь на лексиконы, можно выделить аллегории, обозначающие явления природы: стихии, страны, время, небесные тела. Отдельно существуют те, которые

В 1800-е годы немецкий романтик Филипп Отто Рунге работал над серией «Времена суток». Сперва появились рисунки, потом на основе их дважды были изданы четыре гравюры «Утро», «День», «Вечер» и «Ночь». Затем художник намеревался создать по этим мотивам большие живописные панно. Рунге исходил из идеи близости всех искусств, особенно живописи, литературы и музыки. Замысел его легче понять из собственного авторского комментария, так как в изображениях традиционные аллегорические фигуры сочетались с образами, порожденными фантазией художника, и каждый элемент, включая любой цветок или былинку, имел символическое значение. Более того, в живописных панно предполагалось, что и краски будут иметь определенное символическое значение. Программа Рунге свидетельствовала о том, что времена суток понимались им не просто как смена утра и дня, вечера и ночи, но как отражение божественного Универсума, его совершенства, всепроникающей и созидающей силы. Таким образом, картины имели некоторое «иконное» начало, перед ними необходимо было предостоять и молитвенно прислушиваться к таинственным звукам, идущим из высших, небесных сфер.

Ф. О. Рунге.
Утро (малый вариант).
Масло. 1808.
109×85,5.



указывают на «чувства и бытие» человека: возраст, темперамент, судьба. Есть и аллегории социальной деятельности: наук и искусств, богатства и бедности, героики, профессиональных занятий. К последним принадлежит Индустрия, с которой начиналась эта статья. Некоторые из них относятся к религиозным таинствам. В христианской традиции много значат Вера, Надежда, Любовь, добродетели.

Основной пласт аллегорий — воскрешаемые образы древних мифов, о которых говорил Винкельман. Там, где появилась одна аллегория, приходится ожидать и другую. Крылатый молодой человек изображен с глазами, завязанными лентой, у ног его рог изобилия. Это — Благосклонность, порождение счастья и красоты. Слово «фавор», то есть благосклонность, по латыни мужского рода, потому и аллегория эта представлена фигурой отрока. Рог изобилия указывает на богатство, а завязанные глаза — знак того, что

благосклонность может быть и слепой. Молодая нимфа увенчана цветами, крылата, ее розовую колесницу влечет Пегас, в руках ее розы и догорающий факел. Мы видим Аврору — божество начала дня...

Еще сложнее обстоит дело с символами. Мир их намного шире. Это растения, животные, предметы, цветы, буквы и числа. Символическими могут быть складки одежды, поза, выражение лица. Вот несколько примеров. Анемон — цветок грусти и смерти. Его образ появился в легенде об Адонисе, скончавшемся на ложе из анемонов, на лепестках которых сами собой появились красные пятнышки. В сценах распятия Христа — это знак скорби Марии, его матери. Число один — источник других чисел, символ единства. Два — намек на человеческую и божественную природу

Христа, указание на женский пол, который делим, то есть воспроизводит потомство.

Символы чаще возникают в те эпохи, когда получает распространение представление о двоимирии. Так было в романтизме, символизме. Аллегии появляются в эпохи Возрождения, классицизма. Как бы там ни было — они важнейшая часть нашего культурного наследия. Долгое время в нашем обществе к ним относились пренебрежительно или с подозрением. Казалось, что они противоречат необходимости реалистического отражения действительности, уводят сознание в чуждые нам миры. На самом деле и символы, и аллегии — иной путь и иной уровень осмысления действительности, и мастера самых разных эпох охотно к ним обращались.

В. ТУРЧИН,
доктор искусствоведения

Возможно, спящая фигура за столом — автопортрет художника; вокруг него витают увиденные во сне, когда разум спит, образы: это животные, олицетворяющие «меланхолию», то есть знаки художественного гения. Среди них рысь, кошка, сова и летучие мыши, все прекрасно видят в темноте, обладают тонким слухом. Они находятся в царстве мрака и порождены фантазией; согласно проторомантической поэтической традиции, особенно английской, которую художник хорошо знал, ночь и воображение взаимно связаны. Свет изгоняет подобные образы и олицетворяет светлое начало. Лист № 43, о котором идет речь, первоначально был титульным и открывал замысел Гойи: показать сумасбродства, заблуждения, предрассудки и обманы через образы гротесковые и фантастические, словно увиденные во сне, но на самом деле весьма и весьма реальные... Действительность Испании давала повод к подобным размышлениям. Гравюры «Капричос» — капризы, традиция которых идет от аналогично названной серии Тьеполо. На рубеже XVIII—XIX веков, когда работал Гойя, подобное понятие «капризы» было популярно и обозначало всевозможные, не всегда сразу понятные образы.

Ф. Гойя.
Сон разума порождает чудовищ.
Из серии «Капричос», лист № 43.
Форт. 1797—1798.



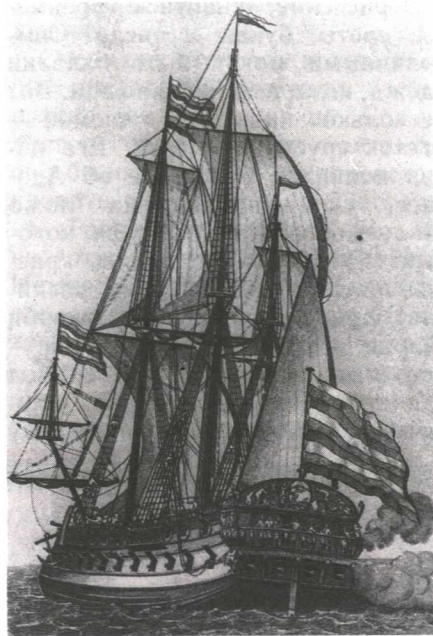
ПОД ПАРУСАМИ

Кто из вас, ребята, не зачитывался книгами Жюль Верна и Александра Грина, Роберта Стивенсона, Джека Лондона и многих других писателей, воспевавших романтику дальних странствий? Вместе с их героями вы отправлялись в полные приключений морские путешествия на стремительных кораблях под белоснежными парусами.

Основным местом действия и своеобразным «главным героем» этих книг становится парусное судно — романтическая бригантина или юркая шхуна, красавица яхта или величественный корабль. При чтении сразу возникают вопросы: как выглядят парусники? Чем они отличаются друг от друга?

Для того чтобы грамотно изобразить парусное судно, необходимо, хотя бы в самых общих чертах, знать его конструкцию, назначение отдельных частей и их названия на «морском языке».

История корабля насчитывает столетия, ее начало теряется в глубине веков. Свое слово в кораблестроении сказали многие народы: египтяне и римляне, викинги (норманны) и славяне, греки и финикийцы, индусы и китайцы. Самые древние суда были гребными, приводились в движение с помощью весел, но с течением времени люди стали использовать силу ветра, и на судне появляется мачта с парусом. Приемы и спо-



А. Шхонебек.
Корабль
«ГОТО-ПРЕДЕСТИНАЦИЯ»
(«Божье предвидение»)
Гравюра резцом. 1701.

Силуэты парусников разных веков.
Рисунки автора.

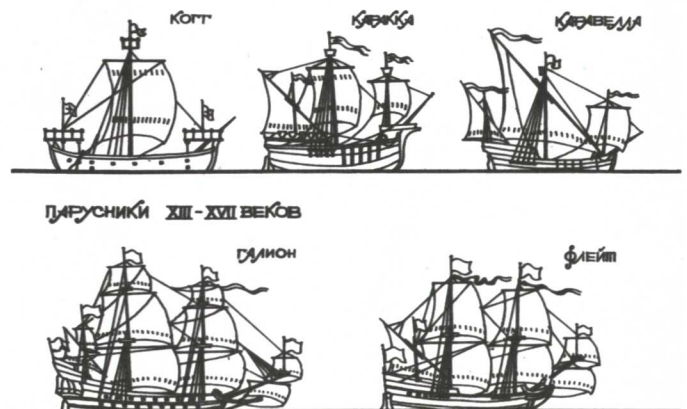
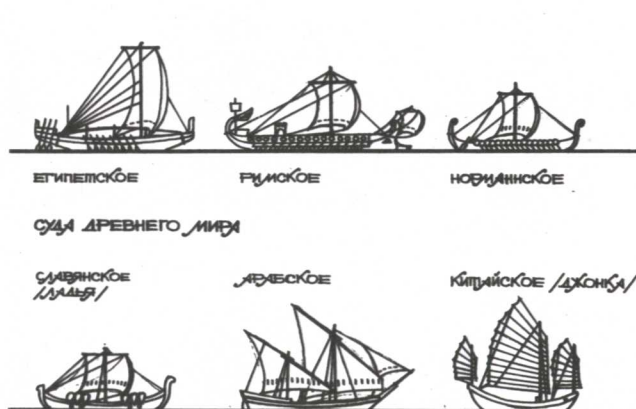
собы строительства судов постепенно совершенствуются благодаря развитию техники и росту торговли между приморскими странами. В эпоху Великих географических открытий (XV—XVI века)

моря бороздят довольно крупные и многочисленные суда разнообразных типов. Хотя отделке и оформлению парусников всегда уделялось большое внимание, но с этого времени их начинают особенно богато украшать резьбой, скульптурой и росписью. Возникает даже такая профессия, как корабельный архитектор, который был, в сущности, не только архитектором в традиционном понятии, но и инженером-кораблестроителем, хорошо знающим конструкцию судна, законы механики и морскую навигацию.

Примерно в середине XVIII столетия наступает золотой век парусников, который продлился почти до конца XIX века. Строительство судов в это время достигает совершенства.

Парусники различаются между собой прежде всего размерами и формой корпуса, которые определяют назначение и условия плавания. Например, суда, рассчитанные на дальние морские переходы, должны быть достаточно большими, чтобы противостоять ударам высоких волн и штормовому ветру, а для плавания по рекам и внутренним водоемам вполне подойдет небольшая суденышко или обыкновенная лодка. Поэтому размеры парусников колеблются в широких пределах: от 2 до 100 метров и более.

От типа судна и величины его корпуса зависит число мачт и их



высота, а также парусная оснастка.

Совокупность всех мачт и их частей называется «рангоут». Чаще всего парусные суда имеют одну, две или три мачты, очень редко четыре или пять. Если имеется только одна мачта, то она так и называется — «мачта». На судах с двумя мачтами первую (считая от носа) называют «фок-мачта», а вторую — «грот-мачта». Она, как правило, выше фок-мачты. Три мачты соответственно называются: фок-мачта, грот-мачта (самая высокая), бизань-мачта (самая маленькая). Поперечные горизонтальные перекладки, к которым крепятся паруса, имеют общее название «реи».

Кроме вертикальных мачт на крупных судах бывает еще своеобразная наклонная мачта, установленная под большим углом в носу корпуса. Из-за особенного положения ей дали отдельное название «бушприт», которое, по-видимому, не раз встречалось вам в литературе.

Особенность любого парусника — множество разнообразных канатов, тросов, цепей и просто веревок, при помощи которых крепят мачты и реи, ставят паруса и управляют ими. Все это называется такелажем. Существуют две его разновидности: «стоячий такелаж» и «бегущий такелаж».

Стоячий такелаж — это система туго натянутых тросов-оттяжек, которыми укрепляют мачту, чтобы она не гнулась и не качалась. Бегущий такелаж — все подвижные тросы, с помощью которых управляют рангоутом (реями, гиками) и парусами, то есть ставят и убирают паруса, а также поворачивают их в зависимости от направления ветра и курса судна.

Теперь перейдем к парусам — двигателю судна. Совокупность всех парусов называют парусной оснасткой или парусным вооружением судна. Паруса делятся на два основных типа — прямые и косые. Прямые представляют собой полотнище прямоугольной или трапециевидной формы и ставятся поперек продольной оси судна. Их прикрепляют верхней кромкой к реям, а нижнюю крепят к нижележащему рею или оттягивают шкотами к бортам. Косые имеют треугольную или четырехугольную форму с неравными сторонами. Их ставят вдоль оси судна или под углом к ней.

Настоящими, классическими типами двухмачтовых парусников считают бриг, бригантину и шхуну. Бриг имеет две мачты с прямыми парусами. На грот-мачте в дополнение к прямым ставят косой парус — трисель, который в этом случае иногда называют бриг-парусом. Бригантина — двухмачтовое судно с прямыми парусами на фок-мачте и косыми на грот-мачте (трисель и топсель).

Шхуна на обеих мачтах несет косые паруса. С косыми парусами

вообще легче работать, чем с прямыми, и, самое главное, они позволяют идти под большим углом к направлению ветра (моряки говорят: «круче к ветру»).

Трехмачтовые суда — преобладающий тип крупных морских парусников, к которым относятся корабль, барк, баркентина и трехмачтовая шхуна.

Корабль — трехмачтовое судно с полным парусным вооружением, несущее прямые паруса. Только на последней мачте ставят дополнительный косой парус — трисель. Барк — трехмачтовое судно с прямыми парусами на фок- и грот-мачте и косыми парусами на бизань-мачте. Баркентина — трехмачтовое судно, несущее на фок-мачте прямые, а на грот- и бизань-мачте косые паруса. Трехмачтовая шхуна — несет только косые паруса.

Военные парусные суда прошлого — корвет, фрегат, линейный корабль — были, как правило, трехмачтовые и имели парусную оснастку корабля. Отличались же размерами и количеством орудий, которые размещались вдоль бортов на одной, двух или трех палубах (деках). Все палубы имели в бортах квадратные отверстия (порты) для стволов пушек.

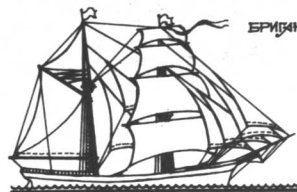
Первый русский военный корабль «Орел» был построен при царе Алексее Михайловиче (отце Петра I) в 1668 году на Оке и ходил в походы по Волге и Каспийскому морю. Это небольшое суденышко, длиной около 25 метров, имело на борту 22 пушки. В то время на верфи под Воронежем было построено еще десятка два похожих судов. Но настоящим создателем Российского флота по праву считается Петр Великий. Только при нем началось регулярное строительство большого количества разнообразных военных судов: парусно-гребных галер, фрегатов и, самое главное, линейных кораблей — основы морского могущества государства.

По сохранившимся документам, чертежам и моделям судов видно, что Петр Первый придавал большое значение не только вооружению кораблей и их мореходным качествам, но и архитектурно-декоративному убранству. Для выполнения этих работ он привлекал сотни иностранных и отечественных мастеров живопис-

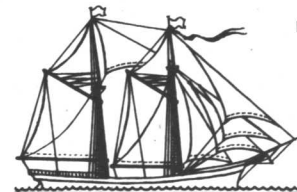
ДВУХМАЧТОВЫЕ СУДА



БРИГ

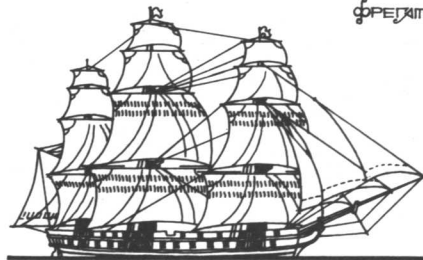


БРИГАНТИНА

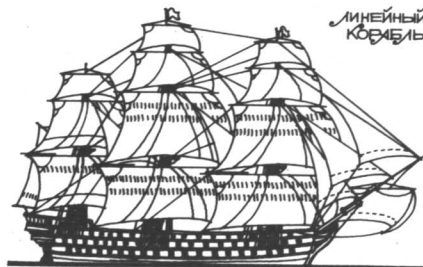


ШХУНА

ВОЕННЫЕ СУДА



ФРЕГАТ



ЛИНЕЙНЫЙ
КОРАБЛЬ

ного и скульптурного искусства, а также резчиков по дереву, литейщиков, позолотчиков. Чтобы иметь больше своих специалистов, в начале XVIII века при Адмиралтействе была создана школа корабельных архитекторов, где изучали многочисленные профессии, необходимые для строительства парусных судов. Традиции, заложенные Петром, не были забыты и успешно развивались следующими поколениями корабелов. В постройке и убранстве кораблей принимали участие мастера искусства, например, скульптор Б. Растрелли. Из мастеров XIX века можно вспомнить П. Клодта, чьи скульптурные группы на Аничковом мосту в Ленинграде хорошо известны.

В середине XIX века произошли два события, повлиявшие на развитие парусного флота. В 1848 году были открыты золотые месторождения в Австралии и Калифорнии. Началась «золотая лихорадка». Потoki любителей легкой наживы и тысячи искателей приключений наперегонки устремились за желанной добычей. Чуть раньше, в начале 40-х годов, резко возрос объем импорта чая и пряностей из Китая в Европу и Америку. Скоропортящийся товар необходимо было доставлять как можно быстрее, а имеющиеся типы судов не удовлетворяли этому требованию. Кораблестроители стали искать и нашли способы увеличить скорость парусников, используя новые конструктивные решения и материалы. Так возник целый класс судов, во многом изменивший старые представления о парусниках. Речь идет о легендарных «чайных клиперах» — одном из совершеннейших творений рук человеческих, век которых был коротким, но блистательным.

Изобразить парусный корабль, море и небо, берега неведомых стран, архитектуру портовых городов правдиво и образно не так просто.

Для этого нужны знания, хорошая зрительная память, умение воплотить свои замыслы в выразительной композиции, владение техникой рисунка и живописи. В процессе работы возникает много вопросов. Ответы на них ищите в книгах, в произведениях художников-маринистов и графиков, в фотографиях и, если есть такая воз-



можность, у знатоков морского дела: моряков, корабелов, яхтсменов и судомodelистов.

Помогут вам зарисовки и этюды берега моря, озера, реки. Обратите внимание на взаимосвязь состояния облачности и водной поверхности в ясный день, в пасмурную и грозовую погоду, в штиль, в сильный ветер, в разное время года, суток. Если на воде или на берегу есть лодки, яхты, корабли, обязательно порисуйте их.

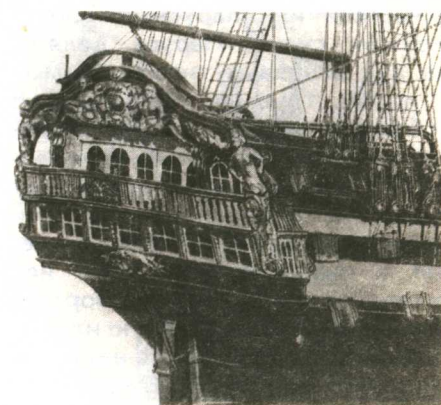
Такая подготовка даст возможность почувствовать масштаб изображения, конструкцию корпуса корабля, изменение его вида в зависимости от ракурса и расстояния до зрителя.

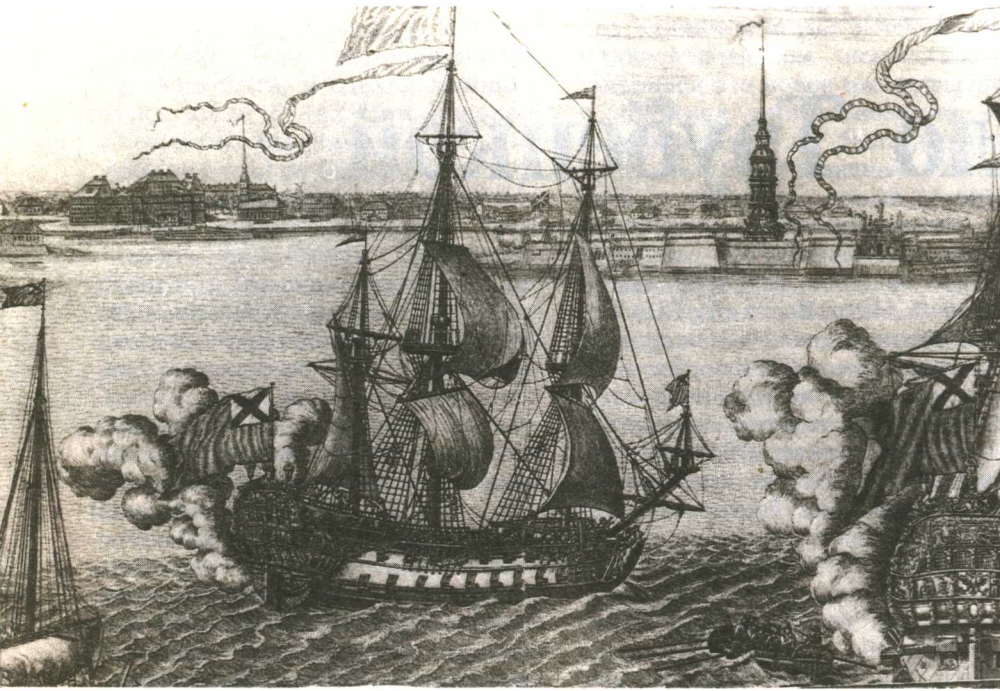
Вы уже узнали, что существуют различные типы парусников: галера, шхуна, бриг, галиот, бригантина и другие... И чтобы нарисовать хотя бы один из них, постарайтесь по книгам, схемам, иллюстрациям изучить характерные признаки данного парусника: величина корпуса, высота и количество мачт, схему парусной оснастки, характерные обводы носовой и кормовой частей корпуса. Специальные сведения помогут изобразить не корабль вообще, а точно тот, который необходим.

Особенно это следует учитывать при рисовании всемирно известных кораблей. Стремитесь к схожести, к «портретному сходству». Корабли Колумба и Нельсона, клипер «Фермопилы» и «Катти Сарк», наши учебные суда «Круженштерн» и «Товарищ» нельзя рисовать приблизительно.

Если есть возможность использовать модель парусника в качестве натуре, то ею не следует пренебрегать — это очень неплохой способ изучить судно в любом ракурсе. Такую модель вполне

Корма линейного корабля «ТРИ ИЕРАРХА». Модель. Дерево.





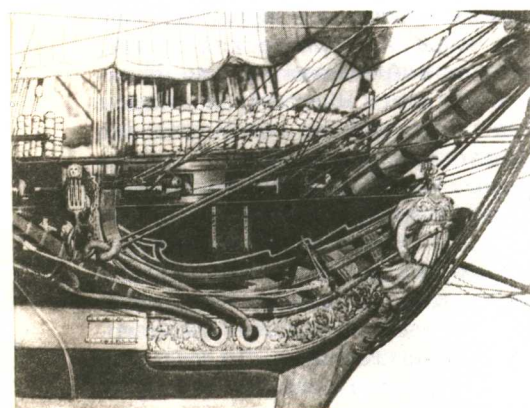
Л. Лебретон.
Кронштадтская гавань.
Литография, середина
XIX века.

А. Зубов.
Панорама Петербурга.
Фрагмент.
Гравюра резцом.
1706.

можно собрать самостоятельно из комплекта готовых деталей, которые продаются в магазинах «Сделай сам», «Детский мир».

Работая в цвете, учтите, что паруса крупных судов имеют не белый, а светло-серый или охристый-серый цвет, поскольку их шьют из неотбеленного льняного полотна — парусины. Только американские клипера имели белые хлопчатобумажные паруса. У парусов спортивных яхт более разнообразная гамма цветов: белые, красные, желтые, синие.

Носовая часть корабля
«ИМПЕРАТРИЦА АЛЕКСАНДРА».
Модель. Дерево.



Корпуса рангоутов всех старинных судов до конца XIX века были деревянными, и в зависимости от возраста их цвет менялся от желто-охристого или светло-коричневого до темного, бурого-серого. С конца XIX века и до нашего времени корпуса судов красят чаще всего в белый, серый или черный цвет.

На флагштоках всегда развеваются флаги и вымпелы страны, которой они принадлежат, поэтому желательно знать государственные флаги разных стран.

Дать морской теме и красавцу кораблю отдали многие европейские мастера XV—XIX веков. Среди них В. Карпаччо и Ф. Гварди в Италии, П. Брейгель и Х. Вром в Голландии, К. Фридрих в Германии, Р. Бонингтон в Англии, С. Щедрин и Е. Лансере в России, французские импрессионисты и многие другие. Но настоящих маринистов не так уж много. Это голландцы С. де Влигер и В. ван де Вельде, англичанин Д. Тернер, француз К. Верне, японец К. Хокусай. В России в этом жанре работали два крупных мастера — И. Айвазовский и А. Боголюбов.

В. КАМАЙ

Дорогие друзья! Вы прочитали статью. У многих наверняка появилось желание воплотить увлекательные сюжеты морских приключений и путешествий, нарисовать иллюстрации к любимым книгам, изобразить экзотику далеких островов, приобщиться к эпохе Великих географических открытий.

Чтобы работать стало интересней, наш журнал совместно с Министерством морского флота СССР объявляет всесоюзный конкурс на лучший рисунок. Его девиз: «Под парусами».

Приглашаем к участию ребят, любящих море, умеющих фантазировать и рисовать, не боящихся трудностей. Ведь чем сложнее задача, тем интереснее ее решать.

Конечно, заманчиво приобщиться к романтическому прошлому парусного флота, погрузиться в причудливую мозаику приключенческих книг, однако не следует забывать и о дне сегодняшнем. Особенно юным художникам из приморских городов и поселков.

Ребята могут показать исторические места и памятники, связанные с развитием отечественного флота, изобразить портреты бывалых моряков, сценки из современной жизни.

Выполняя композицию, не забывайте, что чрезмерное увлечение мелочами и деталями превращает работу в бездушный чертеж. Другая крайность — пренебрежение пластическими тонкостями природы, делает картину внешне нарядной, но неубедительной по форме и содержанию. Постарайтесь найти в будущих композициях интересные образы и характеры, передайте свои творческие устремления в энергичных, выразительных решениях.

На конкурс принимаются работы, выполненные в любой живописной или графической технике. Рисунок по большой стороне не должен превышать 60 сантиметров. На обратной стороне указать фамилию, имя, возраст автора, коллектив, адрес.

Работы высылать по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, редакция журнала «Юный художник».

Конкурс завершается в марте 1992 года. По итогам будет организована передвижная выставка. Победителей ожидают уникальные призы, памятные подарки и дипломы.

Паоло Трубецкой

Появление в 1909 году памятника Александру III в Петербурге вызвало бурю споров, дискуссий, разнотолков. «Опальный памятник», «Величие и вульгарность»... названия газетных статей красноречиво определяли оценку публики. В то же время отмечалось: «общее впечатление незыблемости, монументальности чрезвычайной. И, если допустим способ сравнения, то рядом с памятником Александру III совер-

шенно невольно встает фальконетовский Петр Великий. Там одно искрометное движение вперед, гениальный отважный порыв, здесь важный, царственный покой.

Сила чувствуется громадная! Чувствуется во всем! И в богатырской фигуре плотно сидящего на коне царя, и в манере держать повод лошади такой же, как он, массивной и крупной». Другая газета писала: «Вообще художник может быть доволен: памятник

ник, им сочиненный и сделанный, составляет украшение Петербурга, и чем больше с ним знакомишься, тем он кажется значительнее и лучше...»

Илья Ефимович Репин со свойственным ему темпераментом восклицает в адрес автора монумента: «Браво, bravo, Трубецкой! Очаровательно! Поздравляю Россию... какая смелость, широта...» Слава Паоло Трубецкого становилась небывало шумной для России, а общественный резонанс, вызванный установкой скульптуры, выходил за рамки чисто художественные и приобретал иной смысл — политический.

Собственно, разговоры вокруг памятника Александру III начались задолго до его установки на Знаменской площади. В 1900 году был объявлен международный конкурс на проект этого монумента. Эскиз скульптора Паоло Трубецкого признали наиболее удачным. Ему предоставили огромную мастерскую, и началась многолетняя, поистине титаническая работа. Лишь в 1905 году найден основной скульптурный мотив и начата модель в размер будущего памятника. В 1907 году ее выставили на Знаменской площади.

Все это время «вместе» со скульптором работала правительственная комиссия. «Вместе» взято в кавычки не случайно. То, что памятник, созданный Трубецким, появился на Знаменской площади именно таким, каким мы его знаем, произошло не благодаря трудам комиссии, а вопреки ей. Все эти годы Императорская комиссия по наблюдению за памятником являлась «пыткой, кошмаром для Трубецкого». Столкновения скульптора с цензорами носили острый характер. Резкость выступлений была характерна для обеих сторон. В речи перед расширенной комиссией после обсуждения окончательной модели Трубецкой сказал зло и иронично: «Благодарю Вас, господа. До сих пор у меня не было окончательной уве-

П. Трубецкой.
Памятник Александру III
в Петербурге.
Бронза. 1909.



ренности в моем произведении. Но теперь я успокоился, так как памятник Вам не понравился. Должно быть, я сделал хорошую вещь. Если б она Вам понравилась, я был бы этим огорчен». Подобные слова не были продиктованы заносчивостью тщеславного автора, как это пытались представить противники Трубецкого. Нет, это законная гордость мастера своим творением, когда он действительно вопреки и несмотря на... смог довести до конца задуманное решение.

Безусловно, памятник, созданный Трубецким, непривычен и по трактовке, и по пластической выразительности.

Монументальная скульптура более, чем любой другой вид искусства, предполагает увековечивание положительного образа. Такие качества прототипа, как героизм, самоотверженность, воля, возводятся скульптором как бы в превосходную степень и преподносятся потомкам в качестве образца гражданской доблести и добродетели. История искусства знает достаточно примеров, когда заурядный исторический деятель средствами монументальной скульптуры превращался в героя независимо от той идеи, которую вкладывал в эту работу сам автор.

Как истинное произведение монументальной скульптуры памятник Александру III стал символом самодержавия.

Сооружение памятника подвело итог творчеству Паоло Трубецкого в России. Он уехал в Париж задолго до его окончательной установки и бывал с тех пор в стране лишь наездами и на очень короткие сроки. Характерно, что на открытие памятника скульптора пригласили с опозданием, и он приехать не успел.

Что же предшествовало работе Трубецкого над знаменитым монументом? Как до этого складывалась его творческая судьба?

Паоло Трубецкой приехал в Россию в возрасте 31 года. Русский по отцу (мать его была американкой), Паоло Трубецкой провел детство и юность в Италии. Он не получил систематического художественного образования, но талант Трубецкого оказывается столь ярким, необычным, что работы совсем молодого скульптора начинают появляться на выставках и привлекают к себе внимание. Худо-

жественная манера складывается под влиянием новых течений в западноевропейском искусстве. В живописи это новое мы связываем с понятием импрессионизма. Но импрессионизм не был явлением лишь чисто живописным. Лежащий в его основе новый принцип отражения действительности нашел свое применение и в других видах искусства.

Главным в искусстве, считали приверженцы импрессионизма, является передача непосредственного впечатления от реальности, мимолетных эффектов освещения, изменчивости формы. Восторг и преклонение перед разнообразием жизни — самой простой, обыденной — пронизывают лучшие произведения импрессионизма.

В скульптуре непосредственность впечатления от «остановившегося мгновения» возможно передать лишь подвижной скульп-

турной формой. Поверхность скульптурного произведения должна «дышать», отражать свет и сгущать тени. В скульптуре появляется ранее не свойственное ей понятие мазка. Скульптура живет в пространстве, она становится как бы сгустком, концентрацией мгновения, увиденного и запечатленного художником. Для такого понимания скульптурных задач не подходит мрамор, он слишком холоден, отстранен. Лишь материалы, в которых застывает прикосновение руки художника, несущие его теплоту, пригодны для новой скульптуры. Пластлин, воск, гипс, бронза становятся излюбленными материалами мастеров пластики.

Мы так подробно остановились на определении скульптурного импрессионизма, так как именно это направление является главным для творчества Трубецкого. Он

П. Трубецкой.
Исаак Ильич Левитан.
Бронза. 1899.





рубеже веков. Трубецкой показывает свои работы на выставках «Мира искусства», «Союза русских художников», на зарубежных смотрах. В том числе и на Международной выставке в Париже в 1900 году, где его произведения были отмечены почетной медалью. Заметим, что итальянец по месту рождения, Трубецкой выставлялся в русском отделе и признание его работ внесло вклад в международный авторитет отечественного искусства, его прогрессивных тенденций.

Почему же успех Трубецкого

воспринял, впитал новейшие тенденции в европейском искусстве и с этим «багажом» появился в России.

Впервые с работами П. Трубецкого в России познакомились на выставке итальянских художников, которая проходила в Петербурге в 1897 году. После этой выставки директор Московского училища живописи, ваяния и зодчества князь А. С. Львов пригласил Трубецкого преподавать в скульптурном классе.

Свежесть, жизненность работ скульптора привлекали современников. Его имя становится в один ряд с именами И. Репина, К. Коровина, В. Серова, М. Врубеля, тех художников, которые определили развитие русского искусства на



был так безусловен? Почему даже недруги не могли не поддаться очарованию его работ?

Новаторство формы отталкивало многих, но в скульптурах Трубецкого было нечто, заставлявшее зрителей преодолеть консерватизм мышления ради приятия сути произведений. Суть эта была в своей основе всегда удивительно человеческой, ясной, светлой.

Такие работы Трубецкого, как «Мать и дитя», «Девочка с собакой», «Дети», «Московский извозчик», — без тени сентиментальности, назидательности удивительны своей теплотой, внутренней гармонией.

Необычайно трогательны у Трубецкого изображения животных, которых он так любил. Собаки,



П. Трубецкой.
Этюд.
Бронза. 1908.

П. Трубецкой.
Девочка с собачкой.
Гипс тонированный. 1901.

П. Трубецкой.
Московский извозчик.
Бронза. 1898.



П. Трубецкой.
Дети. Фрагмент.
Бронза. 1900.

П. Трубецкой.
Сидящая дама.
Бронза. 1898.



лошади в композициях Трубецкого не являются неким безмолвным фоном. Они так же, как и люди, имеют свои физиономии, характеры. Этими работами мастер дает определение вообще взаимоотношений человека с окружающим миром. Необычайная любовь скульптора к животным была поводом для шуток среди друзей, а его вегетарианство — для острот.

Трубецкой искренне считал, что если хищнику с младенчества не давать мяса, то в нем угасают кровожадные инстинкты и зверь становится добрым, ласковым. В воспоминаниях К. Коровина есть строки о том, как в петербургской мастерской Трубецкого он увидел волка, которого принял внача-

ле за собаку. «Добрый волк, — сказал ему Трубецкой. — Ты знаешь, он добрее собаки. Он вегетарианец, мяса не ест, как и я». С волком в мастерской Трубецкого прекрасно уживались баран, олень, заяц.

Такая удивительная любовь к животным не была лишь чудачеством, как это иногда пытались представить. Несомненно, она была частью мировоззрения, пусть несколько наивного, но цельного и гуманного. В станковой скульптуре, созданной Трубецким в России, преобладают камерные, лирические сюжеты. Очень важна для осмысления творческого пути скульптора группа портретов. Острота видения, тончайшая творче-

ская интуиция, даже провидческое зрение проявили себя в портретах И. Левитана, Ф. Шаляпина, Л. Толстого. В них отсутствует философское обобщение, спокойная отстраненность. Скульптор стремится запечатлеть характерное, остроиндивидуальное. Образ Левитана в портрете Трубецкого предстает напряженным, даже трагически-надрывным. Он изображен сидящим, но это не спокойная поза отдыхающего человека, а лишь минутная пауза в движении. Чувствуется, внутреннее напряжение столь велико, что не позволяет расслабиться, отдохнуть. И композиция скульптуры, и пластика, и силуэт — резкий, нервный — передают трагизм смертельно больного мастера, который с тонкой интуицией художника почувствовал П. Трубецкой.

Скульптора всегда привлекало обаяние творческой личности. Недаром за годы жизни в России он создает пять портретов Льва Толстого — одного из величайших своих современников. При этом нужно заметить, что Трубецкой не является поклонником философии писателя. Но его не могли не увлечь бунтарская сила духа, темперамент, творческая энергия писателя. Чисто формальными приемами — строгая конструктивная четкость объема при подвижной, как бы вибрирующей поверхности скульптуры — Трубецкой дает представление о личности Л. Толстого — сильной, цельной, мятущейся и страстной.

Около 50 станковых работ создал П. Трубецкой в России. Это был необыкновенно плодотворный период его творчества, совпавший с годами мужания и зрелости таланта. После отъезда в Париж в 1906 году Трубецкой кочует по Европе, переезжает в США, затем снова возвращается в Париж. Лишь за несколько лет до смерти он вернулся на свою родину в Италию, где умер в 1938 году.

По сложной, необычной биографии П. Трубецкого можно было бы считать мастером интернациональным. Годы его жизни в России оставили настолько яркий след в истории нашей культуры, а для творчества скульптора они явились таким бесспорным взлетом, что имя Трубецкого оказалось навсегда вписанным в историю русской пластики рубежа веков.

М. КАШУРО

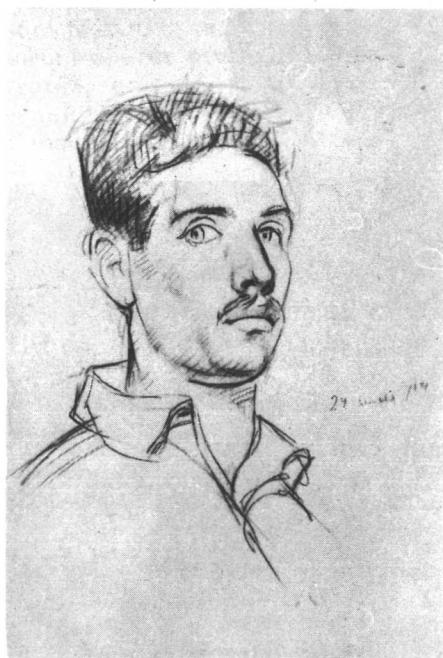
Константин Мельников — АРХИТЕКТОР

Творческая биография Константина Степановича Мельникова (1890—1974) по-своему счастлива и драматична. Он родился в семье рабочего, выходца из крестьян Нижегородской губернии. Как живописец окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, продолжил образование на архитектурном отделении. Стремительный взлет и значительные успехи в двадцатые годы, осуществление многочисленных замыслов и затем несколько десятилетий почти полное глухое молчание вокруг имени мастера. Лишь в конце шестидесятых начинаются робкие упоминания в прессе, камерные творческие вечера. Во всей полноте творчество художника приходит к нам сейчас. В прошлом году по инициативе ЮНЕСКО во всем мире отмечался 100-летний юбилей мастера — трудно вспомнить соотечественников-архитекторов, удостоившихся подобной чести. По всему миру прошла волна разнообразных выставок — от фотографий проектов и сооружений до международной выставки «Авангард-90» в Москве, ставшей любопытным смотром рискованных идей и кажущихся несбыточными проектов.

Мельникова не случайно рассматривают в ряду смелых архитекторов-новаторов. Всегда полный идей, он умел легко и задорно говорить. При нехватке средств, материалов, рабочих рук ему удавалось создавать шедевры, выразительные, запоминающиеся архитектурные образы.

Важное значение для характеристики творческой личности имеют пристрастия и привязанности. В силу своего характера Мельников жил замкнуто, в кругу своей семьи, где ему лучше работалось. Поэтому с такой любовью продуман и выстроен собственный дом архитектора в Москве.

С годами идеи Мельникова не устарели, по-прежнему актуальны и вызывают всеобщий интерес.



К. Мельников.
Автопортрет.
Карандаш. 1914.

МЫСЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ И АРХИТЕКТУРЕ

Чудное изящество излучает Великое Искусство Архитектуры, золотыми ключами открывається дивная тайна его очарования, но в последнее время увлекшись иной красотой — совершенством точных расчетов — и в погоне за новыми ключами обронили из тех, прежних, самый из них секретный.

Архитектура первородного стиля, следовательно, родственная Архитектурной Природе, властно царствовала тысячелетиями и создала огромное богатство разнообразнейших форм Строительного искусства. Теперь же эта природа забыта, и ее благородная

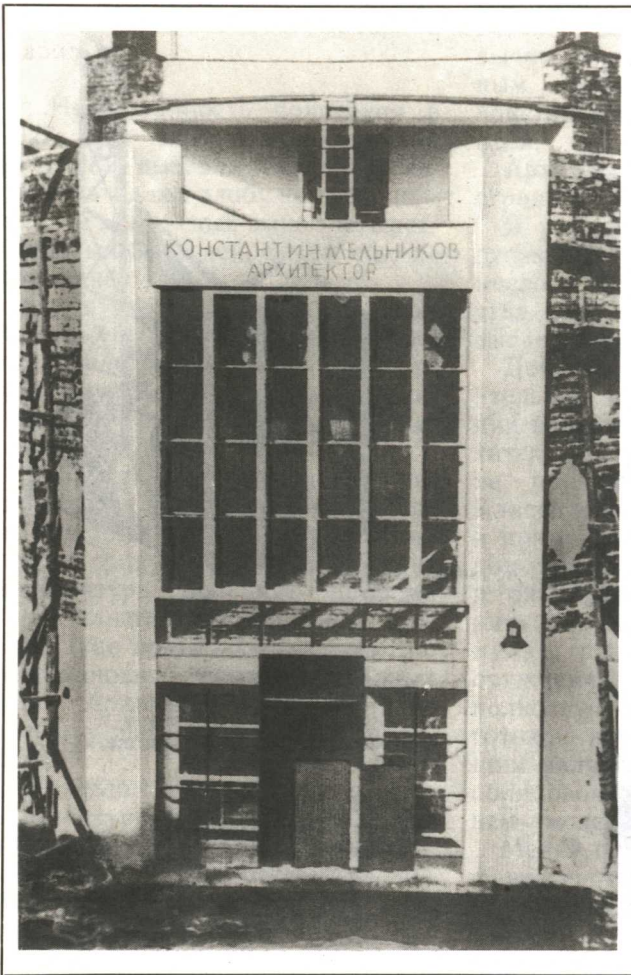
руда подменяется суррогатом из смеси Инженерии с отбросами архитектурной мишуры...

Свои формы я начал строить тогда, когда не из чего было строить, да и не на что было строить, и теперь всех поражает секрет, что напряжение в скудности гораздо богаче обилия средств, которые сейчас в руках архитекторов.

Ни одно место Земли не имело столь ясного знамения будущего, как та, широко распластанная на мощном континенте, трепетная Россия, воспринявшая на себя одну всю современную новизну испытаний, проб и экспериментов... Мечты взрослых слились с детскими, и опьяняющая фантазия овладела душой художника. Если бы реализовать все задуманное тогда (чего нельзя было, к счастью), мы обездолили бы Искусством несколько поколений. Стихийная сила Судьбы ставила каждого из нас на подобающее ему место, и История должна честно это помнить...

В эти знаменательные для нас, русских, годы нас захватила сильнейшая жажда строить новое счастье людей. Все, что поднялось внутри каждого из нас, и было направлено в область бескорыстных экспериментов, и это-то прекрасное искусство осчастливило нас своим появлением, после долгих лет имитирования, в естественных своих формах, заговорило природным своим языком в мускульных напряжениях консольных конструкций.

Послевоенная Франция не устояла перед соблазном открыть в 1925-м, счастливым для меня году, Международную выставку декоративных искусств и индустрии в Париже. В своей короткой истории Советское государство еще не имело случая выступать на мировой арене своим собственным павильоном. Оба исторических факта помогли мне испытать свои силы



Дом-мастерская
К. Мельникова в Москве.
1927—1929.
Вид дома со стороны
Кривоарбатского переулка
в момент завершения
строительства.
Фото А. Родченко. 1929.

Интерьер Дома-мастерской.
Современное фото.

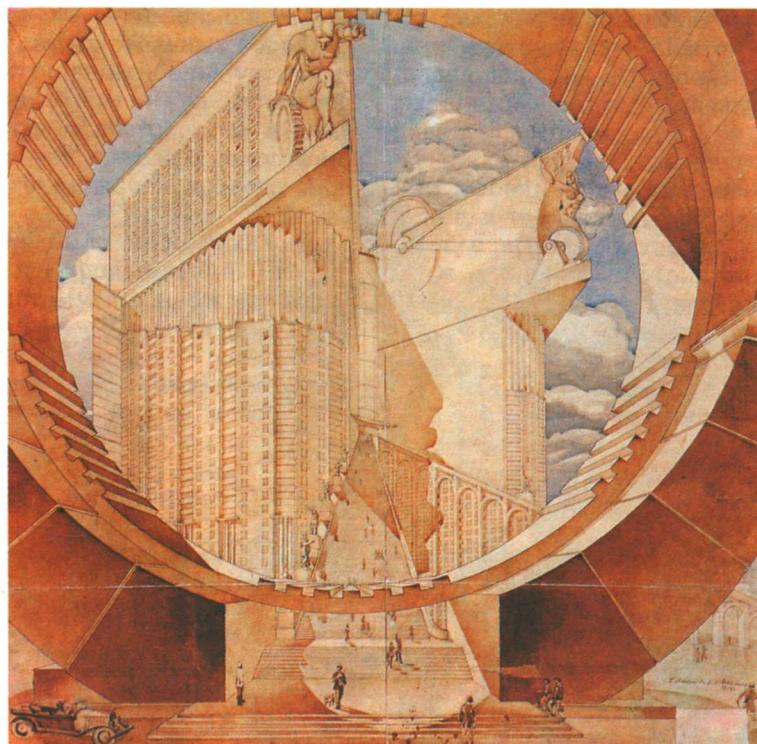
К. Мельников.
Проект Наркомтяжпрома
на Красной площади
в Москве.
Тушь, акварель. 1934.

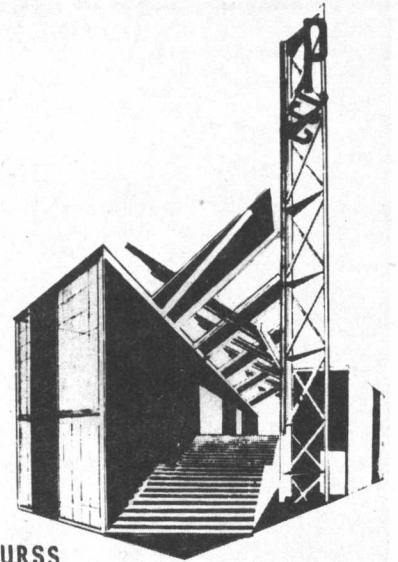


и еще раз в них убедиться у себя дома и за рубежом.

Я, Родченко, Маяковский поехали в Париж показывать первые появившееся Сказочное Царство. Денег на постройку... я привез пятнадцать тысяч рублей — вышел киоск не киоск, а задору... Теперь у нас тратят миллионы на постройку павильонов, а того задору архитектурной мысли миллионами не достают. По сей день вспоминают эту маленькую игрушку.

Тяжело сердцу художника без родины, все существующие искусства мира и их шедевры создавались национальным подъемом единого народа. Я замер тоже от охватившей меня грусти и долго глядел на свой павильон. России здесь нет, но ты русский, я создал тебя здесь, на выставке архитектуры, оригиналом. Далеко отсюда, в нашей Москве, на транзите огромной площади Василия Блаженного — оригинал, его авторы без диплома, со свойством нашей нации всему верить и всем дарить. Истинное неизъяснимо, и таится

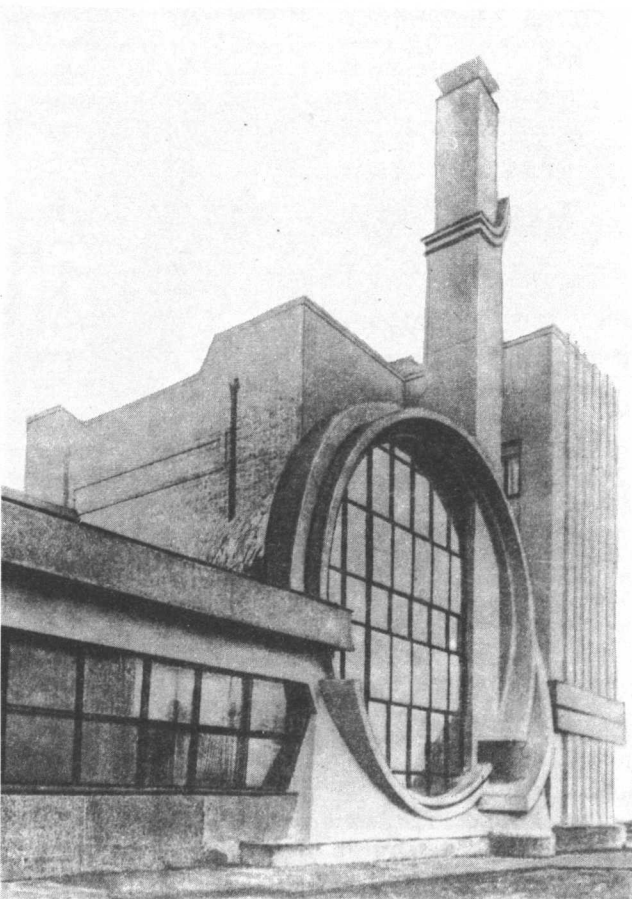




PAVILLON UR.S.S.
PARIS 1925

К. Мельников.
Проект павильона СССР
на Международной
выставке современных
декоративных искусств и
промышленности в Париже.
1925.

К. Мельников.
Павильон «Махорка»
на Всероссийской
сельскохозяйственной
кустарно-промышленной
выставке в Москве.
Фото 1923 года.



К. Мельников.
Гараж Госплана
в Москве.
Фото 1920-х годов.

К. Мельников.
Клуб имени Русакова
в Москве.
1927—1929.
Фото 1920-х годов.



оно в противоположных сочетаниях однородных масс Собора и Павильона.

...Неожиданность появления в 1927 году здания клуба имени Русакова вызвала смятение, неприязнь и даже злобу на рискованный, но эффектный вынос четырехметровых консолей, никем еще не применявшихся.

До двухсот эскизов шли потоком к одному и тому же объекту. Я останавливался только тогда, когда все, что меня преследовало, выливалось в еще невиданную и красивейшую форму.

Я работал как в полусне. Здания клубов проектировались мною не просто как здания, я составлял проект грядущего счастья, проект архитектуры большого подъема строительства новой жизни. Трудно сейчас повторить тот ритм, но не остановится темп современных форм Архитектуры, начавшихся здесь, у нас, на взрывах прошлого.

Их было семь, как в гамме, семь архитектурных тем. Проект для здания клуба имени Русакова решен был сразу и навсегда, как праздничный салют Сжатой Красоте, как орудийный залп с прицелом в будущее.

Не вопреки и не в угоду укладу, составившему общую, одинаковую жизнь для всех, я создал в 1927 году в центре Москвы, лично для себя, дом с надписью: КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ, АРХИТЕКТОР, настойчиво оповещающий о высоком значении каждого из нас. Наш дом, что соло личности, гордо звучит в гуле и грохоте нестройных громад столицы и, будто суверенная единица, настраивает с волевой напряженностью ощущать пульс современности.

Каждый раз, когда мне поручалась работа, по счету, скажем, двадцатая или тридцатая, — все равно — я стоял перед ней, как перед первой, начиналось все с самого начала, из страшно далекого, на глаза наезжала повязка, как в жмурках, — трудно угадать, где появится Жар-птица. Весь целиком принадлежишь самому себе, состоянию своей природы и только в ней одной видишь себе опору.

Трепет этот, сокровенный трепет, подобен звездному небу в волшебную ночь, когда хочется

сбросить с себя налет изжитых истин, отринуть все ходячие привычки и понятия, стать оголенным, чтобы полнее окунуться в кристальный источник природных идей.

Архитектура есть объемное пространственное искусство.

Я утверждаю, что архитектура существует как строительное ремесло, и лишь развитие строительства дает ту форму, которая называется архитектурой.

Доказывать, что новейшие строительные материалы и конструкции влияют на возникновение архитектурного стиля сооружения, не приходится. Это очевидно. Классические примеры, равно как и примеры недавних эпох, всегда под рукой у любого архитектора, и он может видеть, как «говорит» камень в египетских пирамидах, граниты и мрамор — в сооружениях древней Эллады, как полнозвучно использован камень готикой и насколько определяющим является кирпич во всех его облицовочных ипостасях в недавнем «модерне».

Меня продолжают обвинять в фантазерстве и несбыточности моих произведений. Эти люди почему-то смотрят на меня только одним глазом. Посмотрите же на меня обоими глазами. Может быть, вы заметите, что фантастический Мельников по своим несбыточным проектам построил прямо в натуре десятки самых реальных сооружений, получивших большую популярность у нас и за границей. Построить я построил, а мнение обо мне как о величайшем фантазере сохранилось до сего дня.

У меня было мало заказов, но есть много произведений. Почему так? А потому, что я каждый заказ превращал в произведение, часто вызывавшее целые сенсации...

Не всякое строительство будет архитектурным, и не всякое архитектурное сооружение будет произведением искусства.

Художник должен быть весь на виду, нельзя думать, что у него две жизни — одна для искусства, а другая так, для него самого.

Полемика освежает нервы, но все же это — слова, и как бы сильно и победно они ни звучали, настоящим языком для художника будет язык его произведений.

Обвинений в формализме больше всех выпало на мою долю, но на мою долю также больше всех досталось и работы.

В истинном произведении должна быть заложена идея, иначе произведение будет ложным. Идея зарождается на основе острого и чуткого переживания своего времени — без этого никакая идея не получит признания в художественном достоинстве.

Нужно быть мастером, чтобы владеть творчеством. Научиться творчеству — это не значит получить диплом. Диплом может лежать в кармане, может пролежать десятки лет, а то и всю жизнь, а из архитектора так и не получится архитектор.

Из всех видов искусства Архитектура — самое рискованное. Если живописец рискует испортить холст и краски на сотни рублей, а скульптор в самом редком случае — глыбу мрамора, то архитектор... ему мало тысячи — нужны миллионы рублей для осуществления его произведения.

Для творческого созидания монументального искусства архитектуры должны быть привлекаемы одаренные и исключительно талантливые силы, так как ввиду монументальной природы архитектуры исполненное не допускает переделок и не подлежит скорому самоуничтожению. Поэтому раз прорвавшийся к строительству бездарный объект памятником войдет в историю.

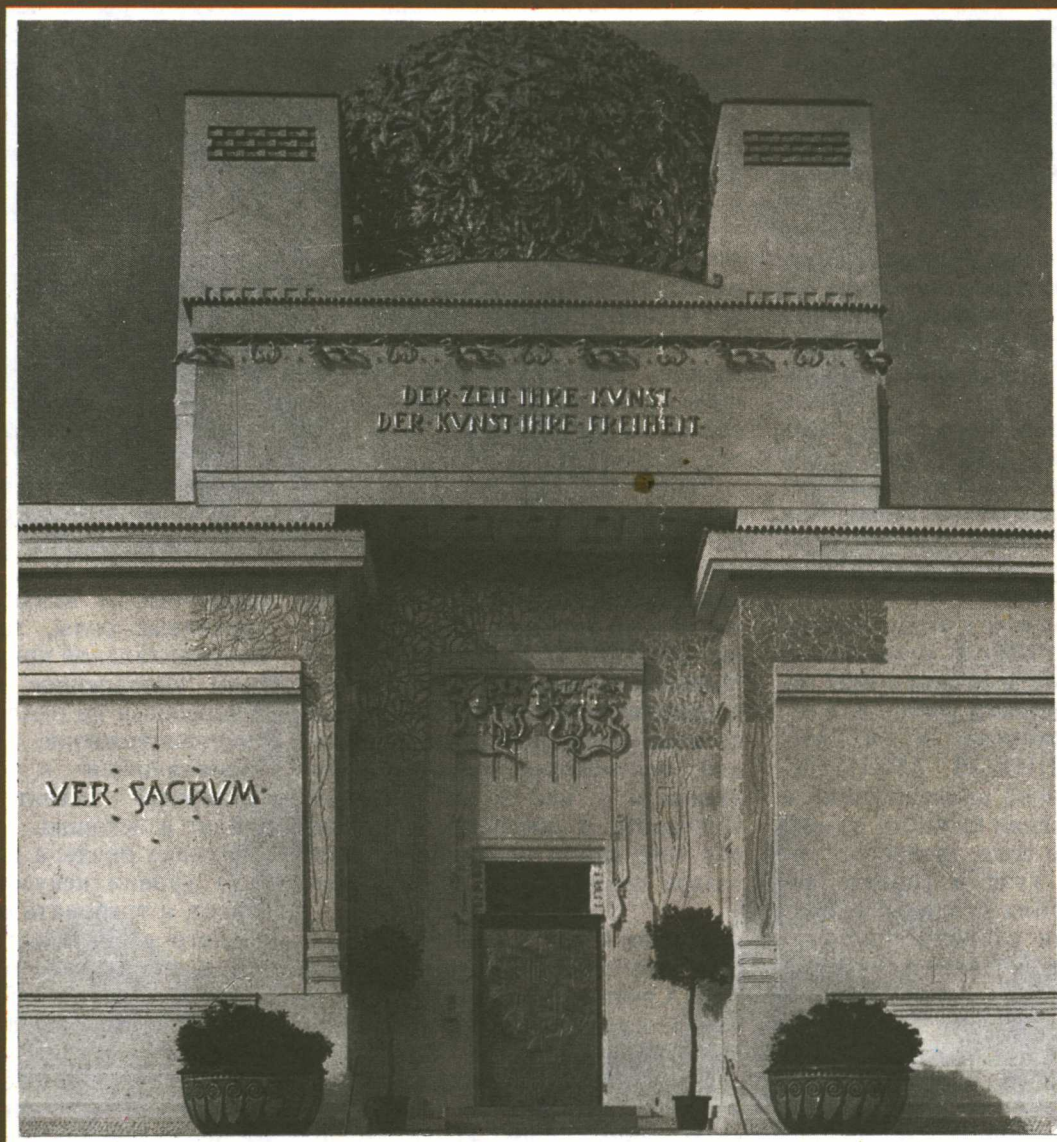
Однако предела для качественного уровня искусства не существует, и требовать от города идеального строительства не приходится, ввиду чего отрицательные воздействия на наше впечатление от неудачных городских мотивов есть и будут. И локализовать их прямым путем немислимо, ибо это требует сотни миллионов средств на перестройку.

Величие искусства архитектуры не в высоте сооружения и не в ширине и вообще не в каких-либо размерах.

Претворять нежные грезы в мощную действительность — это и есть профессия архитектора.

Из книги: Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика. М., 1985.

ВЕНСКИЙ СЕЦЕССИОН



В 1897 году в художественный обиход Австрии вошло новое слово: Сецессион. Так называлось объединение, появление которого знаменовало новый период в истории искусства. Зарождение австрийского модерна было тесно связано с отказом от принципов салонного искусства и псевдоклассицизма. Слово «сецесси-

он» — отделение, отъединение, подчеркивало задачу данного движения.

Долгие годы панорама художественной жизни Вены начиналась с одного и того же имени — Ганса Макарта. Мастерская этого преуспевающего салонного художника выглядела как настоящий музей. Огромный зал был

увешан полотнами, уставлен предметами быта прошлых эпох и разнообразными реликвиями. Сложившаяся вокруг Макарта художественная микросфера была для жителей Вены воплощением синтеза искусств. Обилие театральных костюмов в коллекции мастера и создание им эскизов оформления праздничных шествий позволяли говорить об особом «театре Ганса Макарта». Как театр, так и музейную среду современники связывали с именем художника, его считали символом национального стиля в живописи.

Но наступает вторая половина

девяностых годов, и на жителей Вены обрушивается каскад преобразований в области изобразительного искусства. Вена заговорила сразу о многих мастерах, но наиболее острые дискуссии разгорелись вокруг имени Густава Климта, талантливого живописца и графика, председателя Сецессиона. Именно под его руководством возник новый тип союза живописцев и графиков, основанного на принципах демократизма.

Климт родился в 1862 году. В юности он занимался сценографией и создал ряд эскизов интерьеров театральных зданий. Ранние

работы художника — фрески для венского Бургтеатра — были выполнены в традиционном академическом стиле. Однако с начала 1890-х годов художник начинает резко отходить от установившихся традиций, делая шаг от академизма к свойственной модерну декоративно-плоскостной манере.

Стиль модерн имеет несколько национальных вариантов. Австрийскую разновидность специалисты часто называют «геометрическим стилем», который противопоставляется «волнистому» английскому, для которого много

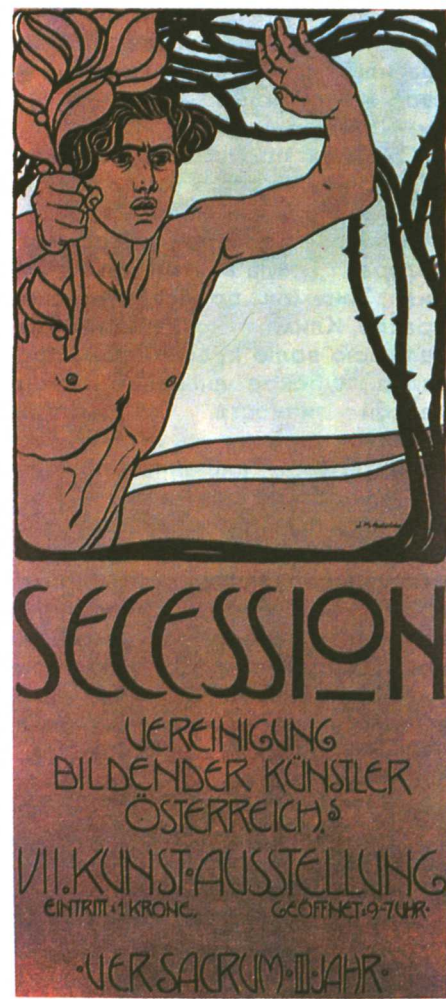
И. Ольбрих.
Павильон «Сецессион-гауза».
1898.

О. Кокошка.
Плакат
«Выставочное обозрение».
Цветная литография. 1908.



К. Мозер.
Афиша 13-й выставки
(совместно с мюнхенским
объединением «Шолле»)
Цветная литография. 1902.

И. Аухенталлер.
Афиша 7-й выставки.
Цветная литография. 1900.



значит связь с растительным орнаментом.

Слово «геометрический» необязательно означало обилие прямых линий и прямоугольников. Последователи Климта любили спиралевидные формы, им были близки мотивы раковины и кристалла.

С понятием Сецессион тесно связаны имена художников Коломана Мозера, Макса Курцвайля, Леопольда Леффлера, архитекторов Йозефа-Марины Ольбриха и Йозефа Хоффмана.

Здание Венского Сецессиона, созданное Ольбрихом, произвело настоящую революцию в истории музейного дела. По своему типу это был прекрасно оформленный выставочный павильон, но многие исследователи применяют к нему слово «дворец». Он вскоре стал настоящим храмом искусства, отвечающим новейшим архитектурным требованиям начала двадцатого века.

Квадратное в плане здание было увенчано шаром, «сотканным» из стальных листьев. Этот шар был важной находкой архитектора. Еще одной особенностью здания была надпись на фасаде, которая гласила: «Каждому времени — свое искусство. Каждому искусству — свободу».

Свобода проявлялась в праве художника на свою точку зрения, а также в особой доброжелательной и доверительной атмосфере, которая царила внутри объединения. Занимая председательское кресло, Климт никогда не навязывал свою волю художникам, проявляя глубокое уважение к творческой личности. Оформители выставок стремились к тому, чтобы интерьеры, лишённые помпезной имперской символики и далекие от пышности аксессуаров, свойственной полотнам Макарта, отличались максимальным демократизмом: отсюда упрощение конструкции стендов и их мобильность. Художники могли выгородить определенный сегмент зала, выделить в экспозиции смысловые зоны.

В таком простом геометрическом окружении было удобно размещать экспонаты: картины и скульптуры представителей Сецессиона, произведения декоративно-прикладного искусства. Причем оформители выставок — Мозер, Курцвайль, Леффлер и

другие художники — нередко присутствовали в зале не как творцы, а как... распространители своего журнала «Ver Sacrum» («Священная весна»). Номера этого дорогого журнала по своему оформлению были настоящими шедеврами. Вместе с экземплярами журнала продавались репродукции, каталоги и проспекты.

На примере первых выставок Сецессиона можно проследить, как быстро уходили в прошлое

ков-сецессионистов было стилистически увязано с принципами оформления экспозиций. Афиши выставок Сецессиона были более изощренными произведениями, чем геометрическая архитектура Ольбриха и Хоффмана.

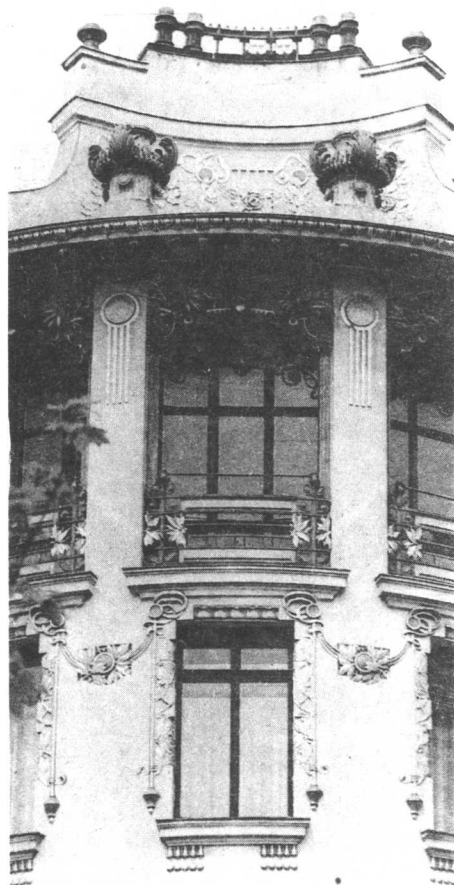
В плакатной графике австрийских художников появились мифологические существа и аллегорические фигуры. Созданный К. Мозером типаж темноволосой богини получил в обиходе художников название «Мозеровская муза». Этот сквозной образ часто использовался в выставочной рекламе. Новым понятием стал также «сецессион-шрифт» — буквы, созданные Альфредом Роллером, которые с течением времени соединились в создании венских любителей искусства с выставками Сецессиона.

При всей простоте выставочных стендов и интерьеров сами картины были далеко не простыми. Некоторые холсты Климта содержали металлические и перламутровые вставки, аппликацию из золотой фольги, а несколько произведений были синтезом живописи и мозаики. Любимый Климтом мотив взаимопревращения разных видов энергии, биологических метаморфоз привел к появлению таких разнофактурных композиций.

Характерный для модерна принцип пластической непрерывности композиции проявился, например, в том, что изображение переходило с плоскости картины на раму, то есть из одного материала в другой.

Работы Климта, размещенные в интерьере Сецессион-гауза, производили ошеломляющее впечатление на посетителей выставок. Окаймленные тонкими деревянными рамами картины по цветовой гамме составляли резкий контраст с белым цветом. Новые методы композиции, при которых построение идет по нескольким диагоналям, а изображенные фигуры в стремительном вихре несутся прямо на зрителя, шокировали всех, даже художников-профессионалов.

Новизна стилистических поисков затронула не только орнаментальные построения, но и изображение человека. Очень сильное впечатление производило, в частности, то, что лицо главного героя или героини в картинах Климта



О. Вагнер.
Здание на Линке Винцейле, 38.
1898.

Мебель и прикладное искусство
из музеев Вены. ▷

многие традиционные явления в музейном деле XIX века. Посетители выставок 1880—1890-х годов были избалованы экзотическими формами выставочных стендов, для которых характерны резьба, инкрустация, применение самых разнообразных материалов. В конце 1890-х годов в Вене появляется музейный интерьер предельно простой конструкции.

Плакатное искусство художни-

почти никогда не было композиционным центром. Художник акцентировал детали драпировок, орнамента на стенах, а иногда заполнял плоскость картины знаками, похожими на иероглифы.

Спирали и волны выходили на первый план: вновь открытые благодаря археологам традиции крито-микенской культуры играли важную роль, но получили в трактовке современных художников

новое преломление. Не будем забывать, что Климт был свидетелем появления важнейших открытий в физике и в естествознании.

Рубеж веков — это время, когда ученые переосмыслили понятия «масса», «энергия», «динамика». Пройдет немного времени — и Европа заговорит о теории относительности, которая тоже найдет отражение в искусстве, а итальянские футуристы захотят

освободить изображение динамических процессов от фигуративности. В начале столетия художники как никогда увлекались разложением движения на фазы, пытаясь добиться эффекта «чистого» движения.

Путь к смелым авангардистским приемам лежал и через стилистику Климта и его единомышленников. Тема потока, водной струи, буйного вихря и золотоструйного



дождя перекликалась с научными поисками физиков и биологов. Ученые все чаще говорили о необъяснимых явлениях, а пластическим соответствием всему необъяснимому стали полуабстрактные фигуры, золоченые хрустальные шары и создающие оптическое равновесие мозаичные и перламутровые «заплаты». Более спокойны по настроению пейзажи Климта, в которых мистический символ уступает место реализму.

Среди деятелей Венского Сецессиона были не только живописцы и графики, но и скульпторы. Именно в стенах Венского Сецессиона впервые экспонировалась знаменитая статуя Макса Клингера «Бетховен». Это произведение было создано в период, когда Европа отвыкла от тонированной скульптуры. Появление статуи в 1902 году, на XIV выставке Венского Сецессиона, стало настоящим событием.

Австрийские художники проявили к работе Клингера большое внимание, в то время как на родине художника «Бетховена» не хотели выставлять. Оформление помещения специально для экспонирования статуи выполнили Г. Климт и Й. Хоффман. Скульптура была размещена на фоне декоративной композиции А. Роллера «Наступление ночи». В момент открытия статуи была исполнена бетховенская «Ода к радости»; оркестранты стояли на ступеньках лестницы, ведущей к монументу.

Так же гостеприимно встретили художники круга Климта выдающегося шотландского архитектора и художника Чарльза Макинтоша, которому на родине был приклеен унизительный ярлык основателя так называемой «школы призраков». Макинтош и его талантливые современники — Герберт Макнэйр, сестры Маргарет и Фрэнсис Макдональд — под-

Г. Климт.
Поцелуй.
Масло. 1907—1908.
Вена. Австрийская галерея в Бельведере.

Э. Шиле.
Автопортрет.
Масло. 1911.
Вена. Исторический музей.

Г. Климт.
Юдифь I.
Масло. 1901. ▷
Вена. Австрийская галерея в Бельведере.



вергались у себя на родине нападкам со стороны академической критики. Климт протянул им руку помощи, и в 1902 году произведения Макинтоша и его коллег регулярно выставлялись в Венском Сецессионе.

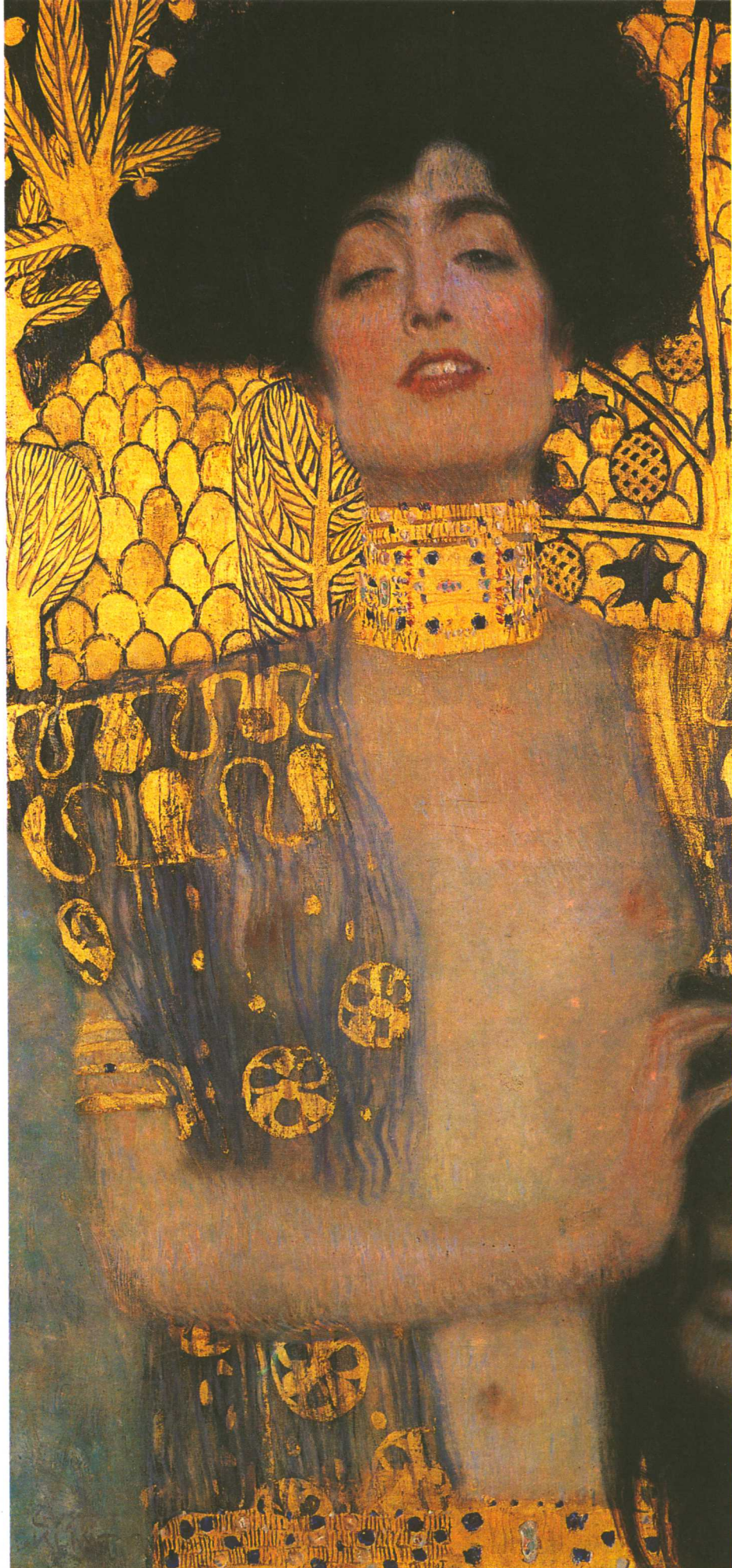
Для австрийских архитекторов слово «макинтошизм» не было ругательным. Стиль Макинтоша, любившего строгие геометрические формы, оказал сильное воздействие на эстетику жилого интерьера. Затронуло это влияние и общественный, в частности музейный интерьер. Но наиболее выпукло влияние макинтошизма проявилось в прикладной графике и в искусстве плаката. Пристрастие Макинтоша и Макнэйра к изображению вытянутых вверх фигур мифологических существ стало поводом к появлению прозвища «Школа призраков». В европейских странах, где благодаря помощи Климта попытки популяризации макинтошизма оказались успешными, четверо из Глазго пользовались большим уважением. Содействие Климта сыграло в творчестве Макинтоша огромную роль.

Невосполнимой потерей для музейного дела Европы стало уничтожение фресок Климта немецко-фашистскими захватчиками. Это произошло в 1945 году. Фрески «Бетховенского фриза» и ряд картин были уничтожены по личному приказу Геббельса, который считал сожжение этих произведений необходимым, чтобы они не достались советским войскам в качестве трофеев.

В здании Сецессион-гауза когда-то выставлялись и русские художники, а Л. Бакст в 1913 году создал афишу для одной из таких выставок. Художник Коломан Мозер принял участие в выставке «Детский мир», которая открылась в залах Петербургского Общества поощрения художеств в том же году. О творчестве Климта писал такой известный русский художник, как Аполлинарий Михайлович Васнецов.

Поиски и достижения художников Сецессиона не забыты сегодня. Они заставляют современных любителей живописи еще раз вдуматься в девиз объединения: «Каждому времени — свое искусство. Каждому искусству — свободу».

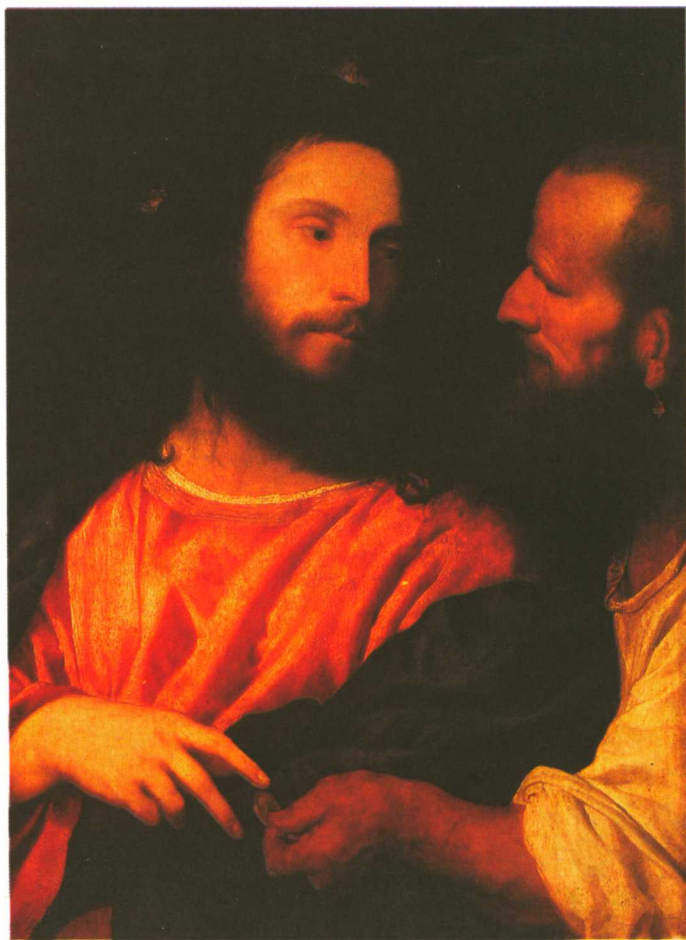
А. ДЬЯЧЕНКО



О композиции

Основой любого произведения искусства является композиция, придающая ему единство и цельность. Кроме того, с ее помощью нравственно-художественные взгляды автора получают гармоническое воплощение. У композиции свои законы, складывающиеся в процессе художественной практики. Этот вопрос очень обширен, поэтому ограничимся обсуждением лишь малой его части.

Речь пойдет о сюжетной композиции, об отдельных приемах, с помощью которых достигается наибольшая выразительность картины. Остановимся на взаимоотношении двух понятий — сюжет



Тициан.
Динарий кесаря.
Масло. Около 1516.
75×56.
Дрезден. Картинная галерея
старых мастеров.

и содержание. Под сюжетом надо понимать то, что непосредственно изобразил мастер в своем произведении. Сюжет, образно говоря, находится на поверхности айсберга, а содержание — его глубинная часть. Один и тот же сюжет сотни людей воспринимают и толкуют по-разному, то есть создают свою версию содержания. Безусловно, право выбора остается за художником, который средствами живописной композиции раскрывает перед зрителем всю многогранность содержания.

Возьмем для примера шедевр Тициана «Динарий кесаря» и внимательно взглянем на него. Картина удивительно лаконична, лишена даже намек на эффектность. Мягкий поворот головы, жест руки Христа человечны и просты, задумчивое, почти кроткое лицо притягивает своей сложной духовной жизнью.

В образе фарисея, наоборот, подчеркнут грубый, приземленный характер — его профиль резок, лицо морщинисто.

По библейской легенде, когда Христос учил народ в храме, первосвященники подослали к нему лукавого человека с вопросом: «Позволительно ли нам давать подать кесарю (римскому императору) или нет?»

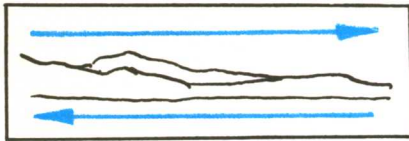
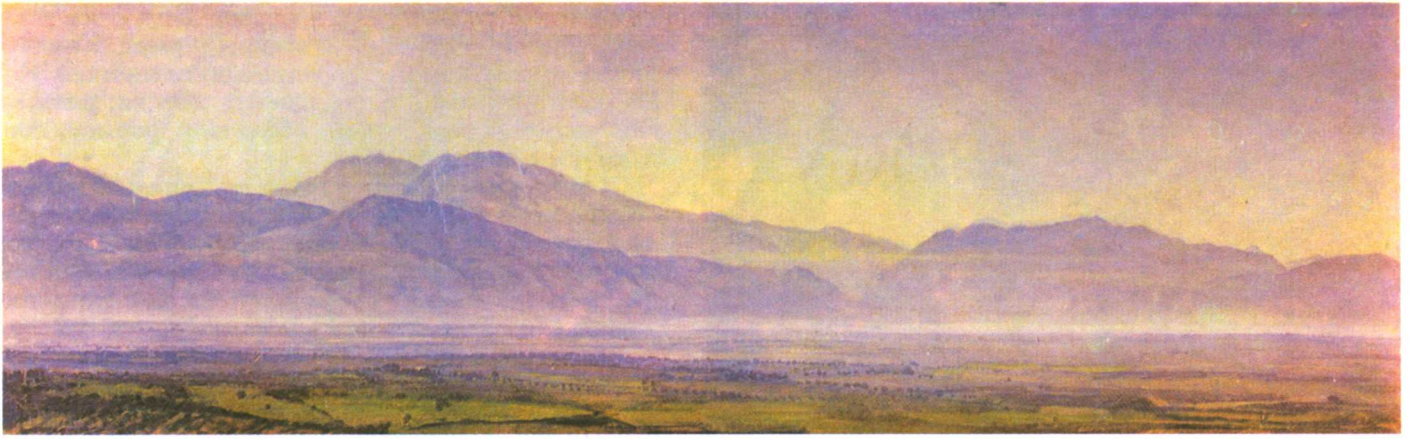
Фарисеи рассчитали так: если Христос выступит против выплаты дани, а значит, и против власти, за это его можно заточить в темницу, если «за» — поколеблет веру народа в истинность собственного учения.

Христос понял двусмысленность вопроса, но не смутился, а попросил показать динарий (золотая монета). «Чье на нем изображение и надпись?» — обратился он к людям. «Кесаревы», — ответили они. Тогда Учитель сказал: «Отдайте кесарю кесарево, а божие — богу».

Так Христос проучил своих недоброжелателей. Тему встречи двух столь чуждых друг другу миров, мира возвышенных идеалов и реальной действительности, завершает контраст прекрасной руки Христа, которая никогда не коснется монеты, и сильной руки фарисея, сжавшей круглый кусочек золота.

Через некоторое время обманчивость первого впечатления сменяется прозрением, нашим глазам открывается глубокая драматичность момента. Изумление собственным открытием подводит к закономерному вопросу: «Каким же путем художники достигают подобного чуда?»

Создание произведения проходит целый ряд формальных поисков на стадии эскизов. Существенное значение имеет выбор размера, который определяет дальнейший путь и объем работы. Данный момент очень важен, так как здесь следует тонко почувствовать взаимосвязь содержания, строя, силы и тональности звучания композиции.



А. Иванов.
Понтийские болота.
Масло. 1840-е годы.
31,5×94,4.
Государственная
Третьяковская галерея.

Как монументальны и грандиозны полотна «Медный змий» Федора Бруни, «Христос и грешница» Василия Поленова, вызывающие у зрителя гамму чувств, мыслей, духовных переживаний, философских толкований. Иным примером могут послужить «Завтрак» Метсю, «Военный и служанка» Питера де Хоха. Небольшие размеры картин отвечают их бытовым сюжетам.

Наряду с выбором размера на стадии эскизов идет поиск характера формата произведения и с учетом особенностей зрения. Любая плоскость, ограниченная сильно вытянутым по горизонтали прямоугольником, рассматривается глазом, помимо нашей воли, слева направо и наоборот. При этом происходит эффект кажущегося удлинения рамки. Направляющими и формообразующими являются горизонтальные линии, такой формат «работает» на растяжение по этим направляющим. Вспомним картину «Понтийские болота» Александра Иванова с бесконечным, протянувшимся на многие мили пространством.

Рамка, вытянутая по вертикали, направляет движение глаз вверх — вниз — вверх. Примером служит «Св. Себастьян» Тициана и «Портрет Ермоловой» В. Серова, монументальный, величественный, возвышенный. По мнению И. Грабаря, «...перед вами стоит не Ермолова, а сама Драма, даже Трагедия». С. Эйзенштейн писал: «Портрет этот очень скромн по краскам... Одна черная вертикальная фигура на сером фоне стены и зеркала... Необыкновенный эффект достигнут тем, что здесь применены действительно необыкновенные средства воздействия композиции». Итак, формальные приемы тесным образом связаны с содержанием.

Каждое время рождает свой присущий только ему идеал красоты и гармонии, свое понимание мира и его образное изображение в двухмерном и трехмерном пространстве. Художники разных времен пользовались композиционными приемами, которые наилучшим образом воплощали эстетические вкусы эпохи. Конечно, говорить о каком-либо

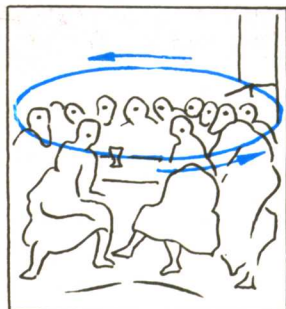


Феофан Грек.
Троица.
Фреска в церкви Спаса
Преображения на Ильине
улице в Новгороде.
1378.



едином композиционном методе трудно, но найти общие черты можно. Для античности, Возрождения, классики, с их ярко выраженным чувством гармонии строгих и предельно выразительных линий, лаконичностью художественного языка, характерны чаще всего так называемые «геометрические построения», где смысловой, зрительный центр композиции, то есть главный узел, состоящий из фигур и предметов, вкомпоновывается в геометрическую фигуру, треугольник, как наиболее распространенный, расположенный, как правило, в центре картинного пространства. Про картину «Андромаха оплакивает Гектора» П. Ф. Соколова можно сказать, что она построена как архитектурное сооружение, геометрически четко и ясно. Большую роль в таких произведениях играет создаваемая художником световоздушная среда. Контраст между плотно сгруппированным центром и легким фоном позволяет усилить главное, ощутить его весомость и значимость.

Средневековые живописцы строили произведе-



П. Рубенс.
Тайная вечера. Эскиз.
Масло. Около 1630.
45,8×41.
ГМИИ имени А. С. Пушкина.

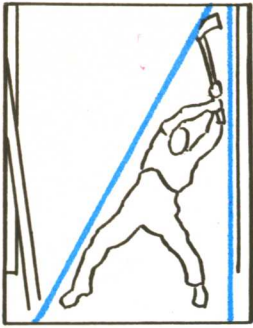
ния на основе пластики и ритма. Вспомним фрагмент фрески «Троица» Феофана Грека. Композиция фигур завязана в крепкий динамичный узел. На схеме хорошо видно, как все детали, ритмически подчиняясь главной, «большой форме», образуют гармонию целого.

Следует обратить внимание на переключку композиционных приемов древнерусской живописи и народного орнамента в изделиях исконно русских промыслов, где пластическо-ритмический принцип является основой той завораживающей гармонии, которая так привлекает внимание зрителей. Будь то хохломская роспись, городецкая или другая, из любого знаменитого центра, везде мы встретим «большую форму» и соподчиненность ей деталей. В древнерусской живописи и народном искусстве привлекают ясность образа, необыкновенная цельность, плавность и спокойная текучесть линий.

Художники, зная или интуитивно чувствуя, как влияет направление главных линий картины на восприятие, использовали эту особенность. Даже простое обращение к схемам раскрывает различное эмоциональное состояние линий, очерчивающих основные части картины.

Если композиция формируется прямыми горизонтальными или слегка наклонными линиями, создается впечатление покоя либо размеренного, легкого движения. Сочетание же резких вертикальных, угловатых или округлых линий придает композиционной схеме динамичность. Как правило, наше воображение пытается раскрыть секреты драматического воздействия таких произведений, что удается далеко не каждому. Эти приемы широко используются мастерами. Классическими примерами являются картины: «Бегущие собаки» Тройона, «Дровосек» Ходлера, «Тачанка» М. Грекова. Так называемое диагональное построение по-





Ф. Ходлер.
Дровосек.
Масло. 1910.
Берн. Художественный музей.



А. Дейнека.
Оборона Петрограда.
Масло. 1928.
210×238.
Центральный музей
Вооруженных Сил
СССР.

могает лучше ощутить скорость, натиск, движение.

Живописцы иногда пользуются условно называемым «круговым построением», которое помогает закомпоновать в определенном порядке большое число людей. Этот прием особенно хорош, когда художник желает привлечь внимание к каждому персонажу, когда многофигурная композиция, следуя замыслу автора, не превращается в изображение безликой толпы, а является сосредоточением индивидуальностей. Если на схеме поместим хаотично разбросанные точки, то глаз будет воспринимать их как общую массу, не задерживаясь на отдельной точке. Но стоит расположить точки по одной или более замкнутым кривым, как наш взгляд организуется. Замкнутая линия как бы ведет глаз за собой, повторяя ее движение по несколько раз, попутно останавливаясь неоднократно на одних и тех же точках.

Не случайно И. Репин в произведении «Торжественное заседание Государственного Совета» и П. Рубенс в картине «Тайная вечеря» размещают персонажи на основе замкнутых кривых. В композиции изображена не просто историческая или психологическая ситуация, а показаны групповые портреты, с остро индивидуальной характеристикой.

К наиболее распространенным композиционным приемам в живописи принадлежат ритмические построения. В таких работах все эле-

менты произведения подчинены только ритму. Художник может задать четкий, жесткий ритм, как в картине «Левый марш» А. Дейнеки. В ней нет ни одной детали, которая бы существовала вне стройной согласованности. В «Обороне Петрограда» автор решает более сложную смысловую задачу, строя композицию на контрасте ритмов. В нижней части картины — чеканный шаг неустойчивого порыва ополченцев, в верхней — замедленный, «сбитый», теряющий стройность. С помощью этого приема мастер вышел на психологическую задачу, создал образную символическую картину Петрограда восемнадцатого года.

В небольшой статье трудно осветить все стороны работы над композицией. Художник сталкивается с многочисленными вопросами, разрабатывая все новые и новые варианты или углубляя найденные. Ведь, помимо упомянутых приемов и методов, есть еще очень много важных этапов и факторов. Только беглое перечисление показывает всю серьезность и сложность задачи, связанной с теорией композиции. Безусловно, вопросы о симметрии, колорите, световом пятне и другие требуют специального рассмотрения. Знакомясь с основами теории композиции, хочется напомнить, что в искусстве знания не цель, а главное — творчество, для которого нужны знания.

Ленинград

В. УШАКОВА,
искусствовед, директор ДХШ № 10

В. Соколов.
Двор у Звонковой башни.
Цветная литография. 1916.

Е. Кибрик.
Иллюстрация к «Сказке
о Мертвой царевне и семи
богатырях» А. С. Пушкина.
Цветная литография.

О. Домье.
Муза пивного салона.
Литография. 1864.

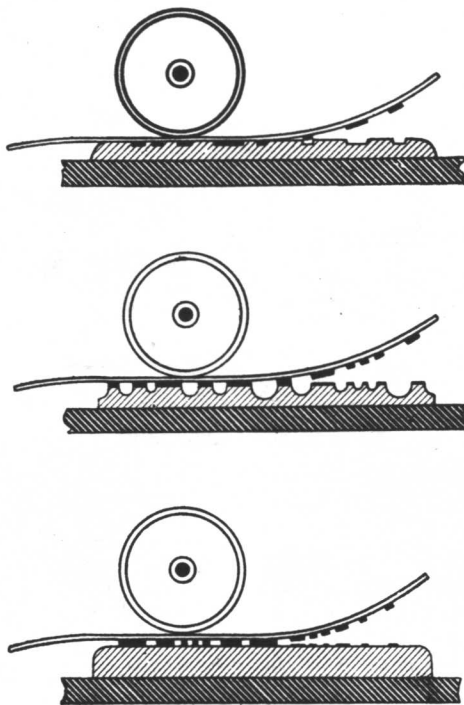


ЛИТОГРАФИЯ

Кому из читателей не приводилось забавы ради вырезать на школьном ластике рельеф буквы, цифры или иного немудреного изображения, намазать его чернилами и оттиснуть на бумаге раз, другой. С резиновой печатной формы можно сделать много оттисков. По существу, это и есть гравюра, эстамп. Как на всякой печатной форме, изображение на ластике вырезается зеркально, в обратную сторону. Ведь если вырезать изображение пишущего человека так, как вы его видите, на оттиске он окажется левшой.

Стариннейший вид эстампа — ксилография, гравюра на дереве. Это так называемая высокая печать. Краска на бумагу оттискивается, как в случае с ластиком, с выпуклых частей печатной формы, промежутки между которыми углубляются специальными инструментами (штихелями, резцами). В ксилографии, кроме настенных эстампов, делали книги, то есть вырезывали отдельные страницы с текстом и иллюстрациями, оттиски с которых затем брошюровали в блоки. По быстроте размножения это был уже громадный шаг вперед в сравнении с переписыванием книг рукой. Реализация гениальной идеи наборного шрифта И. Гутенберга упростила, облегчила и ускорила процесс создания книги, позволила сочетать на книжной странице набранный текст с отдельно гравированной иллюстрацией. С появлением линолеума гравирование на нем стало еще одной разновидностью высокой печати.

В резцовой гравюре на металле и в офорте краска при печатании оттиска набивается в штрихи — бороздки, сделанные на доске резцом или вытравленные кислотой. Затем краска под прессом передвигается на бумагу. Это глубокая печать. Нетрудно представить, какого умения и труда стоило выполнить на стальной или медной



Схемы плоской, высокой и глубокой печати.

пластине географическую карту, чертеж корабля со всеми его деталями или сложную по композиции настенную гравюру. Какая при этом требовалась сила и точность руки художника. А ведь при этом еще надо и тираж на ручном станке напечатать. Глубокая печать потеснила в полиграфии высокую потому, что она шире по изобразительным возможностям и дает большее количество оттисков.

Литография — вид плоской печати. Печатная форма в ней рельефа не имеет. Печатающие части формы и промежутки между ними лежат в одной плоскости. Оттиск с камня, как и сам вид печати, стал называться литографией.

Первые рисунки на камне были сделаны изобретателем литографии немцем А. Зенфельдером в 1797 году. Благодаря легкости освоения материала, простоте технологических процессов, сравнительной быстроте печати, большому, чем в других видах печати, тиражу (все это удешевляет размножение эстампа) литография распространилась скоро и повсе-

местно. По изобразительным возможностям литография богаче других эстампных техник. Уже в начале XIX века появились многочисленные литографические мастерские, где печатались официальные бумаги, различные наглядные пособия, таблицы, схемы, бланки, этикетки, афиши, настенные картины и тематические альбомы, журнальные и книжные иллюстрации.

Все море литографий делится на репродукционные и авторские. Первые исполняются на камне мастером-литографом по оригиналу художника. Главная задача — как можно точнее воспроизвести оригинал. Эстамп, сделанный художником полностью, от эскиза и рабочего картона до выполнения на камне, называется автолитографией. С изобретением фото-механических способов печати репродукционная литография утратила былое значение, и ныне под словом «литография» мы понимаем обычно авторскую, творческую работу. О ней и ведется наш рассказ.

В этой области трудились разные художники, от скромных, рядовых, имена которых ныне знакомы лишь искусствоведам, специализирующимся на изучении графики, до таких всем известных гигантов, как Гойя, Жерико или Делакруа. Вспоминая яростное движение по холсту кисти Гойи, вибрирующую поверхность его картин, мятежные рыбки светотени в его рисунках, трудно представить великого испанца в работе над ксилографией или резцовой гравюрой с их неизбежной и необходимой выверенностью места и веса на доске каждого штриха. Легкость перехода от сангины к литографскому карандашу и от кисти, наполненной китайской тушью или акварельной краской, к туши литографской удачно соответствовала «составу крови» неистового колориста. Пионер европейской художественной литографии, семидесятипятилетний мастер сразу оценил возможности

новой техники. Своими работами он определил ее высокий творческий настрой, дал мощный импульс дальнейшему развитию. К сожалению, в собраниях наших музеев литографий Ф. Гойи нет.

Нельзя, разумеется, не назвать даже в самой краткой беседе литографии О. Домье. Дело тут, конечно, не только в свободе владения им техникой литографии (Домье работал в ней невероятно много), а в том, что он большой художник. Но во многих работах Домье восхищает именно выраженность замысла средствами данной техники. Таков лист «Муза пивного салона».

Из западных мастеров назовем еще двух, внесших большой вклад в золотой фонд искусства мировой литографии: изощренно подвижного по манере и язвительного по мыслям А. Тулуз-Лотрека и полную сострадания к мукам людским К. Кольвиц, чей пластический язык исполнен силы и благородной простоты.

В России первую художественную литографию выполнил А. Орловский в 1816 году. Новая техника оказалась столь непосредственной, заманчивой по простоте и богатой по разработке тональных градаций, что Орловский не только рисовал на камне и дальше, но и сам издавал альбомы своих литографий на разные темы. Тематические циклы вообще широко вошли в искусство XIX века. Большую популярность снискала, например, переведенная в литографию П. Ивановым панорама «Невский проспект», которую В. Садовников исполнил вначале акварелью. В сознании их современников, так же как и в нашем, панорама неразрывно связана с понятием «пушкинское время». В числе художников, создавших альбомы типов, сцен, портретов и пейзажей, — И. Щедровский, А. и К. Брюлловы, К. Беггров, С. Галактионов, А. Тон. В литографии работали О. Кипренский, А. Венецианов, П. Соколов. Интересуясь событиями Крымской войны, не обойдемся без знаменитого «Русского художественного листка» В. Тимма, издававшегося художником с 1851 по 1862 год.

Итак, литография оказалась необходимой культуре XIX века и как способ размножения, и как богатое возможностями художественное средство. Любопытно



А. Орловский.
Всадники.
Литография. 1816.

И. Щедровский.
Столярная мастерская.
Литография. 1855.

еще одно ее достоинство. Если надо выполнить в литографии, допустим, пейзаж с натуры, совсем не требуется везти к месту работы тяжеленный камень. В этом случае литографским каранда-

шом или тушью мотив выполняется на бумаге, покрытой специальным составом, и затем в мастерской переводится на камень, как детская переводная картинка.

В конце XIX века началось раз-



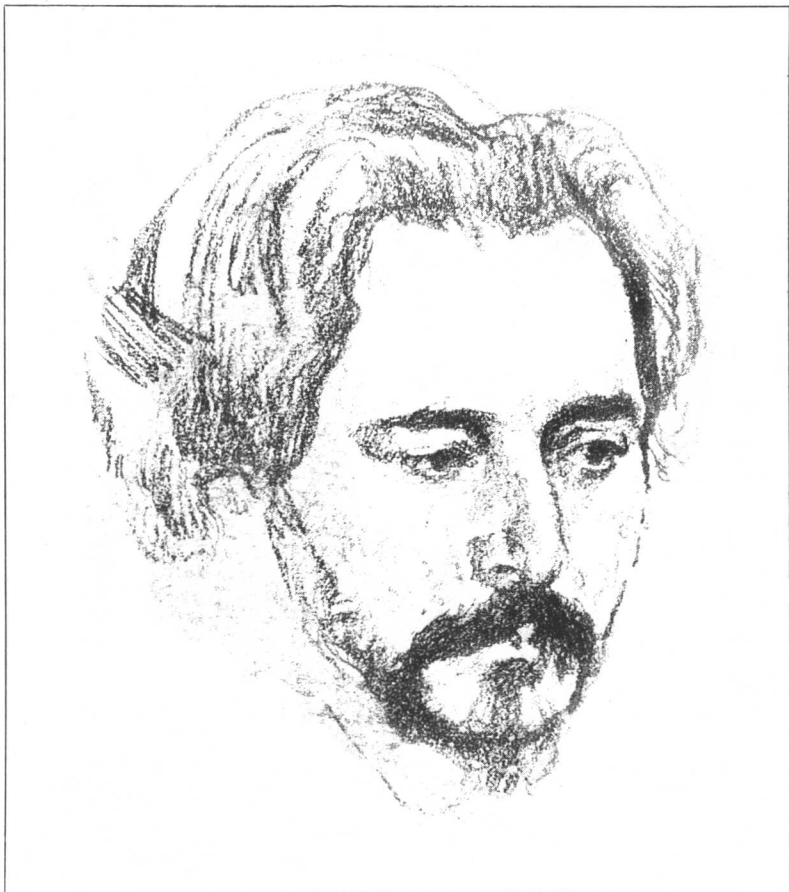


В. Тимм.
Черноморские пластуны.
Литография карандашом, с тоном.
1855.

витие, утверждение и распространение нового способа печати, фотомеханического, гораздо более массового и дешевого, чем все существовавшие до того техники, в том числе и литография. Но ее ху-

В. Серов.
Портрет писателя
Леонида Андреева.
Литография карандашом.
1907.

дожественные возможности не потеряли привлекательности, подобно живописи, которой предрекали гибель в соперничестве с великим изобретением XIX века — фотографией. А. Бенуа, И. Репин,



В. Серов, Б. Кустодиев, М. Добужинский — вот лишь несколько художников из числа тех, кто плодотворно работал в литографии в первой четверти нашего века.

В советское время в литографии блестяще проявили себя иллюстраторы книги. Такие издания, как «Милый друг» Г. Мопассана с иллюстрациями К. Рудакова, «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина с иллюстрациями А. Самохвалова, литография Е. Кибрика к «Кола Брюньону» Р. Роллана и «Тилу Уленшпигелю» Ш. де Костера, детские книжки А. Пахомова, В. Лебедева, Е. Чарушина, Ю. Васнецова, несправедливо забытого К. Кузнецова, составляют славу не только отечественного, но и мирового искусства книжной графики. В станковой литографии больших творческих результатов достигли К. Кузнецов, А. Пахомов, Ю. Васнецов, Б. Ермолаев, В. Курдов, Г. Верейский, Е. Ведерников.

Ограниченный объем публикации не дает возможности рассказать о художниках, работающих в литографии сегодня. Да и задача наша другая. Скажем лишь, что интерес к автолитографии географически расширился. Если до Великой Отечественной войны и в первые послевоенные десятилетия ею занимались в Москве, Ленинграде и в столицах союзных республик, то сейчас в дома творчества Союза художников, имеющие литографскую базу, едут художники со всех концов Советского Союза. Совсем недавно энтузиасты литографии организовали мастерскую в Ростове-на-Дону. Своими пластическими возможностями литография соответствует сегодняшнему изобразительному искусству с его пафосом формальных поисков, с метафоричностью и ассоциативностью.

Ошибочно полагать, что при заманчивой простоте литографской техники в ней легче, чем в других эстампных техниках, создать произведения высокого художественного уровня. Резцовая гравюра, графитный карандаш, живопись маслом или темперой, акварель или тростниковое перо — все графические и неграфические техники сходны в одном: они благодатно раскрывают свои тайны лишь настоящему таланту.

А. ЗЫКОВ

Рисунок номера

Что привлекает профессиональных художников в детском творчестве? Прежде всего предельная искренность, которой так часто не хватает людям, прошедшим долгий путь художественного обучения.

Композиция Люды Дронь из Северодвинска «Северные частушки» — тому подтверждение. Она трогает зрителя светлым, чистым восприятием природы, настроением ее героев.

Радостное представление о зиме, праздничность темы передаются сочетанием больших цветочных пятен, розово-сиреневых с горяче-охристыми. Хорошо сочетаются голубизна платка на девушке слева и ее румяное лицо.

Кроме оптимистичного восприятия природы, хотела бы от-

метить наблюдательность девочки. Ее березки — северные, не похожие на подмосковные: у них кудрявая крона и больше темно-коричневых узоров на стволах.

Люда знает, что в ее краях лучше ходить зимой по скрипучему снегу не в сапожках, а в валенках. Приметила юная художница, как повязывают в северных деревнях платок на голове. Видимо, не случайно ее героини не в перчатках, а в варежках, цветочные акценты которых тоже соответствуют общему мажорному настроению. Похоже, что при работе над композицией девочка вспоминала рассказы бабушки о жизни; стариной веет от длинных юбок, романовских полубубков девушек.

Общий цветовой строй композиции напоминает радостные росписи русских народных мастеров на дверцах шкафчиков, донцах прялок, фронтонах и наличниках домов.

Как художник-профессионал, я вижу определенную ритмику

в построении композиции. Ритмично чередование человеческих фигур и берез, в результате чего девушка справа оказалась как бы в ореоле двух берез. Это придает ей определенную значительность. Не случайно другая девушка обращает взор также в ее сторону. Она отделяется от двух фигур пространственным прорывом, где малыш с санками топают по снегу к дому, в окнах которого уже зажегся свет. Этот как бы побочный мотив придает теплоту всему листу. Может быть, это воспоминания автора о своем раннем детстве. Хотелось бы положительно отметить отсутствие кулисности в композиции. Можно возразить, что ни о ритмике, ни о кулисности девочка и не помышляла. В том и ценность детского творчества, что действуют ребята по талантливому наитию, столь для нас, взрослых, привлекательно и неповторимо.

К. КАЛИНЫЧЕВА



Кто нам поможет?

В № 12 нашего журнала за прошлый год в подборке писем о проблемах художественных школ было опубликовано обращение в редакцию коллектива педагогов и родителей учащихся ДХШ города Ростова-на-Дону.

В нем говорилось о бедственном положении школы, история которой может заинтересовать любознательных читателей. В 1914 году классы рисования и лепки, открытые в Ростове в конце прошлого века Андреем Семеновичем и Марией Михайловной Чиненовыми, были преобразованы в первую на Дону художественную школу. Немало талантливых людей стали ее воспитанниками. Среди них — академик живописи А. Лактионов и народный художник СССР скульптор Е. Вучетич.

Чем живет школа сегодня?

Ее директор М. Сербин рассказывает, что у него в кабинете, на шкафу, лежит новая с блестящими рельефными буквами вывеска: «Ростовская-на-Дону детская художественная школа имени А. С. и М. М. Чиненовых». Имя педагогов-просветителей, стоявших у истоков создания первой на Дону художественной школы, было присвоено ей в феврале 1988 года.

Но и сегодня эта вывеска вынуждена пылиться, потому что у школы нет здания, на которое ее можно было бы прикрепить.

Вот уже более десяти лет прошло с тех пор, как школа оказалась в аварийном помещении. Время взяло свое, и, как ни старались прежние директора залатать бесчисленные дыры, здание школы четыре года назад было закрыто, и тогда же приняли решение о его реконструкции.

Два года преподавательский коллектив продолжал занятия с



Маша Жевакова,
12 лет.
Утро.
Батик.
Ростов-на-Дону.

Маша Богораз,
12 лет.
Девочка из сказки.
Гуашь.
Ростов-на-Дону.



учащимися в аварийном здании, взяв на себя ответственность за их безопасность. И вот наконец накануне этого учебного года, после того, как реконструкция все же началась и были разрушены треснувшие стены старого здания, выход нашли, выделив для школы... пять классных комнат в разных концах города. Во-первых, этого явно недостаточно, а во-вторых, расчленение школы на многочисленные, едва связанные между собой островки ставит под угрозу само ее существование.

Несмотря на эти сложности, учащиеся становятся победителями международных и всесоюзных конкурсов. Рисунок Андрея Зубарева открыл в январе новую журнальную рубрику «Рисунок номера»...

Узнав о нуждах ДХШ, редакция обратилась в Ростовское-на-Дону городское управление культуры. Вскоре пришел ответ за подписью М. Боровской, и. о. начальника управления, где сказано, что «на основании решения горисполкома в настоящее время началась реконструкция детской художественной школы и весь контингент учащихся размещен в помещениях городского Дворца пионеров и школьников, а также в отдельных классах общеобразовательных школ города № 70, 72, 35, 39. Администрация и педагогический коллектив школы продолжают занятия с детьми. Горисполком и городское управление культуры принимают все меры по организации учебного процесса и реконструкции детской художественной школы».

Хочется надеяться, что не за горами то время, когда к зданию ДХШ Ростова-на-Дону наконец-то будет прикреплена вывеска, которая, увы, пока пылится.

МАСТЕР С МОНЕТНОГО



А. Бакланов.
Ожидание.
Масло. 1985.
86×125.

А. Бакланов.
Натюрморт с сухими цветами.
Масло. 1982.
60×50.



С работами этого художника все мы, не ведая того, встречаемся очень часто. Даже в сравнении с самыми популярными мастерами изобразительного искусства. Коллекционеры монет наверняка имеют таковые — выполненные по его эскизам. То же можно сказать о фалеристах, собирателях медалей. Ну а продукция Ленинградского Монетного двора, где работает Александр Бакланов, есть, без сомнения, в каждом доме.

Как утверждает сам Александр, его творческую судьбу решил случай. Кто мог предположить, что парнишка из далекой тобольской деревни станет главным художником старейшего в России предприятия, основанного еще Петром I. Да и сам он не думал, когда в 1979 году оказался на ЛМД, что задержится здесь надолго: просто, как это часто случается с выпускниками художественных вузов, негде было работать. А жить надо, разовыми заказами не прокормишься. Тут и предложили ему попробовать силы на Монетном дворе, где как раз требовался художник.

— Пошел на Монетный без особого энтузиазма, — вспоминает Александр. — По образованию я все же живописец; после окончания художественно-графического факультета Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена стажировался в академической мастерской И. А. Серебряного. Да и в Союз художников меня принимали как живописца. Попросили показать графические работы, посмотрели и дали испытательный срок — вдруг не понравится на новом месте. Привлекло же меня то, что надо было много рисовать, что я очень люблю, и занимаюсь этим постоянно. Что-то пришлось начинать с азов. Но я заинтересовался, даже увлекся необычной работой. И так как люблю всякое дело осваивать досконально, занялся медальерным искусством всерьез.

Сначала он попробовал делать эскизы значков. И хотя рисовать Александру — не привыкать, однако пришлось столкнуться, по сути, с совершенно особенной разновидностью графики — промышленной. Да и лепке надо было переучиваться основательно, хотя студентом занимался ею на протяжении чуть ли не всех лет учебы. Кстати, и сейчас, когда он привлекает к работе молодых скульпторов, даже окончивших соответствующие отделения вузов, видит, что многое им здесь в новинку: не учат у нас медальерному (а тем более монетному) мастерству по-настоящему. А ведь это целая область русского искусства. Причем традиционная, в значительной мере утраченная.

Окунувшись в практическую деятельность, Бакланов постарался открыть для себя тайны новой профессии. Существенным подспорьем стала работа в музее ЛМД, где он ознакомился с продукцией Монетного двора чуть ли не с момента его основания. А что может сказать больше заинтересованному человеку, художнику, чем общение

А. Бакланов.
Значки.
Анодированный алюминий, эмаль. ▷

А. Бакланов.
Эскизы монет серии «250 лет
открытия Русской Америки».
Гуашь. 1989. ▷

А. Бакланов.
Медаль «В память 200-летия
Князь-Владимирского собора».
Реверс и аверс. Томпак. ▷



К. МАКОВСКИЙ. НАТУРЩИК

с подлинниками произведений. Да еще мастера, которыми всегда славился Монетный двор,— замечательные гравёры, специалисты других (порой уникальных) специальностей. Он присматривался, изучал, читал, знакомился с зарубежными достижениями. И работал.

Пришлось Александру привыкать и к такой специфичной для художника Монетного двора стороне творческого процесса, как учет требований заказчика.

— У нас всегда есть заказчик,— говорит Бакланов.— И это определяет работу. Отсюда многие трудности, что вовсе не означает отсутствия творческого начала. Наоборот, побуждает к художественному воплощению любого, самого, казалось бы, «нехудожественного» задания. Всегда стараешься, чтобы сделанное хоть в какой-то мере оставалось искусством.

Вот, к примеру, фирменный значок Ленвотрцветмета. Ну как можно образно выразить характер деятельности, назначение такой прозаичной вроде бы организации. Идея проста: металлолом переплавляется в металл. Черный цвет переходит в золотой. Лаконичнее, пожалуй, не сделаешь.

Или медаль «В память 200-летия Князь-Владимирского собора» — одного из старейших в Петербурге. Здесь уже больше повествовательности, решение классическое: изображен сам памятник зодчества с соответствующей надписью — на аверсе и Казанская икона Божьей Матери в шрифтовом обрамлении (в нижней части художник поместил «пейзаж» из наиболее выдающихся архитектурных достопримечательностей города) — на реверсе. Кстати, для человека сведущего включение иконы в композицию медали не покажется случайным. Это — реликвия Казанского собора, особо чтимая святыня Петербурга: когда храм закрыли, она, согласно сказанию, путешествуя, «перебралась» в Князь-Владимирский собор, где находится и сейчас.

Совсем недавно на ЛМД отчеканена серия монет из драгоценных металлов к 250-летию открытия Русской Америки. Много пришлось их автору поработать в Военно-морском музее, перерыть кучу материалов — ведь изображения экспедиционных судов Гвоздева, Чирикова, Беринга не сохранились. И все же удалось найти какие-то описания, рисунки, наброски на полях старинной карты и по ним восстановить облик кораблей. Обратите внимание на шрифтовое оформление: оно придает монетам дух того далекого времени.

В 1989 году увидели свет шесть монет, посвященных 500-летию образования единого Русского государства при Иване III. Кроме нескольких авторских экземпляров, Бакланову принадлежит концепция всей серии, с интересом встреченной нашими и зарубежными нумизматами и признанной лучшей монетной серией года в мире. «Советские монеты бьют рекорды», — писали на Западе. И в этом немалая заслуга Александра Бакланова.

В. ШУМКОВ

Наш журнал принимает заявки на публикацию рекламы от организаций и коллективов, чья деятельность связана с изобразительным искусством и вопросами культуры. Реклама и объявления оплачиваются по договорным расценкам.

За справками обращайтесь по телефону: 285-89-27

Возраст 15 лет — много это или мало? Однозначно трудно ответить. Пожалуй, много и мало одновременно. Все зависит, с какой точки зрения смотреть. Юноши и девушки в этом счастливом переходном возрасте все еще принимают участие в конкурсах и выставках детского творчества. Но история знает случаи исключительно раннего формирования таланта художника. В 15 лет Микеланджело, Карл Брюллов, Федор Бруни уже создавали вполне «взрослые» работы, считающиеся и поныне шедеврами, вошедшие в сокровищницу мировой изобразительной культуры.

Перед вами еще один пример такой исключительности — рисунок, выполненный в 1859 году 15-летним учеником Московского училища живописи и ваяния Константином Маковским. Поразительна здесь прежде всего легкость передачи сложнейшего, как бы крестообразного движения фигуры человека. Тяжесть тела, равновесие форм держатся на выпрямленной правой ноге и частично левой руке. Правая рука откинута вверх, левая нога согнута. Соответственно мышцы правой части туловища растянуты, левой сокращены. И все эти анатомические особенности сложной позы натурщика моделированы безупречно, с соблюдением законов светотени, мастерством штриховки и пятна. Голову натурщика юный автор постарался несколько романтизировать, придать ей страдальческое выражение.

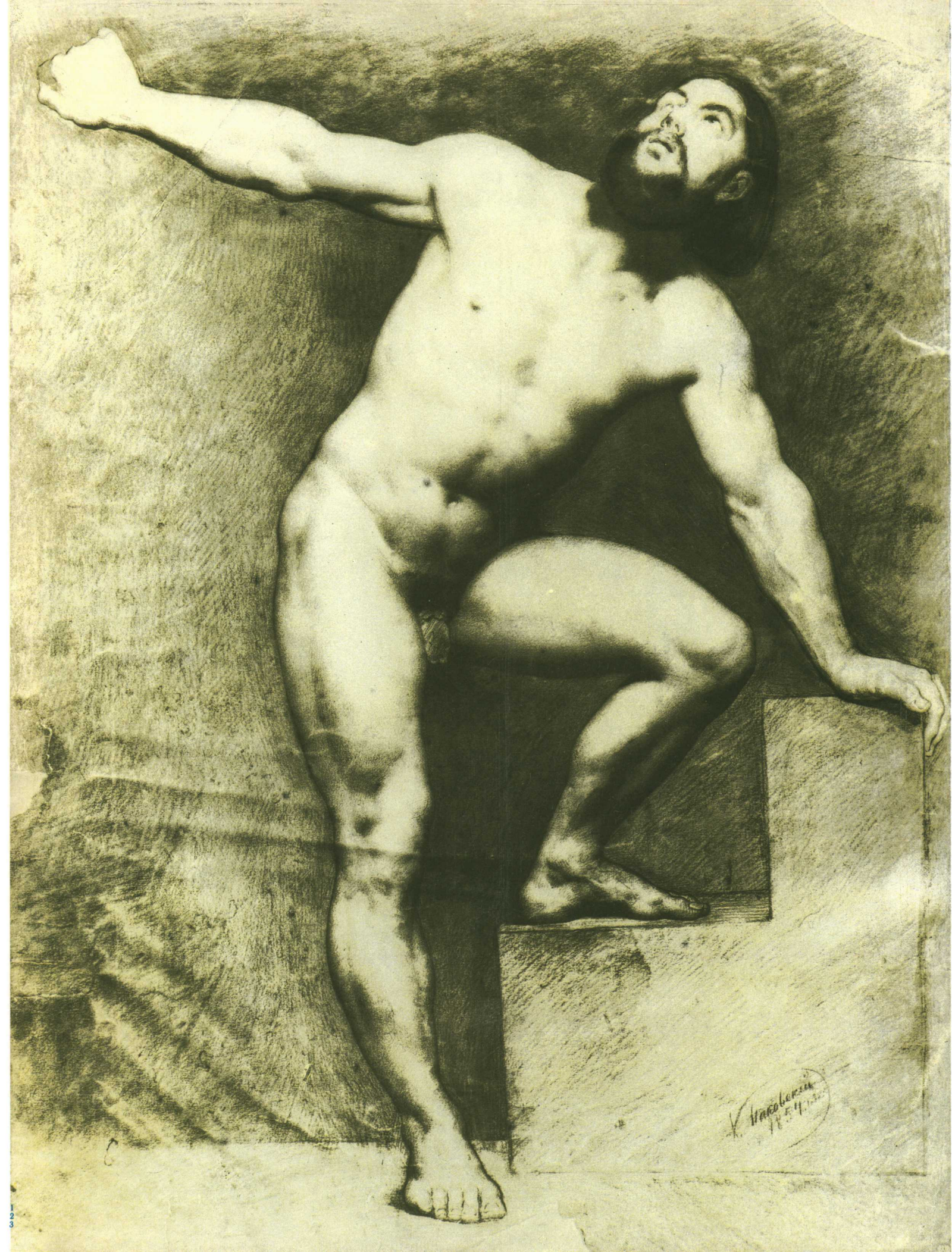
Константин Егорович Маковский — один из наиболее ярких представителей замечательной семьи художников. Переехав в 1858 году для продолжения образования из Москвы в Петербург, он вскоре вошел в число 14 вольнодумных учеников, которые в 1863 году, не опасаясь за будущее, покинули Академию.

К. Маковский прожил долгую творческую жизнь, сопровождавшуюся шумным успехом. Его многочисленные картины на жанровые и исторические темы, парадные и камерные портреты отмечены блестящей живописной техникой, отменным рисунком, хотя в них порой и недостает сердечной теплоты, подлинной жизненности. Но это уже другой вопрос: как распорядиться своим талантом, багажом накопленных знаний.

Воспроизводимый в журнале рисунок юного К. Маковского может служить хорошим образцом для всех, кто сегодня учится в художественных школах и училищах, всерьез занимается штудированием фигуры человека — основы основ профессионального творчества.

Л. ГОЛОВАЧ

К. Маковский.
Натурщик.
Итальянский карандаш, уголь.
1854.
67×49,8.



K. Hachoberski
1854

