

Юный
ХУДОЖНИК

4 '91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

С надеждой
на возрождение

1

А. Выставкин
Русский город Елец

2



РИСУЮТ ДЕТИ

Л. Рыбакова
Путешествие по старой
дороге

5

В МАСТЕРСКОЙ
ХУДОЖНИКА

И. Соболева
Владимирский
живописец Юкин

8



КОЛЛЕКЦИИ СЛУЖАТ
ЛЮДЯМ

Н. Молева
Эта долгая семейная
история

12

УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

О. Авсиян
Ракурс в рисунке
и композиции

16

А. Шумов
Региональные музеи
Германии

20

ВЫСТАВКИ

С. Финогенова
Мир этрусков

22



ХУДОЖНИК И КНИГА

Н. Платонова
И. Богдеско.
Иллюстрации к «Дон
Кихоту» Сервантеса

27

С. Побожий
Сумской
художественный музей

32



ГОДОВОЙ КРУГ
ПРАЗДНИКОВ

В. Сергеев
Введение во храм

36

КЛУБ ЛЮБИТЕЛЕЙ
ИСКУССТВА

Н. Иванов
В гостях у анималистов

41



ШКОЛА ДЛЯ
НАЧИНАЮЩИХ

С. Федоров
Искусство шрифта

45

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ

Л. Головач
И. Репин. Натурщик
юноша

48

ОБЛОЖКИ:

1. В. Юкин.
Февральское солнце.
Масло. 1979.
45×54.

4. А. Боутс.
Портрет донатора
(створка алтаря).
Темпера.
56×43.
Коллекция Н. М. Молевой,
Э. М. Белютина. Москва.

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,
С. В. Ямщиков
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 15.02.91. Подп. к
печ. 14.03.91. 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 2011. 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. № 4, 1—48.

С надеждой на возрождение

Пролистав этот номер, читатель без труда обнаружит в нем ряд статей, так или иначе связанных с понятием «провинция». Задумывая его, мы хотели привлечь внимание к тем ценностям и явлениям искусства, которые сохранились и развиваются далеко от больших городов, общеизвестных культурных центров. Порой слово «провинция» произносят с пренебрежительной интонацией, подразумевая что-то косное, отсталое. Очевидно, корни такого отношения кроются в истории. В древнем Риме этим словом называлась завоеванная территория какого-либо народа. В России XVIII века и некоторых других государствах так обозначались административно-территориальные единицы. Думается, сегодня каждому маломаляски культурному человеку должен быть чужд такой взгляд.

Мы знаем, сколь много дала культуре России ее провинция. О первых распространителях культуры — монастырях, разбросанных по всей стране, нам известно из книг. До сих пор сохранились традиционные центры народных промыслов — Хохлома, Гжель, Городец, Палех, Жостово. Малые российские города дали искусству многих великих живописцев. Из Красноярска — Суриков, из Хвалынска — Петров-Водкин, из Славянска — Кончаловский. Провинция питала и питает национальную культуру. Бывший иконописец из Чугуева стал впоследствии знаменитым художником, заслужившим уважение современников и признательность потомков. В этом номере вы сможете сравнить академический рисунок юноши И. Репина и его же этюд, написанный в зрелом возрасте.

Немало выдающихся явлений рождается в провинции сегодня. Например, любителям живописи известно понятие — владимирские пейзажисты. Мы познако-

мим вас с ярким представителем этой школы Владимиром Юкиным.

На периферии страны сейчас работает около 600 одних только художественных школ. Здесь являются натуры ищущие, любознательные, сильные любовью к родным местам. Достаточно посмотреть на рисунки ребят из Вязьмы Максима и Володи Чайки, чтобы понять, как они влюблены в свою малую родину. Они берут сюжеты из окружающей жизни, путешествуя по российской глубинке, внимательно читают литературные произведения. Только диву даешься, насколько остро, точно и современно они рисуют. Их собственное прочтение Н. Гоголя и Л. Толстого выразительно и образно.

Но, говоря о провинции, нельзя не испытать чувство боли и горечи за ее нынешнее состояние. Впрочем, это относится ко всей стране. Не только города, но и деревни теряют свою самобытность. Долгое время у нас было пренебрежительное отношение к культуре. Старательно уничтожались национальные черты, рушились храмы, забывались традиции. Ныне кажется почти неправдоподобным существование специальных для каждого праздника или времени года нарядов, уборов, лент, как и песен, обрядов. Они остались лишь в ряде этнографических коллекций, сколами, фрагментами разошлись по музеям.

Ныне становится очевидной вся невосполнимость потерь. Ближайшая задача — спасти, не дать уйти тому, что еще уцелело. Мы рассказываем о замечательном городе Ельце Липецкой области, с которым связаны биографии многих выдающихся писателей, художников. Он мог бы стать городом-заповедником, если бы нашелся заботливый хозяин, ведь здесь можно приобщиться к великолепным культурным ценностям.

На периферии появилось немало собраний произведений искусства. В провинциальных музеях встречаются настоящие жемчужины, в том числе и созданные совсем малоизвестными мастерами. В этом вы сможете убедиться на примере Сумского художественного музея.

Давней хорошей традицией русской интеллигенции была забота о малой родине. Прекрасные коллекции произведений искусства подарил Саратову художник А. П. Боголюбов, Иркутску — купец В. П. Сукачев, Нижнему Новгороду — писатель А. М. Горький. Эта традиция жива и сейчас. Городу Ярославлю решили передать свое богатейшее собрание искусствовед и писатель Н. М. Молева и руководитель известной художественной студии Э. М. Белютин. Такова была воля основателя коллекции И. Е. Гринева, деда Э. М. Белютина. Нужно отметить, что публикация об этой коллекции в нашем журнале первая в печати.

Понятие «провинция» актуально и для других стран. Пищу для размышлений дает статья о трех по-своему интересных художественных музеях, расположенных в разных регионах Германии.

Провинциальность существует внутри каждого из нас. К сожалению, на периферии знаний современного человека оказались истины, хорошо известные нашим предкам. Мы возвращаемся к ним с широко открытыми глазами, как к чистому роднику, дающему жизненные силы. Такими являются публикации, посвященные иллюстрациям библейской истории, годовому циклу православных праздников. Раньше вся жизнь человека строилась по этому циклу. Сейчас мы открываем его для себя заново. Многое нам предстоит узнать и пересмотреть.



РУССКИЙ ГОРОД ЕЛЕЦ



Страна гордится многими городами. Но есть в ней незаслуженно забытые, через которые не пролегают тропы всесоюзных и международных туристских маршрутов. Тем не менее они достойны внимания и интереса. К таким принадлежит и Елец.

Город так или иначе вошел в биографии ряда русских поэтов и писателей. Здесь бывали А. Пушкин, Л. Толстой. В этих местах родились И. Бунин и М. Пришвин. Колоритные зарисовки быта, нравов жителей можно найти в различных произведениях. «Елец — хоть уезд городок, да Москвы уголок», — любовно говорит один из героев Н. Лескова.

Здесь существует первый в стране литературный музей Ивана Бунина, который посвятил Ельцу проникновенные строки в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева»: «Город... гордился своей древностью и имел на то полное право: он и впрямь был одним из самых древних русских городов, лежал среди великих черноземных полей Подстепья на той роковой черте, за которой некогда простирались «земли дикие, неизвестные», а во времена княжеств Суздальского и Рязанского принадлежал к тем важнейшим оплотам Руси, что, по слову лето-

писцев, первые вдыхали бурю, пыль и хлад из-под грозных азиатских туч, то и дело заходявших над нею, первые видели зарева страшных ночных и дневных пожаров, ими запаленных, первые давали знать Москве о грядущей беде».

Елец упоминается впервые в Никоновской летописи под 1146 годом. Тогда округа славилась еловыми и сосновыми лесами, отсюда и название реки, на которой стоит город. С этим связан и герб — на белом поле геральдического щита красный олень расположился под зеленой елью.

Кто-то из вас, может быть, слышал о елецких кружевах? Уже несколько веков существует промысел, переживающий сей-

час подъем. Во всем мире наблюдается рост интереса к этому виду творчества. Елецкие кружева имеют особую привлекательность, отличительную стилистику. Если сравнить елецкое плетение с вологодским, то увидим существенную разницу. На севере кружево более плотное, почти монументальное, с подчеркнутым рельефом, напоминающее об обилии снега, морозных узорах на стекле. Здесь же ажурные узоры по-особому воздушны, напоминают легкую пену, цветение яблоневых и вишневых садов, которых в черноземном крае довольно много.

Тонко разработанный узор имеет растительно-орнаментальный характер. У каждого элемента плетения есть особое название — фонарики, одуванчики, речка. Говорят, все население Ельца умеет плести кружево. В здешних школах существуют специализированные кружки и обязательное обучение кружевоплетению, начиная с пятого класса, а выпускникам присваивается определенный разряд.

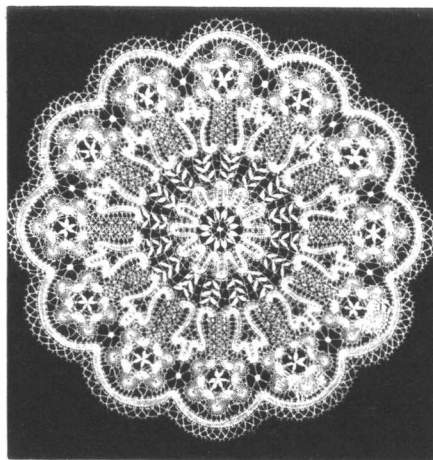
Елец вначале стихийно строился на крутом берегу реки Быстрая Сосна, пока в 1770 году не был принят регулярный план петербургского зодчего Алексея Квасова с классической прямоугольной сеткой улиц.

В общей панораме города важ-

ны здания церквей XIX века в основном русско-византийского стиля. С дробной орнаментикой стен, большими окнами. К сожалению, вплоть до недавнего времени эти постройки, за редким исключением, не считались ценными: их сносили без сожаления, почти не изучали, не реставрировали, бросив на произвол судьбы. Но и то, что уцелело, выглядит очень впечатляюще и внушительно.

Впрочем, любознательный путешественник найдет и памятники более ранней эпохи — гражданские здания времен елизаветинского барокко с характерными стилевыми особенностями.

Почти из любой точки города видна громада Вознесенского собора. Он воздвигнут в 1844—1889 годах по проекту Константина Андреевича Тона, автора московского храма Христа Спасителя. Собор во многом напоминает столичного собрата — цельный кубообразный объем, традиционное пятиглавие с декоративной пластикой наличников окон, пилястр, кокошников. Детали делают громаду собора более невесомой и легкой. Но вблизи поражаешься размерам, удивительным для уездного городка — его высота с крестом составляет 74 метра. Внутри внушительное пространство с иконостасом, сооруженным по проекту московского архитекто-



Салфетка.
1958.

Музей народного искусства.
Москва.

К. Тон.
Вознесенский собор.
◁ 1844—1889.

Введенский спуск.
Вознесенский собор и
Введенская церковь.

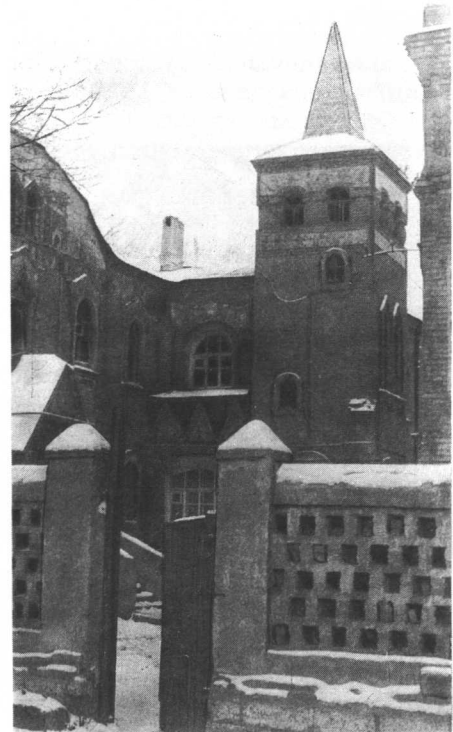
Дом призрения
при Великокняжеской церкви.
1910-е годы.

ра В. Каминского. Живопись некоторых икон принадлежит А. Корзухину и К. Лебедеву. Собор не был достроен до конца. Для колокольни, которая должна была вознестись выше основного купола на 10 метров, выстроили только основание.

Многие из местных храмов

посвящены святым покровителям русской земли, чтимым на Руси престольным праздникам. Храм Елецкой Божией матери напоминает о драматическом событии 1395 года, когда город осадили полчища хана Тамерлана. Елецкий князь Федор, так и не дождавшийся помощи от соседей, отверг ультиматум хана — сдаться без боя на милость победителя. Защитники приняли неравный бой. Елец был захвачен, разграблен и сожжен завоевателями, но после этой битвы Тамерлан не решился двинуться в глубь Руси, ушел обратно воюя «никем не гонимый». По преданию, во сне «железному хромцу» явилась Богоматерь и отсоветовала ему совершать дальнейший поход. В честь иконы Елецкой Божией матери выстроен шатровый храм. К ратному подвигу ельчан самое непосредственное отношение имеет небольшая часовня 1801 года, построенная в форме древнерусского шлема над братской могилой воинов, погибших в сражении с Тамерланом.

Привлекателен комплекс Великокняжеской церкви. Это образец провинциального русского модерна — еще совершенно не изученной страницы истории отечественного искусства. Ансамбль складывался постепенно. Вначале елецкими купцами была воздвигнута часовня в память по-



гибшего от руки террориста царя Александра II. Позднее на средства купца А. Н. Заусайлова по проекту орловского архитектора Э. Вильфарта построена церковь, на освящении которой в 1911 году побывал великий князь Михаил Романов, внук убитого царя. Затем появился дом призрения и гостиница для паломников, где ныне устраивается воскресная школа.

Особую неповторимость храму придают майоликовые изразцы в виде декоративных вставок на фасаде, украшающие всю внутренность храма — арки свода, плоскость стен, в том числе и иконостас, переливающийся всеми цветами радуги. Подобный эффект достигается применением поливы особого состава.

В каком русском городе не найдешь добрых напоминаний о деятельности купцов по украшению, благоустройству? Толчок к развитию промышленности здешнего края дала железная дорога, построенная в 1868 году. Отсюда рост богатств купеческого сословия, отличавшегося и щедростью, и любовью к прекрасному. Купцы привлекали к осуществлению своих замыслов лучшие художественные силы. Тот же Заусайлов построил в стиле модерн собственный дом, позаботился о разбивке городского сада.

К сожалению, у памятников архитектуры во многих уголках страны типичная судьба. В недавние годы Елец лишился нескольких церквей. Мужской Троицкий монастырь в 1919 году



Церковь Елецкой Богоматери.
1893—1914.

Художественный отдел
краеведческого музея.

Руины одного из храмов.

превращен в Елецкую пролетарскую сельхозкоммуну, а ныне в стенах с башнями и колокольной размещена автобаза. Великокняжеская церковь вначале стала антирелигиозным музеем, а затем складом промтоваров. Красивейшую майоликовую облицовку безжалостно изуродовали. В церкви Елецкой Божией ма-

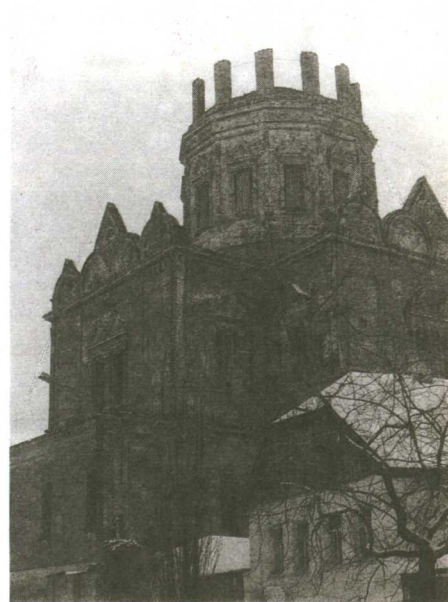
тери до недавнего времени квасили капусту.

Почти не сохранил город былых названий улиц. Только Красная площадь, на которой стоит главный Вознесенский собор, да Бабий базар, а в остальном те же самые, что и в других городах — Кооперативная, Октябрьская, Рабочая, Орджоникидзе, Свердлова. Бывшая Орловская теперь улица Коммунаров. Попалась по пути улица Мешкова. Ну вот, думаю, вспомнили и художника — известного пейзажист Василий Мешков родился в Ельце. Ан нет, на пояснительной дощечке сказано, что улица названа в честь генерала.

Не так много, как хотелось бы, но все же происходят и положительные свершения. Совсем недавно открыт Художественный отдел краеведческого музея, где можно увидеть работы художников-земляков — того же В. Мешкова, Н. Ульянова, Н. Жукова и других, а также произведения И. Айвазовского, П. Федотова... Для музея выделено здание в центре города, правда, бывший соляной склад, но дом крепкий и достаточно привлекательный на фоне современных новостроек.

Сейчас город разделяет печальную судьбу многих исторических городов России. В современной культурной жизни здесь мало яркого, значимого для всей страны. Хочется верить, что это будет длиться недолго, сон сменил полноценная жизнь.

А. ВЫСТАВКИ



Путешествие по старой дороге

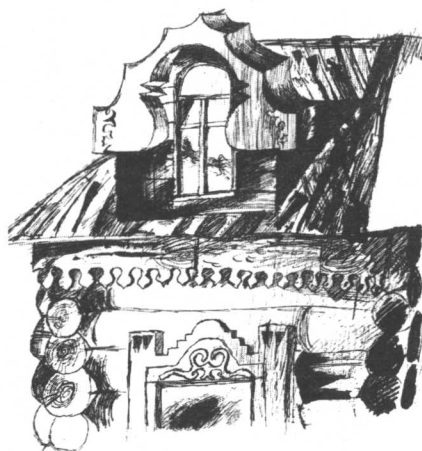
«Черный-пречерный, вкусный-превкусный хлеб с картошкой пекут в избе лесника в селе Болдине на Старой Смоленской дороге», — читаю я на одной из страниц путевого дневника Володи и Максима Чайки, юных художников из Вязьмы. Больше всего на свете братья любят рисовать и путешествовать с альбомом и красками вместе с папой по старым российским дорогам, изучая историю, этнографию и культуру своей родины. О том, как они рисуют, путешествуют, и о выставке, которая недавно состоялась в редакции журнала «Юность», я хочу рассказать вам, юные читатели.

Максим привез в Москву иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя, его младший брат Володя — рисунки по мотивам повести Толстого «Холстомер». Кроме того, ребята захватили с собой толстую папку, до отказа набитую эскизами композиций, натурными рисунками и набросками.

Володя и Максим проиллюстрировали книги, которые прочитали не по программе, а для себя, что называется, на одном дыхании, во время летнего путешествия.

«Когда в дорогу берется книга, — рассказывают мальчики, — все вокруг неожиданно преобразается, и скудный походный быт пропитывается духом повести или рассказа. Очень скоро оказывается, что ты смотришь на мир глазами любимого героя. Литературные персонажи как будто оживают и растворяются в окружающей жизни».

Рисунки Максима и Володи интересны тем, что не надуманы, не вымучены. Образы и мотивы графических листов выверены на натуре, пережиты и прочувство-



Максим Чайка, 14 лет.
Изда. «Мертвые души».
Тушь, перо.

ваны авторами в странствиях «по отдельным закоулкам государства» вслед за предприимчивым героем Гоголя. Ощущения, ритм, пластика — все это найдено, по словам ребят, на наших российских дорогах. Они рассказывают, что бойкие обитатели «Двора Коробочки» перекочевали на лист из огородов, птичников и скотных дворов деревни Семлево. Избу, сложенную из толстых бревен, с резными подзорами, наличниками и окном, в котором промелькнула «Птица-тройка», они рисовали в подмосковной

Максим Чайка, 14 лет.
Болдино.
Карандаш.



деревне, когда гостили у дедушки с бабушкой. Дедушка еще и послужил моделью для «Спящего Чичикова», тяжело провалившегося в бездонное чрево пышно взбитой перины. На Старой Смоленской дороге мальчики увидели ту заброшенную церковь с чудом сохранившимся в куполе фрагментом фрески «Пантократор», которую Максим воспроизвел в композиции «Русь».

Прообразы персонажей для рисунков к «Холстомеру» Володя разыскал на конезаводе в Алексине. «Молодцеватый конюх, с лихо закрученными усами бывшего кавалериста, разрешил нам пойти в леваду, — вспоминает юный художник. — На зеленом ковре темнели точеные фигуры коней. Солнце рассыпало по их спинам и гривам золотисто-охристые и огненно-рыжие блики. И я вдруг сразу понял, что такое породистая лошадь. К ним можно подходить совсем близко и кормить прямо с ладони любимым лакомством — подсоленным хлебом. Любопытные кони вытягивали свои головы на красиво изогнутых шеях, норовя заглянуть в мой рисунок. Такими я и попытался их изобразить — доверчивыми и незащитными, умными и добрыми».

На его рисунках кони то несутся во весь опор в неистовом галопе, то летят в упряжке, почти не касаясь земли, то задумчиво щиплют траву, о чем-то переговариваясь на своем лошадином языке. Володя способен пропадать на конюшне день и ночь и умеет разговаривать с лошадьми, которых необычайно любит. Он знает про них все или почти все и абсолютно уверен, что «рисовать лошадей можно бесконечно: их цвет, форму, стать, бег».

Все примечательное, что встречалось в пути, мальчики заносили в альбомы. Мне особенно нравятся эти бесхитростные быстрые рисунки с натуры. Одной стремительной линией или короткими резкими штрихами они очерчивают весь предмет, выявляя в нем самое характерное. Рисунки как бы мгновенно схватывают яркость и свежесть непосредственных впечатлений. Они воссоздают пестрое содержание русской провинциальной жизни, порою весьма близкой к описаниям Гоголя. Попадают «вытянутые по снурку деревни, постройкой похожие на старые складенные дрова». Неторопливо бредут по широкой деревенской улице редкие прохожие. Выглядывает теленок из хлева или высовывает слепую морду свою свинья, важно прогуливаются по двору индюки и куры, выклеывая из земли жирных червяков. Все это живет, движется в бегущем ритме ли-

ний, напряженном сочетании черного и белого, смелой, раскованной манере рисования. Именно эти натурные наброски вдохнули жизнь в литературные образы, сообщили композициям Володи и Максима остроту и характерность.

Конечно, работы ребят не являются иллюстрациями в собственном смысле слова. Это скорее опыт самостоятельного прочтения и проникновения в мир художественной литературы. Неожиданным и волнующим он стал для мальчиков потому,

что соединился с постижением красоты русской земли, истоков ее истории, культуры, национального характера.

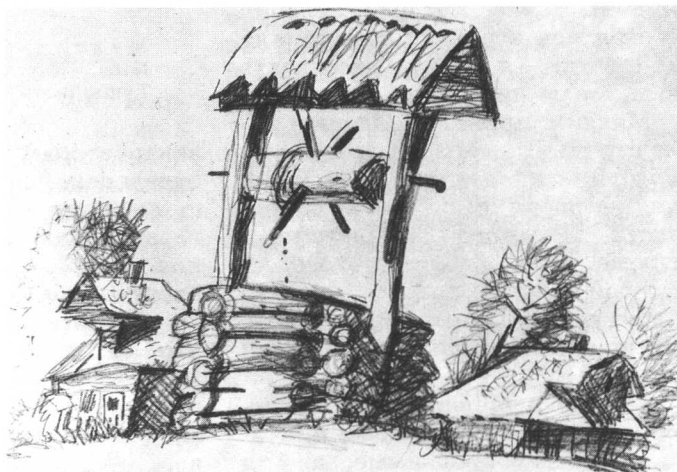
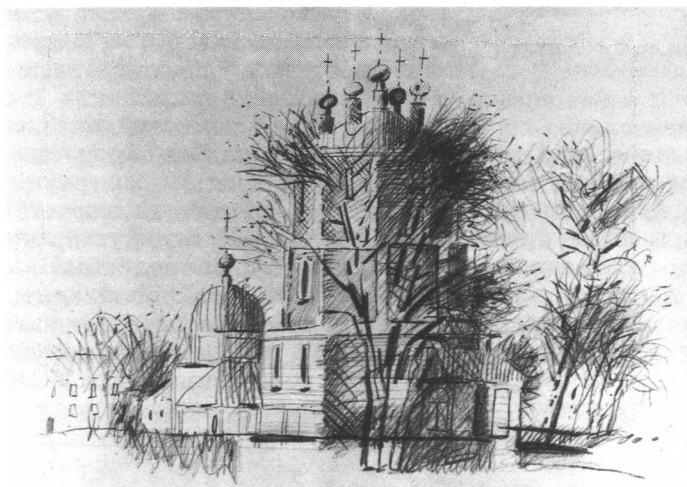
Максим и Володя еще только учатся рисовать. Вполне естественно, что работы их далеки от совершенства. Порой они вольно или невольно подражают мастерам или своему папе, который выступает по совместительству в роли учителя. Мальчики работают вместе с родителями, художниками-графиками, в их творческой мастерской. Как космический корабль, она разделена на отсеки для каждого члена семейного «экипажа». Ребята пишут красками, лепят, рисуют и даже делают уроки. Одержимость рисунком в семье, наверное, наследственная. Наготове у каждого всегда есть стопка бумаги и связка остро заточенных карандашей, чтобы ни на минуту не отвлекаться от рисования для затачивания сломавшегося грифеля. Листы запол-

Максим Чайка, 14 лет.
Гагарин. Весна.
Карандаш.

Максим Чайка, 14 лет.
Суздаль.
Карандаш.

Максим Чайка, 14 лет.
Колодец. Кимры.
Карандаш.

Максим Чайка, 14 лет.
Птица-тройка.
Тушь, перо.





няются с невероятной быстротой фигурками и предметами, добродушными животными и веселыми фантазиями, рыцарскими турнирами и жаркими баталиями. Когда у ребят появляется увлекательный замысел, начинается напряженная работа с подготовительными эскизами и рисунками с натуры, поиском типажа и точных решений, тщательной проработкой и продумыванием деталей. В ход идут все доступные материалы — уголь и тушь, перо и кисть, акварель и пастель, даже офорт с чудодейственным появлением на станке чуть влажных зеркальных оттисков. Свою творческую жизнь ребята описывают так: «Все кажется легко и просто, когда рядом такие единомышленники и вдохновители, как папа и мама. Тем более если живешь среди прекрасных книг и картин, наслаждаешься запахом, плотью и цветом красок, участвуешь в таинстве со-

Володя Чайка, 12 лет.
Вязьма.
Карандаш.

Володя Чайка, 12 лет.
Суздаль.
Карандаш.

Володя Чайка, 12 лет.
Ворота Ризоположенского монастыря.
Суздаль.
Карандаш.

Володя Чайка, 12 лет.
Кимры. Изба.
Карандаш.

здания гравюры, и у тебя есть любимое занятие — бродить с рюкзаком и этюдником по просторам родного края».

Есть у ребят один заветный, вдоль и поперек исхоженный маршрут — Старая Смоленская дорога с ежегодным праздником на Бородинском поле! Когда отсчитываешь бесконечные версты, дорога кажется «волнистой лентой, пришитой к зеле-

ному бархату полей длинными спицами солнца и прозрачными нитями дождя». Она протянулась от стен Кремля до западных рубежей Отечества. Ее пространство совпало удивительным образом с основными вехами в истории государства Российского. От Дмитрия Донского с храбрыми полками смоленскими на поле Куликовом до залпов «катюши» и тысяч неизвестных солдат, прошагавших по ней от Москвы до Берлина. Вот какая замечательная и славная история у этой дороги!

Если после моего рассказа у вас появилось желание познакомиться поближе со Старой Смоленской дорогой, перевернуть живые страницы родной истории, Максим и Володя Чайки приглашают вас на летних каникулах в очередное путешествие. До встречи в Вязьме, друзья!

Л. РЫБАКОВА

Смоленск

Владимирский живописец Юкин

Когда смотришь на работы Владимира Яковлевича Юкина, создается впечатление, что автор — прирожденный художник, чье творчество воодушевлено необыкновенной привязанностью к родному краю. Знакомясь с биографией живописца, находишь подтверждение своим изначальным ощущениям.

Родился он в 1920 году в Мстере. Отец его был фельдшером, но семья славилась потомственными художниками. На протяжении почти трех столетий из этого рода выходили сначала иконописцы, затем реставраторы. Большое влияние на выбор жизненного пути Владимира Яковлевича оказал его дядя — Павел Иванович, который проводил реставрационные работы под руководством И. Э. Грабаря. «Я помню свое детство, — рассказывает Юкин, — оно проходило среди природы. Наш родственник, известный художник Федор Александрович Модоров, часто навещал родных. Иногда я позировал ему. Множество красок, лежащих в этюднике, палитра, кисти — все это произвело на меня сильное впечатление. Я стал мечтать об искусстве». При поддержке Павла Ивановича, убежденного в серьезной приверженности племянника к искусству, судьба Владимира Яковлевича была решена.

В 1936 году он едет в Иваново и поступает учиться в художественное училище. Главным наставником Юкина становится Михаил Семенович Пырин, ученик В. А. Серова, член «Союза русских художников». Большинство художников «Союза» ценили традиции русской реалистической школы, их творчество характеризовалось демократической направленностью, интересом к пейзажу, самобытности народной жизни. Именно эти черты через ивановских учителей унаследовал Юкин в начале своего творческого пути и

был верен им до конца 50-х годов.

Новые пристрастия в искусстве, поиски своего художественного языка у молодого живописца были впереди. Его образование и творческое становление было прервано годами войны. Через несколько месяцев после начала войны Владимир Яковлевич оказался в плену, где находился свыше трех страшных, долгих лет, где видел смерть, изуродованную землю. Возможно, уже тогда в мечтах представлял природу родного края, и подсознательно возникала мысль, что передавать ощущение ее яркой красоты следует сочными, несмешанными красками. Но понадобилось еще много лет, чтобы художник уверовал в это и смог выразить в пластических образах свои чувства.

Вернувшись с фронта, Юкин решил продолжить художественное образование. Два года художник учится во Львовском институте декоративно-прикладного искусства. После этого возвращается в Мстеру и вскоре выступает на областной выставке с большими тематическими полотнами. Но сюжетная картина не стала основной в его творчестве. Больше привлекал пейзаж. 50-е годы для мастера — период огромной экспериментальной работы. В это время художник окончательно осознает свое призвание.

Переехав в 1959 году во Владимир, Юкин с тех пор почти не покидает области. Произведения же его путешествуют значительно дальше и больше их автора. После того как в 1960 году на первой выставке «Советская Россия» картины Юкина и других владимирских художников — К. Бритова и В. Кокурина — были замечены критикой и зрителями, они регулярно демонстрируются на союзных выставках, за рубежом.

Живописец много лет искал не свою тему, а ее образ. «Я думаю, — говорит художник, — что

огромную роль в жизни каждого человека моего поколения сыграла война. Когда приходишь с фронта, то как будто ты — это уже не ты, и природа вокруг тебя тоже не та. Понадобилось много времени для того, чтобы побыть наедине с природой и как бы слиться с землей, где ты родился. Постепенно возвращалось к тебе чудо, которое всегда нас окружало». Но как по-своему рассказать о радости возвращения на эту землю, об ощущении ее силы, дарящей человеку жизнь? К выражению этих чувств Юкин шел долго. Он изучал весенние солнцетворящие и сверкающие осенние пейзажи И. Левитана, восхищался работами И. Грабаря, проявлял интерес к колористическим поискам А. Куинджи, А. Рылова, Л. Туржанского. Он стал стремиться как можно реже смешивать краски, работать чистыми тонами. Его притягивала и пластика мастеров «Бубнового валета», о живописи которых говорили «вещностная» — очень убедительная и мощная. Сам мастер достигает подобного качества за счет фактуры — он экспериментирует с грунтами, подмешивает в краску опилки. Целью было создание такого живописного языка, который бы отражал жизнь родной земли во всей красоте ее и мощи, представлял яркий контраст серости, натуралистичности и бездуховности, которые были характерны тогда для пейзажей.

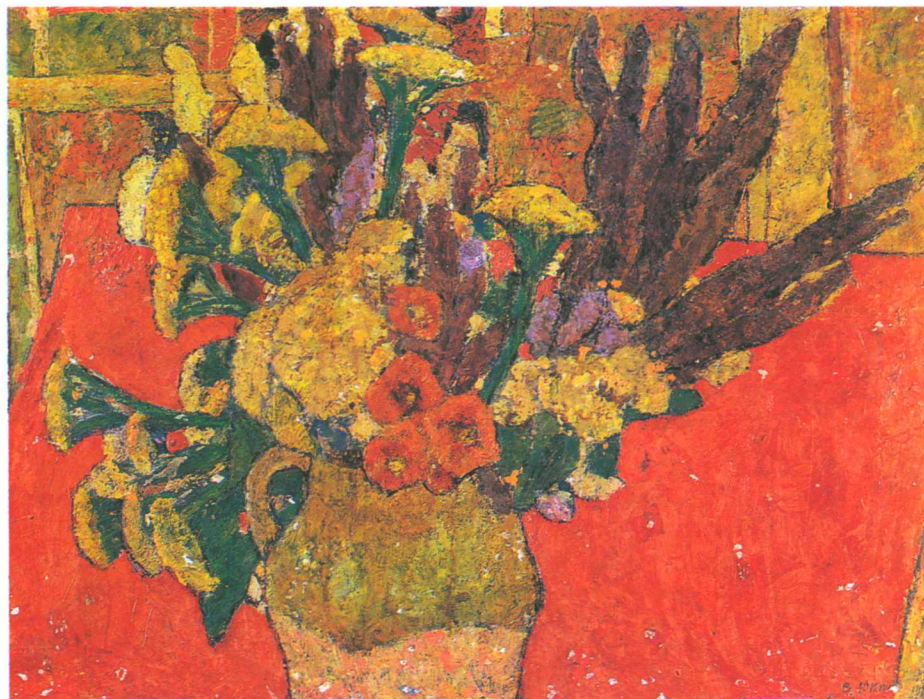
В высказываниях и публикациях о Юкине и группе художников, которых объединяют в понятие «владимирская школа», отмечается их связь с народным искусством. Миниатюра, иконопись, вышивка, дымковская игрушка, домотканые пестрые половики, лоскутные одеяла, в которых заложено фольклорное ощущение праздника, единства природы и человека, оказали животворное влияние на творчество владимирских

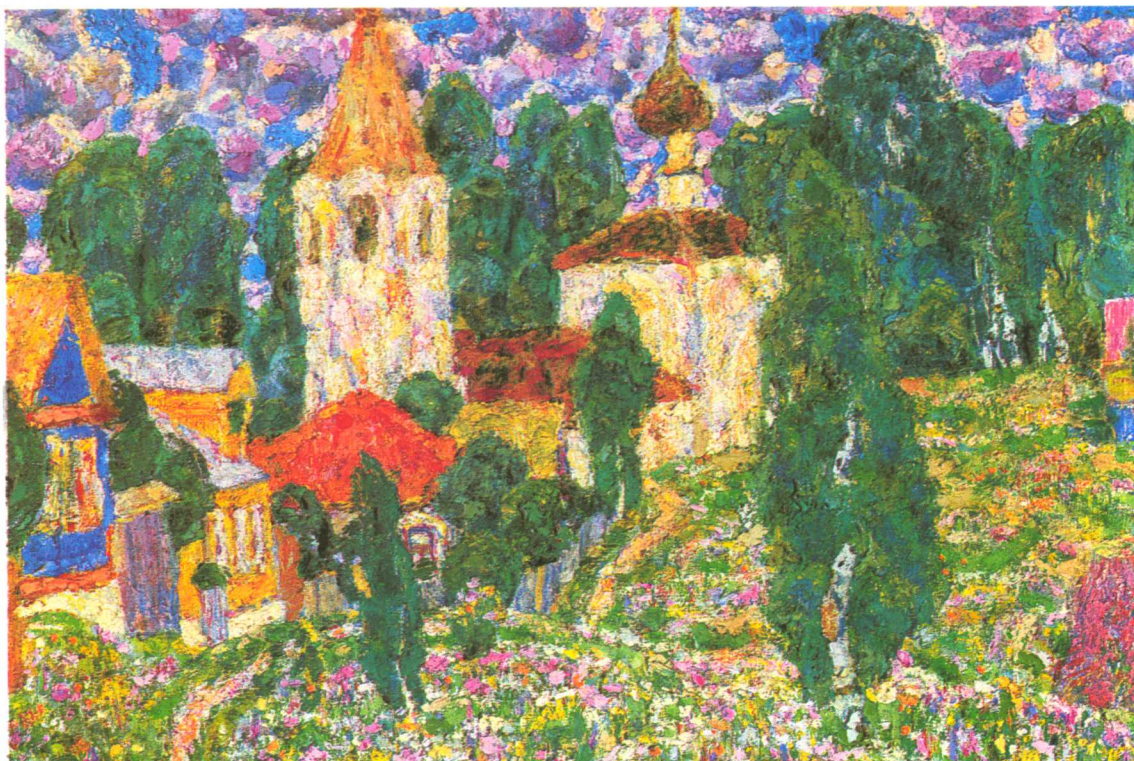
В. Юкин.
Полевая рябинка. Август.
Масло. 1972.
90×120.

В. Юкин.
Ранний снег. Мстера.
Масло. 1989.
80×100.

художников. Увлечение народным искусством в советской живописи повсеместно проявилось к концу 60-х годов. Но впервые свежо, ярко, сильно это заявлено в искусстве В. Юкина, К. Бритова, а потом и других владимирских художников.

Для большей части послевоенного поколения, привыкшей к скромным реалистическим пейзажам в сероватой гамме, живопись Юкина явилась открытием. Влади-





В. Юкин.
Пора цветения.
Масло. 1980.
84×100.

В. Юкин.
Владимирское ополье.
Масло. 1984—1985.
80×130.

В. Юкин.
Натюрморт.
Масло. 1989.
56×89. ▷

В. Юкин.
Ранний снег
в селе Любец.
Масло. 1990.
100×150. ▷





мирцы были неодинокими в своем интересе к деревенской и провинциальной жизни, повседневный уклад которой они воспринимали как нечто вечное и принципиально важное. Однако именно владимирцы подчеркивают наиболее последовательно самое светлое и яркое в этой жизни.

Юкин пишет много этюдов, но они всегда являются лишь подсобным материалом. Сама натура только подсказывает мотив, и в

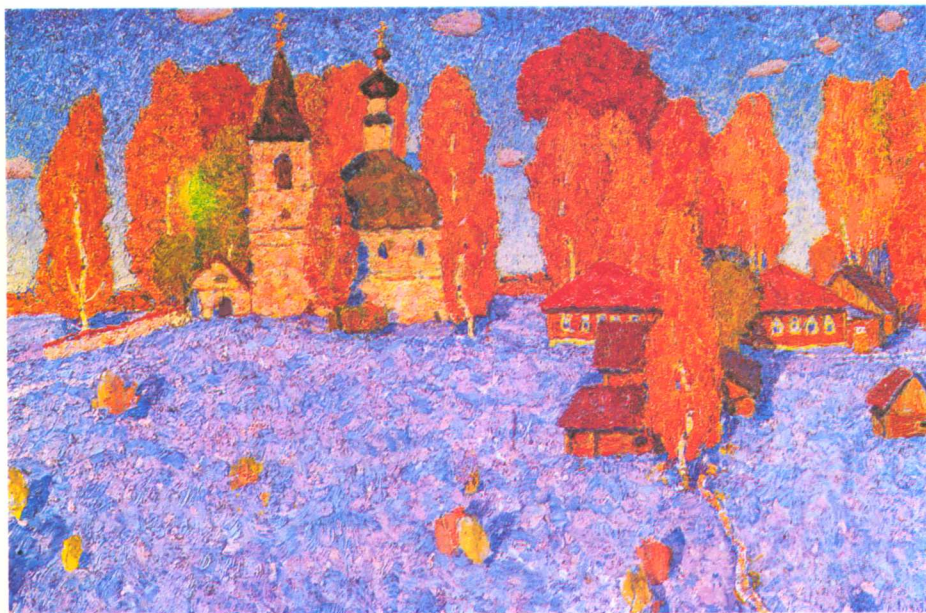
мастерской, работая уже над картиной, художник долго ищет композиционное решение, пластический ход. Его картины действительно завершены и не только по форме выражения, но и по определенности мажорных эмоций. Художника не столько интересует состояние и особенности времени года, сколько их колористическое решение, стремление раскрыть особую одухотворенность природы. Не зря весной, например, в

картине «Мартовские тени» деревья могут быть желтыми и красными, как и осенью, утверждая единство всех природных состояний. Самую красоту в данном случае художник выражает через чередование цветовых пятен, их ритм и весомость.

Колористическая стихия работ Юкина подчинена не столько реальности, сколько выражению внутреннего замысла, хотя художник никогда принципиально не порывает с натурой. Но если мы представим среднерусскую природу, которую принято называть скромной, то вряд ли сразу найдем в ней такую игру цвета, форм, ритма. Это может почувствовать лишь художник, человек, внутренне настроенный на подобное восприятие. Художник создает образ владимирской земли, не зависящий от смены времен года и не меняющийся от настроения человека. Он собирает в одном полотне многие эффекты состояния природы, те моменты, когда она является источником цветонасыщенности и красоты. Но все же земля эта — владимирская: с ее холмами, чередованием полей и перелесков, с типичными домиками, древней архитектурой.

Художник строит композицию плоско, предпочитая очень высокий горизонт с огромным пространством, где земля постепенно поднимается до самого неба. Тонально и перспективно почти никогда не выделяются планы, поэтому все изображение как бы равноудалено от зрителя и хорошо читается. Часто на первом плане написаны тени, падающие от деревьев, хотя сами они не изображены на холсте: деревья как бы находятся в реальном пространстве зрителя и лишь отбрасывают на картинную плоскость тень. Таким образом создается эффект нашего сопричастия тому праздничному действу, которое разворачивается на картине.

В отличие от других владимирских художников Юкин почти не пишет города, за исключением древних архитектурных сооружений. Все его внимание сосредоточено на деревне в окружении природы. Ей посвящены самые поэтические картины, воссоздающие единый строй представлений художника о мире.



Эта долгая семейная история

Самые старшие из москвичей еще помнят: назывался этот уголок города Гриневской крепостью — от Верхней Красносельской улицы до путей Северной железной дороги. Тихие запутанные переулочки. Ладные двухэтажные особнячки, в том числе принадлежащие членам семьи Гриневых. Селиться здесь любили деловые люди. Рядом — в Гавриковом переулке — была Хлебная биржа, обок — большие торговые ряды, на Каланчевской площади — таможня и средоточие железнодорожных учреждений.

Род Гриневых старинный, помнивший своих предков со Смутного времени, когда, по семейному преданию, был их пращур пожалован землей за «московское осадное сидение» — против шведско-литовского войска. Изменилось с тех пор немало, и потому в середине XIX века Анастасия Михайловна Гринева не противилась, что дети занялись необычным для былых времен «бизнесом» — стали присяжными поверенными, биржевыми маклерами, посредниками по продаже недвижимой собственности.

Насколько успешно шли у семьи дела, можно судить хотя бы по тому, что в делах благотворительности — а принимали в них участие все сколько-нибудь состоятельные москвичи — Гриневы выступали как покровители одной из самых больших в городе, Покровской богадельни на 1000 мест. Сын Анастасии Михайловны Василий Егорович состоял ее почетным опекуном, да к тому же гласным Московской городской думы.

Иначе обстояло дело у второго брата, Ивана Егоровича. Мать и тут не стала противиться, когда заинтересовался он чуть не в детстве театром, мечтал о собственной антрепризе, а пока взялся за декорации и постановочную часть



спектаклей. Благо, с точки зрения матери, не у кочующих антрепренеров, а в Московской конторе императорских театров, ведавшей двумя лучшими сценами России — Большого и Малого театров.

Театральной живописи в то время ни в каком художественном учебном заведении не учили. Все секреты мастерства приходилось

достигать в порядке ученичества, прямо от мастера.

Интерес к истории, так явственно давший о себе знать во второй половине прошлого века, не мог не пробудиться и в театре. На сцене появляется множество исторических пьес. Оформление постановок приобретает историческое правдоподобие. И каким бы услов-

ным ни было это приближение к истории, к подлинности и достоверности каждой появляющейся на сцене детали, главное — декораторы старались все глубже проникать в исторический материал. Подобная тенденция осуществлялась совсем непросто — музеев еще не было, публикации иллюстрировались скупо, и притом гравюрами и литографиями. Сведения о произведениях искусства тогда бытовали преимущественно в устной традиции. И среди воспоминаний Ивана Егоровича есть увлекательные страницы о Леонтьевском переулке (ныне улица Станиславского), где, по традиции, теснились почти все антикварные магазины города. Впоследствии появится множество рассказов о чудесах Сухаревки. Очевидец расцвета этого толкучего рынка, он предпочитал достойную тишину леонтьевских магазинов. Уютные, темноватые, старательно декорированные и не имевшие прилавков, они больше напоминали частные квартиры: свободно расставленная мебель, разбросанные ковры, расставленные фарфоровые вазы, бронзовые фигуры, свободно развешанные картины. О каждой вещи можно было пуститься в длинный разговор с хозяином, повспоминать, посравнивать, а там, глядишь, и прийти к собственному решению — покупать или не покупать. К облюбованной вещи приезжали по несколько раз. Иван Егорович был прав: приобретение становилось таинством, обрядом, неспешным, уважительным и к искусству, и к собирателю, а одновременно блестящей школой, в которой уже приобретший имя И. Е. Гринев не переставал учиться.

Да и привезя домой, во 2-й Красносельский переулок, очередную покупку, Иван Егорович включал ее не в коллекцию, а в обстановку дома. Мебелью, к какому бы веку она ни относилась, продолжали пользоваться, картины постоянно перевешивали из комнаты в комнату, чтобы радовали глаз, независимо от авторов, школы, времени. Эпохи же, которыми увлекался Иван Егорович, менялись. Сначала лежало его сердце к «малым голландцам» с их умиротворенными пейзажами, неторопливым бытом, спокойной гаммой неярких тонов. По мере работы в театре внимание смести-



Эль Греко (?).
Троица.
Масло. 58×43.

П. Веронезе.
Пир в Кане Галилейской.
Эскиз.
Масло. 34,5×62,5.

Я. Рейсдалъ.
Дорога в дюнах.
Масло. 40×55.

лось в сторону фламандцев, особенно Рубенса и Иорданса, а в конце жизни — к Италии XVI—XVII веков, которая полностью поглотила интересы собирателя. К живописи стала прибавляться скульптура — мрамор, бронза, предметы быта.

К тому времени материальные возможности И. Е. Гринева значительно увеличились. Зарботки декоратора казенной сцены были высокими, а в течение сезона в Большом и Малом театрах проходило не меньше 9—11 премьер. Почти ежегодно он выезжает за границу, в том числе с дягилевскими сезонами русского балета, сам участвует в аукционах, неумоимо

обходит антикварные лавки. По поводу новых приобретений велись оживленнейшие дискуссии в доме во 2-м Красносельском, куда на огонек иной раз заезжали даже И. С. Остроухов и П. И. Щукин.

Конец собирательству был положен Октябрем. Иван Егоровича, человека и так очень преклонного возраста, вскоре унес сыпняк. Но, по счастью, собрание, полностью завещанное единственной дочери Лидии Ивановне Гриневой-Белютиной, не рассеялось. В качестве зятя в старый дом Гриневых вошел человек, искренне любивший и ценивший искусство.



Его настоящее имя — Микеле Беллючи, для русского паспорта — Михаил Стефанович Белютин. Беллючи не принадлежали к дворянству. Это известное с XVI века семейство живописцев и музыкантов из венецианского городка Беллуно, которому они обязаны своей фамилией. Стефано Беллючи был приглашен в качестве капельмейстера в оркестр графа Потоцкого в Кракове. Его сын — Микеле сразу по окончании гимназии поехал в Россию, привлеченный событиями революции, сражался под Перекопом, где обморозил ноги, а потом оказался в Москве. Михаил Стефанович стал изучать литературу на польском языке, склоняясь к литературному объединению «Перевал».

В гриневском доме стали появляться новые люди. Здесь можно было встретить Рюрика Ивнева, Маяковского. В частично опубликованных «Записках о днях»

Л. И. Белютиной-Гриневой сохранилось описание происходившего в их доме авторского чтения «Черного человека» — к Есенину хозяева относились особенно восторженно.

Едва ли не единственный раз Иван Егорович отозвался о семейном собрании как о коллекции, когда его забирали в тифозный барак. В жесточайшем жару он попросил дочь по возможности не разрознитывать собранного и, если удастся, передать городу, с которым был связан воспоминаниями детства, — Ярославлю.

Мечты о «новых Афинах», как определила когда-то Н. К. Крупская начало 20-х годов, не осуществились. В числе первых погиб в волне нарастающих репрессий М. С. Белютин. 22-летняя вдова с полуторагодовалым сыном оказалась в Душанбе. Только чудо, а вернее — забота друзей, позволило сохранить за время ее отсутствия отцовскую коллекцию на

зброшенном чердаке их родного дома.

И снова собранию на редкость повезло. Вернувшийся из народного ополчения с контузией и гангреной левой руки Э. М. Белютин вместо вымечтанной дороги музыканта выбрал, впрочем, ни сколько не меньше его привлекавшую дорогу живописца. С 13 лет он пользовался советами А. В. Лентулова, а в художественном институте стал учеником Павла Кузнецова и Льва Бруни. Собрание И. Е. Гринева оживает и начинает пополняться. Оно становится частью жизни Студии экспериментальной живописи, которую сразу после печально знаменитых идеологических постановлений об Анне Ахматовой и Зощенко, советском театре и кино основывает Э. М. Белютин в сентябре 1946 года.

У старого семейного собрания есть одна особенность — любовно собранная и зафиксированная ис-



Лука делла Роббиа.
Иоанн Креститель в детстве.
Мрамор. Высота 30.

Эль Греко.
Кающаяся Магдалина.
Масло. 29,5×19,5.



тория каждой картины и биографические подробности об авторе. Они складываются в отдельную новеллу, которая постоянно продолжает дополняться. Если хорошо известна жизнь великого мастера из Толедо Эль Греко, то разве не интересно узнать, что принадлежащая его кисти небольшая «Мария Магдалина», близкая по композиционному решению к картине Будапештской галереи, в свое время была приобретена Ильей Семеновичем Остроуховым на аукционе в Мадриде и уже из остроуховского собрания в Грубниковском переулке перешла в дом на Большом Чернышевском переулке к известному архитектору Ивану Владиславовичу Жолтовскому, а затем к Гриневым — Белютиным?

А картина представителя Нижне-Рейнской школы XV—первой половины XVI века Альберта Боутса в действительности представляет внутреннюю сторону створки алтаря. Женщина с четками и гвоздикой — это портрет донатора, и на обороте той же створки техникой гризайли изображены Орудия страстей Господних. Альберт Боутс испытал сильное влияние знаменитого Гуго ван дер Гуса и пользовался большой популярностью как мастер алтарей, которые можно увидеть в галереях Антверпена, Берлина, Франкфурта-на-Майне, Генуи, Модены, Мюнхена и нашего Эрмитажа.

Полустертая надпись говорит о том, что «Дорога в дюнах», так напоминающая находящийся в Эрмитаже «Домик в роще», принадлежит кисти величайшего голландского пейзажиста Якоба ван Рейсдаля, которому слава и признание не помешали умереть в родном Гарлеме в госпитале для бедных.

Каждое время требует иных изобразительных средств, чтобы достучаться до человеческого сердца и души. На примерах искусства прошлого этот процесс просматривается удивительно ярко. И для художника очень важно научиться его ощущать.

Читатель вправе спросить: а какая судьба в дальнейшем ждет семейную коллекцию Гриневых? Последнюю волю ее создателя собирается выполнить внук — художник Элий Белютин — подарить ее городу Ярославлю.

Н. МОЛЕВА,
кандидат искусствоведения



Б. Росселино.
Мадонна с донаторами.
Мрамор. 33×54.

Я. Иорданс.
Вакх.
Масло. 190×160.





Изображение ракурса во всевозможных его проявлениях вырабатывает умение смело и выразительно решать сложные пластические задачи.

Для того чтобы яснее стало понятие ракурса, приведем несколько примеров. Вероятно, многие видели по телевидению космонавтов в кабине космического корабля. В каких только неожиданных положениях не доводилось их наблюдать. То они «плывут» прямо на зрителя, то от него. При этом местоположение фигур в пространстве выявляет то одну, то другую форму более укрупненно или сокращенно. Необычно воспринимаются движения артистов под куполом цирка, когда мы смотрим на них снизу вверх. Также непривычно смотрятся одни и те же объекты при взгляде с балкона верхнего этажа. Сходное можно наблюдать при рисовании фигуры или головы человека в запрокинутом положении.

Подобное сокращение формы предмета, приводящее к изменению его привычных очертаний, в изобразительном искусстве определяется термином «ракурс».

Собственно, вне ракурса не существует никакого пространственное явление. Даже при самой обычной точке зрения на объект легко заметить незначительное сокращение форм. Поэтому речь в основном пойдет об обостренном, резко выраженном ракурсе.

Сложные изменения формы в пространстве всегда связаны с диагональными направлениями под разными углами наклона. Когда П. Чистяков, известный художник-педагог, предложил юному В. Серову нарисовать карандаш, лежащий на столе, в этом не было никакой насмешки. Представьте себе, что карандаш под небольшим наклоном напра-

РАКУРС

В рисунке и композиции

влен на зрителя. Для того чтобы изображение было убедительным, необходимо сопоставить пропорции граней карандаша, найти их сокращение в пространстве.

Выбор точки зрения на объект прежде всего определяет отношение художника к изображаемому. С этим связано ощущение местоположения горизонта, линии, находящейся на уровне глаз. Вот элементарный пример. Предметы расположены ниже линии горизонта, естественно, они воспринимаются сверху, и видна их верхняя часть. Другими словами, чем ниже предметы относительно горизонта, тем более открыта верхняя плоскость (если это кубическая форма), если цилиндрическая — то овал станет ближе к кругу.

Нет необходимости упоминать множество сюжетов, дающих простор воплощению ракурсных положений. Например: пляж, с точки зрения купальщика, или сценка в метро, с высоты верхних ступеней эскалатора. Как не вспомнить фрески и полотна эпохи Возрождения: необычайно остроую по решению пространства композицию Я. Тинторетто «Чудо святого Марка»; произведения, более близкие к нам по времени: «Пляж» Р. Гуттузо, картину А. Дейнеки «Парашютист над морем».

Да и вы сами можете вспомнить целый ряд произведений, в которых ясно прослеживается тесная связь замысла автора с передачей ракурса, наш журнал неоднократно воспроизводил их: фрески Микеланджело в Сикстинской капелле, «Мертвый Христос» А. Мантеньи, многофигурные росписи плафонов Д. Тьеполо, «Последний день Помпеи» К. Брюллова, литографию О. Домье «Улица Трансонен» и другие.

Под неизгладимым впечатлением от мастерства художников



Ф. Толстой.
Медальон из серии,
посвященной Отечественной
войне 1812—1814 годов.
Гипс. 1830.

Тинторетто.
Чудо св. Марка. Фрагмент.
Масло. 1548.
415×541.

◁ Венецианская академия.

П. Рубенс.
Мужчина, падающий с лошади.
Рисунок черным и белым
мелом. Около 1618—1620.
Лондон. Отдел гравюр и
рисунков Британского музея.



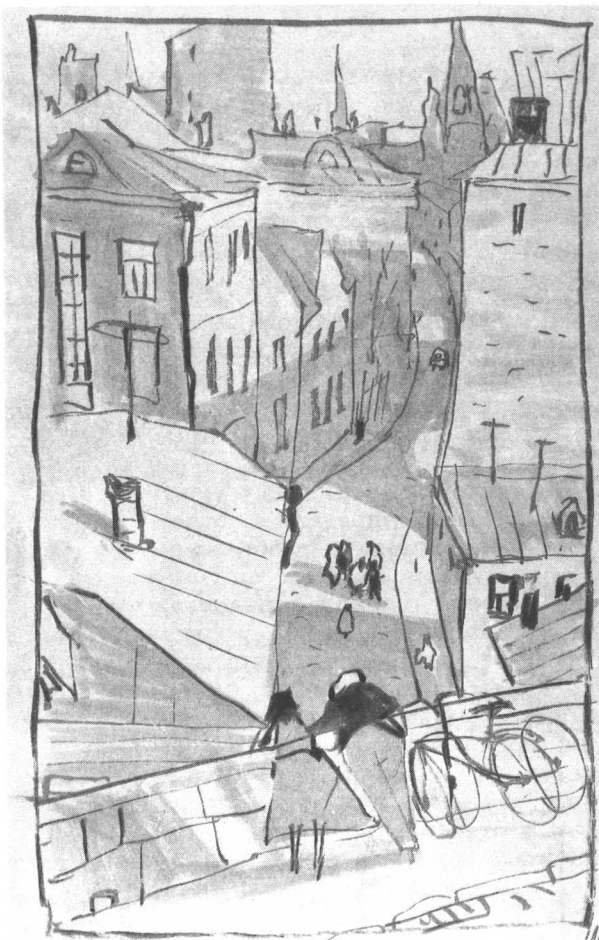
Возрождения Л. Пастернак писал: «Когда нашему брату, современникам, надо в картине подправить или изменить движение руки или ноги, не говоря уже о целой фигуре, мы днями раздумываем, пробуем и так и эдак, не решаясь на смелый шаг изменения; между тем эти Тинторетто, Веронезе целые миры вздымали на плафоны с легкостью богов, и в каких поразительных ракурсах и перспективах, как ни в чем не бывало».

Ученику, работающему в композиции и рисунке, неизбежно приходится иметь дело с острым пространственным видоизменением форм уже на начальном этапе обучения, при рисовании натюрморта. Рисунки натюрморта с разных точек зрения, с изменением линии горизонта развивают воображение, укрепляют понимание ракурса. Приведенные здесь учебные рисунки показывают решение данной задачи на примере изображения простейших предметов.

Большую пользу приносят зарисовки городского пейзажа, с так называемой «лягушачьей перспективой», то есть с низкого горизонта, или наброски пейзажа с верхнего этажа, зарисовки интерьеров под разными углами зрения, лестничных переходов. Подобные задания вполне доступны учащимся ДХШ и изостудий.

Параллельно может идти работа над собственными композициями с использованием ракурса, а возникающие порой трудности не являются неразрешимыми. При этом важна опора на знания и жизненные наблюдения.

В рисунке для уяснения конструкции предмета важно понять, как одна форма возникает из другой, переходит в третью. Так появляется возможность верно нарисовать предмет, проникнув в его суть, разгадав его



устройство, не ограничиваясь внешними очертаниями. Здесь кроется ключ к постижению истинной формы предмета, к пониманию и чувству объема.

В наиболее сложном виде работа над ракурсом, придающим особую выразительность и красоту композиции, выявляется в изображении человеческой фигуры. Фигуру надлежит рисовать целиком, насквозь, если она загорожена каким-либо предметом. Такой прием при рисовании фигуры, да и не только фигуры, позволяет лучше и точнее ее построить. При рисовании лежащей фигуры, если смотреть на нее с близкого расстояния, скажем, со стороны головы, она может показаться огромной и пропорции в рисунке невероятными, искаженными. Как же поступить в таком случае?

Полезно намеченную лежащую фигуру представить стоящей. Тогда можно отчетливее заметить искажение пропорций

А. Дейнека.
Парашютист над морем.
Масло. 1934.
Государственный музей
изобразительных искусств
Киргизской ССР.

Е. Шукоев.
Городской пейзаж.
Тушь. 1958.

и внести соответствующие исправления с учетом истинных размеров и характерных пропорциональных связей. Когда вы видите, что рисунок расплывается, никак не удастся выразить ракурс или убедительно увязать пропорции фигуры, есть смысл привести изображение к простейшим объемам, предельно обобщить сложную форму до элементарной геометрической, как бы наметить условный каркас, саму конструкцию фигуры. Такой подход облегчает понимание формы в сложном повороте. Сначала, сразу, без мелочей

выявляем направление основных масс изображаемой фигуры. В то же время не забывая о главной цели — передать пластичность, живость разнообразной формы.

Образцов изображения человека в самых смелых ракурсах можно привести очень много. Обратите внимание, как убедительно передана взаимосвязь трех фигур в барельефе Ф. Толстого. Оригинально само решение композиции, вписанной в нестандартный формат.

Высокая степень мастерства и пластической выразительности — это итог глубокого изучения натуры, целенаправленных работ по представлению. Так, П. Рубенс использовал натуру для наиболее трудных случаев. Примером может служить рисунок «Мужчина, падающий с лошади» для картины «Охота на львов».

Ракурс в рисунке и композиции тесно связан с передачей движения. Всегда может по-

явиться необходимость дать фигуру в неожиданном, иногда даже невероятном повороте, выразить жест, руку в сокращенном пространственном положении, будь это рисунок с натуры или по воображению. И далеко не все можно изобразить буквально с натуры, особенно то, что связано с экспрессией. Тут неопределима роль памяти, способность запечатлеть в своем сознании промелькнувшее движение, внезапный поворот, быстро зафиксировать увиденное.

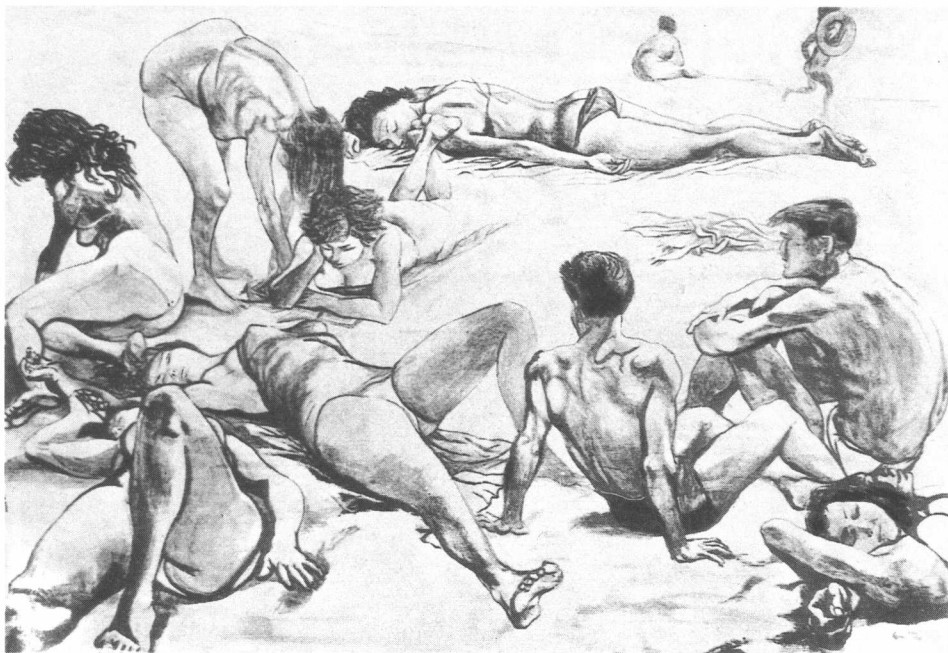
Упражнения и постепенная работа над преодолением препятствий в выражении ракурсов расширяют и обогащают представление о натуре.

Следует — и это любой педагог не устает повторять своим ученикам — делать как можно больше набросков на движение, передачу резких поворотов фигуры, причем не только с натуры, но и по наблюдению и воображению. Особенно это важно в период работы над эскизами композиций.

Ракурс имеет и другое, более широкое толкование. Мы говорим, художник увидел событие под другим углом зрения, в непривычном свете. Это означает, что стоит лишь по-иному, нестандартно, свежо и непредвзято взглянуть на жизнь, как в ней можно обнаружить ранее не встречавшееся, интересное, пластически неожиданное.

Интересно по этому поводу размышлял Александр Дейнека:

«Один из зрителей, рассматривая мою картину «Севастополь», был очень недоволен, увидев, что изображенный на ней самолет летит на фоне земли, а не неба; он заметил при этом: «Так самолет летать не может, его можно видеть толь-



Р. Гуттузо.
Этюд для картины «Пляж».
1955.

ко летящим на фоне неба!» Дело тут в том, что он привык всегда смотреть на летящий самолет с земли и поэтому всегда и видел его на фоне неба. Но если мы будем смотреть на самолет с другого, летящего выше его самолета, то, естественно, мы увидим его на фоне земли, а не неба. Это я и передал в своей картине, так как это и есть совершенно новые возможности видеть, и это было невысказано раньше, например, в XIX веке».

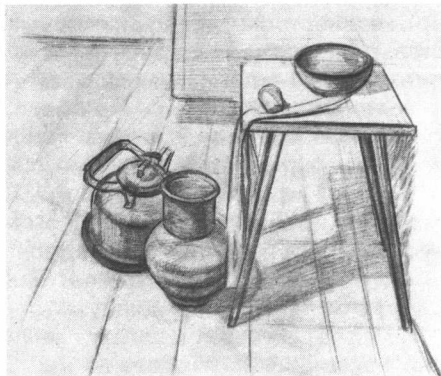
Немало художников заинтересованно использовало в творческих работах свое понимание и ощущение ракурса. Конечно, это не предполагает преимущественной роли ракурса в изображе-

нии явлений жизни. Известны великолепные образцы, где композиционное решение основано на обычной точке зрения.

Вместе с тем работа над передачей ракурса не только обостряет восприятие, но самым положительным образом влияет на освоение рисунка, дает возможность более свободного владения им, развивает яркость представления, пространственное воображение.

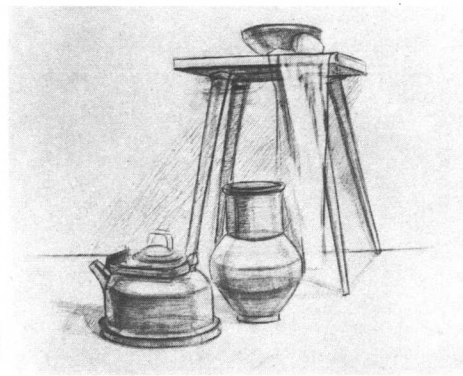
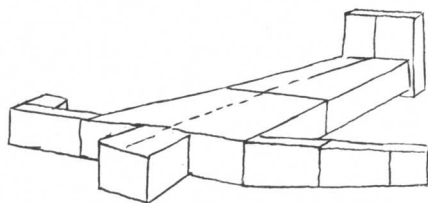
Пусть в ваших набросках, зарисовках, композициях чаще встречается ракурс — один из сложнейших и интереснейших элементов изобразительного творчества.

О. АВСИЯН

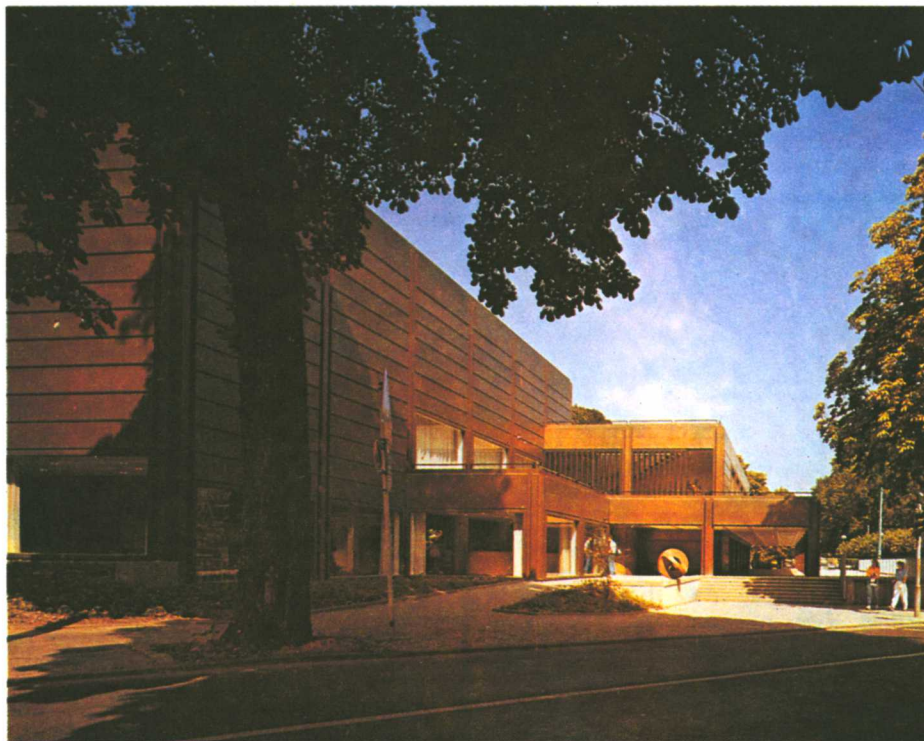


Учебные рисунки натюрморта с разных точек зрения.

Линейная схема фигуры человека в ракурсе.



Региональные музеи Германии



Музей Бохум.
Архитекторы:
И. Бо, В. Вохлерт.
1978—1983.

Музей Бохум.
Занятия с детьми.



Во многих странах наиболее значительные культурные центры, как правило, сосредоточены в больших городах, и жизнь провинции существенно отличается. Но есть государства, в которых это менее всего ощутимо, например в Германии. Когда она была раздроблена на мелкие княжества, соперничающие друг с другом. Каждое стремилось к сосредоточению у себя богатств, произведений искусства, каждое тщательно оберегало свою самобытность. Поэтому, наверное, при всем том, что здесь есть и периферийные районы, поскольку существуют большие и малые города, промышленные и курортные зоны, в целом уровень цивилизованности повсеместно высок.

Германия считается сейчас одной из наиболее передовых в музейном строительстве, причем значительный опыт накоплен в самые последние годы. Музеи являются законной гордостью горожан, привлекают толпы туристов, дают прямые и косвенные доходы, рабочие места.

Мы расскажем о трех музеях в разных землях Германии, специализирующихся на искусстве XX века. Здания построены применительно к имеющимся коллекциям, учтены все нюансы хранения, показа, работы с посетителями. Расположены они в городах, по нашим меркам, не столь великих.

Особого интереса заслуживает Кассель. Именно там находится первое здание в Западной Европе, предназначавшееся для создания в нем музея. Выстроенный в 1769—1779 годах специально для показа коллекции короля Фридриха II, Фридрицианум представляет собой монументальное здание, украшенное массивной колоннадой, с огромными залами и уютными кабинетами. Местные вельможи славились особым покровительством изящным искусствам. В дворцово-парковом комплексе XVII—XVIII веков размещаются коллекции античной пластики, керамики, шедевры Крайнаха, Альтдорфера, Рембрандта, Рубенса, Тициана, Хальса. В годы второй мировой войны город значительно пострадал. На семьдесят процентов погибла застройка. Был разрушен и Фридрицианум.

Кассель является центром земли Гессен, но в сравнении с

другими городами Западной Германии выглядит особенно провинциальным. Здесь трудно найти постройки новейшей архитектуры, довольно архаичны автомобильные и железные дороги.

Однако у Касселя сложилась заслуженная репутация центра мирового авангардного искусства. Во Фридеризиануме больше не экспонируются старые коллекции. С 1955 года в нем устраиваются выставки «Документа», оказывающие существенное влияние на становление общественных вкусов, музейную политику. Эти смотры очень значительны для новых поколений художников, философов и поэтов, владельцев галерей.

Здесь можно ощутить изменение взглядов на саму природу искусства, происшедшую в последнее время. Большой резонанс вызвало появление очередного произведения Йозефа Бойса — акции «7 000 дубов». В городе было высажено большое количество деревьев, облагородивших экстерьер и изменивших в лучшую сторону экологическую ситуацию. Возле каждого дерева — травертиновая глыба. То, что сделано мастером, граничит с природоохранительным движением партии «зеленых». Свою задачу он видел в том, чтобы вывести творчество из замкнутых залов музеев, дворцов и церквей, дать новое пространство самому человеку. Новая «Документа», которая откроется в середине 1992 года, собирается показать работы современных советских художников.

Город Бохум принадлежит к агломерации практически слившихся в единое целое семнадцати городов промышленной Рурской области. Здесь развито угольное производство, находится металлургический завод Круппа. Но для многих имя города прежде всего связано с музеем. Он довольно молод — открыт в 1960 году, и тем не менее в нем представлены основные тенденции современного мирового искусства, крупнейшие имена.

Обширная издательская, просветительская деятельность создала устойчивый авторитет в научном мире. Контакт с музеем ищут крупнейшие художественные центры, например, Третьяковская галерея. Во многом это



Новая галерея. Штутгарт.
Архитекторы:
Д. Стирлинг,
М. Вильфорд и другие.
1977—1984.

Новая галерея. Штутгарт.
Интерьер.

заслуга нынешнего директора Петера Шпильмана.

Новое здание музея, вместившее разросшиеся коллекции, построено в духе функционализма, с явно выраженным конструктивным началом, заданным ритмом равномерных членений. На крыше, террасах, перед входом установлена скульптура, что расширяет границы экспозиции. С другой стороны парк, непосредственно примыкающий к музею, виден сквозь стекла окон, колышущиеся ветви деревьев заметны

сквозь световые пирамиды потолка.

Здесь внимательны не только к экспонатам, но и к посетителям. Любой желающий может прибегнуть к помощи специальной библиотеки, где много редких изданий. Продумано пространство залов — наклонный пандус обеспечивает плавный переход с этажа на этаж. Лекционно-концертный зал способен меняться в соответствии с конкретной задачей и превращаться то в театральные подмости, то в пло-



щадку для игр, то в выставочное помещение.

Долгое время приобретались произведения восточноевропейского авангарда, считавшегося на Западе второсортным, и который практически никто не соби- рал

сударственной картинной галереи Штутгарта.

Галерея построена на средства земли Баден-Вюртемберг и является украшением города со свободными площадями, спокойными улицами, где виноградники

Выставки



Фридрицианум. Кассель.
Архитектор: Де Р и.
1769—1779.

специально. Бохум является центром славистики, тут находится Рурский университет с институтом советской культуры, много частных обществ, занимающихся обменом с Восточной Европой. Это в какой-то степени повлияло на становление коллекции, где представлено творчество художников бывшей ГДР, Чехо-Словакии, Польши, СССР, Болгарии, Югославии. Была сделана ставка на тенденции, на которые мало кто обратил внимание, но по прошествии времени выяснилась особая заинтересованность именами, которые когда-то выделял лишь Бохумский музей. Например, наши соотечественники Яковлев, Зверев, Янкилевский, Немухин, Штейнберг, Сидур. Большой резонанс в ученом мире вызвали экспозиции начала семидесятых годов, организованные музеем — «Прогрессивные тенденции 1956—1974 годов в Москве», «20 лет независимого искусства в Советском Союзе».

Отличая научную и популяризаторскую деятельность музея, нужно отметить, что архитектура его здания, выдержанная в духе классического модернизма, очень тактична и не претендует на какую-то роль самоценного произведения искусства, чего не скажешь об архитектуре Новой го-

граничат с автомобильным производством фирмы «Мерседес-Бенц». Англичанин Д. Стирлинг, один из лидеров постмодернизма, в качестве источника вдохновения выбрал берлинский Старый музей К. Шинкеля. Экспозиционные залы группируются вокруг круглого внутреннего двора, который пересекает городская улица.

Еще до окончательного ввода в эксплуатацию галерею стали называть памятником архитектуры. Она оформлена с максимальной роскошью, изощренным эстетизмом — натуральный камень приятного песочного цвета и металлические трубы, ограждения голубых и малиновых тонов. Яркая расцветка пола, суперсовременная техника, оборудование, лифты не спрятаны, не закамуфлированы, а служат активными элементами оформления. Все здесь зрелищно, эффектно. Самые новаторские работы в подобном обрамлении не кажутся чем-то неожиданным. Тактично сосуществуют вместе функционалисты Баухауза, экспрессионизм и сюрреализм, Пикассо и Раушенберг.

В самое ближайшее время у нас появятся новые поколения меценатов, художников, музейщиков. И пора присматриваться внимательнее к лучшим образцам музейного строительства. Надеемся что опыт Германии пригодится.

А. ШУМОВ

К этрускам часто относят эпитеты «загадочные», «тайнственные». Неизвестно, откуда они пришли и куда исчезли. Существует несколько гипотез об их происхождении. Общепризнанной считается версия, высказанная Геродотом. Он говорит, что этруски пришли на Апеннинский полуостров из Малой Азии, точнее, из Лидии, которую они вынуждены были покинуть из-за страшного голода. Одна половина этого народа осталась в Малой Азии, а другая отправилась на поиски новой родины. По имени предводителя греки стали называть переселенцев тирренцами, а область, где они поселились, — Тирренией. Латиняне же нарекли их этрусками. Сведения древних авторов об этрусках очень скудны. А поскольку до сих пор практически не разгадан их язык, то мы не можем воспользоваться и этрусскими письменными источниками. И только археологические открытия, начало которых относится к XV веку, дали возможность изучать памятники материальной культуры этого народа.

Именно археологические экспонаты легли в основу выставки «Мир этрусков», в которой приняли участие музеи Германии, Польши, Венгрии, Чехо-Словакии и СССР.

Исходным пунктом этрусской цивилизации надо считать культуру Виланова (по названию поселения близ Болоньи), относящуюся к IX—VIII векам до н.э. Для этой эпохи характерны сосуды в технике импасто, которые лепились вручную из плохо обработанной глины. С XV века до н.э. под влиянием привозной керамики из Греции и стран Передней Азии и благодаря распространению гончарного круга керамика импасто приобретает правильные формы и гладкую поверхность, которая после лощения и последующего обжига получает металлический блеск. Формы многих сосудов копируют привозные изделия. Например, большой котел — холмос, на высокой фигурной четырехчаст-

МИР ЭТРУСКОВ



Арт Велхас.
Деталь росписи могилы
«Чудовища» в Тарквиниях.
Фреска. 1-я половина IV века до н. э.

ной подставке воспроизводил в глине сирийско-урартский бронзовый котел и служил курильницей во время ритуальных церемоний.

На смену сосудам импасто позднее приходит новый вид керамики — буккерио (от испанского названия сосудов древних индийцев, имевших черный цвет), для которой характерны глубокая черная блестящая поверхность и четкие чеканные формы, воспроизводящие дорогую металлическую посуду. Несмотря на утрату изящества и перегруженность декором, они все же обладают художест-

венными достоинствами, как, например, киоф, украшенный рельефными изображениями человеческих голов на стенках и ручках и пятью коническими выступами по краю. По мнению исследователей, вазы буккерио предназначались для погребальных и культовых целей.

В XII веке до н.э. под воздействием греческой вазописи появляются расписные сосуды: грушевидные арибаллы, алабастры, ольпы, ойнохои. Их поверхность густо покрыта изображениями, без декора не остается даже пространство между фигурами — там

помещаются розетки. Примером типичной росписи этого времени является орнаментация ольпы мастера Розони, состоящая из четырех фризов с животными. Особую нарядность сосуду придает раскраска отдельных деталей пурпуром и гравировка. Цвет глины (греческие сосуды — светлоглиняные) и отдельные элементы декора позволяют определить руку этрусского мастера.

Через полтора столетия опять же под греческим влиянием в Этрурии утверждается чернофигурный стиль вазописи. Наиболее известны произведения из мастерских в городе Вульчи, получившие название «понтийских» ваз. Их роспись представляет собой ряд орнаментальных и сюжетных фризов, для которых характерна некоторая небрежность в исполнении фигуры, сочетающаяся с динамичностью и выразительностью поз и движений. На выставке представлена одна из понтийских ваз, происходящая из мастерской этого города, во главе которой стоял мастер Париса (название — по сюжету вазы его работы). В ней специфически этрусские элементы проявились как в самой форме вазы (амфора с лентовидными ручками), так и в ее росписи, где сцена терзания животных выглядит очень эффектно.

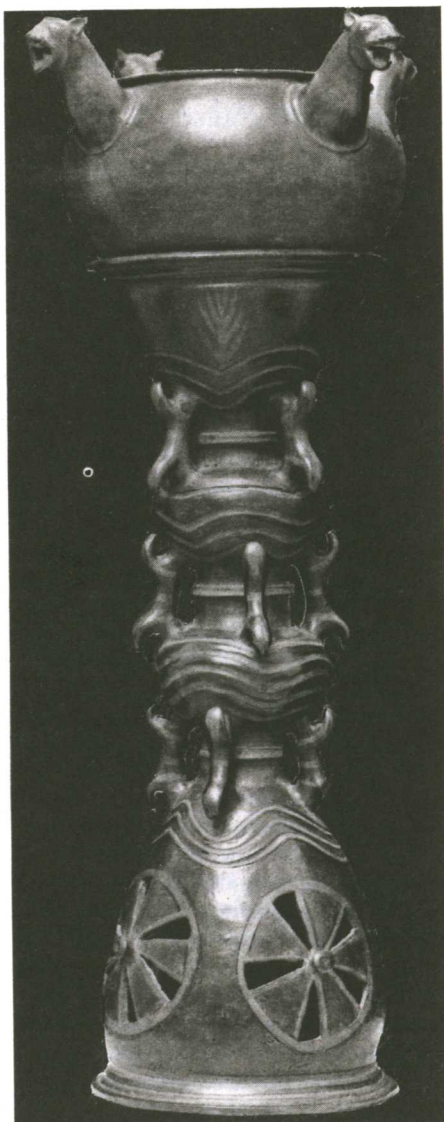
В религии этрусов, как и других древних народов, важнейшее место принадлежало потусторонней жизни. Особая роль отводилась росписям гробниц, всегда имевшим сакральный смысл. Потолок часто покрывался шахматным орнаментом, обозначавшим небо преисподней. На главной стеле напротив входа помещалось изображение одного из символов умершего, его погребального ложа или божества смерти Фуфлунса со свитой. Главными предметами погребального культа были урны и саркофаги — вместилища праха покойного. Наиболее ранние памятники такого рода — биконические урны и урны-каноны, часто напоминающие еги-



Урна в виде возлежащего юноши.
Бронза. Середина IV века до н. э.

Холмос.
Импасто. Около 650 года до н. э.

Статуэтка Геракла.
Бронза. IV век до н. э.



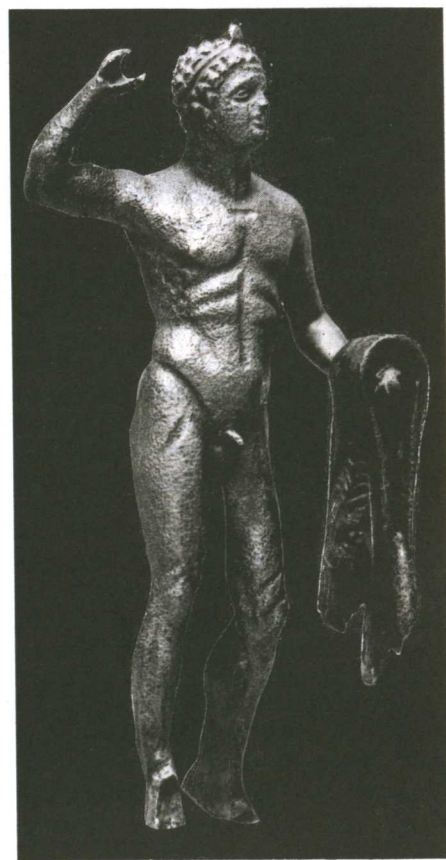
петские сосуды для мумифицированных органов умершего. Крышки урн сделаны в виде человеческой головы, портретирующей покойного, ибо именно она служит вместилищем жизненной силы. На крышках саркофагов усопшие часто представлены возлежащими за пиршественным столом (на греческий манер) или спящими вечным сном. Многие лица отличаются индивидуальностью, предполагающей портретные изображения. К числу редких экземпляров относится крышка бронзовой урны с изображением юноши. Он показан полулежащим на ложе и опирающимся на подушки. Его черты идеализированы в стиле классического искусства, а сама фигура является редким образцом этрусской бронзовой монументальной скульптуры.

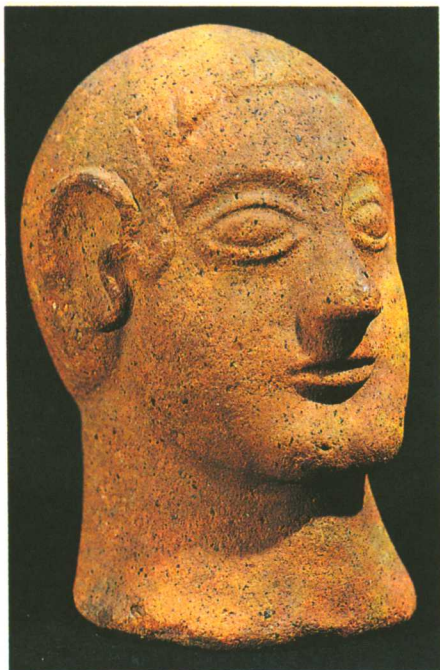
На алебастровом саркофаге из берлинского собрания соединены рельефное изображение на стенках и фигурная скульптура на крышке. На передней стенке представлена сцена из знаменитого мифа о состязании Пелопса и Эномая за руку красавицы Гипподамии. Среди действующих лиц изображен и Миртил — возникший Эномая, который помог Пелопсу победить соперника и был после победы сброшен со скалы. На рельефе воспроизведен тот мо-

* Вотивный — посвященный в храм по обету, данному божеству.

мент, когда Пелопс пытается расправиться с Миртилом, схватив его рукой за голову, а тот, ища спасения, обращается к защитной силе алтаря. Слева стоит Гипподамия с колесом в руке, которое является напоминанием о соревновании на колесницах и символом изменчивости счастья (с колесом часто изображалась Фортуна — богиня переменчивой судьбы). На крышке саркофага, на ложе, покрытом шкурой, возлежит покойник. В его правой руке — чаша для возлияний. Основная идея саркофага — противопоставление земного и загробного бытия. Мифологическая сцена, указывающая на неустойчивость и трагичность земной жизни, контрастирует с фигурой на крышке, отражающей умиротворенное состояние души после смерти.

Для этрусской культуры характерны терракотовые вотивные * головы, которые приносились в храм жертвователями с целью снискать покровительство. Несмотря на идеализированность многих изображений, в ряде случаев ощутимо явное стремление отразить характерные особенности лица: вытянутый овал, удлиненный нос, широкие скулы, пухлые губы.



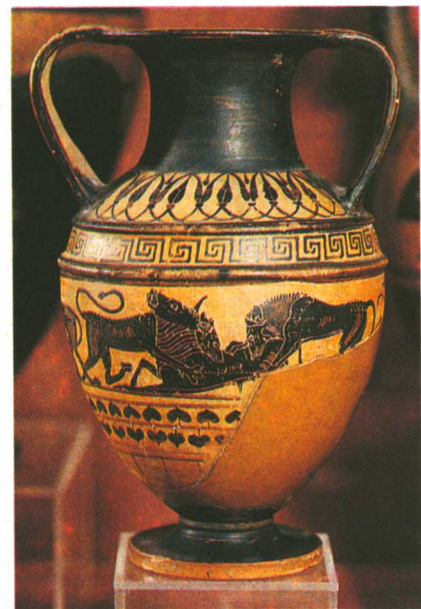


Среди произведений мелкой пластики многочисленные статуэтки, изображающие жрецов, молящихся, воинов, богов. На первый взгляд они выглядят примитивно. Но динамичность движений и выразительность поз, акцентированные отдельные детали фигуры

позволило этрусским мастерам создать неповторимый стиль. В числе персонажей нередко встречается Геракл, представленный со своими атрибутами: палицей в правой руке и львиной шкурой, переброшенной через левую руку.

Во множестве дошли до нас и этрусские зеркала, которые были не столько предметом повседневного обихода, сколько носителями магического смысла, тесно связанного с идеей возрождения души. Похожие в целом друг на друга, они отличаются бесчисленным разнообразием декора. На рисунках, исполненных гравировкой, — сцены из греческих и этрусских мифов. Часто встречаются сюжеты троянского цикла: суд Париса, вынос Аяксом тела Ахилла. Изображения, помещенные в орнаментальную рамку, всегда имели символическое содержание, часто напоминающее о возрождении после смерти, метаморфозах в потустороннем мире.

Но особого мастерства в обработке металла достигли этрусские ювелиры. Среди женских украшений популярностью пользовались серьги, которые отличались необычайной тонкостью и мастерством



отделки. Они имели форму дисков, подков, корзиночек. Мастера искусно обыгрывали контраст гладко полированной золотой поверхности с матовым рисунком, который создавался гранулированием (покрытием зернью). В технике грануляции этрусские мастера достигли необы-



Вотивная голова.
Терракота. IV век до н. э.

Наказание Дирки.
Горельеф
на погребальной урне.
Алебастр. II век до н. э.

Мастер Париса.
Амфора чернофигурная
понтийская
с изображением
сцены терзания животных.
Глина. 550—540
годы до н. э.



Антефикс
в виде головы
силена.
Глина.
Начало
IV века до н. э.



Амфора
краснофигурная
с изображением
состояния
на колесницах.
Глина.
Середина
IV века до н. э.

чайной виртуозности, ибо размер отдельных гранул столь мал, что они почти неразличимы невооруженным глазом. Эффект достигался покрытием по определенному рисунку раскаленной золотой пылью. В сочетании с филигранью и ажурным рисунком гранулированный декор придавал изделию праздничный и нарядный вид.

К числу непревзойденных шедевров микротехники относятся этрусские геммы. Обладая довольно прозаическими функциями — служить личной печатью владельца, — этрусские геммы (а точнее — инталии, то есть камни с углубленным изображением) — настоящие произведения искусства, ибо на крошечном участке резчики с виртуозным мастерством изображали порой целую картинку из жизни мифологических героев. Первые этрусские геммы, появившись в VI веке до н.э., повторяли по форме камня (скарабей) и манере резьбы греческие инталии. В начале IV века до н.э.

в этрусской глиптике рождается новый самобытный стиль резьбы — «глоболо», когда изображение строится из комбинаций многочисленных шариков, приобретая при этом предельную стилизованность и условность. Экспонат такого рода — скарабей первой половины IV века до н.э. с изображением Беллерофона, поражающего копьём химеру.

В VII веке до н.э. с ростом этрусских городов получают широкое развитие строительное дело и архитектура. Среди городских общественных сооружений особая роль отводилась храмам, на конструкцию и декоративное оформление которых оказала большое влияние греческая архитектура. В частности, у греков этруски переняли такие элементы архитектурного декора, как антефиксы, акротерии, фигурные карнизы и фризы. Все эти детали изготавливались из обожженной глины и богато раскрашивались. Особенно популярными были красочные антефиксы с изображением масок горгон, силенов или менад на фоне

пальметты. Помимо чисто практических целей — защиты торцовых частей кровли от влаги, антефиксы, вернее персонажи, представленные на них, должны были отпугивать от храма враждебные силы. На антефиксах VI—V веков до н.э. чувствуется сильное влияние позднеархаической греческой скульптуры. Очень выразительно лицо силена на антефиксе начала IV века до н.э. Высокое мастерство лепки, дополненное яркой раскраской и пышным обрамлением в виде пальметты, делает архитектурную деталь особенно выразительной.

Таким образом, эта цивилизация за пять столетий сумела создать столь высокую культуру, что ее можно смело ставить в один ряд с греческой и римской. Свидетельством неослабевающего интереса к жизни и искусству древнего народа явилось провозглашение ЮНЕСКО 1985 года — «годом этрусков».

С. ФИНОГЕНОВА,
кандидат исторических наук

ИЛЛЮСТРАЦИИ К „ДОН КИХОТУ” СЕРВАНТЕСА

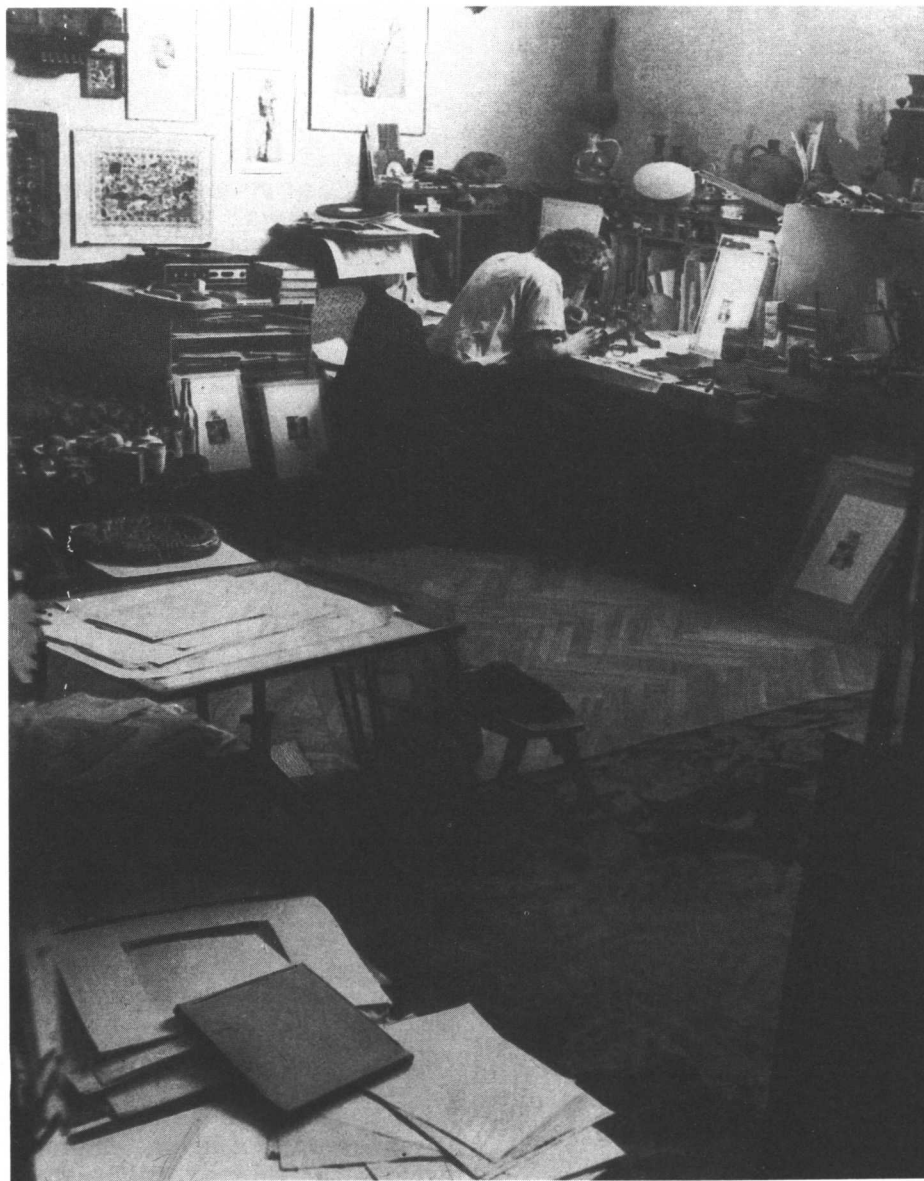
МАСТЕР

Среди художников есть мастера, не обладающие громкой славой у публики, но имеющие высочайший авторитет в своей, профессиональной, среде. Этот авторитет не измеряется почестями и званиями, а подтверждается талантом, абсолютным владением ремеслом, глубиной и новизной поисков. Но талант, ремесло и новаторство тоже не исчерпывают всей сути. Есть еще одно, решающее качество — умение выразить свое время, мироощущение нашего дня. К таким мастерам, несомненно, принадлежит график Илья Трофимович Богдеско.

Хотя его книжные иллюстрации связаны с классической литературой — Сервантес, Свифт, Эразм Роттердамский, Достоевский, Гоголь, но в них художник раскрывается как современник XX века: по уровню философского осмысления, драматичности прочтения, во всеоружии профессионального мастерства.

К овладению мастерством Богдеско шел целеустремленно и счастливо. Он учился в Ленинграде, в Репинском институте у замечательных художников К. Рудакова, Г. Епифанова. Уже в дипломной работе — иллюстрациях к «Сорочинской ярмарке», — удостоенной высшей оценки, Богдеско заявил о себе как сформировавшийся творец, способный внести что-то новое в историю иллюстрирования знаменитой гоголевской повести.

Многие годы он был главным художником издательства «Карта Молдовеняскэ», иллюстрировал классические произведения национальной литературы и народного эпоса. Богдеско творчески развивал национальные традиции в их неразрывной связи с русским и западноевропейским классическим искусством. Он никогда не кичился «национальным», и сегодня, когда в Молдавии немало людей, не согласных с этой позицией,



И. Т. Богдеско за работой в своей мастерской. Фото.

такое творческое кредо становится и гражданским поступком.

Обычно красноречивее многих слов о художнике говорит его мастерская, эта «святая святых» творчества. Мастерская Богдеско похожа и на уединенный приют художника, и на кабинет ученого, и

есть у нее какие-то черты затворничества средневекового алхимика. Длинные стеллажи книг, альбомов по искусству, рисунки, кисти, металлические гравировальные доски, бутылочки с кислотой для травления досок, набор штихелей, офортные иглы.

Но главное, конечно, авторские книги: здесь и шикарные увражи, где каждая иллюстрация вклеена вручную, и дешевые сказки для де-



тей, и книжки-малютки. Все эти разные издания несут общие черты — высокую культуру оформления и еще одно, что их сразу выделяет, — красоту и виртуозность шрифта.

Шрифт — важнейшая часть книги в понимании Богдеско. Любовь к красивой букве перешла к художнику по наследству — от отца. Он в совершенстве владел каллиграфией и старался обучить этому искусству сына. От отца он узнал, что буква может «петь», что одна — гордая, другая — упрямая, третья — веселая. Шрифт не был для Богдеско самоцелью, но иногда шрифтовой лист начинал обретать самостоятельность, нес в себе новый смысл, диктовал собственные сочетания ритмов на плоскости.

Еще обязательно обращают на себя внимание большие фрески на стене мастерской. Они выглядят несколько неожиданно для графика, были сделаны как проба монументальной росписи, над которой Богдеско работал, но ей не суждено было воплотиться в жизнь. И не по вине автора.

О технике фрески Богдеско, всегда сдержанный, вдруг начинает говорить с явным восторгом и признается, что этот вид искусства для него самый вдохновляющий. Вероятно, художник опоздал родиться на несколько столетий. Его таланту нужен век Возрождения с размахом монументальных росписей, сегодня подобные заказы крайне редки.

Вообще, каким бы видом изобразительного искусства ни занимался Богдеско, он стремится «во всем дойти до самой сути». То же касается и техники гравюры резцом, которой художник владеет в совершенстве. Он начал осваивать ее, работая над иллюстрациями к «Путешествиям Гулливера» Джонатана Свифта. В этой книге все должно быть «настоящим», убеждающим, она должна выглядеть капитальной, сделанной на старинный манер, — такова была исходная позиция иллюстратора, что и продиктовало технику исполнения — чрезвычайно трудоемкую, но широко распространенную во времена Свифта: гравюра резцом на металле, с очень подробной разработкой деталей и «ритмическим» штрихом.

В этой же технике сделана и последняя работа Богдеско, которая заняла около пяти лет, — иллюстрации к бессмертному роману Сервантеса «Дон Кихот». Весь цикл включает 33 гравюры, и в них наиболее полно выразились творческие принципы Богдеско. Он не идет послушно за литературным текстом, его гравюры отличаются монументальной обобщенностью, строятся на мощном противопоставлении черного и белого. Одно из их пленительных свойств — передача цвета, та светоносность, которая создает иллюзию красочности всего двумя цветами, находящимися в распоряжении художника. Например, в иллюстрации, изображающей интерьер дворца, световой поток, поверхность зеркала или блестящего паркета, — все передано мастерским сочетанием черного и белого, наложением штрихов — они идут то слева направо, то перекрещиваются, то параллельно друг другу. Именно этим достигается tonальная разработка композиции. Строгая, чистая, изящная линия резца требует мастерского владения рисунком, его пластикой и ритмом.

Рассматривая иллюстрации к статье, обратите внимание на титул, шрифт, как декоративно расположена надпись на странице в сопровождении росчерков и завитков.

Интересно войти в творческую лабораторию художника, поэтому мы попросили **И. Т. Богдеско** рассказать о своей последней работе.



В оформленных и проиллюстрированных мной книгах, особенно поначалу, было немало просчетов. Много думал я над тем, как их избежать, как совершенствоваться в любимом деле, и составил для себя некую программу, которую во что бы то ни стало надо было выполнить, даже если для этого понадобятся годы.

Но начал я с того, что стал больше думать о связи в единую цепь всех элементов книги. Пестрота и дробность, равно как и разнотильность в ней недопустимы.

Часто у нас оформление делает один художник, а иллюстрации — другой. К тому же бывает, что художественный и литературный редакторы непременно желают внести свое, и в конце концов получается, как в известной басне Крылова. Решил, что все это я должен делать сам. Взятая за изучение шрифта, совершенствовался в каллиграфии. Одну из книг с небольшим текстом написал от руки, иллюстрации нарезал на линолеуме. Со временем сделал еще несколько рукописных книг. Это оказалось для меня хорошей школой.

Практика подсказывала: надо внимательнее изучать мастеров. У них можно научиться многому. Но учатся по-разному. Часто бывает трудно преодолеть их гипнотическую, завораживающую силу. Невольно начинаешь им слепо подражать. Но задача как раз в том и состоит, чтобы, изучая их, оставаться самим собой. Они щедрее раскрываются, когда знаешь, о

Н. ПЛАТОНОВА



И. Богдеско.
Иллюстрации к роману
Сервантеса «Дон Кихот».
Гравюра резцом на меди.
1985—1990.

▷ Портрет Сервантеса.
▷ Фронтиспис.

▷ Титул.

▷ Битва с ветряными
мельницами.

▷ Дульсинея.

чем у них спрашивать. Надо хорошо понять, как делали они, чтобы ты после этого делал лучше, чем до сих пор.

Изучение опыта мастеров — это не только стремление научиться лучше рисовать, компоновать, писать шрифт и т. д., но еще — научиться рассуждать. И в этом отношении исходным будет понимание того, что ты, начиная работу над книгой, приступаешь тем самым к открытию и объяснению нового, еще непознанного тобой мира.

Представляю дело так: пусть до меня эту книгу мои предшественники проиллюстрировали много раз. Я же воспринимаю ее как рукопись. Мне только еще предстоит превратить ее в книгу, сделать заново, понять по-своему. Сначала я должен увидеть явственно, какой она будет, представить себе ее образ. А потом этот образ начи-

нать конструировать, вылепить. Надо пройти долгий путь мучительных поисков и сомнений, лишь изредка освещаемых радостными находками. Сомневаться — значит производить отбор лучшего из многих вариантов, твердо идя к цели.

С опытом я все чаще приходил к выводу, что, делая книгу, нельзя выпячивать художественные приемы, чтобы зрители обязательно оценили умение художника. Он обязан проявить такт. Мостик, который художник строит между писателем и читателем, должен создавать максимум возможностей только для их общения. Третий — лишний. Сам он действует по формуле: «Мавр сделал свое дело, мавр может уйти».

Первая встреча читателя с книгой должна вызывать ощущение радости. Впечатление должно

быть сильным, притягивающим. Книга — как праздник для души. Драгоценность. Разве это не так?

Конечно, не каждую книгу художнику удастся сделать праздником. Но здесь важно убеждение, что ее надо сделать такой. А это уже немало. Любому читателю знакомо чувство разочарования при виде наводящих тоску изданий, которых на наших прилавках — хоть пруд пруди. Книга-праздник — большая редкость. Ее рассмотрение вызывает в нас желание прочесть, беречь всю жизнь, страдать потерявши.

Книга — сложный организм со своим внутренним миром, со своим пространством. Его во многом организует свет. Когда строят дом, заботятся, чтобы в нем было светло. Свет распределяют в зависимости от назначения помещения. Нечто подобное происходит и с книгой. Но здесь не свет «строят»,

а еще и светом строят пространство условного мира книги, его объем, материальность и ее пульсирование под влиянием освещенности. Свет несет ощущение чистоты, опять же — хорошее настроение или, допустим, впечатлительное тревоги, помогает создать ту или иную атмосферу действия. У читателя в конце концов остается ощущение правды происходящего, хотя ему может быть невдомек, какими средствами достиг этого художник. Это важно.

В работе мне помогает, когда стараюсь представить, будто события, описанные в книге, произошли на моих глазах, со мной. Так легче окунуться в этот мир. Явственнее видишь все, как бы изнутри. К тому же какую бы мы ни читали книгу, невольно проводим параллель между жизнью, описанной автором, и современной. Когда делаешь книгу, очень важно, мне кажется, не потерять эту связь. Хорошо уяснить себе и передать собственное отношение к происхо-

дущему. Потерянная связь означала бы, что художник незаметно для себя оказался в плену у текста и ему ничего не остается, как иллюстрировать буквально, «в лоб». Тогда работа сводится к простому переводу текста на изобразительный язык. Я назвал бы такое иллюстрирование натуралистическим. Когда пережитое, собственные впечатления и наблюдения так или иначе вплетаются в ткань иллюстрации, то в них будто вливается свежая кровь, все начинает оживать и обогащаться.

Всех проблем, занимающих меня во время работы, невозможно счесть: они, как в калейдоскопе, возникают неожиданно в зависимости от поставленной задачи, оспаривая и оттесняя друг друга...

Над «Дон Кихотом» я работал целых пять лет, сделал 33 иллюстрации в очень трудоемкой технике резцовой гравюры. Так что прошел длинный путь к финалу, понимая, какую тяжкую ношу взвалил себе на плечи. Однако теперь

имею возможность представить зрителю некоторые листы этой серии, а в этой статье, в дополнение к предыдущим — несколько своих рассуждений при работе над конкретными иллюстрациями.

Например, приступая к поискам решения портретных характеристик Дон Кихота, Санчо Пансы и Дульсинеи Тобосской, мне не хотелось ограничивать себя традиционной передачей типа, внешних черт, добиваться в первую очередь узнаваемости. Это была бы слишком примитивная задача, отдающая салонностью. Надо было собрать воедино самое характерное и сложное — их отношение к жизни. И тогда через анализ этой их сути прийти к портрету-обобщению.

...Санчо, опершись на чужие щит и копье, на фоне глубокой ночи мечтает о богатстве, которое сулит ему обещанный остров и губернаторство. Но его радужные мечты как бы гложут в темноте зажатого пространства.

В иллюстрации «Санчо — губер-

Санчо примеряет костюм губернатора.

Милосердные крестьяне.



натор», казалось бы, его мечта наконец осуществилась и он — полновластный хозяин положения. Санчо предъявляет свои права, искренне возмущаясь, что его, губернатора, только дразнят вкусными блюдами, но не дают их отведать. Мне не хотелось изображать многоликое окружение из колоритных типов в роскошных одеяниях той эпохи, что само по себе было бы заманчиво. Я предоставляю возможность читателю самому проявить немного фантазии, воображения, чтобы представить их себе. За этот счет заостряю внимание на неординарном положении, в котором очутился наш простодушный герой. Санчо остается самим собой даже в роли губернатора. Он так же принципиален, правдив, искренен, любит хорошо поесть, но наивен.

Дульсинея Тобосская присутствует в книге незримо, в некой туманной неопределенности. Для Дон Кихота Дульсинея — идеал. Дульсинея не действующее лицо. Но мы знаем, что она реально существует. Она — простая крестьянка из соседнего села и зовут ее Альдонса Лоренсо. Мне захотелось приоткрыть завесу, тонкую вуаль, которой Сервантес окутал Дульсинею. Ее портрет возник из необходимости противопоставить вымышленному, ограниченному донкихотовскому пространству — реальный, лучезарный мир протекающей рядом жизни, полной нелегкого труда на этих выжженных солнцем полях Ламанчи. Мне важно было показать, что рядом с эфемерным миром Дон Кихота природа, человек, его труд тесно связаны, находятся в равновесии.

Для Дон Кихота окружающее — некая абстракция. Он — вне своего времени. У него свой мир. Он сформировался под воздействием прочитанных книг — рыцарских романов. В моих иллюстрациях Дон Кихот почти везде появляется на отвлеченном фоне. Пространство заглущено, оно не связано с реальной средой, с ее заботами, радостями и горестями. Его действия в контраст этому выглядят если не нелепыми, то обостренно гротескными.

Во всех иллюстрациях Дон Кихот разный. Много огня, страсти, раскованной силы, безумной храбрости и убежденности в своей правоте в «Битве с мельницами».



Дон Кихот. Заключительные главы романа.

Он как бы рассекает тьму, отодвигает ее от себя, оставляя позади свет. И беспомощность, инертность там, где его лишают возможности идти на бой, защищая униженных и оскорбленных («Связанный Дон Кихот», «Возвращение»).

В конце книги повествуется о том, как Дон Кихот заболел, о составленном им завещании и о его смерти. Друзья прощаются с ним. У меня он прощается с читателем. Как бы препоручает ему борьбу со злом в этом мире. Дон Кихот страшит за будущее человечества. В глазах нестерпимая боль, сожаление о том, что он не успел совершить всех своих благородных подвигов. Он очень надеется на то, что читатель подхватит и разовьет его

великие начинания. В этом его главное завещание. Дон Кихот остается с нами. Он — в нас самих.

Юный читатель, конечно же, знаком с великой книгой Сервантеса и понимает, почему Дон Кихот стал нарицательным образом. В его поступках иногда мы видим себя. Действительно, как часто с нами происходит нечто схожее с тем, что было с Рыцарем Печального Образа. В ответ на содеянное нами добро мы нередко встречаем равнодушие, эгоизм, несправедливость. Но мы сами были бы черствыми, бездушными, если бы под влиянием этого перестали замечать прекрасное в жизни, радоваться ему, верить в добро, величие Человека.

СУМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

Когда-то в этом старинном здании с толстыми стенами и массивными дверями хранили золото и драгоценности, теперь здесь находятся тоже сокровища, но другие: картины, скульптуры, книги... Бывшее здание казначейства занимают произведения Сумского художественного музея. Живописная панорама места, где расположен музей. Прямо с балкона второго этажа, сквозь зелень лип и тополей видна излучина реки Псел, несущей свои воды по извилистому руслу вниз — к Днепру.

Основу собрания музея составила частная коллекция киевского мецената Оскара Гансена. Попавшая в Сумы во время первой мировой войны, она была национализирована после 1917 года. С именем директора Никанора Харитоновича Онацкого (1875—1937) связаны первые шаги молодого музея. Незаурядная личность: художник (учился у И. Е. Репина в Академии художеств) и поэт, искусствовед, музейный работник, педагог — разные дарования органично сочетались в нем, взаимно дополняя друг друга. Первые годы музей располагался во Дворце труда, здесь была создана художественная студия, где велись практические занятия по рисованию, живописи, художественной резьбе, скульптуре, декоративному делу, истории искусств. Там же проводились первые экскурсии. В нелегких условиях приходилось работать сотрудникам музея, и все же работа шла: читались лекции, устраивались выставки. Наряду с чисто художественными организовывались выставки с исторической направленностью. И это было оправданно, ведь, помимо предметов изобразительного искусства, в коллекции находилось много вещей, имеющих историческое значение: оружие, нумизматика, фотографии; существовала комната революционного движения. Только



в 1939 году произошло разделение музея на художественный и краеведческий.

Провинциальные музеи имеют свои особенности: в большинстве случаев их коллекции не могут полностью иллюстрировать историю искусств, в экспозициях редко можно встретить вещи всех стилевых направлений. Но они хранят настоящие шедевры зарубежного

и отечественного искусства, составляющие славу и гордость коллекции, его украшение. О некоторых из них мы расскажем.

Элемент театрального действия свойствен искусству XVIII века, чему свидетельство — полотно итальянского художника Андреа Локателли «Пейзаж с водопадом». Непокойный, романтический вид с бегущими облаками, отсветами

лучей заходящего солнца, старинным замком с круглой башней и спускающимися вниз уступами скал, вырывающийся на свободу водопад возле двух изогнутых деревьев — служат фоном для жанровой сцены. Фигуры жестикულიрующих людей подчеркивают впечатление взволнованности, порыва чувств. Видно желание автора вписать фигуры в пейзаж, придать всей картине естественное освещение. Знаменательно, что при жизни художник неохотно расставался со своими творениями, работами мастера может похвастаться далеко не каждый музей даже на его родине.

Суровы лики средневековых икон. Но уже в первой половине XVIII века наблюдается проникновение светского начала в церковное искусство, отчего произведения становятся как бы более достоверными. Особенно это относится к украинской иконописи. Характерна икона — «Святая Варвара». В композиционном построении, колористической гамме наблюдается стремление художника к пышности и даже некоторой аристократичности украшений. Любимое отношение к проработке деталей узора одежды показывает нам стремление неизвестного автора «очеловечить» икону, сделать ее более близкой и доступной. Здесь видны принципы декоративной живописи с ее игрой на контрастах теплого желтого, горячего красного, холодного зеленого и синего. Большинство икон из собрания музея находилось в свое время на территории области.

«Спас Нерукотворный» попал в нашу коллекцию из Николаевской церкви города Конотопа. Концы плата, которые придерживают в руках архангелы, образуют прихотливый узор, а разбросанные по его полю дикие розы указывают на чисто национальный украинский тип иконы. Насыщенный колорит иконы построен на гармоническом сочетании розового и зеленого, золотого и белого цветов. Так же, как и светская живопись, религиозная эволюционировала по мироощущению и по технике. Здесь создавались иконы, заслуженно входящие в разряд лучших, наиболее значительных произведений. В нашем собрании — это иконы «Святая Ольга» приписываемая кисти М. Нестерова, и «Нагорная проповедь» В. Маковского, пред-



Икона
«Спас нерукотворный».
Темпера. XVIII век.

А. Локателли.
Пейзаж с водопадом.
Масло. 1730-е годы.

Е. Волошинов.
Яблоки и арбузы.
Масло. 1870-е годы.

назначавшиеся для сумских храмов. Первая — для Троицкого, вторая — для Спасо-Преображенского соборов.

Как попадают в музей картины? По-разному. А бывают случаи совершенно необыкновенные. Так, например, живописную марину И. Айвазовского нашли на чердаке одного дома. А сколько таких работ, которые погибли от того, что их вовремя не увидели, не спасли?

В зале, где представлено твор-

чество художников-передвижников, находится работа Репина «Запорожский полковник. Портрет В. В. Тарновского» — этюд к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Несмотря на эскизность, произведение тяготеет к законченной станковой картине: ею по праву гордится музей. А о том, как попала картина в коллекцию, рассказывают архивные документы. Принес картину в музей безымянный красноарме-





И. Репин.
Запорожский полковник.
Портрет В. В. Тарновского.
Масло. 1880.

А. Симонов.
Река Псел.
Масло. 1916. ▷

еще одиннадцатой армии, которая проходила через Сумы в 1920 году.

Сумская земля богата талантами. В музее находится целая коллекция произведений забытого художника из Ахтырки Константина Власовского. В одной из экспедиций по области, совсем недавно, был обнаружен дом, в котором жила дочь художника, передавшая музею работы отца. Его талант не так ярок, однако во многих работах чувствуется хорошая школа рисунка и тонкое понимание цвета. В научном архиве музея хранится любопытный альбом с зарисовками, этюдами и записями Власовского. Рассматривая его страницы, проникаешься художническим, глубоко философским мышлением мастера. Наш земляк, классик украинского советского искусства Федор Кричевский представлен работами дореволюционного периода и советского. Особый интерес вызывают работы художников-земляков: графика Георгия Нарбута, живописца и графика Никанора Онацкого, скульпторов Ивана Кавалеридзе, Михаила Лысенко. По-своему привлекательны живописные картины харьковского художника Евдокима Волошинова.

Посмертная выставка Волошинова состоялась в Сумах в 1914 году и, по отзывам критиков, имела значительный успех.

Может быть, не так ярко представлено в коллекции музея искусство рубежа XIX—XX веков, но разве можно равнодушно пройти мимо крымского «Цветущего миндаля» Константина Коровина, «Осенних листьев» Аполлинария Васнецова, грустных, но очаровательных пейзажей Михаила Нестерова? Все они отличаются манерой исполнения, однако есть у них и общее. Разнообразными художественными средствами авторы пытаются осмыслить жизнь, выразить отношение к ней. Не всегда она радостная, буйноцветущая, как, например, у Коровина. В «Осеннем дне» Нестерова звучит нота умиротворения, тихой грусти и покоя. Романтическую трактовку природы нашего края дает Александр Симонов в небольшом пейзаже «Река Псел». Массивные темно-зеленые купы деревьев, узкая полоса нежно-розового берега реки — написано все очень просто, но имеет

особое эпическое звучание. Тонкое понимание цвета мы наблюдаем в живописном «Натюрморте с голубым ведром» Бориса Яковлева. Смелые и неожиданные колористические поиски характерны для работ украинского мастера Николая Глущенко. Контрасты теплых — оранжевого, желтого и холодных — фиолетового, зеленовато-синего тонов передают праздничное настроение в работе «Интерьер». В ней создан духовный образ мастерской художника, вызывающий в памяти сравнение со знаменитыми холстами Анри Матисса.

Отношение человека к природе, представление о гармонической личности — сквозная тема в творчестве уроженца Сумской области Григория Ивановича Гавриленко. В музее находится целая коллекция его произведений. Среди самых значительных — триптих «Лето», где художник дал обобщенный образ этого времени года. Интересны формальные поиски в его «Цветной композиции», выполненной в смешанной технике гуаши и акварели. Искусство 60-х — начала 70-х годов интересно многообразием. Музей в последние годы очень внимательно занимался комплектованием своей коллекции, где представлено творчество художников разных регионов страны, несхожих стилей, техник. Безусловный интерес вызывают произведения молодых авторов из Киева, Львова, Полтавы, включая, конечно, и Сумы.

Нередко в музейных залах можно встретить детей. И это неудивительно, так как именно с юного возраста начинается первое знакомство с прекрасным. Музей ведет работу с детьми уже начиная с дошкольного возраста. Разработаны программы лекций и экскурсий «музей — дошкольнику» и «музей — школе», предлагающие целый ряд мероприятий, где даются основные понятия об изобразительном и декоративном искусстве, а также знакомят с творчеством выдающихся художников. Более углубленные занятия проводятся с учащимися детской художественной школы, для которых Сумской художественный музей является малой Третьяковкой.

С. ПОБОЖИЙ



Е. В ж е щ.
Возле хаты.
Масло. 1900.



Г. Гавриленко.
Цветная композиция.
Гуашь, акварель.
Середина 1960-х годов.

Ф. Кричевский.
Три поколения.
Масло. 1913





ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ

На исходе осени, когда вступает уже в России в свои права зима, 21 ноября по-старому — 4 декабря по-новому, торжественно отмечается великий церковный праздник Введения Богородицы во храм.

«Введение пришло, зиму привело», — утверждает по опыту многих поколений народная примета. «На Введение толстое леденье» — таково старинное московское приговенье, в память о ранних морозах, которые в иные годы ударят еще задолго до праздника, после затяжных дождей и за одну ночь скуют землю, сделают твердыми разбитые в осенней непроезжей хляби дороги. Засверкает тогда на холодном рассвете первый, некрепкий еще лед на прудах и озерах. А к Введению дню уже и снег, и солнце, и ставшие привычными морозы — совсем зима. Правда и то, что этот перелом к зиме бывает неустойчив, нередко сменяясь оттепелями. «Введенские морозы зимы не ставят», — говорили, тоже основываясь на многолетних наблюдениях, старые люди.

И все-таки Введение — праздник зимний, приходится по календарю на седьмой день рождественского поста, издревле установленных церковью сорока дней очищения и покаяния перед Рождеством Христовым.

И само Введение в народном сознании, вводя зиму, ведет к Рождеству. Это убеждение основывается вовсе не на игре слов: по церковному уставу накануне Введения, за праздничной всенощной впервые в году начинаются рождественские песнопения, как бы издали звучит уже грядущее торжество рождественской ночи.

Разумеется, рождественские мотивы — не самое главное в празднике Введения Богородицы во храм. Он возвращает нас к зна-



комому уже Протоевангелию Иоакима, повествующему о том, что произошло в семье Иоакима и Анны после Рождества Марии. Три года, всего три года суждено было прожить девочке под родительским кровом. Иоаким и Анна давно уже дали обет — посвятить дочь Богу. Согласно обету в

Введение.
Фрагмент западных врат
собора Рождества Богородицы.
в Суздале.
Золотая наводка на меди.
XIII век.

Введение во храм.
Икона строгановской школы.
Начало XVII века,
Сольвычегодский историко-
художественный музей.

СВЯТЫЙ ЦРКОВЬ

СВЯТЫЙ ЦРКОВЬ
И Т. Д. Б. С. С.



трехлетнем возрасте она должна быть торжественно введена в Иерусалимский храм.

Подобный обет не был чем-то редким, во всяком случае, исключительным в ветхозаветной церкви. В обширных помещениях, которые примыкали извне к стенам Иерусалимского храма, как свиде-

душих христианских монастырей.

Традиционным был и сам обряд введения девочек во храм. Он-то и отражен на русских иконах Введения, где наряду с обычным ритуалом изображается то необыкновенное, таинственное событие, которое произойдет лишь с Марией и отразится, согласно учению церк-

ды ветхозаветный первосвященник Захария. А дальше случилось чудо... Неожиданно для всех присутствующих и для себя самого, «словно изумися», движимый пророческим божественным духом, Захария совершает никогда до того не бывшее, невероятное, невозможное. Он вводит Марию в ту часть храма, которая называется Святая святых, в то не доступное никому из простых смертных священное пространство, куда мог входить лишь раз в год только сам первосвященник. Обитая в нездешнем, божественном измерении, в молитве, питаемая ангельской пищей, она будет таинственно освящаться, готовить душу и тело, чтобы самой стать, когда придут времена и сроки, вместилищем Бога, Богоматерью, «пречистым храмом Спасовым», в котором воплотится, приняв всю полноту человеческого естества, Спаситель мира, Иисус Христос...

Вот уже свыше тысячи лет в русском церковном искусстве изображается Введение Богоматери во храм. Кто подсчитает, сколько создано за это время больших и малых икон, настенных фресковых росписей, книжных миниатюр, гравюр, произведений прикладного искусства — лицевого шитья, литья, гравировки, чеканки, резьбы по кости и дереву с изображением этого праздника?! К числу древнейших из сохранившихся русских «Введений» принадлежит композиция на западных вратах суздальского собора Рождества Богородицы. Она выполнена еще до монгольского нашествия, около 1230 года, в редкой технике золотой наводки на меди. Более семи с половиной столетий каждый, кто входит в собор, имеет возможность воочию созерцать на его вратах основные события церковной истории — как бы их годовой иллюстрированный календарь.

На черном глубоком лаковом фоне золотым рисунком воплощено среди других и «Введение». Подвижный, сложный ритм сверкающих золотом линий сообщает этому изображению драматизм и внутреннее волнение. Выразительны движения, жесты рук, мастерски переданы оттенки душевного состояния в лицах и силуэтах. С пророчески вдохновенным лицом Захария, склоняясь перед Марией, зовуще протягивает к ней руки. Девочка, почти повторяя его



тельствует древнеиудейский историк Иосиф Флавий, жили отдельно и давшие обет безбрачия мужчины — назореи, и вдовы, не пожелавшие вновь выйти замуж, и юные девушки, которых воспитывали здесь с детства, обучая грамоте, Священному писанию, рукоделию — словом, что-то вроде бу-

ви, на судьбах всего человечества.

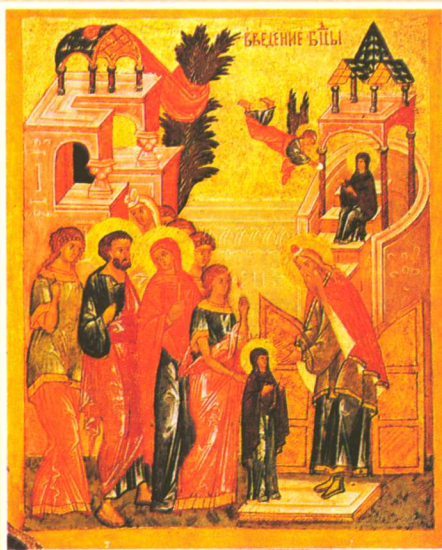
...Иоаким и Анна с маленькой дочерью возглавляют торжественное шествие в сторону храма. Вместе с ними движется процессия юных девушек с зажженными свечами в руках. У входа посвящаемую низким поклоном встречает одетый в богослужебные одеж-

жест, легко, широким шагом радостно устремляется навстречу необыкновенной своей судьбе. Иоаким и Анна движением рук как бы напутствуют, провожают дочь в том же направлении. Но в отношении отца и матери к происходящему существует различие, тонко и осмысленно передаваемое древним мастером.

В лице Иоакима — убежденность и сосредоточенная воля, решителен и целеустремлен его жест. Анна, стоящая прямолинейно по отношению к зрителю, скорбна и взволнованна. В ее лице, больших печальных глазах — след сердечной тревоги. Правую руку она прижимает к груди. Эта рука у сердца, захватившая края плаща, просто и убедительно передает плохо скрываемое материнское волнение. Другой рукой, кончиками пальцев, Анна сдержанно и нежно, словно на прощание, касается головы девочки. В левом верхнем углу — то самое священное место храма, где крылатый божественный вестник питает ее небесной пищей. Перед нами самая краткая, лаконичная композиционная схема «Введения», где в установившихся, хорошо читаемых и узнаваемых чертах отобразился основной смысл, главные действующие лица известного всем события.

В последующие столетия эта иконография оставалась в русском церковном искусстве практически неизменной, хотя на большинстве произведений изображалась еще и процессия дев со свечами в руках. Особым, отточенным совершенством кристаллически ясных композиций, пропорций фигур, гармонией движения и цвета отличались иконы «Введения» в праздничных рядах иконостасов — обязательных для каждого храма циклах икон главных православных праздников. «Введение во храм» в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря написано в 1497 году. Автор иконы неизвестен по имени, но это был великолепный мастер эпохи великого Дионисия, времени расцвета духовной и художественной культуры Руси. Даже неискушенному в тонкостях древнерусского искусства человеку бросается в глаза драгоценная эмалевая поверхность живописи, удивительной красоты цветовое решение, воплощенное в сильных и вместе тонких

сочетаниях небесно-синей лазури, холодной киновари, солнечно-желтых охр, оживленных сверкающей разделкой золотом и дополненных гаммой различных оттенков зеленого, коричневого, подцветенных белил... При этом праздничном, нездешнем по красоте сиянии красок поражает глубокая серьезность, даже скорбность



Введение во храм.
Новгородская таблетка.
Начало XVI века.
Государственная
Третьяковская галерея.

Введение во храм.
Икона праздничного ряда
иконостаса Успенского собора
Кирилло-Белозерского
монастыря.
1497.

в лицах участников события, словно бы предчувствующих и созерцающих духовным взором жертвенную судьбу Марии и крестный путь ее Божественного Сына. Как будто именно об этом произведении писал когда-то известный русский философ нашего столетия Евгений Николаевич Трубецкой, определяя глубинную особенность древнерусской иконописи в ее вершинных творениях как «сочетание высшей радости и высшей скорби».

Красоту цвета, совершенство композиции, изящество легких, словно не касающихся земли фигур переняли у мастеров дионисиевской эпохи художники строгановской школы, умея найти собственные, только им присущие цветовые сочетания и новое настроение, выраженное в теплом чувстве, в своеобразной лиричности, ду-

шевной мягкости и деликатности человеческих образов. Свидетельство этому — и недавно открытая небольшая икона «Введение во храм», написанная в начале XVII столетия.

Как и всякий большой праздник, Введение Богородицы во храм оказало значительное влияние на русское деревянное и каменное зодчество. Правда, в древний период не было в крупных городах кафедральных соборов Введения. Но обилие приходских, монастырских храмов и приделов в честь праздника говорит о его высоком почитании на Руси. Документы XVII века позволяют мысленно представить, в частности, что значил он для столицы Российского государства, сколько введенских церквей было тогда в Москве...

Накануне Введения, в наступавших зимних сумерках раздался над кремлевским холмом, разносясь над всем городом, праздничный благовест с Ивановской колокольни, который начинался могучими ударами самого большого колокола. В положенное время из своих покоев, в сопровождении многочисленного духовенства, выходил патриарх Московский и всея Руси, и при свете цветных фонарей, в каретах и санных возках торжественный патриарший поезд под звон всех кремлевских колоколов отправлялся через ворота Спасской башни в один из московских Введенских храмов для служения всенощной. А наутро, на заре, под тот же ликующий звон, гудящий над Москвой, вслед за патриархом туда ехал сам царь. И если не было патриаршей службы в древнейшей Введенской церкви стольного града, выстроенной еще в 1458 году в самом Кремле, то особое торжество могло быть «светло празднуемо» и совсем неподалеку, в храме Введения в Китай-городе, между Красной площадью и Ильинскими воротами, или в старинной уже тогда Введенской церкви на Лубянке, которую возвел в 1514 году прославленный итальянский зодчий Алевиз Новый. В иные годы путь праздничного патриаршего и царского поезда мог лежать в Заяузье к Введению в Гончарах, или в Земляной город, в великолепный посадский храм Введения в Барашах. Особенно чтילה этот праздник Арбатская сторона, где едва ли не с XV века существо-

вал Введенский монастырь на Молчановке, а всего в описываемые времена здесь было по крайней мере еще четыре храма в честь этого праздника: у городских Никитских ворот, в самом Никитском монастыре и в Гнездиновском переулке. В их число входила и церковь Введения Богородицы

«в Дехтереве огороде, что за Арбатскими воротами», сооруженная в 1676—1679 годах. В позднее время она, по названию придела, стала чаще именоваться в народе церковью Симеона Столпника на Поварской. Сохранившийся до наших дней замечательный памятник московской посадской архи-

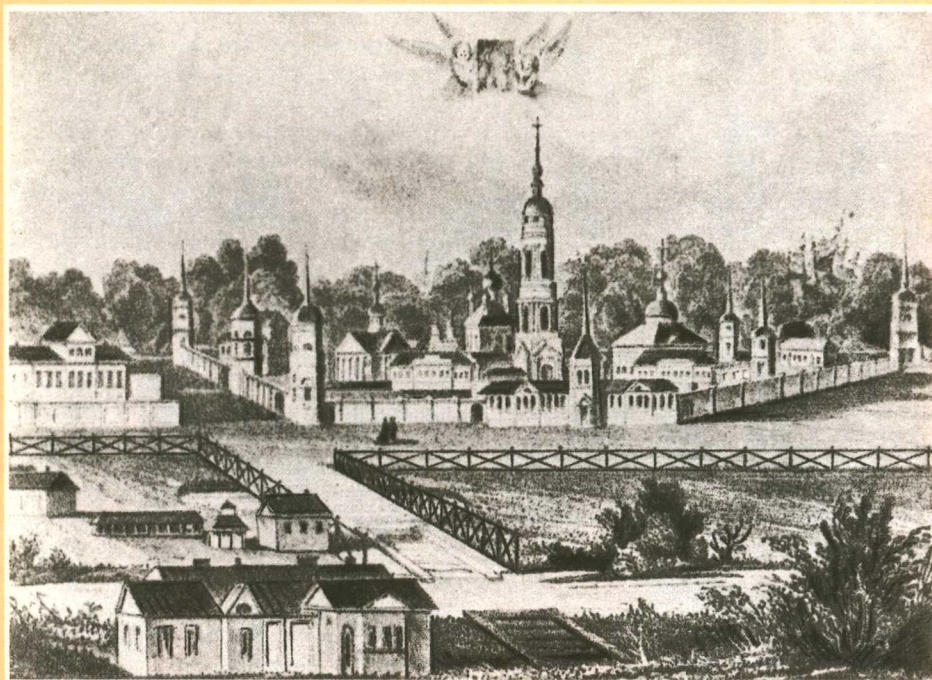
тектуры, возведенный из кирпича на белокаменном цоколе, многоглавый, сказочно-затейливый, с рядами тянущихся ввысь, словно языки пламени, кокошников, с резными порталами и наличниками окон, увенчанный сложно кованными золочеными крестами, этот храм дошел до нас как свидетель былой красоты старой Москвы.

Особую роль в просвещении, духовном и культурном творчестве, в воспитании народной нравственности играли в старое время монастыри. Самым известным Введенским монастырем России суждено было стать в прошлом веке Оптиной пустыни в окрестностях города Козельска, неподалеку от Калуги. К знаменитым оптинским старцам за советом и духовной поддержкой шли тысячи людей, от неграмотных крестьян до тех, кто принадлежал к цвету русской культуры. Здесь бывали Гоголь, Достоевский, родоначальники философии славянофильства братья Киреевские и многие другие выдающиеся люди. Жизнь монастыря получила отражение в романе Достоевского «Братья Карамазовы», в бессмертном образе старца Зосимы. По дороге в Оптину, мучимый сомнениями, противоречиями духовных поисков, скончался Л. Н. Толстой, неоднократно бывавший здесь в разные периоды своей жизни.

Монахом Оптиной пустыни стал прекрасный художник-портретист XIX века Болотов. В. Бакшеев в картине «За советом» запечатлел трогательную сцену общения оптинского старца с простыми людьми из народа. Видами монастыря над рекой Жиздрой в окружении основных боров вдохновлен известный цикл акварелей Л. Бруни.

Бессмысленно и жестоко разгромленная в послереволюционное время Введенская Оптина пустынь вновь возрождается, став действующим монастырем, а один из самых замечательных ее старцев — Амвросий Оптинский (1812—1891) Поместным Собором Русской православной церкви в 1988 году причислен к лику святых, потому что, как сказано в деяниях Собора, «стяжал... евангельскую любовь и сострадание к каждому человеку и оказал значительное нравственное влияние на современное ему общество».

Валерий СЕРГЕЕВ



Оптина пустынь.
Литография.
1840-е годы.

В. Бакшеев.
За советом.
Масло. 1891.



В ГОСТЯХ У АНИМАЛИСТОВ

Эта встреча состоялась на выставке творчества художников-анималистов в московском биологическом музее на Малой Грузинской улице. Восьмиклассники художественной школы Тимирязевского района с преподавателем Ириной Вадимовной Иванченко возле своих произведений ждали участники выставки, известные анималисты Георгий Николаевич Попандопуло, Лия Владимировна Хинштейн и их молодые коллеги Дмитрий Воронин, Марина Островская, Рамиль Шерифзянов. Разговор начался с самого понятия «анималистика». Что это за жанр? И как относится к своей творческой специальности каждый из присутствующих художников?

Л. Хинштейн: Конечно, каждый из вас, ребята, когда-нибудь рисовал или лепил животных. А как жанр изобразительного искусства анималистика существует очень давно. Еще в эпоху палеолита, когда древние люди одевались в шкуры зверей, на которых они охотились и которые играли очень важную роль в жизни наших далеких предков, существовало много видов животных. И из глубины веков до нас дошли их точные изображения в виде рисунков на поверхности скал, на стенах пещер. Тогда-то стихийно родилась анималистика. Секреты и традиции изображения животных народы, населяющие нашу страну, передавали из поколения в поколение...

Лия Владимировна показала ребятам несколько характерных игрушек из своей коллекции — узбекскую керамику, филимоновские фигурки, таджикского деревянного ослика, свистульки. Затем будущие художники узнали, как становятся анималистами.

Д. Воронин: Думаю, что анималист — не просто профессия, это особый образ жизни художника, тесно связанного с приро-



На выставке в биологическом музее.

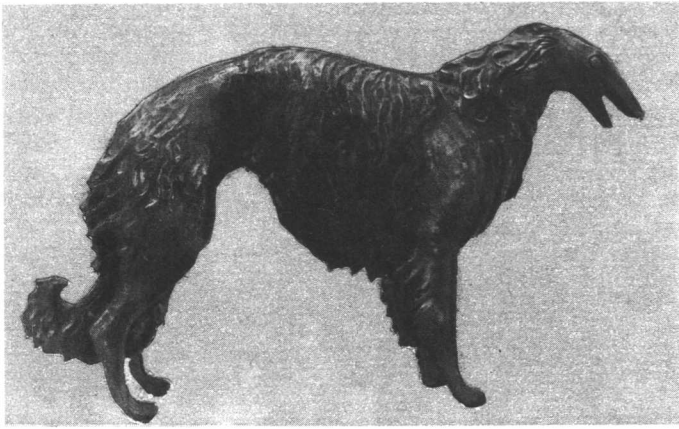
Л. Хинштейн.
Павлины.
Пастель. 1990.

дой, это такой язык, с помощью которого мы выражаем свое удивление миром, определенная точка зрения на отношения между человеком и живой природой. Я, например, считаю, что животные честнее и чище человеческого существа, они всегда естест-

венны, поведение их обусловлено жизненной необходимостью, связи с природой более прочные и гармоничные. Хотя и у животных есть свои «социальные законы».

На третьем курсе Строгановки я отправился в путешествие в





М. Островская.
Борзая.
Бронза. 1990.



Г. Попандопуло.
Лебедь.
Кованая медь. 1975.

В. Горячева.
Набросок.
Карандаш, гуашь. 1990.

Мурманскую область. До тех пор не подозревал, что стану художником-анималистом, просто очень нравились рыбы и бабочки, дома всегда жили кошки. А в этом увлекательном путешествии как-то особенно поразила природа — ее космическая безграничность и масштаб. Обнаружилась совершенная абсурдность и дикость лозунга «Человек — хозяин природы». У нас были с собой охотничьи ружья, я подстрелил трех уток в первый и последний раз в жизни — с тех пор занима-

юсь только мирной охотой. Рассмотрев устройство, детали, общую конструкцию какого-то зверька, всегда отпускаю его на волю. Подробно нарисовав, оставляю живыми даже насекомых.

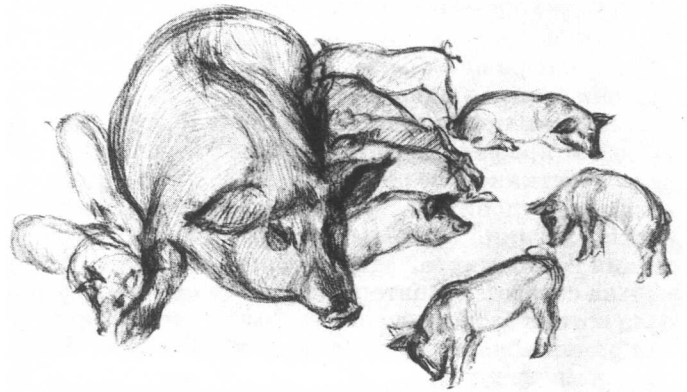
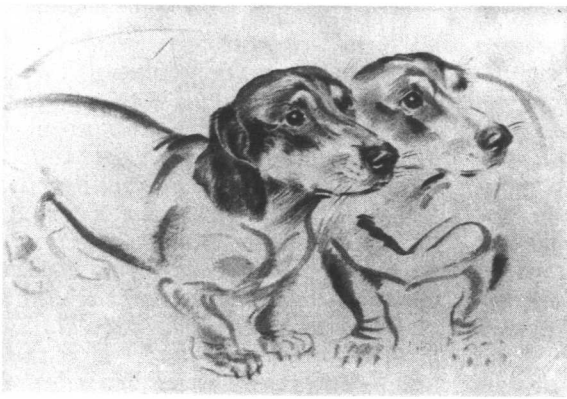
Ребята внимательно рассматривали листы Д. Воронина «Театр насекомых». Какие-то малохудожественные и вовсе неприятные названия произносились автором и обозначали темы его рисунков: стадии смены оболочек клопа, обыкновенный лесной на-

возник, паук — охотник, хищная муха «ктырь»... С одной стороны, несомненный научный интерес к формообразованию, оригинальной конструкции, окраске и оснастке насекомых, тщательное наблюдение их эволюционной манеры — развитие ступенями, сопровождаемое резким изменением облика. С другой стороны, мастерство и глубина именно художественного образа.

Автор изобразил насекомых в многократном увеличении, в очень выразительной, почти каллиграфической манере, даже самим определением «Театр» отдав должное уникальному совершенству этих малых божьих тварей, их определенному месту в экологической нише. Дмитрий рассказал ребятам, как создавал свою серию на Валдае, часами охотясь за каждым экземпляром, и, плотно накрыв стаканом, зарисовывал новую подробность очередного энтомологического вида. Художник считает, что мы ложно делим насекомых на полезных и вредных, а ведь и те и другие представляют собой необходимые элементы общей экологической пирамиды. Нарушая существующий баланс, мы только мешаем природе, разрушаем ее разумное строение.

Знакомство с выставкой позволило ее юным посетителям увидеть мир живой природы глазами очень разных, но одинаково преданных своей теме художников. Л. Хинштейн отвечала на вопросы, давала интересные пояснения к представленным работам. Около стенда Александра





В. Горячева.
Таксы.
Акварель. 1990.

Л. Хинштейн.
Семья хрюши.
Карандаш. 1987.

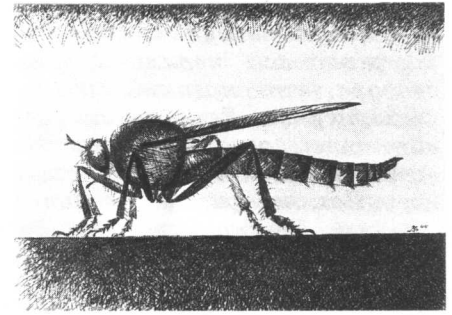
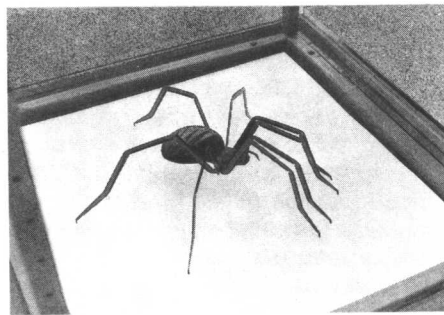
Д. Воронин.
Паук.
Дерево, металл. 1990.

Д. Воронин.
Из серии «Театр насекомых».
Тушь. 1990.

Г. Попандопуло.
Вебрь.
Бронза. 1980.

Белашова ребята узнали об особенностях творчества этого популярного художника-анималиста — его путешествиях и поездках в разные уголки страны, кропотливом рисовании с натуры, о том, как по мелким путевым наброскам делаются обстоятельные композиции. Юных художников прежде всего интересовали секреты работы с различными материалами. На примере офортов И. Маковеевой Лия Владимировна рассказала, как создаются листы в этой трудоемкой, тонкой технике, а также наглядно объяснила всем, кто рисует дома кошек и собак, как передать движение зверя, какими средствами животное изображается в насыщенном многочисленными деталями пространстве природы. Вспоминая о том, как рисовала игуану, варана, павлинов, индюков, Л. Хинштейн упомянула о заинтересовавших ребят особенностях «узорчатой рогатки» — оказывается, эта лягушка становится агрессивной, когда ей грозит опасность, и может броситься даже на собаку.

Образы собак на выставке просто очаровали ребят — ведь как горожанам это самое близкое, знакомое и понятное им животное. Они замирали от удовольствия возле натурной графики В. Горячевой, внимательно рассматривая небольшие наброски щенков. Покоряло трогательное отношение автора к животному, умение запечатлеть его преданное, дружелюбное состояние, характернейшие, сокровенные черты, спокойный нрав, выразитель-



ный облик. Понравились также образы собак, выполненные пластическими средствами М. Островской. Эти бронзовые скульптуры привлекали отличным знанием природы (художница держит дома сразу нескольких собак), любовью к животным, способностью четко индивидуализировать каждый собачий характер, а также

показать, какая большая разница между породами — левреткой и бульдогом, мастифом и борзой.

Возле работ А. Марца разговор зашел о чувстве ритма, динамическом образе в скульптуре. На примере композиции «Жирафы» Д. Воронин рассказал о принципе, использовавшемся еще в древнеегипетском искус-



ве, — постепенное нарастание движений, переданное несколькими изображениями, как бы рождающимися одно из другого.

Выставка продемонстрировала высокий профессиональный уровень участников, без которого невозможно добиться убедительности, логики, красоты изображения животного, тем более нельзя создать неповторимый образ, который бы увлекал, вызывал размышления и спустя время еще долго вспоминался зрителям. Юным художникам было интересно, что же лежит в основе такого мастерства, свободного владения материалом. И они получили на это ответ.

Г. Попандупуло: *Основа всякого искусства, будь то скульптура, живопись, керамика, архитектура, — это крепкий правильный рисунок. Без умения рисовать нет настоящего мастера, есть только средний ремесленник. Вот, например, скульптор Алексей Цветков способен создать образ из любого материала — коряги, веточки, деревянной колоды. Но обязательно первоначально он прозревает свой замысел в рисунке. Всем вам надо стремиться помногу рисовать «в упор», больше изучать натуру с карандашом в руке. Только совершенное владение рисунком*

делает художника свободным, способным создать вещь самого большого масштаба.

Л. Хинштейн: *Но не одно техническое мастерство формирует художника. Если к этому прибавить взволнованное отношение к природе, лиризм изображения животных, индивидуальность видения, у нас будет больше таких замечательных анималистов, как Вадим Антонович Фролов. В его работах соединены мастерство изображения и вдохновение от мира природы, нежность к животным, трепет и красота в передаче их облика. Особенно Фролов любит изображать животных-малышей средней полосы России — медвежат, куниц, зайцев, бурундуков. И, как правило, создает образы животных, отводя важную роль в своих композициях пейзажу, всегда тонко и бережно характеризованному. Один из учителей Фролова, известный анималист Дмитрий Владимирович Горлов, отмечал, что его ученик тактично вводит в композицию зверя, птицу, как удивительное средство передачи человеческих чувств через красоту и совершенство образа зверя... Рисуя животных, художник не только делает трудную профессиональную работу, но и получает ни с чем не сравнимую радость общения с живой природой.*

В. Фролов.
Медведица с медвежатами.
Акварель. 1989.



Р. Шерифзянов: *Анималистика — не случайная профессия, этим надо по-настоящему жить, не жалеть времени для кропотливых подготовительных этапов, длительного изучения, уяснения определенных закономерностей в природе. Еще ребенком я лепил из пластилина фигурки животных, а в художественной школе стал заниматься анималистикой осмысленно. Во всем требовалось упорство и терпение. И главное — изучить все изображаемое в условиях природы. Так, ездил на лесоферму под Костромой, наблюдал повадки лося. Ведь работа в зоопарке — это совсем не то, она дает лишь дополнительный материал. А основное — знакомство с животным в его естественной среде.*

Есть у меня серия работ по впечатлениям от Калмыкии. Там содержатся животные, которых скоро может не остаться совсем, — это сайгак, ханский верблюд. Здесь задача была не только художественная, но и экологическая: пробудить своим творчеством тревогу и боль за родную природу. Эту боль должен чувствовать и сам анималист, работать самозабвенно, без выходных и праздников. Тогда его произведение вызовет отклик в сердцах зрителей.

Ребята внимательно слушали Рамиля, а он делился с ними самым заветным. Кстати, раньше он преподавал в той же самой школе, где сейчас учатся его юные собеседники. Они узнали об особенностях работы в керамике, как выстраивать объем, пользоваться росписью, насколько органично входит в керамику живопись. Особая тема — материал и образ, как важно выбрать материал и обработать его в точном соответствии с образом.

Беседа закончилась — она была познавательной, интересной, взаимопользительной. Ребята сердечно поблагодарили художников за встречу и вновь разбрелись по залам — еще раз взглянуть на любимившихся «героев», запомнить, унести с собой чувство радости и, может быть, в дальнейшем попробовать серьезно поработать в самом добром жанре искусства.

Н. ИВАНОВ

ИСКУССТВО ШРИФТА

Кому не доводилось с восхищением наблюдать за работой художника, как из-под его руки появлялись красивые буквы. Так хочется оказаться на его месте, но первые практические попытки, как правило, охлаждают пыл. Все получается криво, неаккуратно, краска ложится неровными пятнами, расплывается. В чем же дело? Обычно корень ошибок в незнании простейших закономерностей и приемов шрифтовой работы. Попробуем помочь желающим научиться этому интереснейшему искусству. Вначале немного истории.

Древнейший русский шрифт — устав. Им написаны самые ранние памятники письменности, в том числе Остромирово евангелие (1056—1057). Это стиль медленного, спокойного письма, естественный в то время, когда потребность в книгах была еще невелика и переписывались они в монастырях. Буквы здесь тяжелы и угловаты, приземисты, расставлены редко, просторно.

В XIV веке возникает полуустав. В это время возрастает потребность в книгах. Теперь их переписывают профессиональные писцы. Шрифт приобретает быстроту и размашистость, буквы становятся мельче, они заметно упрощаются. Дальнейшее развитие письма привело к возникновению скорописи, которая встречалась сначала в документах, письмах, а позднее и в книгах. Великолепного мастерства достигла она в XVII веке — это подлинное каллиграфическое искусство.

В середине XVI века появились книги, набранные первым русским типографским шрифтом, который воспроизводил наиболее распространенный шрифт рукописных книг того времени — полуустав.

Создание нового, гражданского шрифта явилось одним из важнейших мероприятий Петровской эпохи. Новый шрифт



Иллюстрация из книги «Апостол», выпущенной в 1563 году первопечатником И. Федоровым.

Древнерусский шрифт кириллица (устав XI века).



был четок, округл, светел, ясен и рационален. Деловитость в нем явно преобладала по сравнению со старомодным декоративным полууставом.

Своеобразно развивается шрифт в XX веке, особенно начиная с 20-х годов, когда отчетливо определилось стремление создать новый тип шрифта, соответствующий времени. В центре внимания оказался рубленый, как наиболее созвучный архитектуре и прикладному искусству конструктивистов. Он хорошо отвечал требованиям, которые выдвигали плакат и реклама. Исследователи отдавали ему предпочтение по удобочитаемости. Но понемногу увлечение стало ослабевать. Однообразие и монотонность рубленых шрифтов сыграли в этом не последнюю роль.

Сегодня художники широко используют разнообразие форм созданных за прошлые столетия шрифтов.

Чтобы в дальнейшем были понятны отдельные термины и обозначения, рассмотрим некоторые буквы алфавита и отдельные элементы, из которых они состоят. Обратите внимание на таблицы шрифтов. При всей их непохожести у букв в конструкции много общего. Все они состоят из основных (вертикальных) и дополнительных, соединительных (горизонтальных и наклонных) штрихов. В шрифтах типа Антиквы важным элементом являются засечки — короткие горизонтальные или вертикальные линии на концах основных или соединительных штрихов. Пространство, заключенное между основными штрихами, называется внутрибуквенным просветом. Расстояние между соседними буквами — межбуквенным просветом.

В зависимости от отношения между толщинками основного и соединительного штрихов, от наличия и формы засечек шрифты

**Ъ В Р Ъ М А О Н О
 Я В Н С А Н І С О У
 У Е Н Н К О М Ъ
 С В О Н М Ъ В Ъ
 С Т А В К О Т Ъ М Ъ
 Р Т В Ъ Х Ъ Н Г Л А**

Остромирово евангелие,
фрагмент.

Полуустав. XIV век.

**А Б В Г Д Е Ж
 З И К Л М Н О П
 Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш
 Щ Ъ Ю Я**

*Тогоже дѣла кѣсь и рѣчь по слодине
 по слодине и тоу мѣна шротѣста
 прѣтѣла цѣи, сѣи сѣи мѣла фѣтѣ
 мѣтѣропа мѣтѣу сѣи сѣи мѣла
 роу сѣи. сѣтѣ мѣтѣла
 сѣи сѣи мѣла
 З д л ѣ с ѣ о
 л о н н
 м е
 р ѣ*

Русский гражданский шрифт.

**А Б В Г Д Е
 Ж З И К Л
 М Н О П Р
 С Т У Ф Х
 Ц Ч Ш Щ Э
 Ю Ъ Я**

можно разбить на пять основных групп.

1. Контраст между основным и соединительными штрихами умеренный (1:3). Засечки небольшие с закруглением на углах.

2. Контраст большой (1:5). Засечки длинные и тонкие.

3. Контраст невелик (1:2). Засечки почти прямоугольной формы.

4. Контраст почти отсутствует. Засечки напоминают бруски, обычно прямоугольной формы (брусковые шрифты).

5. Контраста почти нет. Засечки отсутствуют (рубленные шрифты).

Для успешной работы также следует знать, что буквы алфавита делят на симметричные и асимметричные. Симметричные — А, Д, Ж, И, Л, М, Н, О, П, Т, Ф, Х, Ц, Ш; асимметричные, открытые вправо, — Б, В, Г, Е, К, Р, С, Ы, Ю; асимметричные, открытые влево, — З, У, Ч, Э, Я; полуторные — М, Ж, Ш, Щ, Ю, Ы. Эти особенности следует учитывать при разметке слов, строчек для уравнивания межбуквенных просветов, ибо асимметричные буквы создают в них пустоты.

Важное значение имеет правильный выбор материалов и инструментов, а также последовательность выполнения работы. Конечно, следует взять качественную, хорошо проклееную бумагу. Она не должна иметь царапин, вдавливания. Желательно вначале проверить, как ложатся на нее краски и тушь, ворсится ли она при работе резинкой. Из красок обычно используют гуашь, тушь черную (цветную не рекомендуем, она ложится неровными пятнами), иногда акварель. Одним из основных инструментов для выполнения рисованных шрифтов являются кисти колонковые и беличьи, как плоские, так и круглые. Помимо кистей, пользуются плакатными перьями, стеклянными трубочками и специально заточенными палочками из твердого дерева. Этими инструментами можно писать не только тушью, но и красками. Однако они не должны быть густыми.

Теперь приступим к практическим занятиям. На рабочем столе в удобном порядке расположим

**А Б В Г Д
 Е Ж З И К
 Л М Н О П
 Р С Т У Ф Х
 Ц Ч Ш Я
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**

Египетский шрифт.

Египетский шрифт
(разновидность).

**А Б В Г
 Д Е Ж З И
 К Л М Н О
 П Р С Т У Ф Х
 Ц Ч Ш Щ
 Ъ Ы Ю Я
 1 2 3 4 5 6 7
 8 9 0**

Шрифт «Реклама».

**А Б В Г Д Е
 Ж З И К Л М
 Н О П Р С Т У
 Ф Х Ц Ч Ш Ъ
 Ю Э Я
 1 2 3 4 5 6 7 8**

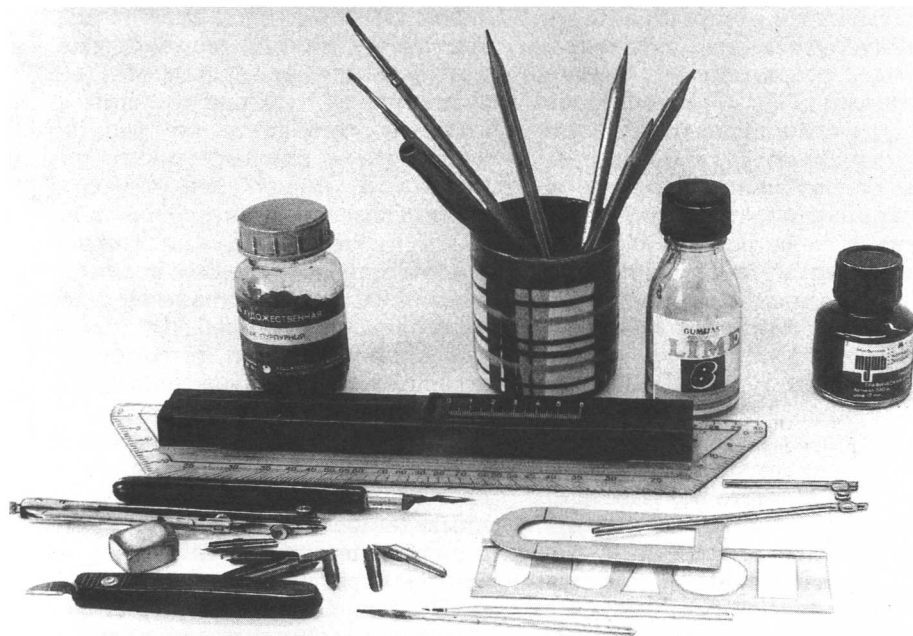
АБВГДЕ ЖЗИКМЛ НОПРСТУ ФХЦЧШЪ ЫЭЮЯ

Шрифт брусковый, узкий, полужирного начертания.



Элементы шрифта и надписи.

1. Основной штрих.
2. Соединительный штрих.
3. Засечка (сериф).
4. Засечка вертикальная.
5. Внутрибуквенный просвет.
6. Верхний выносной элемент.
7. Нижний выносной элемент.
8. Наплыв.
9. Межбуквенный просвет.
10. Высота прописных букв.
11. Линия округлых и остроконечных букв.
12. Междустрочный пробел.
13. Высота строчных букв.
14. Диакритический знак.



Рабочее место художника-шрифтовика.

Инструменты и принадлежности.



Шрифт, выполненный ширококонечным пером. Стрелки показывают направление штрихов, цифры — их последовательность.



Положение рук при выполнении шрифта. Бумага для шрифта и черновик положены на пюпитр под тесьму. Левая рука движется за пером и прижимает лист к столу.

Виды срезов кончика пера:

1. Перо с левосторонним срезом.
2. Перо с прямым срезом.
3. Перо с правосторонним срезом.
4. Перо с сильным левосторонним срезом для левши.



инструменты и принадлежности: линейку, угольник, заточенные простые карандаши средней твердости (ТМ, Т), небольшие кисти, ручки с перьями, стеклянные трубочки (рейсфедеры), тушь, обязательно баночку с водой, тряпку для протирки инструментов, несколько листов бумаги из папки по черчению (возможен и больший размер). Тушь желательно налить в крышечку от флакона или другую небольшую емкость, под которую подложите кусочек любой бумаги. Если случайно тушь прольется, то не запачкает стол.

На первом листе испытаем инструменты. Каждым из них проведем всевозможные линии: прямые — вертикальные, горизонтальные и наклонные; округлые, волнистые, зигзагообразные.

Чтобы кисть или перо хорошо набирали краску, их вначале следует сполоснуть в воде и слегка протереть тряпочкой. Также рекомендуем через 15—20 минут работы промывать в воде и начисто протирать инструменты. Тогда они будут давать четкую, без помарок, линию.

Особой подготовки требуют стеклянные трубочки. Вначале слегка загибают тонкий конец трубки, разогрев его на огне спички. Отверстие при этом может заплываться, после остывания изогнутый конец поточите на мелком брусочке или наждачной бумаге до тех пор, пока она не будет продвигаться. Наполняют трубку краской так: широкую часть берут в рот и, опуская узкий конец в краску, слегка вдыхают в себя, тушь поднимается в трубке. Дав излишкам краски стечь, приступают к работе. Трубочку желательно держать покрепче, так как в положении, близком к горизонтальному, краска может вытечь. То же может произойти при задерживании трубки в одной точке.

На следующем листке, разметив карандашом строчки высотой 1—2 сантиметра для упражнений перьями «редис» и трубочками и высотой 4—5 сантиметров под плакатное перо, потренируйтесь в написании элементов букв. Напишите по строке основных штрихов как с засечками, так и без них, наклонных и округлых деталей букв.

Рука с непривычки быстро ус-

тает, поэтому делайте паузы. Иногда от излишнего напряжения она начинает дрожать. Не стискивайте слишком сильно пальцы, расслабьте их. Можно вернуться к первому листу упражнений, порисовать свободно расположенные линии. Это избавит руку от скованности. Первое время при проведении вертикалей мы невольно заваливаем их чуть влево или вправо. Для самопроверки наметьте с помощью угольника несколько перпендикулярных линий.

Наконец, мы можем заняться главной задачей — изучением и написанием букв. Рассмотрите приведенные таблицы, выберите шрифт попроще. Начните с букв, сходных по начертаниям: Г, Е, Н, П, Т, Ц, Ш, Щ. Данные знаки состоят из прямых основных и соединительных штрихов. Разметьте каждую букву. Обратите внимание, что дополнительные штрихи у Н и Е расположены несколько выше середины. Старательно, не торопясь, пропишите их инструментом, которым владеете увереннее. Это вовсе не исключает использование других инструментов. Где необходимо, в ход идут и стеклянные рейсфедеры, и разной ширины плакатные перья. Для заправки углов и засечек используем тонкие кисти, обычные ученические или чертежные перья. Затем разметьте остальные буквы, наращивая степень сложности. Напишите знаки с преобладанием наклонных элементов: А, Д, Л, У, М, Х, И, Ж, К, М; далее — с полукруглыми элементами: Б, В, З, Р, Ф, Ч, Я; завершите буквами круглого очертания: О, С, Э.

Закончив, внимательно осмотрите сделанное, проанализируйте ошибки, где нужно белилами, лезвием или острым ножом уберите затеки краски, другие помарки.

Хорошо, если вы изучите несколько разновидностей шрифтов и потренируетесь в их написании. Все это пригодится вам для выполнения новых интересных заданий.

Конечно, для успешной работы требуется определенный навык, практический опыт. Поэтому начинающему шрифтовику не следует отчаиваться в случае неудачи.

С. ФЕДОРОВ

Этот рисунок выполнен в январе 1866 года не в академической аудитории, а на одной из частных встреч учеников Петербургской Академии художеств, куда всего год назад поступил двадцатилетний Илья Репин.

Любопытна сама постановка. Она как бы полемизирует с привычными академическими канонами. Чувствуется властное влияние новых веяний, стремление уйти от идеализированного классицизма к достоверности, жизненной реальности. Юноша-натурщик, держащий удочку, сидит на взгроможденных друг на друга подиумах, значительно выше горизонта рисующих. Поза его обыденна, далека от ходульных исторических аналогий. Он словно парит в воздухе, на фоне неба, плывущих облаков, зелени. Невольно возникает такая ассоциация. Но самое неожиданное — отказ от тщательной штриховки и темного фона, при которых контуры позирующей фигуры выявлялись с особой чеканностью. И снова, словно в пику академии, рисунок почти контурный, сделан обыкновенным графитным карандашом, без традиционных итальянского карандаша, угля, растушки. Линия не жесткая, не мертвая — трепетная. То утолщаясь, то сливаясь с фоном, она выявляет форму, связывает ее с пространством. Отсутствует резкая светотень. Тело натурщика вылеплено еле заметными штришками, с поразительной для молодого художника лаконичностью средств, мудрой простотой. Как замечательно характеризованы руки! Движение каждого пальца обусловлено смыслом постановки. Интересен и прием «сквозного рисования». Через подставку намечен абрис ноги, не видный художнику. Сбоку на листе следы энергичной заточки карандашного грифеля о бумагу.

В этом ученической поры рисунке просматривается мускульная сила будущего незаурядного мастера. Через несколько лет Репин станет во главе нового самобытного, демократического движения в искусстве; по признанию современников, «великим живописцем земли русской».

Л. ГОЛОВАЧ

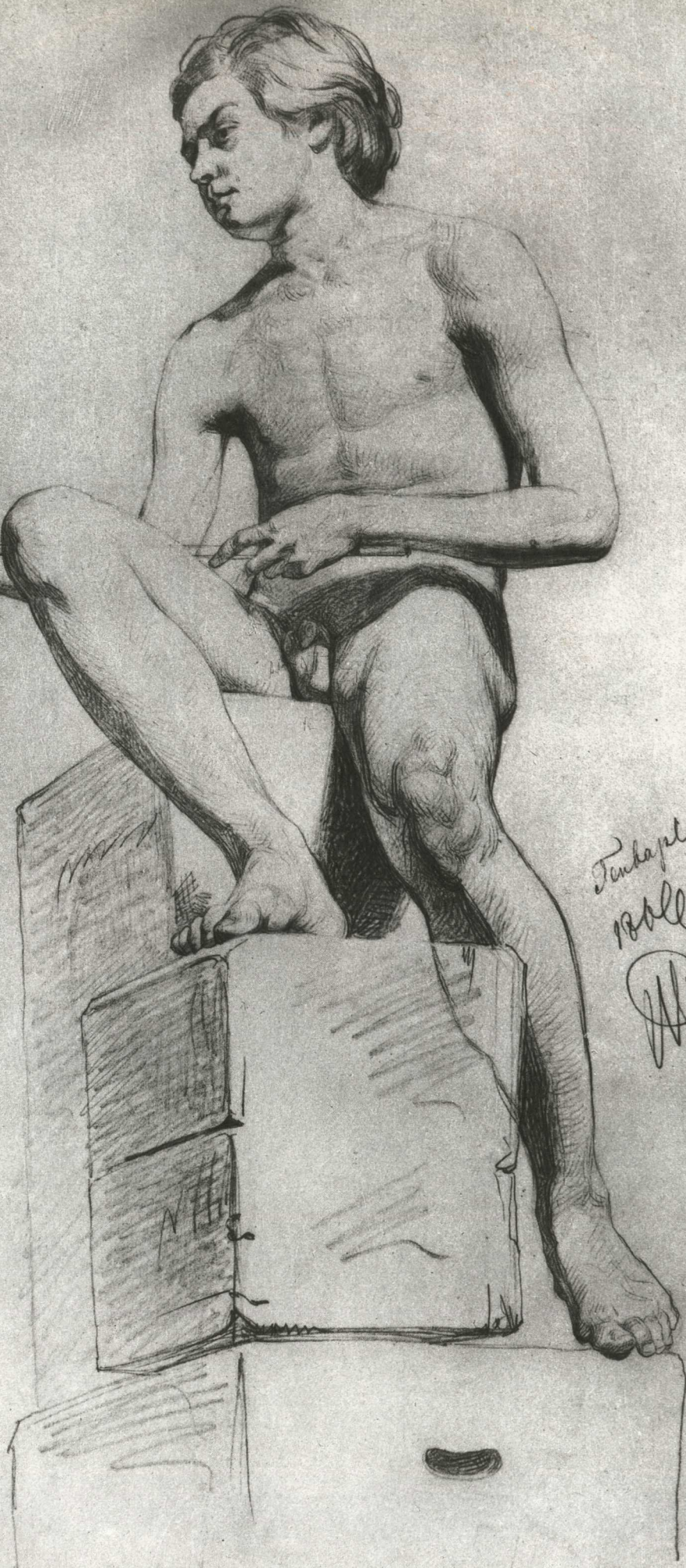
И. Репин.

Натурщик юноша.

Бумага, графитный карандаш. 1866.

42,5×34.

Государственный Русский музей.



Temple
1869.

