

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



8. 1984



СЗДА КОВАТСКОНУ НРОФУ ВОКЕДИТРОТ

ПИОНЕРИИ МЛАДШЕЕ ЗВЕНО

К 60-летию создания октябрятских групп

при пионерских отрядах

Сколько радости бывает в каждой семье, когда первоклассника принимают в октябрята и на груди его засияет красная звездочка с портретом юного Ильича! Октябрята — это младшее звено пионерии.

60 лет назад при многих рабочих клубах возникали малышковые группы. Назывались они по-разному: «воронята», «ласточки», «цветочки», «красные маки», «зернышки». В 1924 году по инициативе комсомольцев Москвы такие объединения стали именоваться октябрятскими. В жизнь страны вступило новое поколение — поколение Велико-го Октября.

Создание октябрятских групп при пионерской организации тесно связано с именем вождя пролетариата В. И. Ленина. В самые трудные годы разрухи и гражданской войны он находил время, чтобы уделить внимание детям.

Надежда Константиновна Крупская в одном из своих писем к пионерам советовала, как «иногда надо и поиграть с младшими, порисовать для них, сделать какую-нибудь игрушку, научить их какой-нибудь игре...». И далее она рассказывала о заботливом отношении Ленина к младшим братьям и сестрам, о том, как он играл с братом Митей и сестрой Маней, помогал им в учебе, когда они стали постарше.

Воспитывать активных граждан общества, развивать их способности — одна из важнейших идеологических задач. В «основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» большое внимание уделено работе с младшими школьниками.

Вырастить физически здоровое и гармонически развитое поколение — об этом заботятся Коммунистическая партия и весь советский народ. В речи товарища Константина Устиновича



«Мы за мир!»
Конкурс рисунков на асфальте.
ДХШ г. Павлодара Казахской ССР.
Фото.

Черненко на Всесоюзном совещании секретарей комсомольских организаций подчеркивалась важность нравственно-эстетического и физического воспитания юношей и девушек, приобщения их к лучшим завоеваниям отечественной и мировой культуры. Именно с детских лет происходит формирование нравственно-эстетических качеств.

Для детей в нашей стране строятся новые школы, пионерские лагеря, стадионы, Дворцы пионеров. Частью большой работы по формированию коммунистического мировоззрения стало эстетическое воспитание юной смены. Приобщить ребят к пониманию прекрасного, пробудить у них интерес к искусству призваны ставшие традиционными Неделя музыки для детей, «Театр — детям», «Книжка неделя», выставки детского творчества в рамках Всесоюзной недели изобразительного искусства.

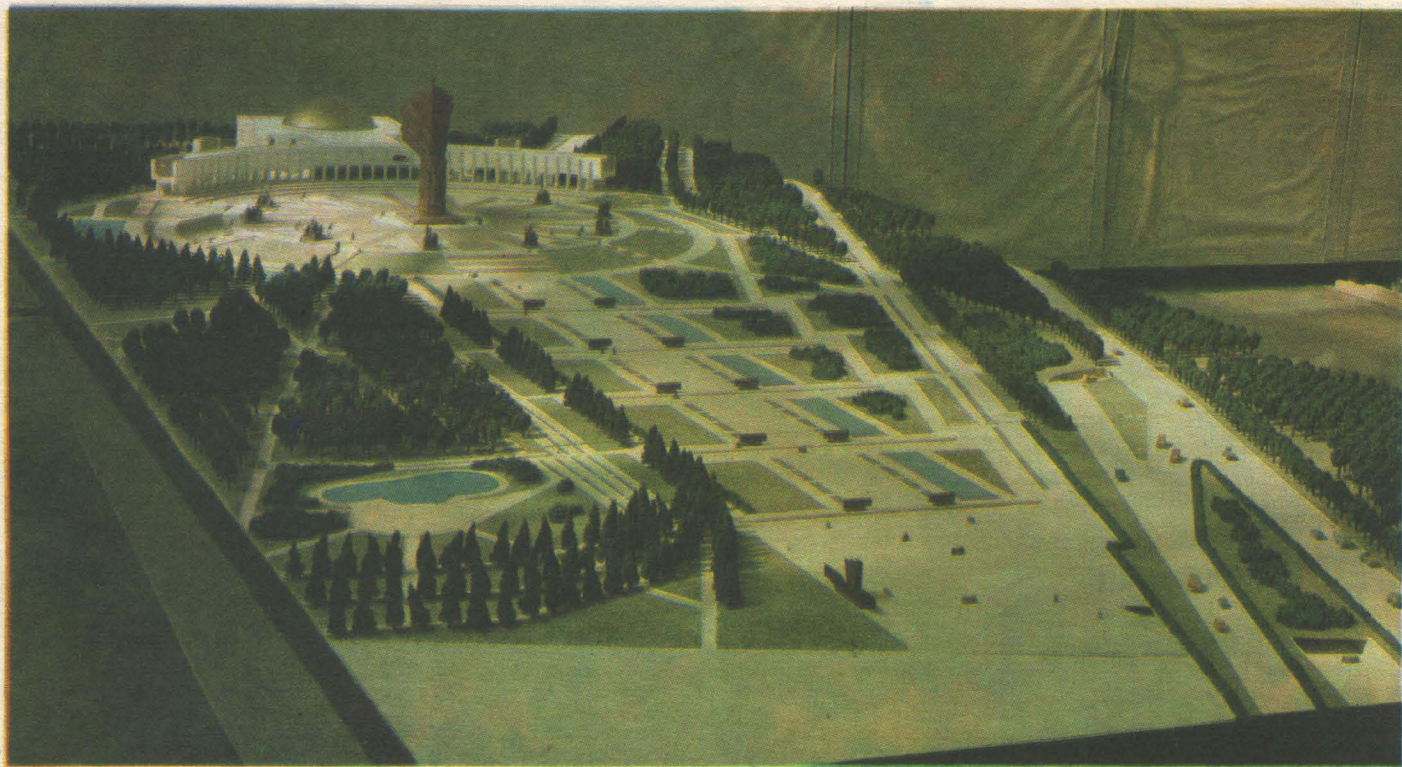
Многого достигли сегодняшние октябрята в художественном творчестве. Далеко за пределами нашей Родины прославился известный ансамбль песни и пляски имени В. С. Локтева Дворца пионеров и школьников Москвы. Сердца наполняются гордостью за нашу детвору, когда взрослые люди аплодируют самым маленьким солистам — певцам и танцорам — октябряткам. Учащиеся образцовой изостудии

Дворца культуры имени Ю. А. Гагарина города-героя Волгограда вместе с педагогами каждое лето выезжают на эту ды в сельскую местность, а осенью проводят отчетные выставки. Всюду, где работают увлеченные, влюбленные в искусство педагоги, спорится и творческий труд детей, немалую долю которых составляют октябрята.

Дружат дети разных республик, дружат ребята разных стран. Изостудия «Радуга» Куйбышевского района столицы, где занимаются дошкольники и младшие школьники, неоднократно награждалась памятными медалями и дипломами, полученными из Болгарии, ГДР, Венгрии, Индии, Австрии и других стран. В этом году в Центральном детском театре демонстрировалась выставка работ учащихся изостудии и детей из США. Главная ее тема, к которой обращаются дети разных континентов, тема мира на Земле.

Где бы ни жили юные художники, они всегда активные участники конкурсов, проводимых нашим журналом. На конкурс «Я голосую за мир!» уже поступили тысячи детских рисунков и произведений декоративно-прикладного искусства от коллективов школ, изостудий, изокружков и самодеятельных юных художников. Ребята рассказывают в своих работах о счастливым детстве, об участии в актах солидарности «Салют, мир!», Марше мира советской молодежи, посвященном XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Организация детей — лучший путь воспитать коммунаров. В год 60-летия создания октябрятских групп при пионерских отрядах ленинское предвидение наглядно подтверждается преемственностью и взаимосвязью поколений пионеров, комсомольцев, коммунистов.



ПАМЯТНИК НА ПОКЛОННОЙ ГОРЕ

В феврале 1983 года Политбюро ЦК КПСС рассмотрело вопрос о сооружении в Москве на Поклонной горе памятника Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов. Было одобрено проектное предложение по памятнику и Музею Великой Отечественной войны с залом Славы. О том, каким будет этот главный в стране мемориал, посвященный Великой Победе, рассказывают народные художники РСФСР скульпторы Олег Сергеевич КИРЮХИН и Юрий Львович ЧЕРНОВ.

Великая Отечественная война. Огромны жертвы, принесенные советскими людьми во имя свободы и независимости Родины, неисчислимы лишения и страдания, пережитые в ходе войны, велик труд в тылу и на фронте, отданный на благо Отечества. Самоотверженная борьба советского народа и его доблестной армии спасла человечество от фашистского рабства. Память о тех грозных и славных днях навечно вошла в сердца поколений советских людей. Впечатляющие памятники народному подвигу рождались уже непосредственно во время битвы с фашизмом — фронтовые зарисовки художников, произведения живописи, литературы и киноискусства, известные всем плакаты, музыкальные произведения.

В послевоенное время, когда лихая година была еще жива в памяти всех — и старого и малого, — были воздвигнуты величественные мемориалы и монументы. Они прочно вошли в нашу жизнь — в тех местах, откуда люди ушли на войну и многие не вернулись, где ковали победу, там, где стояли насмерть и победили, где пали жертвой фашистского варварства, где был добит ненавистный враг — в Берлине. Это — большие, впечатляющие силой образов и масштабностью решения монументы. А сколько таких, как скромная мемориальная доска на школьной стене с именами не пришедших домой педагогов и учащихся... У каждого памятника — большого или малого — своя цель: напомнить нам, живущим, о том или ином эпи-

зоде войны, восславить имена героев, их подвиги. Но все вместе они говорят об одном: как много стоила нам победа над врагом, как надо беречь завоеванный в смертельной борьбе мир.

Новый памятник Победы в Москве на Поклонной горе призван как бы подытожить все ранее сделанное по увековечению героического подвига советских людей в Великой Отечественной войне. Но в нем отразится и время 80-х годов, в которое он создается, — сложное и беспокойное, отмеченное поистине титанической борьбой за мир на планете. Главная тема монумента — память поколений — как бы напоминает еще и еще раз о значимости человеческой жизни, о том, что забвение истории может стать началом новой непоправимой трагедии.

Не случайно выбрано место для памятника — Поклонная гора. В давние времена с нее открывался величественный вид на Москву, Кремль. Люди отдавали здесь земной поклон первопрестольному граду. Сюда поднялся М. И. Кутузов после Бородинского сражения. Отсюда смотрел на Москву Наполеон, тщетно ожи-

дая ключей от города. Место это историческое. И сооружаемый монумент призван еще более усилить его духовную значимость.

Памятник Победы решается как скульптурно-архитектурный ансамбль с использованием основных средств изобразительного искусства. Композиция предусматривает строгую последовательность восприятия ее частей зрителем, продиктованную логикой раскрытия содержания памятника, характером и масштабами эмоционального воздействия на человека.

Ансамбль займет территорию в 120 гектаров. Он будет открываться бронзовой стелой, смысл которой заключен в словах песни: «Вставай, страна огромная!» — и плаката: «Родина-мать зовет!» Отсюда начинается парадная аллея длиной в полкилометра, выложенная белыми плитами. Поднимаясь по ней к главному монументу ансамбля, человек мысленно пройдет через события пяти лет войны — на фронте и в тылу. Каждый год Великой Отечественной — стометровый участок аллеи — обозначен с двух сторон бронзовыми стелами на гранит-

ных постаментах, в барельефах и текстах которых запечатлены главные события каждого года. Последние стелы — победные — как бы ворота на главную площадь, в центре которой на высоту 72 метра взметнется красное гранитное знамя, увенчанное рубиновой звездой.

Гранитный монумент будет представлять многофигурную композицию, раскрывающую тему «Народ-победитель». Он олицетворяет единение и сплоченность советского народа, который под руководством Коммунистической партии встал на защиту нашей многонациональной Родины и победил. Под сенью символического знамени Победы — фигуры рабочего и колхозницы, партизана и женщины-воина, солдата, матроса и летчика — представителей родов войск, имеющих свои боевые знамена. Это как бы завершающий аккорд мемориального комплекса, его смысловой и эмоциональный центр.

Вокруг центрального монумента разместятся восемь отлитых из бронзы композиций: «Проводы», «Атака. Коммунисты, вперед!», «Партизанская клятва», «Хлеб — фронту», «Оружие — фронту», «Освободительная миссия Советской Армии в Европе», «Последний штурм», «Встреча победителей». От тревожного, страшного 41-го года до победной весны 45-го. В каждом сюжете проходит один и тот же образ бойца. Вот его провожают на фронт. Суровыми дорогами войны прошел он сквозь все испытания, спас Европу от коричневой чумы фашизма и вернулся домой победителем. Его, осененного победным ленинским знаменем, узнаем мы и в центральной композиции. Этот образ — символ мужества, неисчерпаемости сил народа, непобедимости нашей Родины.

Перспективу площади замыкает монументальное белокаменное здание Музея Великой Отечественной войны с залом Славы, в центре которого в хрустальном пилоне будет находиться бесценная реликвия — Знамя Победы. Огромный купол зала Славы украсят росписи художника Ю. К. Королева: они расскажут об историческом параде 1945 года на Красной площади, основных победных эпизодах войны. На беломрамор-

Макет памятника Победы на Поклонной горе.

М. Дронов, О. Кирюхин и Ю. Чернов за работой над моделью композиции «Партизанская клятва». Фото. 1984.



ных пилонах, увенчанных бронзовым венком, высекут имена Героев Советского Союза и полных кавалеров ордена Славы. По периметру зала предполагается установить бронзовые бюсты выдающихся государственных деятелей, полководцев и военачальников, работников тыла.

На одном уровне с центральным залом Славы разместятся еще два, посвященные темам: «Партия — вождь и организатор победы в Великой Отечественной войне» и «Боевые и трудовые подвиги советского народа». Цокольный этаж музея займут залы с шестью живописными диорамами: «Разгром немцев под Москвой», «Оборона Ленинграда», «Сталинградская битва», «Сражение на Курской дуге», «Форсирование Днепра» и «Взятие Берлина». Диорама создадут мастера Студии военных художников имени М. Б. Грекова. В центре этого этажа разместится зал Памяти жертв нашего народа в Великой Отечественной. Мозаичные панно в интерьере зала будут созданы художником-монументалистом В. К. Замковым.

Гигантским полуколосьцом охва-

тит центр художественная галерея (по площади она больше бывшего Манежа — Центрального выставочного зала в Москве), где будут показаны произведения изобразительного искусства, разместится портретная галерея.

Авторский коллектив, который создает памятник Победы, возглавляет Герой Социалистического Труда, народный художник СССР Н. Томский. Кроме нас, в него вошли архитекторы Я. Белопольский, Л. Голубовский, А. Полянский, Б. Рубаненко и художники-монументалисты В. Замков, Ю. Королев. К работе привлечены молодые скульпторы — Михаил Дронов, Константин Константинов, Владимир Кошелев, Александр Цигаль. Научные консультанты проекта — специалисты Института военной истории Министерства обороны СССР.

Мемориал на Поклонной горе сооружается на средства, собранные советскими людьми. Более 30 миллионов рублей поступило в фонд строительства в результате проведения общемосковского коммунистического субботника в октябре прошлого года. Свой

вклад в сооружение памятника внес Ленинский комсомол. Поступают средства от советских спортсменов, например, весь сбор от товарищеского матча по футболу, проведенного в Москве в августе 1983 года, также перечислен в фонд памятника. Добровольные взносы поступают от коллективов и отдельных лиц — рабочих и колхозников, ветеранов труда и войны, молодежи. В этом общенародном участии в сооружении памятников славы — наша исконная добрая патриотическая традиция, уходящая корнями в историю. На средства, собранные благодарными потомками, были установлены памятники Минину и Пожарскому, Пушкину, первопечатнику Ивану Федорову в Москве, герою Куликовской битвы — на месте исторического сражения, определившего судьбы России.

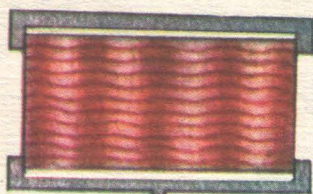
Пройдет время, и новый памятник Великой Победы органично войдет в жизнь столицы, всего нашего государства, встанет на века, вселяя в сердца гордость за героическое прошлое советского народа, веру в светлый завтрашний день.

Эскиз интерьера зала Славы.
Темпера. 1984.





В ИСКУССТВЕ РАТНОМ ПРЕУСПЕВШИМ



Планка с лентой ордена
Кутузова I степени.

Орден Кутузова I степени.

Н. И. Москалев.
Эскиз ордена Кутузова.
Перо, акварель. 1942.

и один из авторов ордена Богдана Хмельницкого.

Сроки работы над орденом Кутузова были ограничены. Тем не менее Москалев просмотрел массу исторической литературы, пока не отыскал подходящий профильный портрет полководца. Начались поиски композиции ордена, четкости рисунка, тематической монолитности. Уже 10 июня художник представил первые шесть эскизов будущей награды. Затем в течение месяца разработал еще целый десяток вариантов ордена, из которых четыре были показаны правительству.

При рассмотрении был одобрен лишь один из проектов, но и в него внесены некоторые изменения: поле центрального медальона было решено покрыть белой эмалью, золотой профиль Кутузова поместить на фоне кремлевской башни, а по белоэмалевой ленте вокруг изображения полководца дать надпись «Михаил Кутузов». В таком виде награда была утверждена.

Орден Кутузова I степени изготавливается из золота. Знаки ордена II и III степеней — из серебра, а центральный медальон одного диаметра с кольцевой лентой и без венка. Награда III степени по размерам несколько меньше первых двух и без эмали.

Первые награждения орденом Кутузова состоялись в январе 1943 года. Награды I степени получили командующие фронтами генерал армии И. В. Тюленев и генерал-полковник М. А. Пуркаев, командармы И. В. Галанин (ему был вручен орден Кутузова I степени № 1), К. Н. Галицкий, А. С. Жадов, П. Л. Романенко, И. И. Федюнинский и другие. Тремя орденами Кутузова I степени был награжден Маршал Советского Союза В. Д. Соколовский, причем он был единственным в стране человеком, получившим, помимо трех орденов Кутузова, еще и три ордена Суворова I степени. Высокой боевой награды имени прославленного русского полководца удостоены также свыше полутора тысяч частей и соединений нашей армии, отличившихся в сражениях Великой Отечественной войны.

В. ШУМКОВ

КАКИМ БЫТЬ УРОКУ РИСОВАНИЯ?

В «Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» — документе исключительного практического значения, имеющем долгосрочный характер, — большое внимание уделяется улучшению художественного образования и эстетического воспитания учащихся. «Необходимо развивать чувство прекрасного, формировать высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения искусства, памятники истории и архитектуры, красоту и богатство родной природы. Лучше использовать в этих целях возможности каждого учебного предмета, особенно литературы, музыки, изобразительного искусства, эстетики, имеющих большую познавательную и воспитательную силу».

Сегодня мы продолжаем разговор об уроке изобразительного искусства. Знакомим с откликами читателей на письмо Наташи Десятковой, опубликованное в третьем номере журнала за этот год. Ждем ваших новых писем и суждений.

«Каким быть уроку рисования? Конечно же, интересным, творческим, доступным всем ребятам. Наш предмет имеет такие же официальные права в школе, как и все остальные. И грустно, конечно, если подчас приходится защищать важность его в системе общего обучения. К сожалению, еще существует недооценка уроков изобразительного искусства среди родителей и примитивное понимание их значения у некоторых учителей. Я считаю, что это проявление педагогического невежества. И здесь надо быть бойцом, защитником, пропагандистом своего дела. Отношение к этим урокам — это и мера нашей общей культуры.

Дело не только в том, чтобы научить детей видеть, чувствовать и понимать прекрасное в искусстве. Наша задача гораздо сложнее — необходимо сформировать у них умение творить прекрасное в своей повседневной

жизни, в каждодневном труде, человеческих отношениях.

Приходится много думать, каким должен быть наш урок, как поддержать в маленьком человеке художника с детства и на всю жизнь. Как научить ребят быть не только созерцателями, но и творцами, выразителями своего отношения к красоте окружающего мира».

С. Д. Анфилов, учитель-методист школы № 50 г. Рязани.

«Письмо Н. Десятковой задело меня за живое. Я закончила два года назад художественную школу, а сейчас — училище, где получила профессию художника-оформителя. Еще отлично помню, как больно было в 10-м классе видеть непонимание прекрасного у своих сверстников. Они могли любоваться размалеванными слащавыми фотокартинками на рынках и не понимать, например, работ Красаускаса.

Значит, самое важное — научить понимать живопись, скульптуру, рисунок, развивать в детях любовь к искусству. Они должны любить действительно прекрасное, а не пошлые подделки под искусство, попавшие в поток времени.

Надо с 1-го класса ввести урок истории искусства. Сделать его не раз в неделю, а чаще и на правах очень важного предмета. Вести такой урок надо вплоть до окончания школы. А затраченное время будет оправдано.

И еще очень важно, чтобы в школе весь педагогический коллектив был за искусство. Чтобы не было неуважения к нему у педагогов. Преподавать уроки, связанные с искусством, должны люди, знающие и понимающие его, обязательно с большим педагогическим даром в душе».

Наташа Холстинина, 18 лет, г. Пермь.

«Умело использовать искусство, в частности изобразительное, в педагогических целях может только педагог, знающий и любящий свое дело, хорошо вла-

деющий рисунком, живописью, лепкой, всесторонне развитый и умеющий анализировать произведения искусства и детское творчество.

Чтобы вооружить будущего педагога необходимыми знаниями, надо, во-первых, научить его видеть, понимать и изображать окружающий мир и, во-вторых, развивать у него эстетическое чувство, вкус и образное мышление, по-моему, столь важное для творческой работы с детьми.

Более глубоко, сознательно и активному отношению к делу поможет наглядный материал, а также выход с учениками на пленэр, система заданий по способностям.

Мне кажется, в таком предмете, как рисование, школа даже очень нуждается — одного часа тут мало».

Сергей Багдасарян, 17 лет, г. Реж Свердловской обл.

«Рисование в школе преподаю двадцать лет и скажу, что это очень трудная стезя, и я рад за Наташу, что она любит ребят и предмет, и вместе с нею разделяю огорчения, что рисование в школе считается «пустяковым предметом». Конечно, не все так считают!

Права Наташа в том, что уроки рисования нельзя замыкать одними классными часами, — необходимы экскурсии, походы, кружковая работа. Да и уроки в школе пора перестраивать. Кроме рисования, видимо, пришла пора вводить другие формы изобразительной деятельности, другие материалы.

Считаю, что большую роль играют технические средства обучения. Беседа по теме или часть урока с просмотром диафильма нацеливает ребят на определенное задание.

Учитель рисования постоянно должен рисовать — и не только на доске, — но и показывать свои работы. Пример учителя — это то волшебство, которое завоевывает доверие детей.

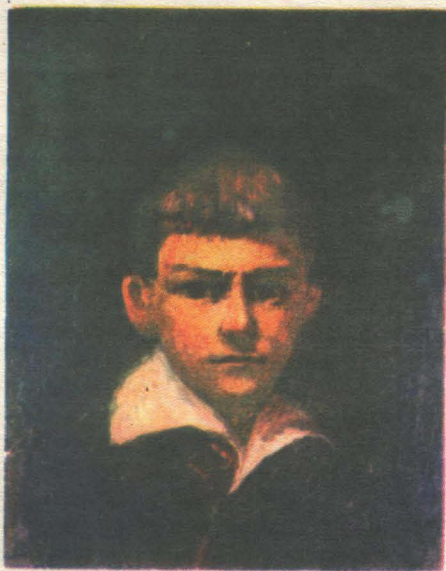
Реформа школы дает возможность для реализации многих замыслов, но нужна огромная армия квалифицированных энтузиастов».

И. Т. Пустоваров, преподаватель рисования педучилища, г. Элиста Калмыцкой АССР.

В. ИВАНОВ: ПОНЯТИЕ ПРАВДЫ РОЖДАЕТ НАРОД

Виктор Иванович Иванов принадлежит к замечательной плеяде советских художников, чей творческий путь начинался на первых молодежных выставках в 50-е годы. Уже через десять лет их произведения были во многом определяющими для советского изобразительного искусства, а сами «молодые» стали зрелыми, крупными мастерами.

В Третьяковской галерее, Русском музее висят картины художника: «На покосе. В шалаше», «Семья. 1945 год», «Рязанские луга», «На Оке», «В кафе «Греко». Почти все они написаны на Рязанской земле, в исконно русском крае, и пронизаны глубокой любовью автора к человеку-труженику. Художник пытливо вглядывается в судьбы людей современной деревни, создает образы обобщенные, патетические, на которых лежит печать пережитого



В. Иванов.
Автопортрет в 9 лет.
Масло. 1933.
44×34,5

обычно привозил огромное количество этюдов. Зайдя к нему в один из таких дней, я был поражен тем, как преобразилась его комната. Этюдов не было, а на одной стене во весь ее размер был написан крымский пейзаж: осенний сбор винограда. В этой своеобразной росписи проявились блестящее владение рисунком и незаурядный дар монументалиста.

Посмотрите детские работы художника, воспроизведенные на этих страницах. Автопортрет в 9 лет, портрет бабушки Натальи, исполненный 15-летним подростком. Они говорят о раннем развитии таланта, упорном обретении мастерства.

Сегодня мы сердечно поздравляем Виктора Ивановича с шестидесятилетием и публикуем его размышления о своем труде, творческом методе, его суждения об искусстве.



В. Иванов.
Портрет бабушки Натальи.
Масло. 1940.
44,5×34,5

всем народом, нашей Родиной. Герои его картин отмечены значительностью, стойкостью, присущими советскому человеку «во дни торжеств и бед народных».

Уже в годы учебы в Московской средней художественной школе, затем в Суриковском институте Виктор Иванов пользовался непререкаемым авторитетом среди сверстников. Они чувствовали в нем творчески сильную личность, ценили его пытливый ум, художнически меткий глаз. Но главное, они видели серьезность задач, которые стремился решать юный художник, его одержимость в постижении мастерства. Народный художник РСФСР В. Замков, учившийся вместе с Ивановым еще в Доме пионеров, вспоминает характерный эпизод. «Осенью, когда студенты Суриковского института приезжали из Крыма после летней практики, Виктор



В. Иванов.
Портрет Ксении Абрамовой.
Масло. 1938.
31,5×25,5

Наверно, самым важным, переломным в моей судьбе был 1957 год. Я уже окончил Суриковский институт. Самостоятельная творческая жизнь началась успешно: сразу был принят в Союз художников, написал две тематические картины. Работы многим нравились, меня поздравляли с успехом. Но при всем внешнем благополучии не покидало чувство тревоги.

понял: художник и оформитель заданной темы — не одно и то же.

Художник тот, кто идеи сам находит в познании жизни и облекает их в соответствующую пластическую форму. Только в органическом единстве идеи и формы рождаются художественные произведения. Вот этого я в себе и не чувствовал, не было своих идей, глубокого знания жизни. И тогда решил поехать в деревню, в Ря-

но блестяли. Стояла тишина, безлюдье. Не знаю почему, но вся эта обстановка, несмотря на ее обыденность, волновала сердце. Я вынул альбом и стал набрасывать то, что видел и чувствовал. Когда уже заканчивал наброски, завозился привычный вопрос: а зачем? Зачем это я нарисовал? Я почувствовал разрушительную силу этого вопроса. Он, оказывається, закрывал проявление моего сердца. Во мне появилась решимость писать и рисовать только то, что меня взволнует, только то, что тронет душу.

Все время, прожитое в родных местах, я рисовал только то, что по-настоящему трогало за душу. Через несколько недель самозабвенной работы, когда разложил перед собой рисунки и этюды, то с удивлением увидел, что эти вещи открыли мне самого себя. В них ясно проступало, что я люблю: какие мотивы, типы людей, какие краски. Я осознал себя как художника и мог продолжить то, что подсказали мои работы. Со временем вопрос «зачем?» потерял свою разрушительную силу и стал помощником в творчестве.

Но это открытие изменило мое представление о рождении художественного произведения. Оно не может состояться, если идея, возникшая у художника от соприкосновения с жизнью, не пройдет через его сердце. Все, что минует сердце художника, не становится художественным произведением. Эта старая истина, которой всегда следовало наше отечественное искусство, заново была осознана мною.

С тех пор ежегодно по несколько месяцев живу в деревне и всегда при новой встрече с ней испытываю шемящее чувство родных мест. Все мое творчество связано с Рязанской землей, ее природой и людьми. Изображая их, выражаю себя. Пишу эти образы без взгляда «снизу» или «сверху», но с осознанием и верой в то, что понятие добра и зла, понятие правды рождает народ.

Наиболее глубоке, серьезное творчество, требующее необыкновенной выносливости и энергии, — создание картины. Она имеет первостепенное значение в изобразительном искусстве, является вершиной творчества художника. Недаром ей отводилось в искусстве самое почетное



В. Иванов.
В кафе «Греко».
Масло. 1975.
185 × 205

В чем же было дело? То, чему научили нас в школе, институте, было недостаточно. Мы получили знания, как рисовать, как писать, строить форму в пространстве. Но всего этого оказалось мало — главное надо добывать самому. Мы привыкли к такому положению, когда идею, тему тебе дадут, ее нужно только воплотить, оформить. Кризис, переживаемый мной, заключался в том, что я

занскую область, на родину матери, веря, что там открою для себя что-то важное. Я сошел с поезда на станции Шелухово. Тихая станция, на которой еще в далекие детские годы мы с мамой и братом сходили с поезда, чтобы дальше на лошадке ехать в деревню.

Была дождливая весна. На фоне свинцовых облаков чернели тополя и станционные постройки. Убегающие вдаль рельсы холод-

место. Для великих художников прошлого — Александра Иванова, Сурикова — создание картины было смыслом жизни, подвигом, служением отечеству и народу.

Каждый жанр, и пейзаж, и портрет, самоценен, в каждом можно создать значительные вещи, но картина требует от художника творческой энергии неизмеримо большей, чем другой жанр. Даже нести в себе на протяжении лет идею будущего произведения, не давая ей угаснуть, непрерывно обогащать свой замысел — только это требует напряжения и сосредоточенности. В картине художник выражает с наибольшей полнотой свои мысли, побуждения, взгляд на жизнь. Приведу пример того, как рождается картина.

Хорошо летом в разноцветных лугах среди баб и мужиков, для которых покосы — самые долгожданные, радостные сельские работы, где присутствует ловкость, сила, смех, шутки и, конечно, любовь. Здесь у меня и родилась художественная идея показать труд как песню, как ритмический танец. Осуществлением этого замысла стала картина «Рязанские луга».

Часто приходится наблюдать, как женщина, не отличающаяся особой красотой, становится прекрасной во время труда, как ловки, умелы и точны ее движения. Красота покосов в том виде, как их помню, уже исчезла. Пришла в луга техника. На основании этого можно ли сказать — вот и устарела картина «Рязанские луга»? Нет, не устарела, потому что, какой бы т. уд в будущем ни был — с граблями или космическими кораблями, — труд всегда будет. И стремление к нему как к счастью, радости всегда останется. В этом и есть идея картины, а вовсе не в иллюстрировании процесса труда.

Еще одна картина не появилась бы, если бы не прежние покосы — последняя моя работа «Вечер в лугах». Она была задумана в начале 60-х годов и только теперь увидела свет. Начинать я ее писать как картину реальных событий, а закончил как картину воспоминаний.

Основой в моей работе являются бесконечные наблюдения, зарисовки, этюды. Художественные замыслы рождаются только после долгих жизненных наблюдений. Рисунки и этюды несут сперва

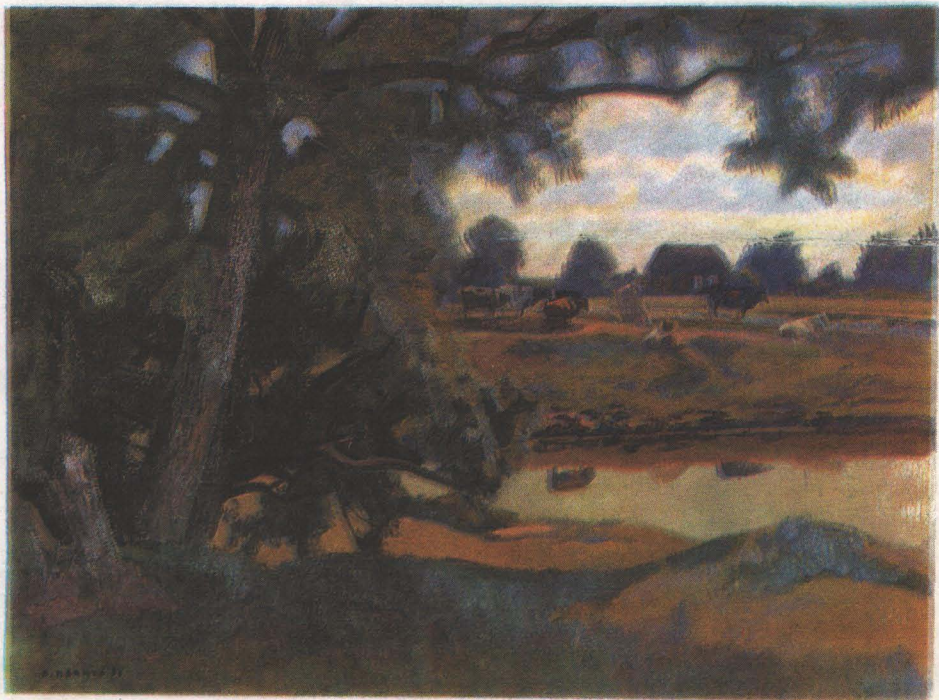


В. Иванов.
Дом Стасовых при закате
солнца.
Масло. 1984.
100×130

печатать спешки и случайности, но затем постепенно становятся серьезнее, целенаправленнее. Они выступают как «разведчики» будущего художественного произведения.

Со временем самым дорогим и ценным в творчестве становятся те самые наброски, рисунки и этюды, которые сперва считал под-

В. Иванов.
Сельское стадо на полднях.
Масло. 1983.
57×77



собным материалом. В них жизнь, волнение и мысль.

В работе над картинами «Рязанские луга» и «В шалаше» окончательно определился мой творческий метод, принципы взаимоотношений с натурой. Твердо придерживаюсь убеждения, что творец и реальность — два равных начала, а творчество — цельность этих двух начал. Есть художники, которые на реальность смотрят свысока, мало считаясь с ней. Для меня начало всех начал — реальность. Новаторство художника в глубоком ее постижении.

В создании картины большое значение имеет работа над пейзажем. Когда в Переяславле писал картину «Родился человек», то сделал много пейзажных этюдов. Это чудные русские места, с удивительным рельефом местности, четкими объемами домов, старинных церквей. Во всем вы-

ражено колоссальное эстетическое чувство народа, его существо, его дух. Русская архитектура неповторима. Конечно, в мире есть архитектурные сооружения и величественные, и утонченные, и героические. Но такой простоты, открытости, ясности, которые несет наша архитектура, больше нет ни в одной другой стране.

Архитектура может рассказать многое о человеке. И у нее я учусь, как это выражать. Например, как соотношения объемов на полотне передать чувства человека.

Среднерусская природа приучила людей, живущих на этой земле, заботиться о завтрашнем дне. Она сформировала особый склад человека, оказала влияние на его моральные и нравственные качества. И сегодня природа необходима нам, как важный восстановитель нравственного здоровья.

Те люди, которых я пишу в своих

картинах, — это люди нашей среднерусской полосы. Постоянно делаю отбор того, что считаю непреходящим в облике и жизненном опыте современника, не изображаю отрицательного. Считаю, искусство противостоит ему утверждением положительного.

Стремлюсь передать в работах любимые места, уголки природы. Много изучал, как писали пейзажи русские художники — Шишкин, Левитан, Куинджи. Но я вижу и тонально и цветово по-другому. Мои взаимоотношения с природой уже не те, что были много лет назад. Я уже не чувствую того полного единения с природой, какое есть, например, в поэзии Тютчева.

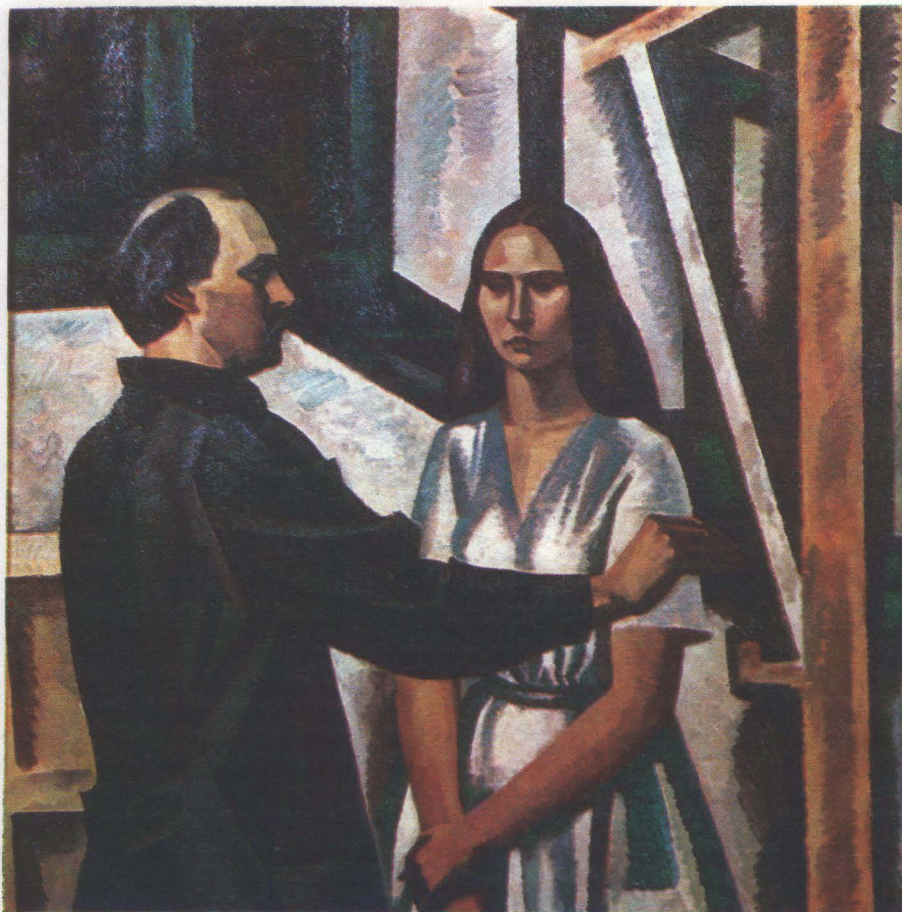
У каждого поколения свои задачи, которые, кроме него, никто решить не сможет. Надо воплощать эти задачи времени в творческой практике. И очень важно, как художник связан с традициями своего национального искусства, как понимает и усваивает традиции других народов.

Этот вопрос имеет первостепенное значение в воспитании молодежи. Пора учебы: общение с педагогами, товарищами, посещение музеев и выставок — все наполнено в это время радостью творчества, и о традициях серьезно не думаешь. Потом только обнаруживается: они существуют и уже выбраны для тебя предшественниками. Им ты обязан всем. Тебя научили, как держать карандаш, как рисовать, подбирать нужную краску и класть ее на холст. Научили столь многому, что со временем понимаешь: своя добавка будет несравненно меньше того, что получил.

Бездумное творческое счастье, пора первых шагов в искусстве быстро проходят. Надо идти дальше самому. Вот тут и возникает потребность понять, что такое традиция. Осознаешь обязанность за ее сохранение и продолжение.

Традиции отечественного искусства лучше всего прослеживаются в Третьяковской галерее. Люблю бывать здесь, испытываю в этом потребность. Иногда прохожу через залы быстро — к определенному художнику, даже какой-нибудь одной картине, чтобы побыть с ней наедине, «поговорить по душам». Бывает и по-другому.

В. Иванов.
Автопортрет с дочерью.
Масло. 1972.
128×128





В. И в а н о в.
Рязанские луга.
Масло. 1962—1967.
200 × 294

Идешь по залам замедленным шагом, осматривая галерею с самого начала, не спеша, не задерживаясь на отдельных работах, но стараясь уловить то, ради чего пришел. А пришел, чтобы уловить невидимое, но существующее здесь, в залах галереи, — уловить линию развития русского искусства, которая что-то на своем пути отторгала; что-то принимала, длилась из века в век и дошла до нашего времени. Почему одни произведения отторгала, а другие принимала? И меня волнует, примет традиция русского искусства мое творчество или нет. Мне дорога она не отдельными ее представителями, но главным образом направленностью развития, во всей ее цельности. Меня привлекает сильно развитое сочувствие к изображаемому, сострадание, из которого вырастает нравствен-

ное чувство совершенства, демократичность и сопричастность жизни. В советском искусстве эта линия столь же дорога.

Последние годы серьезно работаю над портретом. Автопортрет с дочерью и групповой портрет — картина «В кафе «Греко» не является чем-то чужеродным для моего творчества, наоборот, они развивают те идеи, которые стремлюсь выразить во всех других работах. На картине «В кафе «Греко» изображены советские художники: Гелий Коржев, Петр Оссовский, Ефрем Зверьков, Дмитрий Жилинский и ее автор. Пять художников во время своего пребывания в Италии зашли в кафе «Греко» в Риме и сели за тот столик, за которым в прошлом веке сидели Гоголь, Александр Иванов, Достоевский, другие выдающиеся представители русской культуры.

Кафе «Греко» было местом их встреч и бесед. Все в этом кафе осталось без изменений. Все так, как было более ста лет назад. Пятро художников, находясь здесь, прикоснулись к прошлому, прошлому великому и требовательному. Наступили минуты внутреннего ответа каждого перед самим собой и всех вместе — перед историей.

Хотелось, чтобы мои работы зримо показывали людей нашего времени. Их облик, образ жизни, характер в своем будничном и героическом проявлении. Вот такие люди жили, и я был с ними. Я — их часть. Это все мы. И жизнь этих людей принадлежала России: вот ее земля, небо, реки, поля, деревья, травы. Много нашему народу пришлось испытать, но остались неистребимыми чувства любви и надежды, веры в мудрость и доброту, в правду жизни.



МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

МОЙ ЛЕВИТАН

Есть художники, и их много, имена которых светят нам из прошлого и согревают нас. Один из них — Левитан. Достаточно произнести это имя, и перед нами встает облик прекрасного, глубокого и благородного человека, встают картины художника, что с детства навсегда вошли в нашу жизнь, встают картины родной русской природы, то грустные, то радостные. «Левитановские», — говорим мы. Левитан для всех один. Но у каждого свой. Что же сказать о «моем» Левитане?

Открываю дверь своей мастерской и первое, что вижу, — чудесное, задумчивое лицо Левитана на большой фотографии, такое знакомое по серовскому

портрету. Темная острая бородка, благородный лоб и глаза, затененные, прикрытые слегка рукой, смотрящие прямо на меня и как бы через меня и вместе с тем обращенные в глубину своей души.

Он весь в этом взгляде, вся его короткая печальная жизнь, полная редких радостей, разочарований, гонений и признания.

Очень люблю эту фотографию. Облик художника чистый, глубокий, ничем не замутненный. Он так органично слился здесь с его произведениями и с его судьбой. Этот образ был со мной в детстве и юности, затем в годы войны, во время огорчений и радостей, сомнений и неудач.

Помню, уже в конце войны как-то в минуту отдыха рассказывал я бойцам нашего взвода о том, что осталось там, в моей мирной юности, что отодвинула война на долгие четыре года, — о живописи, о Третьяковской галерее и, конечно, о Левитане. И в руках моих лежала вырезанная из какого-то журнала смятая картинка — сухой, звенящий золотом день, бирюза неба, праздник жизни — золотая левитановская осень. И вот сейчас, когда позади осталось, увы, слишком многое, — он опять здесь, рядом. Он нужен мне, как и прежде.

Сколько раз я «проживал» мысленно жизнь Левитана. Но как рассказать о ней? После Не-

стерова, Коровина, Грабаря, Юона, после многих прекрасных книг, статей и исследований искусствоведов, воспоминаний художников, писателей, друзей и учеников Левитана? Эта короткая жизнь ушла вся без остатка в живопись, и каждый день ее был отдан творчеству. Внешне она не богата событиями.

Родился Левитан в 1860 году в посаде Кибарты близ станции Вержболово Ковенской губернии. Бедность шла за ним долгие годы. Семья переехала в Москву, и в 1873 году он был принят в число учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Известны многочисленные воспоминания о жестокой нужде, которую он тогда испытывал. Рассказы о ночевках в пустых классах под скамьями, обедах в долг «из пяточка». Левитан прошел испытания на

бедность, одиночество, голод. Но жизнь одаряет за пережитые горести душевным теплом, чуткостью, сочувствием к другим.

Бедность, трудности жизни, огромная любовь к искусству и одаренность выделяли Левитана в те годы среди многих его соучеников. Занятия в мастерской Саврасова, затем у Поленова, Левитан участвует в ученических выставках училища. Работы его отмечаются Малыми серебряными медалями. 1880 год. Первый большой успех: картину «Осенний день. Сокольники» приобретает П. М. Третьяков.

В 1885 году, будучи членом Товарищества передвижных выставок, Левитан получает по окончании училища диплом неклассного художника. Затем — начало дружбы с А. П. Чеховым, работа в Бабкине, в Саввинской слободе, четыре поезд-

ки на Волгу, имевшие огромное значение в становлении его как художника, создание картин «Вечер на Волге», «Осень. Мельница», «Первая зелень. Май», приобретенных Третьяковым. Потом появились: «Березовая роща», «Вечер. Золотой Плес» и «После дождя. Плес». В них Левитан показал себя уже большим мастером картины. Здесь проявились характерные черты его пейзажа: простота мотива, соединенная с глубоким внутренним содержанием, единство, цельность, жизненная трепетность, подвижность, материальность предметов. Чем дольше рассматриваешь картину «После дождя. Плес», тем больше за внешней скромностью мотива раскрывается содержательность образа. За изображением маленького волжского городка Плеса, сыгравшего такую роль





И. Левитан.
После дождя. Плес.
Масло. 1889.
80×125

И. Левитан.
Вечерний звон.
Масло. 1890.
87×107,5

И. Левитан.
Золотая осень.
Масло. 1895.
◁ 82×126

И. Левитан.
Стога. Сумерки.
Масло. 1899.
◁ 59,9×74,6



И. Левитан.
Саввинская слобода
под Звенигородом.
Масло. 1884.
43,5×67

в творчестве Левитана, встает образ Родины. Сравнивая сохранившийся этюд с натуры и два акварельных эскиза с картиной, мы видим, какой большой и длительный творческий труд предшествовал ее возникновению. Эта картина — подлинный пейзаж настроения. Не рассказ о событии, а чувства, им пробуждаемые. Она в полной мере показывает живописное мастерство Левитана, его тонкое колористическое чувство.

Поездки за границу, последовавшие потом, не принесли Левитану удовлетворения. Он тосковал там, и работа не шла. «...Зачем я здесь? — пишет он Н. Медынцеву из Ниццы в 1894 году. — Что мне здесь нужно, в чужой стране, в то самое время, как меня тянет в Россию

и так мучительно хочется видеть тающий снег, березку?»

Художник возвращается в Россию. Он снова уходит в работу. Результатом новой поездки на Волгу явилась картина «Тихая обитель», которую так любил сам Левитан. Этот пейзаж был встречен восторженно. А. П. Чехов пишет: «Левитан празднует именины своей великолепной музыки. Его картина производит фурор».

1892 год. Закончена «У омета», написаны «Вечерний звон» и одно из самых лучших созданий Левитана — «Владимирка». С такой силой прозвучала здесь любимая художником тема дороги. Да, это та печально известная дорога, по которой сотни лет гнали арестантов на каторгу, над которой веками не утихал кандалный звон.

«Владимирка» — исторический, несущий большие социальные идеи пейзаж. Полоса земли и небо. Бескрайние дали. Голубец у дороги и одинокая фигура странницы. И церковка маленькая, затерянная вдали среди бескрайних просторов, светлая капелька, которую едва высветил луч с темного неба. Несколько маленьких, чахлах деревьев еле видны далеко впереди. И все. Тишина. Какая глубина и зрелость чувств и какое мастерство художника, которому было немногим более двадцати лет. Через год было создано грандиозное полотно «Над вечным покоем». «В ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием», — писал Левитан П. М. Третьякову.

Поразительно в творчестве





художника соединение интимного лиризма с эпичностью. Симфонизм, масштабность, монументальность вспыхнут потом в конце его пути снова с огромной силой в последнем полотне — «Озеро» («Русь»).

Работоспособность Левитана исключительна. Каждый год приносит новые картины, и какие! Многие из них при своем появлении стали событиями.)

«Свежий ветер. Волга», «Золотая осень», «Март» — и все в 1895 году. Большой художник создает картины такого радостного звучания, полные жизни, солнца, напоенные светом и воздухом.

«Март». Этот пейзаж сделан прямо с натуры, в холст. Но какая образная мощь, сила обобщения, как выражен мотив Родины! И какие простые средства, какой скромный мотив. Но с такой любовью и как воспеть! И все правда, правда. Так всегда у Левитана! Бывают у меня грустные дни, когда одолевают неудачи, живопись не ладится. Иду в Третьяковскую галерею и, глядя на левитановский «Март», чувствую, что и горечь моя стихает, и жить хочется.

Здесь же в зале всегда висит и написанная чуть позже «Весна — большая вода» — поэтическое создание художника, своим лиризмом, прозрачностью и теплотой выделяющееся даже среди левитановских работ. Удивительно гармонично звучат здесь две темы: утонченная голубовато-серебристая вода и небо и золотисто-розовые берега и деревья. Они стоят, отражаясь в полной воде, их тонкие и трепещущие отражения струятся и колеблются. И все согрето незримым присутствием людей: ялик, брошенный у берега, маленькие избы вдали, затопленные водой. Ни одной фальшивой ноты. Точность рисунка, завершенность исполнения и такая пленительность образа природы.

Художнику 36 лет. Еще не-

И. Левитан.
Озеро (Русь).
Масло. 1899—1900.
149×208

И. Левитан.
Березовая роща.
Масло. 1899.
28,5×50

сколько лет остается жить. Работает взахлеб) Постоянное недовольство собой, стремление к совершенству. Подолгу вынашивает произведения и уже написанные картины выдерживает годами в мастерской. Слабые, как он считает, работы снимает с выставок и увозит. «Дать на выставку недоговоренные картины, кроме того, что это и для выставки не клад, составляет для меня страдание», — пишет он С. П. Дягилеву.

В 1897 году Левитану присваивают звание академика живописи. Его приглашают руководить пейзажным классом в училище, в котором 12 лет назад ему был выдан диплом неклассного художника, его окружают восторженные ученики. Пришло признание, успех, слава. Но поздно, слишком поздно, как это часто бывает. Развязка приближается. Жизнь подходит к концу. Оставалось совсем немного. Левитан знает это и спешит. Кажется, что художник пишет теперь каждую картину с чувством, будто это его последняя вещь. Одна за другой следуют: «Летний вечер», «Стога. Сумерки».

И наконец — «Озеро» («Русь»). Гимн жизни и прощание с ней.

Левитан воспел Родину. Истинно, всем своим творчеством, всем своим существом.

4 августа 1900 года художника не стало.

Вот и вся жизнь. 39 лет. Всего 39. Но какие! Насыщенные подвижническим трудом и неизбывной любовью к природе. Остаться самим собой до конца. Вот в чем трудная задача. Левитан остался самим собой до конца.

С годами думаю о Левитане все чаще и чаще. Такое ощущение, что знаю давным-давно не только его картины, но и его самого, его мысли, слова, даже его тихий глуховатый голос. Когда обращаюсь к художнику, то попадаю в мир, насыщенный мелодией чистой и грустной. От его картин исходит не только свет, но и звук — сердечный, негромкий и проникновенный. И чем дальше, тем все больше влечет погрузиться в глубину, настроение, мелодию этих полотен. И мелодия эта «левитановская» во многих картинах вроде бы одна, но как богата она

интонациями. Звук, идущий долго-долго, нескончаемо, как тот вечерний звон, что слышится в его картине, плывущий над лесами, рекой, над полями. Прихожу к этим картинам не чтобы подсмотреть профессиональные приемы, фактуру, какие-то технические тонкости. Не могу холодно рассматривать эти полные трепета и теплоты живые картины природы. Возвращаюсь к ним, чтобы пережить снова привычное волнение, услышать светлую мелодию, идущую из давних лет.

И с каждым годом это чувство все сильнее владеет мной. Стою перед его полотнами зачарованный, радуюсь и печалюсь вместе с ним. Знаю, казалось бы, каждый мазок в них. Почему же хочется видеть их снова и снова? Почему с годами волнение и наслаждение, которые они несут, становятся глубже, боль острее и радость безмернее?

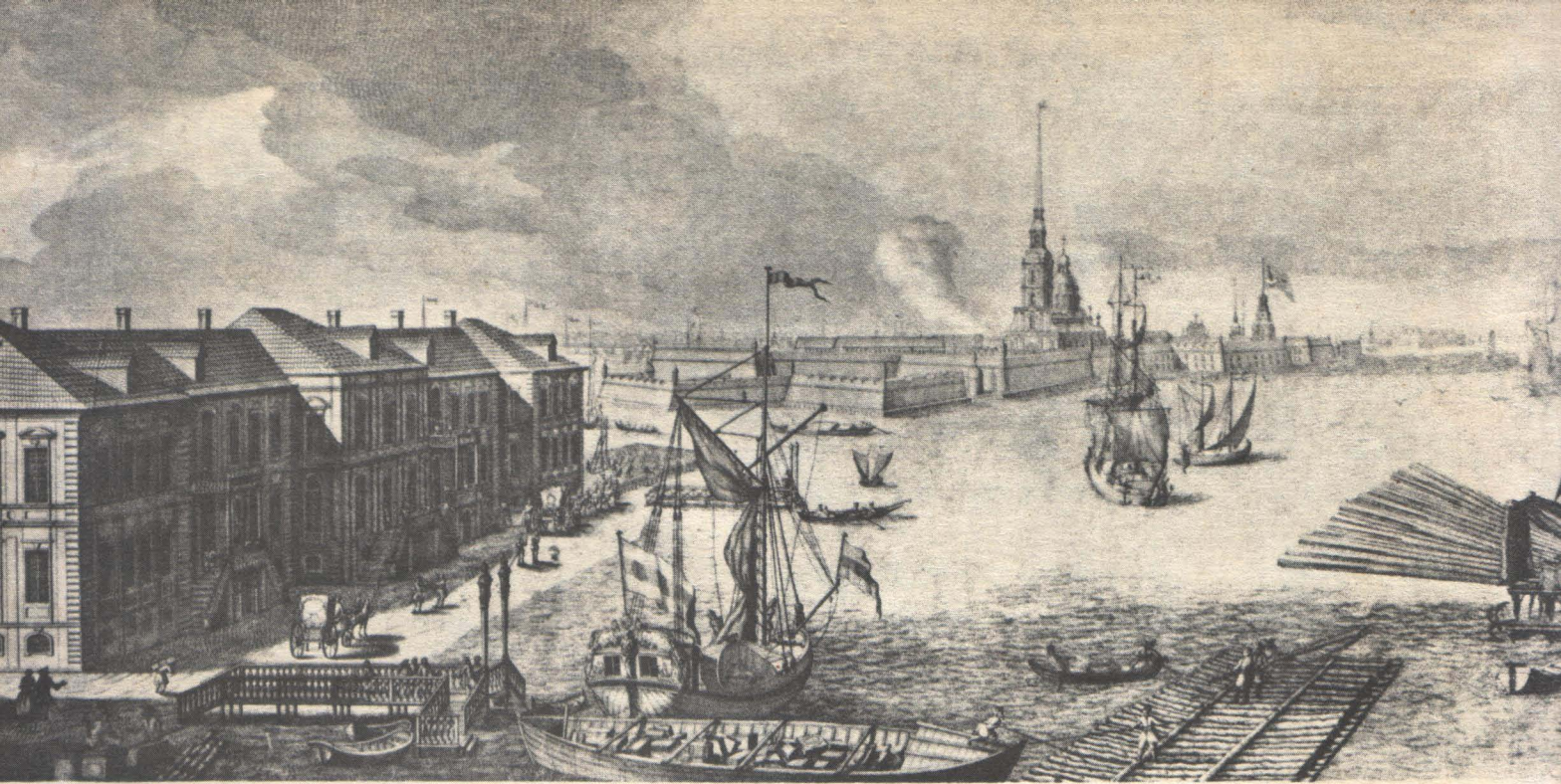
Снова иду в левитановский зал Третьяковки и в каждом, даже самом маленьком этюде вижу, как стоял художник перед природой с чистыми помыслами и благоговейным трепетом.

Да, художнику есть что посмотреть у Левитана. Как просто и как найдено все, какой отбор и чувство меры во всем! Левитан — один из немногих мастеров, у которых я могу смотреть одновременно совершенно разные пейзажи по настроению. Перехожу от одного к другому, и каждый из них сразу вовлекает меня в свою атмосферу, и эти переключения происходят без усилий. Но иногда хочется видеть только, скажем, «Март» и «Свежий ветер» или «Над вечным покоем» и «У омута», и я иду к ним, только к ним.

Найденность мотива, тончайший колорит, мастерство? Да, конечно. Но только ли это? Чувство жизни природы, ее дыхания. В каждом пейзаже — картине или самом маленьком этюде — мотив прошел через художника легко, радостно, «на вдохе», или мучительно трудно, с сомнениями, горечью, с чувством несбывшейся надежды. И это передается нам.

(Продолжение следует)

А. ДУБИНЧИК,
заслуженный художник РСФСР



ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

ПЕТРОПАВЛОВСКАЯ

В гранитном обрамлении берегов плавно несет свои воды величавая Нева. Там, где ее «державное течение» разбивается на два рукава — Большую и Малую Неву, набережные расступаются почти на километр. Безграничный простор реки с монументальными колоннадами зданий по берегам, поднимающимися вдали куполами и шпилями здесь особенно красив и торжествен.

Ленинград неотделим от Невы. С первых лет она была его «главным проспектом», а участок от Выборгской стороны до Стрелки Васильевского острова — пространственным центром города, как бы главной площадью. И ведущее место в невосковой панораме занимает Петропавловская крепость.

Композиция ее основана на контрасте. Закованные в камень протяженные стены и мощные бастионы, нависшие над Невой, словно продолжают «береговую ее гранит». А над ними дерзновенно возносится сверкающий золоченый шпиль Петропавловского собора. Этот образ стал одним из главных символов Ленинграда.

Крепость — выдающийся памятник истории России и одновременно уникальный архитектурно-фортификационный комплекс — своеобразный заповедник старины в центре огромного современного города.

День закладки крепости — 16 мая 1703 года — стал и днем рождения города на Неве. Он возник в ходе Северной войны, которую Россия вела со Швецией за возвращение исконно русских земель. Пограничная фортеция на небольшом Заячьем острове

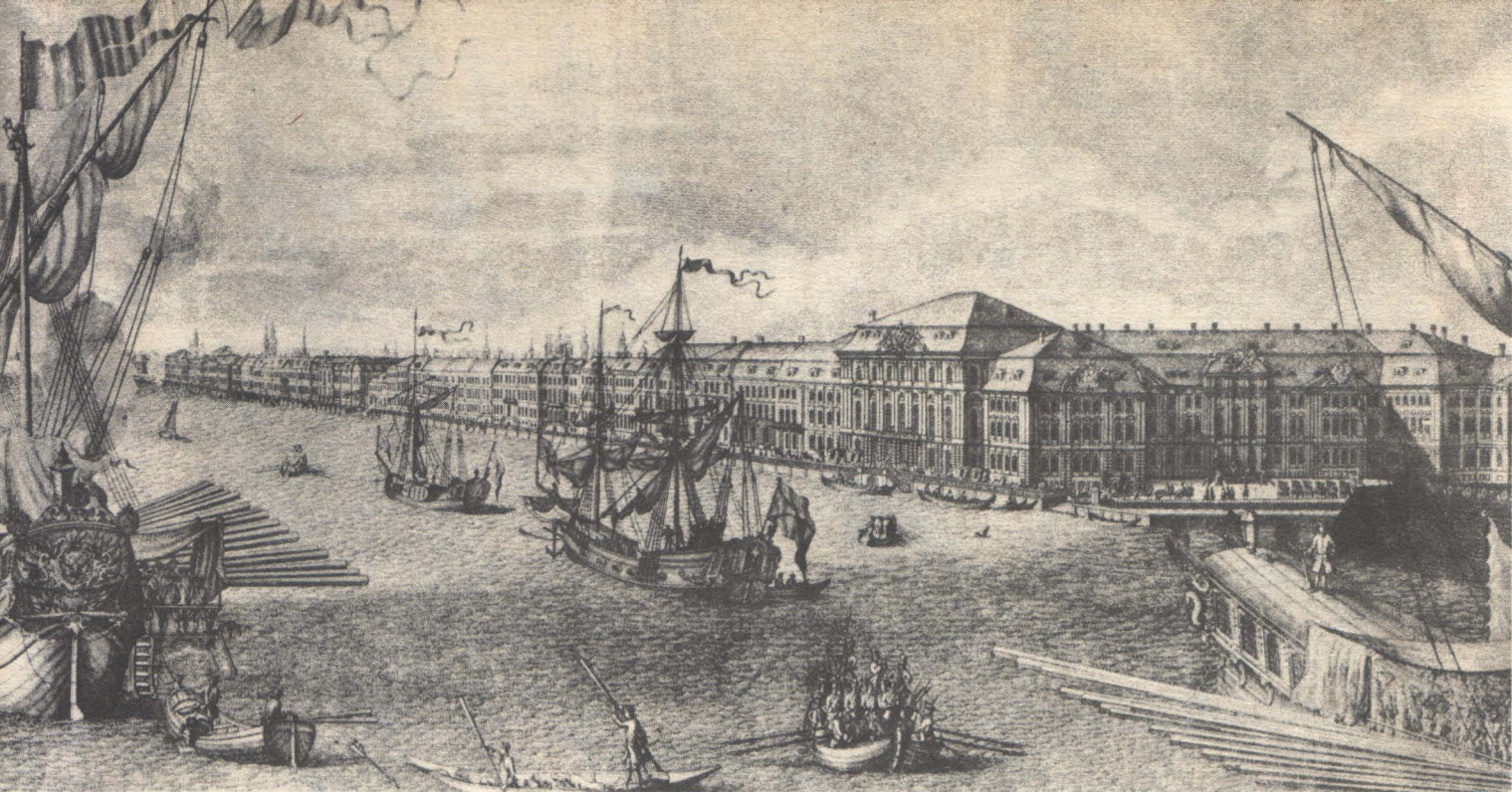
была названа «Санкт-Питер-Бурх» («Град святого Петра»). Позднее это имя перешло к нашей новой столице, а сама крепость по главному собору получила название Петропавловской.

Место для цитадели было словно создано самой природой. Естественные преграды — Нева и Кронверкский пролив — служили надежной защитой, с острова открывался широкий обзор — неприятель не мог подойти незамеченным. Твердыня у разветвления Невы, недалеко от ее выхода к морю, прочно запирала вход в реку.

В основу плана крепости был положен ренессансный образ «идеального города» с бастионной системой укреплений. Заботясь о надежной обороне, учли все новейшие достижения европейского фортификационного искусства. Расположение цитадели на острове, у поворота реки, наводит также на мысль о древнерусской традиции — так издавна ставились кремни. Но в отличие от исторических прообразов общественный центр города и жилые кварталы росли не внутри, а вне крепостных стен, на больших свободных территориях.

Сначала фортеция была деревянно-земляной. Строительство ее вели с «крайним поспешанием» и уже в апреле 1704 года завершили. Ежедневно от восхода до заката солнца здесь трудились 20 тысяч солдат и «рабочих людей» — первых строителей Петербурга.

Укрепления получили в плане форму несколько неправильного шестиугольника с вынесенными впе-



КРЕПОСТЬ

Вид Петропавловской крепости.

Фрагмент гравюры по рисунку
М. Махаева.
1753.

ред бастионами. Наблюдение за их возведением вел сам Петр I и его сподвижники (их именами и названы эти угловые укрепления). В центре крепости в 1703 году построили первую деревянную церковь Петра и Павла. Объемами своими она походила на старые русские храмы, срубленные из бревен. А три тонких «шпица» как бы перекликались со шпилями других сооружений и мачтами проплывавших по Неве парусных кораблей.

В 1706—1740 годах прежние укрепления заменили кирпичными. На новом этапе строительством руководил первый архитектор Петербурга Доменико Трезини, а с 1734 года — военный инженер Х.-Б. Миних. Бастионы и соединяющие их куртины поднялись в высоту на 12 метров при ширине до 20 метров. Внутри устроили казематы с амбразурами для пушек.

На отмелях возвели дополнительные укрепления — рavelины: с западной стороны — Алексеевский, с восточной — Иоанновский. От основного шестиугольного ядра их отделяли широкие рвы, заполненные водой.

На правом берегу протоки, отсекавшей Заячий остров от Березового (ныне Петроградского), еще в 1707 году прорыли глубокий ров и насыпали высокий вал. Это земляное сооружение в плане напоминало корону, отсюда и название — Кронверк. Оно надежно прикрыло цитадель с северной, «напольной» — наиболее уязвимой стороны. Петропавловская крепость, усиленная Кронверком, представляла собой первоклассный образец военно-инженерного искусства XVIII века.

Обычно сюда входят через Иоанновские ворота. Рустованные парные пилястры по сторонам арки поддерживают треугольный фронтон с изображением воинских доспехов и знамен. Автор этой архитектурной композиции, повторенной в ряде ворот, — Джузеппе Трезини.

Внутри основной части крепости ведут главные ворота — Петровские, возведенные в 1714—1718 годах по проекту Доменико Трезини в виде триумфальной арки. Это выдающийся памятник раннего петербургского барокко. Сильный руст и живописный силуэт завершения придают фасаду повышенную пластичность, отвечающую богатому скульптурному убранству. С прежних деревянных ворот был перенесен резной барельеф работы Конрада Оснера «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром», в аллегорической форме прославляющий победу России над Швецией. В нишах помещены две статуи: Афины-Паллады — победоносной воительницы и Афины-Полиады — покровительницы города.

Арка Петровских ворот сориентирована точно на восточный фасад Петропавловского собора. Видовая связь двух этих сооружений составляет стержень всего ансамбля. Фасад собора, словно врисованный в просвет арки, повторяет композицию ворот, но в более стройных, подчеркнута вертикальных пропорциях.

Раньше эта эффектная перспектива неожиданно открывалась с подъемного моста. Великолепная картина с повторением двух силуэтов создавала ха-

рактёрную для стиля барокко иллюзию бесконечного пространства. Таким образом, первоначальный ансамбль крепости отличался исключительной цельностью замысла. Всеподчиняющую роль играл Петропавловский собор. Он был виден отовсюду, на него ориентировалось большинство ворот.

Собор строили по проекту Доменико Трезини в течение двух десятилетий — с 1712 по 1733 год. В первую очередь возводили колокольню, увенчанную высоким шпилем. Она стала символом утверждения России на приморских землях, ведущей доминантой, которая воспринималась со всех концов города и с Финского залива.

Облик здания сочетает строгую простоту протяжённого объёма с динамическим нарастанием ярусов колокольни, переходящим в стремительный взлет шпиля-иглы. Композиция в корне отлична от древнерусских крестово-купольных церквей и лишь отдаленно напоминает трехчастные храмы XVII века.

Собор — сооружение базиликального, или зального, типа, распространенного в архитектуре Северной Европы и Прибалтики. Прообразом высотной композиции могли послужить церковь Петра в Риге и Меншикова башня в Москве. Нижняя часть западного фасада близка европейским храмам с волютами и фронтоном наверху — типа знаменитой римской церкви Иль-Джезу.

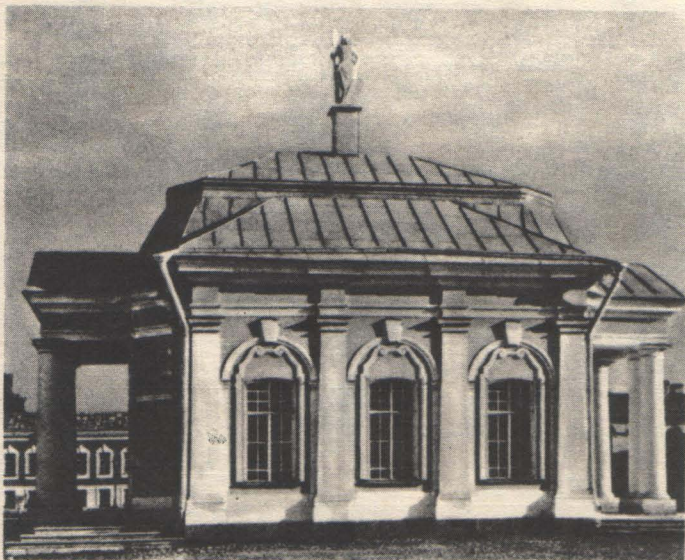
Несмотря на обращение к разным источникам, Трезини создал произведение оригинальное и именно петербургское. В нем наиболее полно воплотился дух Петровской эпохи. Обращение к традициям общеевропейской культуры отвечало тогда передовым национальным задачам. И здание можно считать истинно русским памятником.

После пожара 1756 года были утрачены скульптуры и высокая крыша «с переломом», уменьшены при воссоздании барабан и купол. В 1856—1857 годах по проекту инженера Д. Журавского сделаны



Ботный домик.

Петропавловский собор.



металлические конструкции шпиля, а общая высота колокольни увеличена до 122,5 метра.

Трехнефный интерьер собора напоминает парадный зал. Яркой позолотой, ажурной легкостью, динамичной пластикой выделяется многоярусный деревянный иконостас — шедевр резного искусства. Зодчий И. Зарудный спроектировал его как триумфальную арку. Выполнили иконостас в 1722—1727 годах московские резчики.

Петропавловский собор — памятник русской воинской славы: здесь хранились трофейные знамена, ключи от взятых городов. Здание служило и царской усыпальницей. Могила основателя Петербурга отмечена недавно установленными мемориальными украшениями.

Архитектурную летопись крепости составляют памятники XVIII—начала XX века. На центральную аллею выходят Комендантский дом и Инженерный дом — постройки раннего барокко. Перспективу аллеи завершает здание Монетного двора — лаконичный и монументальный фасад его характерен для строгого классицизма.

По контрасту с громадой собора воспринимается миниатюрный Ботный домик, расположенный на соборной площади. Построен он в 1761—1766 годах архитектором А. Вистом для хранения «дедушки русского флота» — ботика Петра I. Мотив портика с парными колоннами и фронтоном здесь был решен по-новому: колонны отделились от стены, «вышли» в свободное пространство.

Эта композиция варьируется и в других сооружениях крепости, что лишней раз подчеркивает цельность ансамбля. Например, в портиках наиболее торжественных и монументальных Невских ворот, возведенных в 1784—1787 годах архитектором Н. Львовым. Создание их связано с облицовкой «невского фасада» цитадели камнем.

Силуэт крепости получил завершение после того,

как в 1896—1908 годах по проекту архитектора Д. Гримма было возведено здание великокняжеской усыпальницы. Живописный верх постройки перекликается с куполом собора.

Петропавловской крепости не пришлось защищать город на Неве. Зато она стяжала мрачную славу «русской Бастилии» — главной политической тюрьмы царизма, застенков которой боялись больше каторги. Первым революционером, заключенным сюда, был А. Н. Радищев, арестованный в 1790 году за издание книги «Путешествие из Петербурга в Москву».

Спустя 35 лет в сырые и темные казематы бросили участников восстания 14 декабря 1825 года на Сенатской площади. В Комендантском доме был оглашен жестокий приговор, потрясший всю Россию. Руководителей восстания казнили на валу Кронверка. В 1975 году здесь установлен гранитный обелиск.

Пленниками Секретного дома Алексеевского рavelина стали участники кружка М. В. Бугашевича-Петрашевского, а среди них — Ф. М. Достоевский. В 1862—1864 годах здесь томился в заключении вождь революционных демократов Н. Г. Чернышевский. В тюремной камере он написал знаменитый роман «Что делать?».

Страшнее пытки было заточение в одиночной тюрьме Трубецкого бастиона — полная изоляция, бездеятельность, неусыпный надзор. Через жуткие застенки прошли сотни народовольцев и соратников В. И. Ленина. В 1887 году здесь содержался под арестом А. И. Ульянов, осужденный на смертную казнь. В 1905 году в тюрьму привезли А. М. Горького; несмотря на страшные условия, он создал в камере пьесу «Дети солнца».

25 октября 1917 года в Комендантском доме разместился полевой штаб Военно-революционного комитета: крепость стала одним из центров Октябрьского вооруженного восстания. В 9 часов 40 минут вечера холостой выстрел вестовой пушки Нарышкина бастиона и поднятый на мачте Флажной башни красный фонарь послужили сигналом к историческому залпу «Авроры».

В 1924 году Петропавловская крепость стала музеем. Миллионы людей приходят сюда, сотрудники музея истории Ленинграда постоянно создают новые экспозиции. Раздел, посвященный архитектуре города на Неве, открыт в бывшем Инженерном доме. В Комендантском доме развернута экспозиция «История Петербурга — Петрограда в 1703—1917 годах». Созвучна нашим дням выставка «История советского ракетостроения», которая находится в Иоанновском рavelине, где в 1932—1933 годах работали мастерские Газодинамической лаборатории — первой в СССР опытно-конструкторской организации по разработке ракетных двигателей...

Каждый день в 12 часов дня с Нарышкина бастиона раздается пушечный выстрел, разносясь гулким эхом над Невой. Петербургскую традицию отмечать так полуденное время возродили в 1957 году. А в 1952-м были перестроены на новую мелодию старинные куранты работы голландского мастера О. Красса, установленные на колокольне собора в XVIII веке. Четырежды в сутки — в 6, 12, 18 часов и в полночь — звучит над крепостью Гимн Советского Союза.

Б. КИРИКОВ

г. Ленинград

◁ Петровские ворота.

Невские ворота.



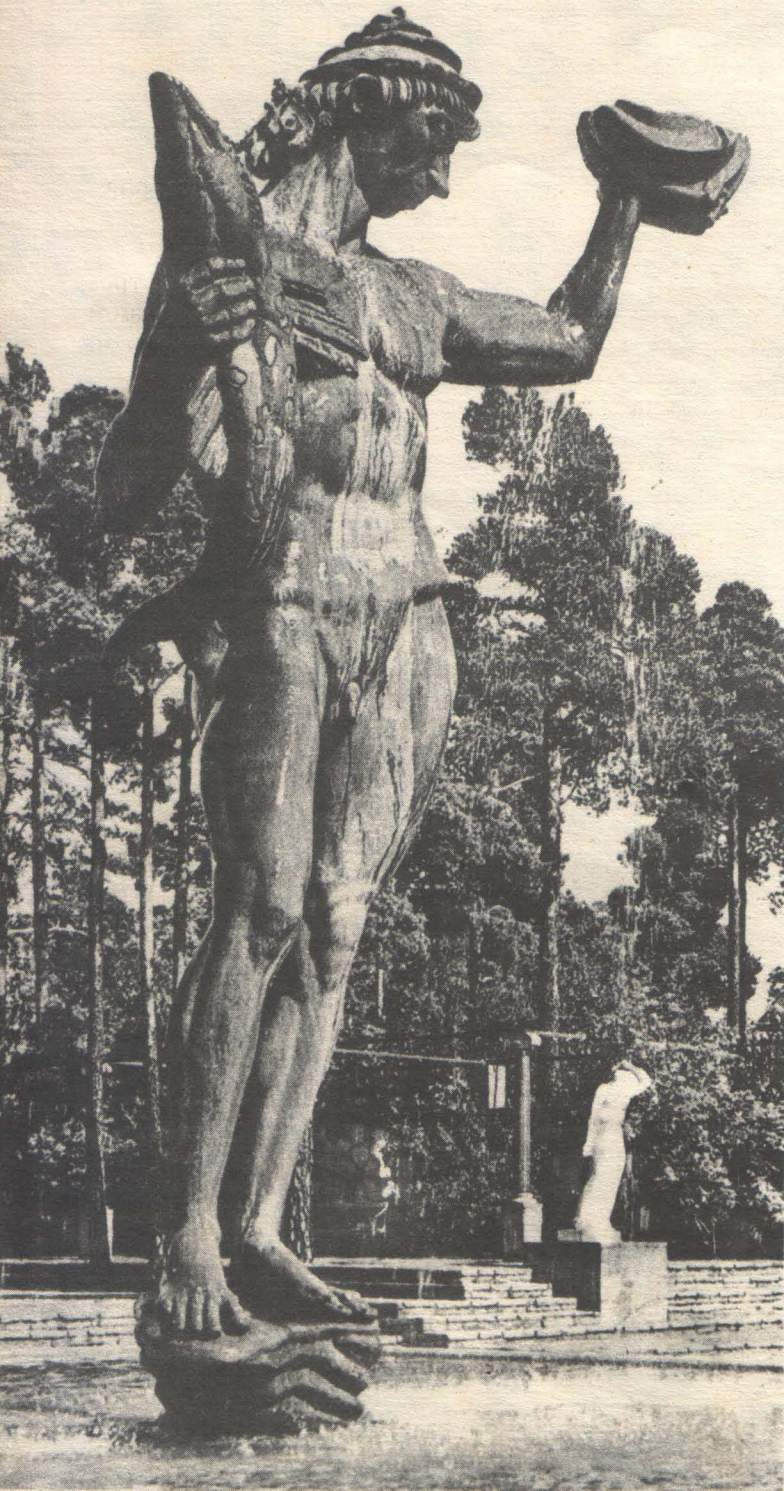
Карл Миллес

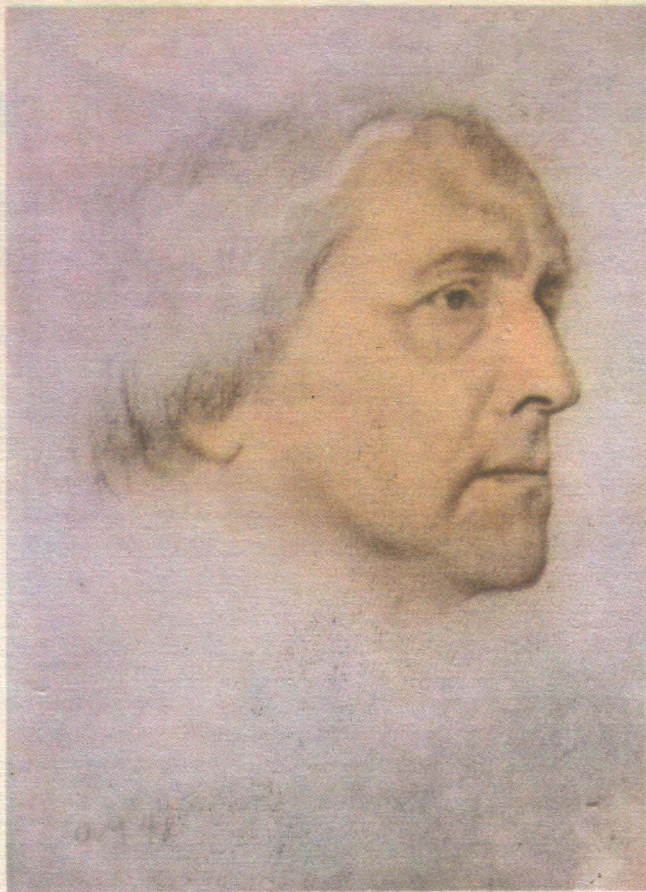
Среди достопримечательностей Стокгольма видное место занимает уникальный музей скульптур под открытым небом — «Миллесторден». В нем собраны произведения выдающегося шведского ваятеля Карла Миллеса (1875—1955). Среди подобных музеев, возникших под влиянием своеобразной моды последних десятилетий, экспозиция отличается редкой цельностью, неподдельной гармонией с окружающим ландшафтом.

Каждое из находящихся там произведений как бы выросло и живет на предназначенном для него месте. Статуи стали частью одного из выступов гряды скал, участка песчаной косы, сосновой рощи на взморье. Они — персонажи античной и скандинавской мифологии, представленные в бронзе на побережье стокгольмской бухты. Вот юноша, парящий в небе рядом с крылатым конем Пегасом, прекрасная дева Европа на мифическом быке, юные божества тролли из скандинавских сказаний, летящие над волнами на крылатых дельфинах. Они поражают причудливой фантастичностью. Но за внешней стороной скульптурных композиций Миллеса, восхищающей неискушенного зрителя, скрыто то, что не оставляет равнодушными даже знатоков. Действительно, какой точный расчет распределения скульптурных масс необходим, чтобы многопудовые бронзовые фигуры юноши и Пегаса буквально парили в воздухе, касаясь постамента лишь в одной точке! Ведь незадолго до появления его произведений считалось, что монументальная композиция должна иметь по крайней мере три точки опоры. Но незаурядный инженерный дар Миллеса лишь дополнял его выдающийся талант скульптора.

Начало его творческой биографии восходит к 90-м годам прошлого века. Получив первые навыки резьбы по дереву в художественно-промышленном училище в Стокгольме, молодой ваятель направился для продолжения учебы в Париж. В Академии Коларосси он испытал сильное увлечение творчеством Бурделя, Майоля и Родена. Их искусство научило Миллеса свободному владению пластическим объемом, подвижной, темпераментной лепке, не исключающей заострения формы во имя максимальной выразительности.

В юности Миллес восхищался шедеврами античной скульптуры, изучал их, делая зарисовки в залах Лувра. Именно тогда сложился пластический идеал, который он пронес через многие годы, постоянно возвращаясь к античным образам. Не случайно в центре «Миллесторден», где собраны авторские повторения произведений, находящихся в различных уголках мира, помещен в окру-





О. Миллес.
Портрет Карла Миллеса.
Пастель. 1948.

К. Миллес.
Скульптурный ансамбль
«Посейдон».
Бронза. 1930-е годы.

К. Миллес.
Скульптурный ансамбль
«Орфей».
Бронза. 1930-е годы.

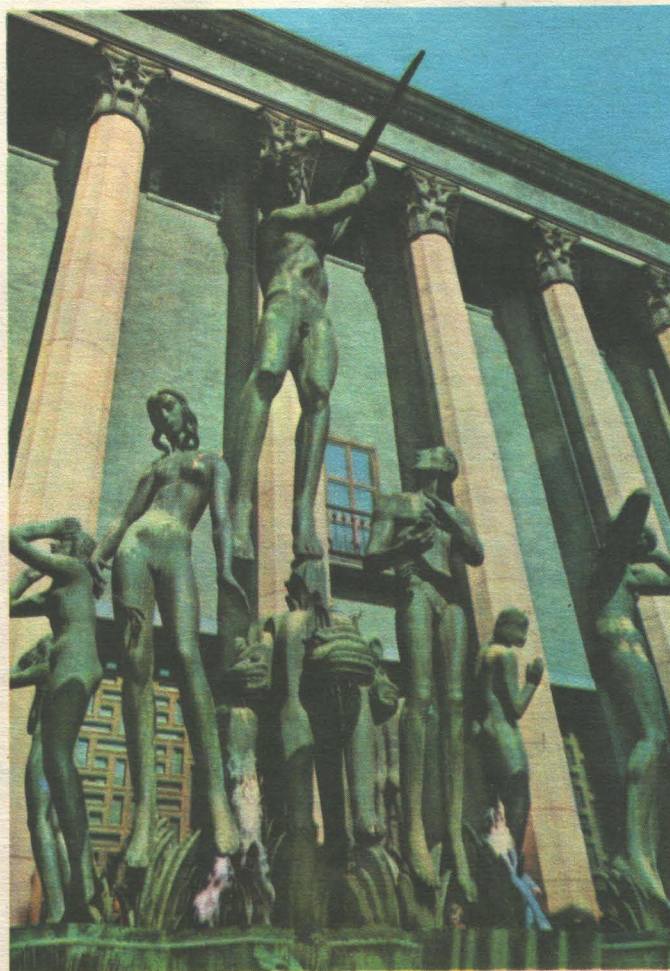
жени колоннады античный мужской торс. Статуя живо напоминает греческих куросов времен архаики. Это, по Миллесу, своеобразный эталон пластического совершенства.

Истоки творческой индивидуальности Миллеса восходят и к традициям скандинавской деревянной и каменной скульптуры. Они отозвались в подчеркнуто жестких, словно ломающихся силуэтах фигур, в экспрессивности угловатых движений, в деталях некоторых статуй, будто изваянных резцом народных мастеров шведского Севера.

На первых порах Миллес работает в самых различных жанрах. Он выполняет портреты современников, создает композиции на мифологические, фольклорные темы, увлекается анималистикой. Пробует силы как в мелкой пластике, так и в монументальной скульптуре для общественных зданий, парков и городских площадей. Обращается к самым разнообразным материалам: граниту и ониксу, бронзе и мрамору, дереву и стеклу, стремясь использовать не только их пластические особенности, но и фактуру, цвет.

Одно из первых крупных произведений — «Морской бог», показанное на Большой Балтийской выставке в 1914 году, принесло Миллесу шумный успех и признание на родине. Через шесть лет он стал профессором Королевской академии художеств в Стокгольме. В центре его внимания — декоративный скульптурный ансамбль, с которым связаны основные творческие достижения мастера, принесшие ему славу одного из крупнейших монументалистов современности. На 1920—1930 годы пришелся расцвет дарования Миллеса, который совпал с широким распространением в архитектуре конструктивизма, изменившего облик европейских городов. Перед ваятелями встала проблема синтеза скульптуры и архитектуры. Это дало импульс для развития монументального ансамбля. Некоторые из них выразили дух времени в обобщенных формах абстрактной скульптуры, которая поражала зрителя необычностью форм, редкими для той поры материалами: железом, сталью; богатством цвета.

Миллес пошел по традиционному пути, стремясь вместе с тем найти приемы художественной выразительности, свойственные ритмам новой эпохи. Главное его открытие составил принцип динамической композиции, открытой в окружаю-

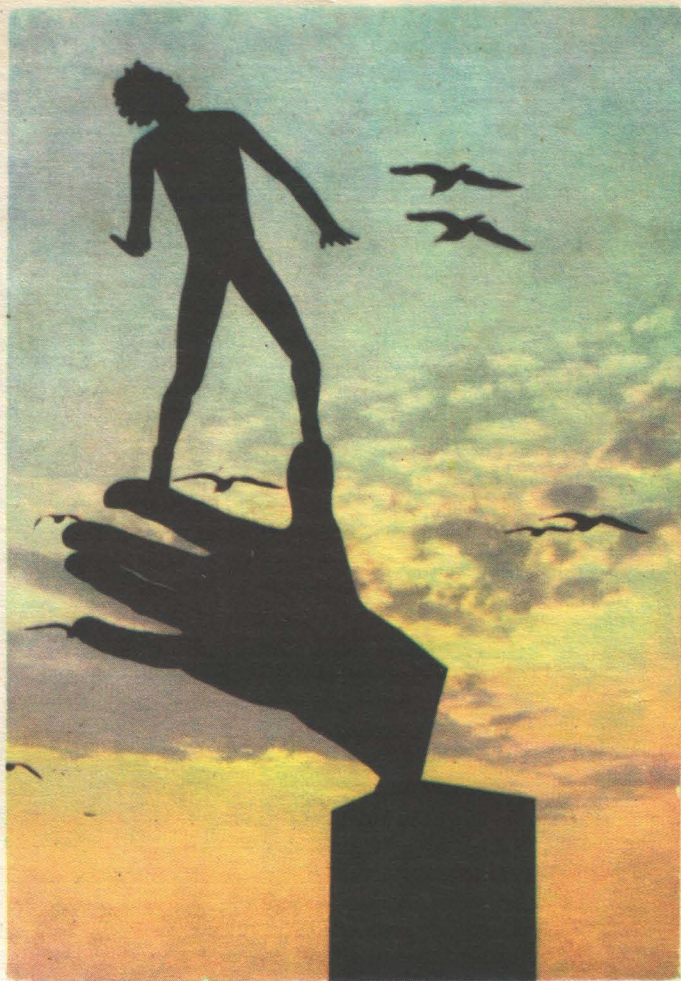


щее пространство, связанной с ним пластически. Причем оно служит не только своеобразным фоном, но входит в общий замысел. Зону пластического притяжения скульптур Миллес расширяет почти безгранично, включая в нее пространство улицы, площади, а порой и стремясь вырваться в воображаемый космос. Таковы композиции «Человек и Пегас» (1949) и «Рука Бога» (1954).

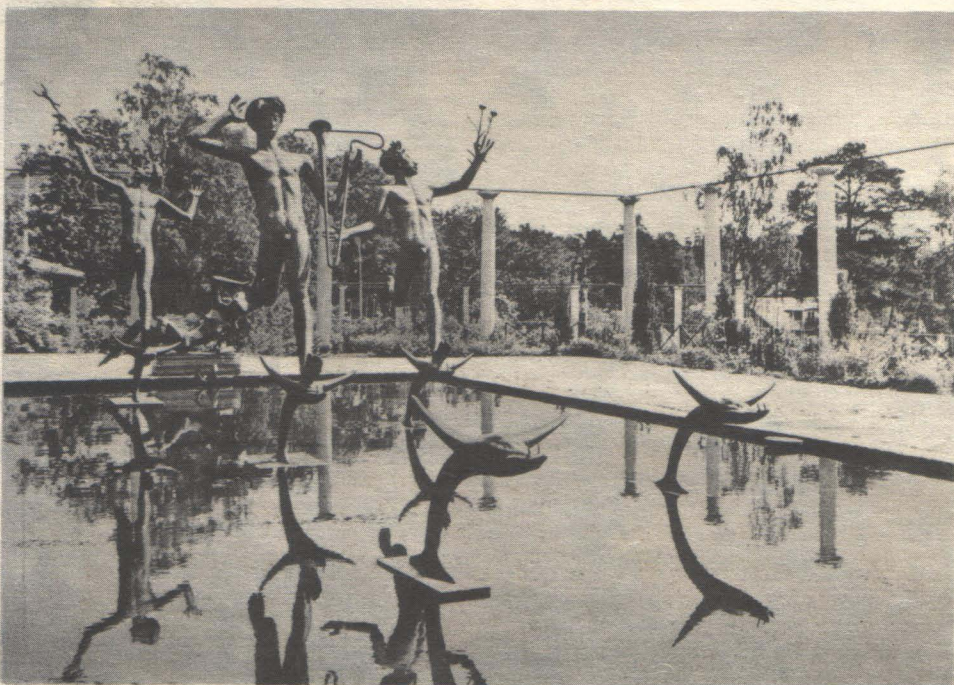
Интерес к пространственной скульптуре объясняет, почему излюбленной формой ансамбля для него становится фонтан. Этапом на этом пути стало создание фонтана «Похищение Европы» для шведского города Хальмстад (1926). Перед нами рассекающий волны бык с девушкой на спине. Слово упругой дугой выгнулась спина животного, виртуозно проработана его мускулатура, развеваются волосы Европы. Тела тритонов живут как самостоятельные объемы, создают ощущение движения во времени. Мастерски обыграны и дугообразные струи воды, с силой вырывающиеся из раковин тритонов.

В последующих работах Миллес предельно заостряет выразительность форм, достигая в скульптуре поистине импрессионистического эффекта. Но если другие скульпторы конца прошлого века стремились к этому через «вибрирующую» живописную лепку, то Миллес достигает того же через характер движения. Ведь точки опоры его композиций зрительно едва касаются пьедестала.

Причудливость скульптурных решений Миллеса пришлась по вкусу американским заказчикам, увидевшим в его творческой манере множество созвучий остросовременным ритмам городов Нового Света. Приехав в конце 20-х годов для выполнения заказа в Америку, он прожил там почти два десятилетия. Заваленный работой, осыпавший почестями (в 1931 году он стал профессором Мичиганской академии художеств), мастер создал множество монументально-декоративных ансамблей в Нью-Йорке, Вашингтоне и других городах.



К. Миллес.
Рука Бога.
Бронза. 1954.



К. Миллес.
Скульптурный ансамбль
«Аганиппа».
Бронза. 1955.

К. Миллес.
Человек и Пегас.
Бронза. 1949. ▷

К. Миллес.
Скульптурная композиция
«Герои скандинавской мифологии».
Бронза. Конец 1940-х годов. ▷



К их числу относятся несколько фонтанов: «Встреча Вод» (1940) в Сент-Луисе, «Аганиппа» (1955), расположенный близ музея Метрополитен в Нью-Йорке, и, наконец, его жемчужина — «Фонтан Ионы» (1932).

Скульптурная группа поразила современников необычностью решения. Над гладью чаши фонтана упруго взметнулась туша кита. Из его раскрытой пасти мощно вырывается струя воды, с силой выбрасываемая из чрева растерянного библейского героя.

Одновременно в 1930-е годы Миллес создает в Швеции два наиболее известных произведения: фонтаны «Посейдон» в Гетеборге и «Орфей» в Стокгольме, которые отмечены чертами зрелого мастерства. Одна группа представляет собой фигуру Посейдона среди обитателей моря, изображенных в рельефе на дне фонтана. Тема другой — легендарный герой Орфей и слушающие его музыку души умерших.

Миллес стремится добиться предельной пластической остроты, создает прихотливый рисунок водяных струй, обогащающий скульптурную композицию. Струи то резко вырываются из пасти рыбы, которую держит Посейдон, то мягко стекают из раковины, вызывая ощущение умиротворения и покоя. Ваятель словно показывает характер

морской стихии: то завораживающе ласковый, то резкий и грозный.

Зрелое творчество Миллеса основано на принципе ритмических столкновений пластических масс и окружающего пространства. Особенно ярко это видно в решении фонтана «Орфей». Расположенный перед фасадом концертного зала на одной из площадей Стокгольма, он неожиданно вторгается в среду города. Подобно звуку, извлеченному из арфы, застыла в воздухе фигура Орфея. Скульптурная группа словно отталкивается от пронизанных величавым покоем архитектурных форм, но вместе с тем сохраняет с ними внутреннюю связь. Благодаря скульптуре Миллеса в душах людей пробуждается мелодия, как бы предваряющая ожидаемые концерты.

В последние годы жизни мастер вернулся на родину и посвятил себя педагогической деятельности. Специально для мемориала «Миллесторден» он выполнил несколько крупных работ, среди них — «Рука Бога».

Карл Миллес прожил счастливую творческую жизнь. Рано познав успех, он оставался в зените мировой славы до самой кончины и много сделал для того, чтобы эта слава надолго его пережила. Он стоял у истоков «динамической» скульптуры в искусстве XX века, создал выдающиеся произведения, ставшие образцами архитектурно-пластического ансамбля в современном городе.

Т. МИНКИНА,
кандидат искусствоведения



Движение — это Жизнь

Что это? Не может быть, чтобы волны на только что написанном этюде ожили! Правда, со мной уже было такое: я видел во сне, как оживают мои рисунки. Но ведь то — во сне, а сейчас я не сплю. До боли в глазах всматриваюсь в этюд. Нет, все так: волны двигаются, ясно вижу. Вот волна накатила на берег, отхлынула. За ней другая. А облака-то, облака! Бегут, обгоняя друг друга. Ветки на переднем плане колыхаются ветром, листья трепещут.

Что же это такое? Может быть, новая краска, которую мне вчера подарили? Ну да, конечно, в ней все дело. Это она двигается на этюде. Неужели свершилась наконец моя мечта?! От волнения не могу дышать, не хватает воздуха... и я просыпаюсь.

Много раз видел в детстве такие сны. Как мечтал я о какой-то чудесной краске, которая будет жить, двигаться на бумаге!

Прошли годы. Много красок я перепробовал. И хотя чудесной краски не нашел, понял другое:

не в волшебной краске дело. Я увидел, что на одних рисунках фигуры людей застыли в одном положении, а на других двигаются. Оказалось, что обыкновенным карандашом можно провести линию на простом листе бумаги так, что она будет «лежать» на его поверхности. А можно сделать, чтобы линия ушла в глубину. Чистая линия, совершенно без теней, может давать ощущение объема. Она может быть неподвижной, а может двигаться. От чего это зависит? Может быть, художники знают какой-то секрет? Хорошо бы спросить у них эти секреты и написать книгу. Представьте: берете вы толстую книгу и рисуете так, как там написано. И думать не надо, и не ошибешься. Очень удобно... но не интересно. Ведь прелесть творческого процесса в его загадочности, в том, что художник постоянно открывает новые законы. И каждый раз заново находит способы заставить изображение «двигать-

ся». А это очень важно. Ведь движение — неотъемлемое свойство материи. Двигается все — от элементарных частиц до космоса. И любое движение имеет свои циклы, ускорения и замедления. Ускоряется и замедляется наша деятельность в течение всей жизни и каждого дня. Напряженные чередуются с расслаблением.

Как тяжело ползут в гору грузовики и как свободно катятся они с горы. Как дрожит от напряжения вертолет на взлете и как расслабленно стоит он на земле, устало опустив крылья пропеллера.

Уметь изображать движение необходимо не только живописцу, графику. Для зодчего это тоже важно. Казалось бы, какое движение в архитектуре? Но рассмотрите внимательнее архитектурное сооружение. Вот ваш взгляд остановился на фундаменте (как мощно оперлась о него колонна!), стремительно взлетел вверх по каннелюрам колонны (как легка она!), вот задержался

1. Плакальщики. Рельеф из гробницы в Мемфисе. Новое царство. Начало XIX династии. 1341—1320 гг. до н. э. Известняк.



2. Эль Греко. Похороны графа Оргаса. Фрагмент. Масло. 1586.



на деталях капители (как свободно держит она тяжелый свод!). И в постройке то же чередование ускорений и замедлений, напряжения и легкости.

Но как передать движение в рисунке, возможно ли это? Ведь линия, проведенная на бумаге, никогда не сдвинется со своего места. Линия-то не сдвинется, но наш взгляд, рассматривая рисунок, перебегает с одного места на другое. И именно это свойство зрения позволяет создать впечатление движения.

Художники давно заметили такую особенность: изображение кажется движущимся, если его части воссоздают не один какой-либо момент движения, а последовательные его фазы. Обратите внимание на руки плакальщиц на илл. 1.

А вот молодой человек на картине великого испанского художника Эль Греко «Похороны графа Оргаса» (илл. 2). Добрый юноша скорбит вместе со всеми. Но если поочередно закрывать то одну, то другую половину его лица, то окажется, что на левой — освещенной — части выражена глубокая, искренняя скорбь, другая же сторона отражает сущность юноши. Он молод, жизнь его балует. Вглядевшись, мы улавливаем даже легкую улыбку в уголке губ. Лицо живет,

меняется. Так художник передал душевное движение.

«Выражение лица» — как часто слышим мы это словосочетание. А вот слова «выражение фигуры» звучат непривычно. Но ведь фигура, как и лицо, тоже выражает настроение человека. Присмотритесь к человеку, стоящему на фоне освещенного окна. Вам не видно его лица — оно против света. Однако и по одному силуэту вы безошибочно определите тончайшие нюансы его настроения. В рисунках больших художников это тоже всегда видно (илл. 3).

Если даже неподвижная фигура так много говорит нам о человеке, то какие возможности открываются при изображении человека в движении! Ведь у каждого своя походка, манера говорить, жестикуляция. Более того, каждый человек в разных ситуациях двигается по-разному. У нас радость — и мы как на крыльях летаем, почти не касаясь земли. Наверное, поэтому в балете герои передвигаются на пуантах легко и невесомо. Но когда у нас горе — движение становится замедленным, тяжелым. Даже ноги от земли трудно оторвать.

Посмотрите на рисунок П. Пикассо из цикла «Торо и торерос». Какую активную диагональ образуют хребет быка и бандери-

ли в руках торeadора! Это усиливает впечатление зрителя, следящего за движением разъяренного животного (илл. 4).

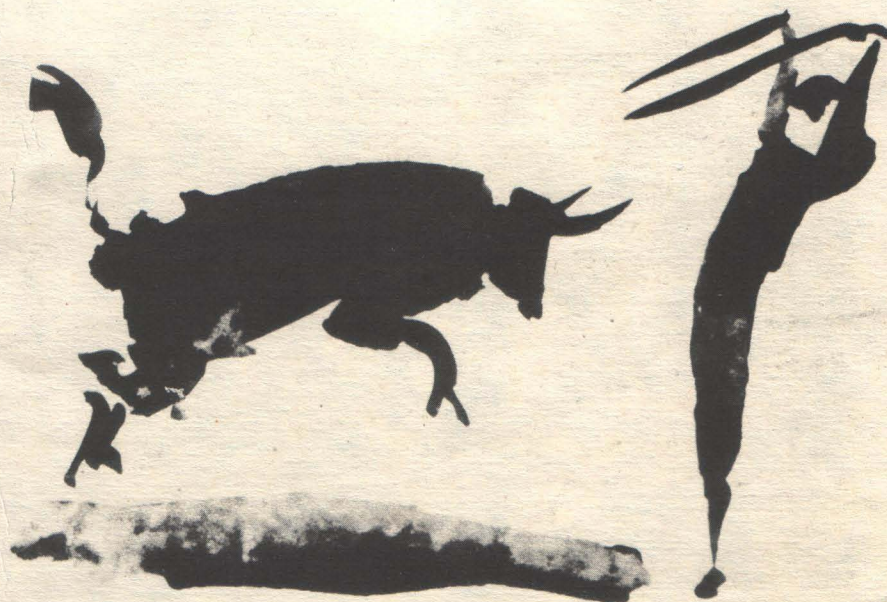
А вот на другом рисунке все линии устремились в глубь улицы (илл. 5). Нервные, стремительные, они буквально затягивают туда человека. Это капитан Копейкин, изувеченный, но не сломленный, решительно отправляется на поиски правды. В рисунке В. Горяева линии схода не только строят на плоской бумаге пространство, но, как и в предыдущем примере, направляют движение.

Давайте понаблюдаем за двумя спорщиками. Один — более активный, ему непременно нужно доказать свою правоту. Он вышел на середину комнаты, своими доводами подавил соперника. Второму остается сидеть, прижавшись к стене. Очевидно, и на рисунке они займут соответствующие места. Сколь ощутимо передает В. Горяев «силовое давление» двух дам (илл. 6), которые обрушивают на собеседника целый поток сплетен.

Видимо, далеко не безразлично, в каком месте поместим мы изображение. Если в центре листа — оно будет неподвижным. Так же неподвижным оно окажется и у самого края. Край листа, рамка как бы держат

3. В. Лебедев.
Танцовщица.
Свинцовый карандаш. 1916.

4. П. Пикассо.
Торо и торерос.
Тушь. 1959—1960 гг.





5. В. Горяев.
Иллюстрация к поэме
Н. В. Гоголя «Мертвые
души».
Карандаш. 1981.



6. В. Горяев.
Иллюстрация к поэме
Н. В. Гоголя «Мертвые
души».
Карандаш. 1981.

изображение. Если же поместить его в левой половине, то пустая правая будет «втягивать» его в себя. Значит, уравновешенная композиция статична, а асимметрия, сдвиг динамичны?

Да, это так. Но напрашивается еще один вывод. Раз для движения необходимо, чтобы в композиции было свободное пространство, то вытянутый в горизонтальном направлении формат динамичен. И наоборот: форматы, приближенные к квадрату, статичны, дают ощущение силы,

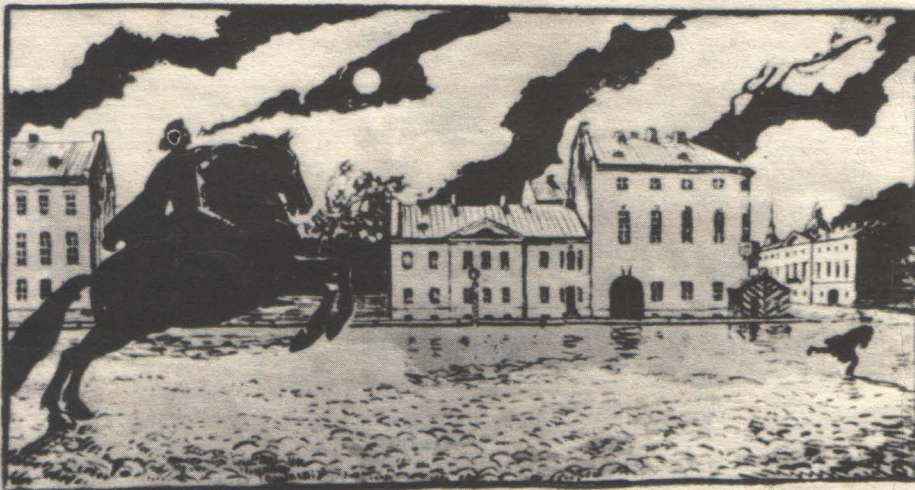
устойчивости. Вот большой, сильный человек. Он вошел, нет, не вошел, а втиснулся в комнату и, кажется, занял всю ее. Где мой большой квадратный альбом? Но даже и в него наш великан втиснется с трудом...

Но постойте! Кажется, мы с вами нашли главный секрет: в наших рисунках убедительным будет только то, что мы сами увидели в жизни. А раз так — за дело! Будем наблюдать: как двигаются люди, животные, птицы; какая походка у наших

знакомых; как меняется неподвижный поток камней на склонах оврага; как играет над городом стая галок; как в высохшем старом дереве отразилась его жизнь. Весь богатейший запас наблюдений, весь наш жизненный опыт пригодятся в творчестве.

А как интересно узнавать о секретах мастерства художников!

Какую, например, роль играет небо в иллюстрации 7? Как оно помогает Медному всаднику?



7. А. Бенуа.
Иллюстрация к поэме
А. С. Пушкина «Медный всадник».
1905—1918. Тушь, акварель.



8. Палетка фараона Нармера.
Древнее царство. I династия.
Около 3200 г. до н. э. Шифер.



Статичны или динамичны фигуры в илл. 8 и 9? Какими средствами это достигнуто?

Сравните движение раненой львицы и разъяренного быка на илл. 10, 11. Попробуйте сформулировать свои ощущения словами.

На илл. 12 мы ясно видим медленно нарастающую скорость падения статуй. В чем тут секрет?

Попробуйте теперь самостоятельно решить такую творческую задачу. С замиранием сердца следите вы за канатоходцем под

куполом цирка. Вы все время помните о страшной высоте под ним. Какой формат выберете вы для этого изображения? Горизонтальный, вертикальный, квадратный? Где расположите фигуру? Решайте все эти вопросы с карандашом в руке путем проб и ошибок.

Успехов вам!

А. БАКУЛЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств
Марийской АССР

г. Йошкар-Ола

9. Дельфийский возничий.
Бронза. Ок. 470 г. до н. э.

10. Р. Гуттузо.
Бык.
Тушь. 1949.

11. Раненая львица.
Фрагмент рельефа из дворца
Ашшурбанапала в Ниневии.
666 — ок. 635 гг. до н. э.

12. К. Брюллов.
Последний день Помпеи.
Фрагмент. Масло. 1830—
1833 гг.



«Дневник» Eug. Delacroix



Набросок к картине
«Свобода ведет народ».
Карандаш. 1830.



Набросок фигур арабов (из
«Марокканских дневников»)
Тушь, перо. 1830-е годы.

Выдающийся живописец Эжен Делакруа (1798—1863) оставил «Дневник» — замечательное литературное произведение, совмещающее в себе эпистолярный жанр, тонкое эссе, лирическое описание, меткое и хлесткое сравнение, пронизательные замечания и художественные оценки.

«Дневник» вводит нас в его творческую лабораторию, рассказывает о возникновении художественного замысла, дает представление о мироощущении живописца. В каждой записи зафиксированы события одного дня, встречи с людьми, отношение к ним художника, излагается краткое содержание бесед. И вдруг глубокая и внезапная мысль озаряет ту или иную запись. «Дневник» начат 3 сентября 1822 года. Вот первая страница: «Больше всего мне хотелось бы не забывать, что я пишу только для самого себя; значит, я буду, надеюсь, правдив и стану от этого лучше».

«Дневник» мыслился вначале как своеобразная исповедь, что очень характерно для духовного климата тех лет. Историки французской литературы XIX века отмечают, что никогда не появлялось столько исповедей молодых людей, как в 1820—1830-х годах. Одна из лучших — «Исповедь сына века» крупного поэта и писателя Франции А. де Мюссе. Но «Дневник» Делакруа — это не только исповедь, но и документ эпохи, оставленный одним из замечательнейших людей своего времени. Нас не удивляет следующая запись на первой же странице «Дневника»: «Сделать Тассо в темнице в натуральную величину». Образ поэта XVI века Торквато Тассо, заключенного по прихоти герцога д'Эсте в одиночную камеру в Ферраре, где тот находился в течение нескольких лет, глубоко волновал романтиков, был для них символом поэзии и свободы. В одном из писем к друзьям Делакруа восклицал: «Читая жизнь Тассо, невозможно удержаться на месте. Сжимаешь зубы от ярости».

В цикле картин, посвященном Тассо, Делакруа проводил мысль о гениально одаренном человеке, который, несмотря на осуждение окружающих, продолжал идти своим путем, сопротивляясь всему косному и отжившему: «Страдания заставили его призвать на помощь всю свою силу, все несметные сокровища энергии, заложенные в его душе. Именно этот инстинкт сопротивления всякой несправедливости впервые разбудил его дремлющий гений и был источником его величия и отваги».

Не случайно появление записи в «Дневнике» 8 октября 1822 года: «Я стану рупором тех, кто создает великие произведения». И это не похвальба молодости. Бодлер, Сезанн, Ван-Гог — не случайно эти замечательные мастера учились у Делакруа.

«Начать зарисовывать как можно больше моих современников. Людей нынешнего времени — в духе Микеланджело и Гойи», — записывает Делакруа в 1824 году. В этой «программе» уже заложена одна из идей прогрессивного романтизма — стремление выразить эпискую сторону современной жизни, увидеть ее поэзию с помощью искусства. Многочисленные полотна, созданные Делакруа, и прежде всего его автопортреты — то в costume Гамлета, то в виде романтического героя, пристально вглядывающегося в зрителя, портреты его друзей, среди которых были А. Дюма, Ф. Шопен, Ж. Санд, — все они отражают эпоху романтизма с ее неукротимой творческой энергией, бунтарским духом.

«Хочется писать, на сюжеты революции» — эта запись появилась в «Дневнике» 19 апреля 1824 года. А в октябре 1830 года художник пишет брату Шарлю в Турень: «Я приступил к картине на современный

сюжет «Баррикада». Если я не сражался за свободу отечества, то по крайней мере буду делать живопись в его честь». Так появилась одна из лучших картин Делакруа «Свобода на баррикадах», где фигура прекрасной и яростной Свободы победоносно шествует в историю, в будущее. Уже современники называли картину «Марсельезой» французской живописи.

Создавая произведения, посвященные революции 1830 года, Делакруа в то же время обращался к событиям революции 1789—1794 годов. Интересны страницы «Дневника», где передан разговор Делакруа с художником Шенаваром о том, как следует понимать внутреннюю прав-



ду в исторической картине. Делакруа протестует против желания непременно расположить фигуры так, как это действительно имело место. Он призывает к тому, чтобы в картине был выражен подъем, воодушевляющий все собрание как одного человека. Делакруа говорил: «Нет сомнения, что в момент, когда произошло событие, Мирабо не стоял на том месте, которое соответствует центру картины: появление де Брезе, вероятно, не предшествовало оповещению, которое заставило бы собрание сплотиться в одну группу и как бы приготовиться к отпору. Но живописец не может иначе выразить идею сопротивления, изоляция де Брезе совершенно необходима. Он явился, без сомнения, со свитой, но он должен выступать вперед один, а ее оставить на расстоянии. Нужно, чтобы трон был так же изолирован, так же покинут, как он был покинут морально и общественным мнением, а главное, нужно было, чтобы собрание стояло к нему лицом к лицу».

Запись показывает отношение художника к средствам, с помощью которых достигается ощущение исторической правды в картине. При создании своих произведений Делакруа не придерживался абсолютной исторической точности. Многочисленные аксессуары прошлых времен в его полотнах даны обобщенно, не отвлекают внимания от главной мысли. Обращение к истории для Делакруа не было уходом из современности. В античности, в средних веках он увидел ту же борьбу, что и в XIX веке.

«Говорить можно только языком,— записывает он 24 декабря 1853 года,— но надо говорить также духом своего времени. Надо, чтобы по-

Страница из
«Марокканских дневников».
Акварель. 1830-е годы.
19×12.



Маргарита и Мефистофель.
Тушь, перо, 1828.



Портрет П. Вийо в мавританском costume.
Тушь, перо, 1833.



Портрет композитора
Ф. Шопена.
Литография. 1840-е годы.



Пейзажный набросок.
Тушь, перо. 1820-е годы.



Набросок к картине
«Ладья Данте».
Уголь. Начало 1820-х годов.

нимали те, кто вас слушает, а главное, надо понять самого себя». И это постоянное стремление выявить сильные и слабые стороны собственного таланта, постичь законы, по которым создавали произведения старые мастера, — вот едва ли не главные темы многих страниц дневника.

«Великий художник концентрирует впечатление, отбрасывая ненужные, отталкивающие или глупые детали, его мощная рука размещает и устанавливает, добавляет одно, отбрасывает другое и, таким образом, использует нужные ему предметы. Он движется в своем собственном владении и дает вам пир на свой собственный лад. У посредственного



Резня на Хиосе. 34×30.
Акварель. Начало 1820-х годов.

же художника в работе чувствуется, что он ни над чем не хозяин; он не оказывает никакого воздействия на все это нагромождение заимствованных материалов» (апрель 1854 года).

«Художники, которые переносят к себе в картины простые воспроизведения своих этюдов, никогда не смогут передать зрителю живого чувства природы. Зритель бывает растроган тогда, когда, глядя на картину, он вместе с тем видит природу в собственном воспоминании. Поэтому необходимо, чтобы картина была идеализирована и несколько приукрашена, дабы не казаться ниже того идеального образа, который, плохо ли, хорошо ли, сохраняется в нашей памяти об окружающих вещах в качестве верного отображения природы» (12 октября 1854 года).



Выстрел (фантазия).
19×29.
Акварель. 1832.

Наброски кошек.
Литография. 1850-е годы.



Эти мысли подготавливают почву для осмысления постоянно волновавшей мастера проблемы новаторства. В октябре 1854 года Делакруа отмечает: «Настоящий художник, пользуясь языком своих современников, должен поучать их тому, что не нашло еще себе выражения на этом языке, и ежели его репутация заслуживает быть сохраненной, то это значит, что он был живым примером хорошего вкуса в эпоху, когда хороший вкус не признавался». Но для того, чтобы добиться мастерства, настоящему художнику необходимо иметь «зоркость глаза, уверенность руки, искусство довести картину от наброска до степени законченного творения, и столько еще различных задач первостепенной важности требует ежеминутного напряжения и труда целой жизни». Сам Делакруа ежеминутно и ежечасно трудился над решением этих задач.

Л. ДЬЯКОВ

Берег Африки (из «Марокканских дневников»)
Перо, тушь. 1830-е годы.



Лежащий араб.
19×27.
Акварель. 1830-е годы.

«Юдифь» Джорджоне

Женщина, изображенная на этой картине, похожа на статую средневекового собора и на прекрасную античную Венеру. От средневековой статуи легкий наклон тела, напоминающий латинскую букву S. Так же, чуть улыбаясь, держа в руке атрибуты, которые должны раскрыть смысл изображения, стояли у стен и порталов готических соборов каменные скульптуры, олицетворяющие добродетели или пороки. Но безупречная красота лица, гармония и соразмерность пропорций тела, осязательность его форм напоминают изваяния богинь Олимпа.

Когда в 1772 году в составе знаменитой парижской коллекции Кроза картина была приобретена для Эрмитажа, все думали, что создал ее Рафаэль. Вероятно, это заблуждение было по-своему оправдано, так как кому же еще, как не самому знаменитому художнику Возрождения, можно приписать столь прекрасное творение, если о подлинном авторе ее почти ничего не известно.

Даже сегодня нельзя сказать, что творчество Джорджоне — создателя «Юдифи» — изучено до конца. Его имя продолжает волновать исследователей, ведь о мастере и количестве созданного им известно немного.

Одна дата принята бесспорно — это год смерти художника. По сведениям биографа итальянских мастеров Джорджо Вазари, он умер в 1510 году, когда в Венеции разразилась очередная эпидемия чумы. Было ему 32—33 года. Кто его родители, кто обучал его живописи, как складывалась судьба художника — мы не знаем. Неизвестно и точное количество созданных им работ. Некоторые ученые склонны считать, что он написал не менее 60 картин, другие



Джорджоне.
Юдифь.
Масло. Около 1504.
Государственный Эрмитаж

Джорджоне.
Юдифь.
Фрагмент. ▶

думают, что не более четырех-шести. Но как бы ни расширяли или ни сужали рамки его творчества, современные исследователи не сомневаются в том, что «Юдифь» принадлежит кисти Джорджоне.

Легенда рассказывает, как красавица Юдифь в дни, когда ее стране угрожали грозные завоеватели — ассирийцы, проникла в стан врагов. Она очаровала ассирийского вождя Олоферна красотой и умом, а после пира в ее честь ночью обезглавила его. Подвиг Юдифи принес стране освобождение.

«Юдифь» — одна из немногих картин Джорджоне, сюжет которой совершенно ясен. В большинстве же случаев смысл его произведений остается загадочным. Трудно установить и год создания картины столь рано умершего художника, творческая зрелость которого длилась всего каких-нибудь десять лет.

Джорджоне работал в Венеции. «Жемчужина Адриатики», как ее называли в конце XV — начале XVI столетия, была могущественной республикой. Она имела большой флот и вела оживленную торговлю. Выгодное географическое положение — через Венецию проходили торговые пути с Запада на Восток — способствовало усилению ее могущества и богатства.

Культура Возрождения, уже властно утвердившаяся к концу XV века по всей Италии, приобрела в Венеции особую светскую окраску. Один немецкий путешественник неодобрительно писал: «Венецианцы слишком стремятся пользоваться наслаждениями, они всю землю хотят превратить в сад веселья». Действительно, жители Венеции не возлагали слишком больших надежд на «царствие божье», обещанное церковью после смерти. Они ценили свое пребывание на земле и заботились о процветании родного города.

Героический сюжет «Юдифи» вполне отвечал духу того времени. Правда, тема подвига решена



своеобразно, как и всякая другая в искусстве Джорджоне. Обычно скульпторы и живописцы Возрождения изображали Юдифь в момент действия. Она или поражала Олоферна мечом, или быстрым шагом возвращалась из лагеря врагов, а служанка, следовавшая за ней, несла голову ассирийского вождя. Джорджоне перенес акцент на созерцательность состояния героини. У невысокой каменной ограды, за которой простирается пейзаж, под сенью могучего дерева стоит Юдифь. Опираясь на меч, она опустила взгляд на отрубленную голову и попирает ее обнаженной ногой. Если бы не меч и мертвая голова, трудно было бы поверить, что перед нами героиня библейского сказания, настолько «в ней все гармония, все диво, все выше мира и страстей». Женственная рука слишком нежна для тяжелой рукояти меча, лицо с легкой улыбкой безмятежно и ясно.

Есть одна странная особенность в картинах Джорджоне: его герои, как правило, не смотрят прямо на зрителя. Глаза либо закрыты, либо взгляд устремлен куда-то поверх головы смотрящего на произведение, или же опущен. Вряд ли это случайно. Избегая прямого контакта зрителей со своими героями, художник тем самым заставлял их погрузиться в мир тонких, едва уловимых чувств.

Глаза Олоферна закрыты. Его кожа приобрела зеленоватый оттенок, черты заострились. Но странно — улыбка застыла на губах. По легенде Олоферн был убит во время сна. И, быть может, художник хотел показать, что меч Юдифи прервал сладкое сновидение, оставившее свою печать и после смерти.

Однако возможно и другое. В последнее время исследователи пришли к выводу, что Джорджоне придал собственные черты лицу Олоферна. И тогда не является ли Юдифь воплощением красоты и совершенства, в плену которых всегда находится художник?!

Одновременно в картине звучит тема, ставшая лейтмотивом всего творчества Джорджоне, — созвучие мира человека и природы. Спокойствие Юдифи сродни безмятежности окружающе-

го ее пейзажа с зеленеющими лесами, ширью равнин и гребнями голубоватых гор. Крепкий ствол большого дерева оттеняет гибкость и стройность юного тела, облаченного в нарядную розово-красную одежду.

Джорджоне — художник-новатор своей эпохи. Он привнес в искусство новое понимание духовной связи между человеком и природой и новое восприятие цвета.

Кажется естественным, что в городе с таким неповторимо радостным обликом должны были рождаться художники, у которых чувство цвета было в крови. Венеция подарила миру великих живописцев: Тициана, Веронезе, Тинторетто, Тьеполо, но первым среди них по времени был Джорджоне. Именно он осознал тесное взаимодействие цвета и света.

Красное — не всегда красное. В зависимости от того, как распределяется свет на платье Юдифи, оно кажется то нежно-розовым, то винно-вишневым там, где в складках залегают глубокие тени. Полированная сталь меча также неоднородна по цвету: на ней вспыхивают розовые отсветы от соприкосновения с тканью платья или ложатся зеленовато-серые отблески там, где острие меча, воткнутое в землю, соседствует с травой и гравием. Увидеть и передать цветные тени — великое завоевание живописи!

Складки одежды Юдифи напоминают высеченные в камне одеяния средневековых статуй. Детали не мешают воспринимать главное, но переданы они с тщательностью, свойственной еще мастерам XV столетия. Каждая травинка, камень, трещины в складке стены, вьющийся плещ изображены подробно, с любовным вниманием к разнообразным проявлениям форм природы.

Джорджоне — один из самых лиричных художников эпохи Возрождения. Поэтическая недосказанность его произведений будоражит фантазию зрителя, настраивает на особый эмоциональный лад, достигаемый обычно музыкой или поэзией.

Еще Вазари упоминал, что современники ценили Джорджоне не только как художника, но и

как музыканта, его игра и пение «почитались в те времена божественными». Музыка постоянно присутствует в картинах Джорджоне. Он любил изображать концерты. Но даже там, где в руках персонажей нет ни нот, ни инструментов, живет музыка. В «Юдифи» мелодичность создается красотой форм, цвета пейзажа.

В 1972 году окончена тщательная научная реставрация «Юдифи», проведенная в Государственном Эрмитаже. В процессе работы выяснилось много интересного. Под старым лаком открылась первоначальная цветовая гамма, глубина, звучность и контрастность красок. Выявились детали, скрытые поздними записями, плещ на стене, кусты растений. Оказалось, что на втором плане изображен не голубой залив, а зеленая равнина.

Именно в процессе реставрации удалось установить первоначальное назначение произведения. Основной «Юдифи» служила когда-то деревянная доска. В XIX веке картину перевели с дерева на холст. До перевода сбоку на доске имелись петли, это наводило на мысль, что картина являлась створкой какого-то алтаря. Однако рентген показал, что на поверхности произведения есть квадратная вставка, сделанная на месте старой замочной скважины. Узкий формат картины (144×65,5), петли и наличие замочной скважины свидетельствуют о том, что изображение в свое время украшало дверцу шкафа. Во времена Джорджоне живопись перестает быть достоянием только церквей и становится частью светского интерьера. В этом также проявляются новые веяния эпохи Возрождения.

Только во второй половине XIX века удалось установить имя подлинного создателя «Юдифи» — Джорджоне. И Эрмитаж стал одним из немногих музеев мира, которые обладают двумя произведениями замечательного венецианского мастера: кроме «Юдифи», в Эрмитаже находится еще одна небольшая работа Джорджоне «Мадонна с младенцем».

Т. КУСТОДИЕВА,
кандидат искусствоведения

АКВАРЕЛЬ

Для меня рисование с натуры — главное. Что может быть радостней и плодотворней, чем встреча с окружающим, таким прекрасным, художественно неожиданным.

С юношеских лет не расстаюсь с карманным альбомом. Зарисовываю все, что меня захватывает. Художника иногда поражает нечто совсем незначительное, мимо чего все проходят не останавливаясь. А для него здесь открывается целый мир красоты. Такое каждодневное рисование полезно, оно развивает умение сконцентрироваться на главном, приучает к композиционной зоркости.

Когда еду в поезде, стою, как правило, с альбомом у окна. Возникают, проносятся мимо самые удивительные картинки. Вот и стараюсь, рисую. Развивается зрительная память — иногда заинтересовавшее тебя пронесется слишком быстро, заканчиваешь рисунок по памяти.

Так появилось у меня много акварельных и карандашных произведений, толчком к которым послужили быстрые альбомные рисунки.

Старые фронтовые зарисовки стали моими верными помощниками при иллюстрировании «Железного потока» А. Серафимовича и при работе над серией акварелей и рисунков «Воспоминания о войне».

Творческая поездка в Данию помогла увидеть очарование этой маленькой страны, где так много моря, островов, кораблей. Там жил и работал великий сказочник Ганс-Христиан Андерсен, над иллюстрированием ска-



А. Кокорин.
Древняя Бухара.
Акварель. 1978.

А. Кокорин.
Ромашки.
Акварель. 1970.

зок которого тружусь много лет. Работал я там с жадностью с утра до полной темноты. Писал акварели и рисовал, рисовал. В Копенгагене, Оденсе, других городах сохранились еще дома, улицы и целые кварталы такими, какими они были 150 лет назад. Иногда мне казалось, что вот сейчас из-за угла появится сам Андерсен в цилиндре и с розой в петлице. Потом я написал и нарисовал книгу «В стране великого сказочника».

Однажды ехал через казахскую пустыню. Было очень красиво. Скупая красота. Было поразительно, что в этой бесконечной пустыне есть своя жизнь: вот идет верблюд, на нем устроилась ярко одетая целая семья, едут, наверное, в гости к соседям километров за пятьдесят; вдаль нежно-розовые горы, ближе синее-синее соленое озеро со сверкающим белым краем застывшей соли; серо-фиолетовая земля и огромное светлое небо.

Я рисовал и записывал как можно точнее цвет. А потом, вернувшись домой, в мастерской написал акварелью по этим рисункам целую композицию.

А как поразительны наши старинные русские города! Здесь красота звонкая, радостная и такая родная. Они просто созданы для акварелей: Суздаль, Псков, Ростов Великий, Углич, Новгород, Владимир... какие названия! Каждый город богат особой красотой, своей неразгаданной историей, своеобразной архитектурой...

Вот и хочется в рисунках и акварелях передать любовь и восторг перед великими творениями русских, подчас безымянных, мастеров, передать необычность и красоту, больше нигде не существующую.

Рисовать архитектуру изолированно от земли, на которой она родилась, от всей окружающей ее разнообразной жизни я не могу. Присутствие человека, даже если он и не изображен, для меня обязательно. Только тогда, мне думается, работа приобретает внутреннюю глубину.

Выдающийся немецкий художник Альбрехт Дюрер был непревзойденным для своего времени гравером по дереву и металлу, блестящим рисовальщиком и живописцем, но он ра-



А. Кокорин.
Площадь в Сиене.
Акварель. 1978.

А. Кокорин.
Таруса.
Акварель. 1977.





А. Кокорин.
Сiena.
Акварель. 1978.

ботал также и в акварели. До нас дошли десятки его акварелей, выполненных (кстати, Дюрер писал тончайшими кисточками) с предельной филигранностью и в то же время сохранивших свежесть.

Психологически выразительные акварельные портреты Ганса Гольбейна, пленительные работы бистром великого Рембрандта, акварели голландских, английских мастеров, барбизонцев и импрессионистов говорят о том, что акварель всегда ценилась крупнейшими художниками.

У акварели давняя история. Ее знали еще в Древнем Египте и Китае. В средние века она была тесно связана с церковными книгами, с созданием иллюстраций-миниатюр. Потом акварель начинает постепенно приобретать самостоятельное значение.

Принято считать, что родина настоящей классической аква-

рели (без примеси белил) — Англия середины XVIII века. Возможно, что этому в какой-то степени способствовал туманный и влажный климат острова, близкий самой природе этой своеобразной техники.

Среди наиболее значительных художников-акварелистов имена Тернера, Констебля, Бонингтона. Влияние английской акварели было значительным и в искусстве других народов.

Русская акварель имеет свою славную историю. В середине XVIII века художники писали портреты-миниатюры, работая тщательно, стремясь как можно вернее передать сходство с натурой. Но начало расцвета русского акварельного искусства приходится на первую половину XIX века, когда работали такие мастера, как К. Брюллов, А. Иванов, П. Федотов...

Во времена Брюллова преобладала сложная многослойная техника с применением лессировок, позволяющая добиваться тонкой детализовки. Брюллов, будучи виртуозным мастером, доводил каждую работу до классической законченности.

Великий живописец А. Иванов обогатил возможности акварели, заставил ее звучать с большой выразительной силой, в полный голос. Его листы на библейские темы — многофигурные, сложные композиции, раскрывающие человеческие характеры. Цвет взят широко, звучно, с необыкновенно слаженной гармоничностью.

В конце XIX века пришла плеяда выдающихся художников уже другого поколения, сказавшая свое слово в акварели: В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, А. Бенуа, К. Сомов...

Валентин Серов — гениальный рисовальщик и живописец, художник высочайшего вкуса, создал акварели удивительной простоты и душевной проникновенности.

Для меня В. Серов и М. Врубель — два непревзойденных мастера рисунка. Когда смотрю на их произведения, всегда нахожу нечто новое, что помогает мне понять свои недостатки и неудачи.

Наше советское искусство также может гордиться многими именами замечательных худож-

А. Кокорин.
Казахстанская степь.
Акварель. 1977.



КАК ПЕРЕПЛЕСТИ ЖУРНАЛЫ

ников, работавших активно и плодотворно в акварели: А. Остроумова-Лебедева, С. Герасимов, А. Дейнека, К. Петров-Водкин, Л. Бруни, Н. Купреянов, В. Лебедев, В. Конашевич... Это мастера огромной культуры, многогранности, с яркой индивидуальностью. С ними неразрывно связан расцвет нашего акварельного искусства.

Всегда испытываю чувство волнения при встрече с произведениями Сергея Васильевича Герасимова, для которого акварель была неотъемлемой частью всего его творчества. В его акварелях слились воедино мастерство и большое душевное переживание. Поэтому созданные им пейзажи русской средней полосы так пленительны и так нам близки. А сколь удивительны, несмотря на строгую специфику книжного искусства, акварельные иллюстрации Сергея Васильевича к «Грозе» А. Островского и «Делу Артамоновых» М. Горького!

Другой мастер, творчество которого надо изучать каждому, кто хочет постичь секреты акварельной техники, — Александр Дейнека. Живописец, монументалист, иллюстратор, акварелист, плакатист, скульптор, он нашел свой стремительно-динамический изобразительный язык, соответствующий новому времени, нашей советской эпохе. Таковы и его акварели: напряженные, лаконичные, с заостренной композицией и цветом.

Очень полезно учиться у крупных мастеров, внимательно анализировать их произведения, постоянно возвращаясь к ним. Но при этом, дорогие ребята, следует помнить, что у каждого большого художника свой творческий путь, метод, творческая практика, свойственные только ему специфические задачи.

Все индивидуально. И художник должен всегда быть самим собой, в искусстве дорожить личным, не растерять его в бесконечном потоке всевозможных стилей и направлений. А техника акварели, строгая и прекрасная, предостережет вас от ложных модных увлечений.

А. КОКОРИН,
народный художник РСФСР,
член-корреспондент Академии
художеств СССР

Многие наши читатели в письмах спрашивают, как сделать годовую подшивку номеров журнала в домашних условиях.

Отвечаем на этот вопрос.

1. Подобрать журналы по меркам за год. Вынуть проволоку или скобки, соединяющие журнальные листы; если листы журнала скреплены клеем ПВА, разъединять их не надо.

Сверху и снизу стопы положить по чистому листу бумаги — форзацы в размер журналов. (Рис. 1.) В корешковой части, там, где журналы были скреплены скобками, к форзацу приклеить полоску переплетной ткани — коленкора длиной в размер журналов и шириной 40 мм. (Рис. 2.) Затем надо сшить стопу подобранных номеров. Для этого шилом или электродрелью (сверлом 2—2,5 мм) сделать четыре сквозных отверстия вдоль корешка на равном расстоянии друг от друга, отступив от края корешка журналов 10—12 мм в зависимости от полей в корешковой части, чтобы не зашить текст. Большой иглой, нитками — дратвой или капроновой — прошить журналы по этим отверстиям, последовательно продевая нитку, начиная снизу стежком вперед, назад и снова вперед. Концы нитки связать узлом. Блок журналов готов. (Рис. 3.)

2. Теперь к нему надо сделать переплетную крышку. Для этого замеряем размер блока журналов по высоте, ширине и толщине корешка. Например, блок — 300 мм (высота) × 210 мм (ширина) × 40 мм (толщина корешка).

Заготавливаем из переплетного картона сторонки. Они должны быть больше размера блока снизу и сверху по высоте на 3 мм

с двух сторон (6 мм) = 300 мм + 6 мм. Затем от двух сторонок картона по ширине блока (210 мм) отрезаем полоски-шарниры размером 10—12 мм (210 мм — 10—12 мм). Замеряем толщину корешка блока вместе с толщиной картона-сторонки.

Вырезаем шпацию — деталь из картона, по высоте равной сторонкам (306 мм); по ширине равной толщине корешка блока (40 мм + 3 мм — толщина двух картонных сторонок); значит, шпация должна быть = 306 мм × 43 мм. (Рис. 4.)

3. Затем раскраиваем переплетную ткань (накрахмаленный сатин, ситец или штапель), учитывая размер картонных сторонок по высоте (306 мм), и прибавляем 40 мм на загибку ткани вовнутрь сторонок (с двух сторон по 20 мм). (Рис. 5.) По ширине ткань должна иметь размер двух сторонок картона + шпацию + припуск на загибку с двух сторон по 20 мм: 200 мм + 200 мм (сторонки) + 43 мм (шпация) + 40 мм (загибка) + 20 мм (шарниры) + 10 мм (расстояние между сторонками и шарнирами с двух сторон).

Заготовку ткани следует промазать клеем ПВА с левой стороны и на ней расположить картонные заготовки следующим образом: по ширине ткани, отступив от края 20 мм, кладем сторонку картона (200 мм), к ней на расстоянии 5 мм — полоску картона-шарнира (10 мм), затем с небольшим зазором шпацию (43 мм), затем другую полоску шарнира и на расстоянии 5 мм вторую картонную сторонку. Отрезаем углы у ткани не под самый угол картона, а с припуском в 2—3 мм, загибаем ткань на картон по ширине и по высоте с обеих сторон, заправляем уголки, чтоб не виден был картон.

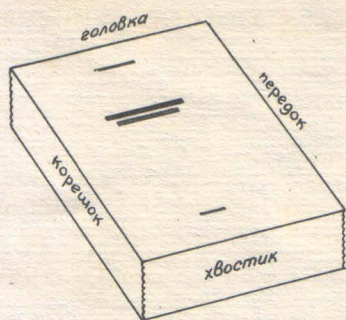


Рис. 1

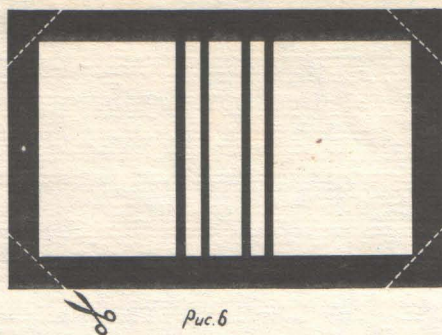


Рис. 6

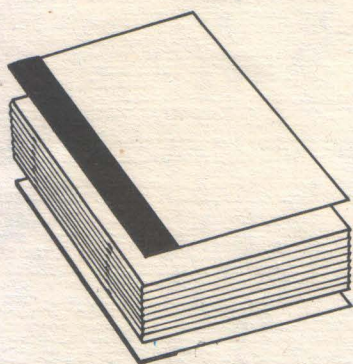


Рис. 2

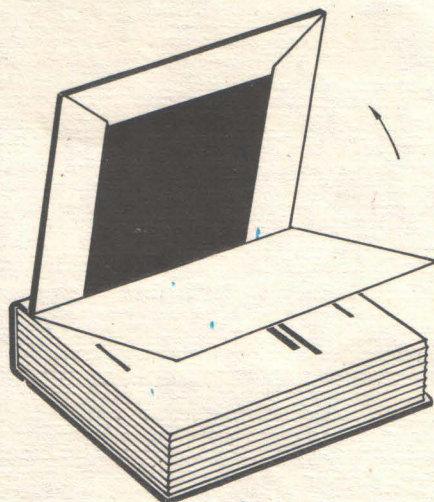


Рис. 7

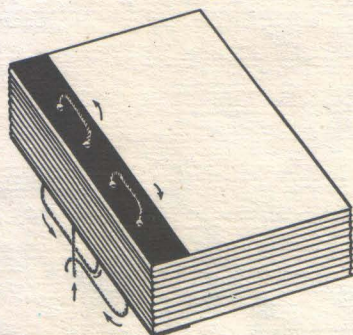


Рис. 3

(Рис. 6.) Переплетная папка готова. Теперь в нее надо вставить и закрепить блок журналов.

Для этого промазываем клеем ПВА полоску ткани на блоке, положив под нее бумагу, чтоб не испачкать форзац клеем. Затем блок кладется промазанной полоской ткани на переплетную крышку так, чтобы корешок блока лег вплотную к шпации по всей ее высоте, и оставляем канты с двух сторон по 3 мм (6 мм) снизу и сверху папки. Проклеиваем полоску ткани с другой стороны и корешок блока, закрываем переплетную крышку, натягиваем ее на блок, плотно прижимая к корешку. (Рис. 7.)

Внутренняя часть папки выклеивается форзацной бумагой в размер блока по высоте и ширине, меньшей на ту часть, которая защита.

Затем переплетенные журналы кладут под пресс. Подшивка журналов готова.

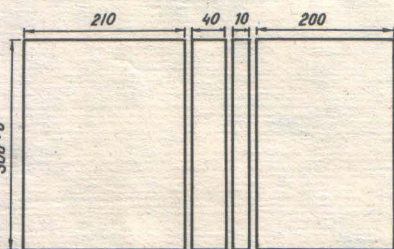


Рис. 4

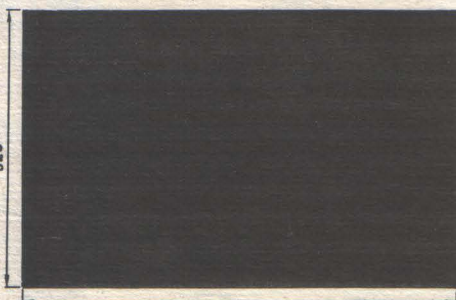


Рис. 5 513

КАК ОФОРМИТЬ И ПЕРЕСЛАТЬ РИСУНКИ

Дорогая редакция! У меня есть просьба: напечатайте, пожалуйста, на страницах «Юного художника» советы, как посылать рисунки и как их правильно оформить. Может, многие ребята не присылают свои работы, потому что не знают, как это сделать. Свой рисунок я свернула в трубочку, но мне кажется, он помнется, пока дойдет.

Аня Четверикова,
г. Ставрополь

Не только Аня, но и другие ребята спрашивают, как лучше оформлять и пересылать рисунки, как сделать, чтобы они не измялись при доставке.

Прежде всего советуем не рисовать на случайных листах бумаги, вырванных из школьных тетрадей. Желательно использовать листы из альбома для рисования или ватмана размером не более 50 сантиметров по большой стороне.

Не пиши свое имя и фамилию на лицевой стороне рисунка. Лучше это делать на обороте. Кроме того, не забудь указать название работы, свой возраст, домашний адрес. Если занимаешься в художественной школе или изостудии, то название школы и фамилию педагога.

Некоторые ребята присылают по нашей просьбе свои фотографии. Но, к сожалению, приклеивают их к рисункам. Делать этого не следует. Фотографию можно просто вложить в конверт.

Очень часто в редакцию на конкурсы, домашние задания или для консультации поступают небрежно оформленные работы: помятые, свернутые в трубочку, сложенные пополам. В результате при доставке оберточная бумага рвется, рисунки портятся.

Лучший способ пересылки работ следующий. Надо склеить конверт из плотной бумаги в размер рисунков и переложить их картоном.

Ждем новых интересных и правильно оформленных работ на конкурс «Я голосую за мир!». Напоминаем наш адрес: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, редакция журнала «Юный художник».

А. ТУРЧЕНКОВА

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ БАТИКА

В редакцию часто приходят письма с просьбой рассказать о батике. Где и когда возник этот вид декоративно-прикладного искусства? Что представляет собою его техника и можно ли овладеть ею самостоятельно? На эти и другие вопросы мы и отвечаем сегодня двумя статьями.

Яванскими батиками восхищается весь мир. А для индонезийца это такая же обычная вещь, как для нас платье или костюм. Ведь батик — традиционная одежда жителей Явы,

Бали и других островов Индонезии. Причем носят ее и мужчины, и женщины, драпируя кусок материи наподобие юбки от талии до лодыжек. Если ткань не сшита, одежда называется «каин-батик», если полотно сшито с одного бока, напоминая прямую юбку, это «саронг».

Само слово «батик» — яванского происхождения и в переводе значит «рисование горячим воском». Не правда ли, образно и точно, ведь речь идет об оригинальном способе украшения тканей путем нанесения узоров растопленным воском, с последующей окраской тех участков полотна, которые оставались незакрытыми.

Многие народы мира с глубокой древности развивали это искусство — индийцы, китайцы, египтяне, перуанцы, но наивысшего расцвета — редкостного художественного совершенства и исключительной технической изощренности — оно достигло именно на Яве.

Когда батик зародился в Индонезии — до сих пор предмет дискуссий. И хотя некоторые ученые говорят даже о первых веках н. э., наиболее достоверные источники называют другую дату — XIV столетие. Временем же повсеместного распространения батика на Яве стал, по-видимому, XVII век, когда здесь был изобретен «чантинг» — ориги-

«Корабль Мертвых».
XIX век.
Фрагмент.



Этот старинный батик украшен орнаментом, в котором нашли отражение древнейшие представления яванцев о мире. Скажем, на нашем фрагменте изображен мифический «Корабль Мертвых», что перевозит души в страну вечного цветения. Как олицетворение его посередине судна висит Древо Жизни. А белые холмики вокруг — символ мировой Горы, центра мироздания, где и растет легендарное древо.

Царственные павлины, как бы «проросшие» многочисленными побегами, которые тут же причудливо переплелись... Да, особый декоративный эффект батикам растительного стилия всегда придает сочетание ослепительно белого фона полотна и ярко-коричневого орнамента с синими прожилками.

Батик с павлинами.
XX век.
Фрагмент.





«Удан-лирис».
XX век.
Фрагмент.

Словосочетание «удан-лирис» переводится как «моросящий дождь». Это название узора, в котором налицо высочайшее мастерство яванских батиковщиц. Довольно мелкие детали, а их бесчисленное множество, исполнены вручную. И все они расположены так, что создают диагональный ритм, наводящий на мысль о косых струях мелкого дождя.

А это фрагмент батика «чап», выполненного уже с помощью штампа. Но узор «паранг» — один из самых древних и популярных в декоративном искусстве Индонезии. Его основу образуют непрерывные извилистые острия здешних ритуальных кинжалов-крисов с «пламенеющими» клинками.



Батик «чап».
XX век.
Фрагмент.

нальный инструмент для нанесения узоров растопленным воском. Это маленький медный сосудик с одним или несколькими изогнутыми носиками и бамбуковой или деревянной ручкой.

Здесьняя техника ручного батикования с помощью чантинга уникальна. Достаточно сказать, что на изготовление одного батика размером приблизительно 250×105 см затрачивают... от полутора недель до двух лет — в зависимости от характера задуманных узоров и особенности цветовых сочетаний. Долгий срок обусловлен также применением натуральных красителей, очень медленно дающих красящий эффект, причем только с помощью кислорода, что вызывает необходимость многократного погружения тканей в красящий состав (до 10 раз в день) с последующей просушкой на свежем воздухе.

В наше время ручная техника батикования почти полностью вытеснена на Яве методом штам-

пования «чап». Ажурный металлический блок с узорами из тонких проволочных нитей опускают в восковой состав и затем плотно прижимают к полотну. В полученный контур орнамента заливают краску — и все. Понятно, что такой способ резко ускоряет и удешевляет весь процесс производства: можно делать до 20 кусков батика в день!

Искусство батика распространено на Яве повсеместно. Но наиболее древние центры расположены в окрестностях Суракарты и Джокьякарты, где изготавливают самые красивые и дорогие батики. Их отличает особое колористическое благородство: бархатные темно-коричневые тона, глубокие темно-синие и естественный кремнево-белый цвет хлопчатобумажного полотна.

Узоры яванских батиков на редкость разнообразны — их более 10 тысяч, причем многие весьма древнего происхождения. Бесчисленное количество орна-

ментов можно свести к трем группам. К первой относятся геометрические, ко второй — растительные, а третья образована узорами растительного характера вперемежку с фигурами животных, птиц и другими изобразительными мотивами. Наиболее интересны мифологические изображения: «Корабль Мертвых», «Древо Жизни», «Крылатый храм»...

Или вот орнамент с красивым таинственным названием «Гаруда-сават» — символическое изображение легендарного «солнечного» орла Гаруды. Согласно индуистской мифологии он, так сказать, верховная птица божества Вишну, охраняющего мир от бед. И символично, что этот древний узор является центральным мотивом государственного герба Индонезии — страны самых красивых в мире батиков.

Н. ЧУКИНА,
старший научный сотрудник
Государственного музея
искусства народов Востока

„РИСУЮ ГОРЯЧИМ ВОСКОМ“

Когда зрители просят в двух словах рассказать о батике, чтобы попробовать свои силы, я, право, не знаю, что отвечать. Сказать, что этим невероятно сложным и даже опасным делом лучше не заниматься? Не поверят. Или, хуже того, подумают, что обманываю, чтобы не выдавать «секретов ремесла». Начать рассказывать о них? Действительно получится обман, ибо словами тут ничему не научишь. Как же быть?

Дело в том, что традиционная батиковая техника действительно отличается необыкновенной сложностью и длительностью операций, что составляет одну из самых существенных особенностей этого искусства. Потому заниматься им от случая к случаю, без достаточного терпения и желания просто невозможно. А специальные приборы для нанесения тонкого контура горячим воском? Без них не добиться точного исполнения задуманного рисунка. Скажем, есть чантинги с двумя носиками друг над другом — для проведения параллельных линий, а есть — с четырьмя, расположенными по квадрату, чтобы нанести четыре точки одновременно.

Однако прежде чем рисовать на ткани, надо ее соответствующим образом обработать — произвести пять следующих операций. Хорошенько размягчить в воде — одну-две ночи. Затем выстирать и высушить. Накрахмалить, кипятить в рисовом крахмале 15 минут. Наконец, отбить высушенную ткань деревянным вальком, чтобы смягчить поверхность. Только теперь можно приступить непосредственно к «искусству».

Ткань натягивают на специальную раму и карандашом наносят рисунок. Затем горячим воском обводится внешний контур и покрываются определенные части узора, которые должны остаться белыми после первого

крашения. Ткань окрашивают, сушат, а потом закрывают горячим воском те части орнамента, которые должны сохранить цвет первого крашения, и красят уже вторично. Высушат — и снова все сначала, высушат — и снова:

сколько цветов, столько раз покрывают узор резерватором, красят и сушат.

Пропорции резервирующего состава могут быть разными, но компоненты всегда одни и те же: пчелиный воск, парафин и кани-

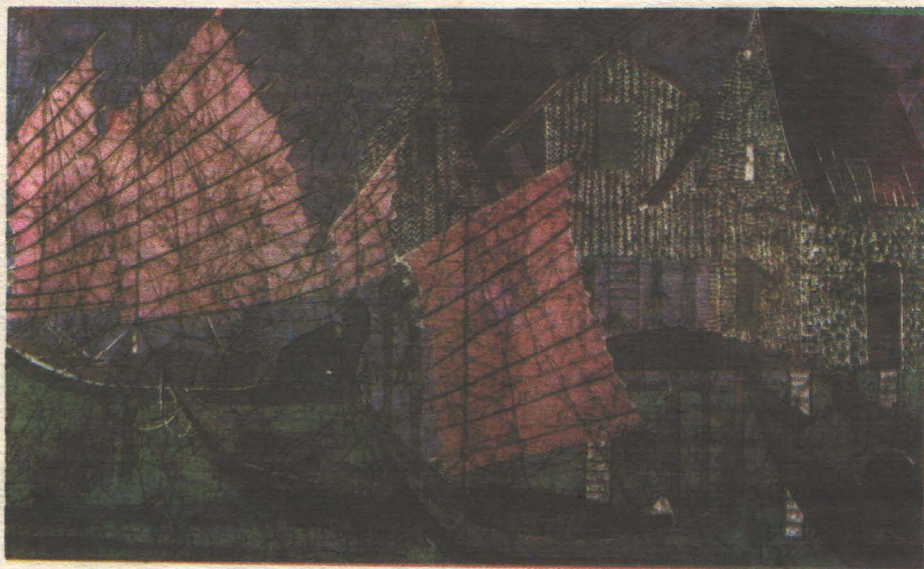


И. Трофимова.
Золотой храм.
1980.



И. Трофимова.
Розовые джонки.
1980.

И. Трофимова.
Балхарская керамика.
1981.



фоль. С самого начала очень важно знать, что попадание в горячий воск всего лишь капли воды может привести к взрыву. Вот еще почему в домашних условиях, без руководителя заниматься батиком не стоит.

Во время крашения невозможно сделать так, чтобы воск не потрескался и слегка не осыпался. В таком случае краска естественно впитывается в ткань и на ее поверхности образуется оригинальный кракелюрный узор, благодаря которому рисунок приобретает особую привлекательность. Иногда для обогащения его этими прихотливыми трещинками можно пожать наощупленную ткань руками, и тогда вся она покроется сетью изящных кракелюр... Застывший резерватор, если позволяют красители, смывают горячей водой или проглаживают ткань горячим утюгом через бумагу.

В Дели я побывала в школе, где детей с раннего возраста учат этому трудному ремеслу. Там есть шкафы, доверху наполненные папками с самыми разными образцами батика. Не хотелось уходить оттуда, когда увидела, сколько возможностей таит в себе этот способ украшения ткани. Например, там были изделия, выполненные в технике «планги», которая заключается в том, что неокрашенное полотно собирают в узелки и перевязывают веревкой: при крашении эти участки покроет причудливый декоративный узор.

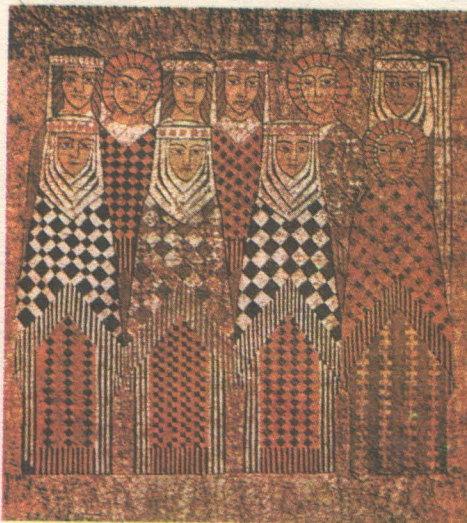
В странах Юго-Восточной Азии батик и сегодня широко распространен. Мужчины носят сделанные из него рубашки, женщины — сари, очень красивые по цвету и неповторимые по рисунку. А праздничное шествие слонов, украшенных батиковыми попонами, вообще незабываемо! Особую группу составляют большие и маленькие батикпанно, органично вписывающиеся в интерьеры общественных зданий. Здесь изображены герои индийского эпоса «Рамаяны» и «Махабхараты», а также разные сцены из повседневной жизни. Скажем, в Сингапуре — «Рыбаки, возвращающиеся на своих джонках с уловом», в Малайзии — «Женщины, работающие в поле и дома», в Шри-Ланке — «Играющие дети».

У нас в стране батиковых одеяний не носят, художники создают в основном панно. Но энтузиастов батика в СССР можно пересчитать по пальцам одной руки.

В Литве живет один из крупнейших современных мастеров

Ю. Бальчиконис.
Сутартине.
1968.

Ю. Бальчиконис.
Праздник.
1970.



художественного текстиля Юозас Бальчиконис. Virtuозное владение техникой нашего искусства позволяет ему всегда очень точно осуществлять свои замыслы. Батикам его присущи то четкие ритмы графики, то мягкость живописных мазков, то чисто батиковая гибкая фактура, то витражное сверкание красок, а порой они напоминают старинные гобелены. Главная тема Бальчикониса — литовский фольклор, что придает его работам неповторимые национальные черты.

Меня больше влечет Восток — краски и ритмы наших союзных республик, экзотические воспоминания о поездках в страны Юго-Восточной Азии. Это и понятно — ведь там родина батика. После этих поездок мне захотелось рассказать в цикле батиковых панно, что меня там особенно поразило. Передать в своих работах и мерцающий цвет ступ в индийских храмах, и странный мир героев кукольного теневого театра Малайзии, и необычность тростниковых домов на сваях в Сингапуре. Чтобы зритель вместе со мной все это увидел и полюбовался.

И. ТРОФИМОВА,
художник

Москва



ДАГЕСТАНСКИЕ УЗОРЫ

История декоративно-прикладного искусства Дагестана берет начало в далеком средневековье. В селениях издревле работали ювелиры и гончары, ковровщики и кузнецы.

Традиции ювелирного искусства живут в республике и ныне, на их основе создаются современные оригинальные украшения. Поэтому закономерно, что в детской художественной школе Махачкалы занимаются художественной обработкой металла. Дети с увлечением изучают историю кубачинского искусства, осваивают различные способы рисования орнаментов, а затем и технические приемы создания изделий. Один из самых старых и распространенных видов ювелирной техники — филигрань — тончайшее металлическое кружево с бесконечным разнообразием узоров. Филигрань может быть ажурной — с просматри-



Черных В.,
13 лет.
Абахарова З.
12 лет.
Мир.
Смешанная мозаика.

вающимися сквозными рисунками — и накладной, когда она наплавляется на сплошной фон изделия. В кулоне, выполненном Русланом Магомедовым, легкая ажурная филигрань дополнена зернью — металлическими шариками. Красиво сочетается синий цвет камня с темной матовой поверхностью изделия.

Большую красочность дагестанским украшениям придают цветные камни или яркие стекла. Иногда они несут главную смысловую нагрузку в композиции, как, например, в гарнитуре Марьям Магомедовой, где филигрань — только дополнение к ним. А в кулоне Илхаса Махмудова, целиком выполненном из ажурной филигрании, металл играет такую же важную роль, как и камень.

Юным мастерам из художественной школы предоставлены широкие возможности совершенствовать свое мастерство. В практических занятиях им неоценимую помощь оказывают экскурсии в Дагестанский музей изобразительных искусств. Там собрана богатейшая коллекция уникальных ювелирных изделий, балхарской керамики, ковров.

Искусство, связанное с выдел-

Э. Полунина,
13 лет.
Наплечная сумка.



Давуд Магомедов,
15 лет.
Женский гарнитур.



Лидя Карпенко,
9 лет.
Палас.



ЗА ЧТО УВАЖАЮТ ТЕБЯ ТОВАРИЩИ?

Мне 24 года. Я работаю инженером. В свободное время занимаюсь живописью и рисованием. С большим удовольствием читаю ваш журнал, где нахожу много полезного и интересного материала по изобразительному искусству. Кроме статей непосредственно о живописи, рисовании, скульптуре, журнал печатает письма читателей. И вот что меня беспокоит: некоторый снобизм юных читателей. Например, в одном из номеров «Юного художника» опубликовано письмо Юры М. из Сургута: «Может, я чего-то не понимаю, но в школе никто об искусстве не говорит. Чтоб кто-нибудь сказал: «Вы знаете, кто такой Веласкес?» Нет, там каждый твердит: «Где достать джинсы или новую пластинку?» В этом коротком мнении знания о художниках противопоставляются увлечению спортом, легкой музыкой и т.д., а в конечном итоге мир духовный — миру материальному.

Однако при таком противопоставлении под духовностью Юра почему-то понимает только приобщенность к искусству, а не весь комплекс, из которого складывается понятие духовности.

Мне думается, что искусство — это скорее средство полнее воспринимать мир и глубже понимать его. Средство, а не цель. Цель — это доброта. А пути к доброте могут быть самыми различными, порою вовсе не соприкасающимися с искусством. (Вспомним героев произведений Толстого, Достоевского, нашу историю, собственный опыт.) Поэтому, может быть, неправильно думает тот, кто полагает: раз не знает картин Веласкеса человек, то он и зряшный и пустой.

И потом, любитель музыки, руководствуясь Юриным методом оценки, может прийти к мнению о пустоте людей, не знающих, допустим, с творчеством Рахманинова и Скрябина, любитель словесности — относитель-

кой шерсти и пряжи, получило распространение по всему Дагестану. Женщины ткали ковры, вязали сумки — хурджины, водоносные ленты, красивые узорные носки — джурабы. Декоративные и яркие по колориту, они и сегодня представляют немалую художественную ценность. В школе постигают премудрости коврового искусства и узорного вязания. Изучив на практике принцип построения сложного геометрического орнамента, школьники создают вещи, которые одновременно утилитарны и декоративны. Они знают, что эти понятия в народном искусстве неразделимы. Коврами утепляли холодные стены и полы жилища, а вязаная обувь была неотъемлемой частью одежды горцев.

Много раз экспонировались декоративные работы школьников на традиционных выставках в Махачкале и всегда имели успех.

Изучение основ народного творчества проводится параллельно с освоением изобразительной грамоты. Ребята увлеченно постигают технику рисунка и живописи, пишут пейзажи, в которых передают облик своего

прекрасного города. Опыт, накапливаемый школьниками в процессе работы с натуры, дает им возможность решать задачи сложной тематической композиции. Разнообразны сюжеты рисунков: иллюстрации к русским и дагестанским сказкам, морские пейзажи, новостройки. Но тема родного края особенно близка ребятам. Удивительно красива природа Дагестана, своеобразие высокогорных селений, историческое и культурное прошлое республики служат бесконечным источником вдохновения.

Наряду с акварелью и гуашью ребята занимаются другими техниками, например гравюрой по аппликации. Она представляет собой оттиск с наклеенных на бумагу различных кусочков картона, которые как бы являются деталями рисунка. Иногда эти детали можно наклеить друг на друга, добавив обыкновенные кружева. И тогда возникает возможность создания самых разнообразных композиций. Неудивительно, что этот вид гравирования так полюбился ребятам.

Не менее интересна граттография — создание черно-белых или цветных композиций с помощью процарапывания нанесенного на картон или бумагу слоя воска. Любую тему можно выбрать для работы: пейзаж, натюрморт, изображение птиц и животных. Работая карандашами, красками, ребята ищут оригинальные пути выражения своих богатых замыслов. И находят их в окружающей природе. Так рождаются фантастические композиции, составленные из камушков и ракушек, найденных на берегу Каспийского моря, или из ярких осенних листьев.

Давно уже живет в школе идея создания музея детского творчества народов СССР. Третий год приходят в школу посылки и бандероли с детскими рисунками из многих уголков нашей страны. Знакомясь с искусством детей братских республик, дагестанские школьники еще острее ощущают себя полноправными членами большой многонациональной семьи, имя которой — СССР.

Г. ШИТОВА,
преподаватель детской художественной школы г. Махачкалы

М. Жуленкова,
13 лет.
Света Коломейцева,
13 лет.
Джурабы.



но людей, ничего не слышавших о Камю и Тагоре, любитель театра дурно выскажется о не смотревших балет «Спартак». А уж если подключить сюда и мнения критически настроенных математиков, физиков, биологов и прочих, то получится, что уважаемым быть просто невозможно никому из смертных.

Все может быть, но мне кажется, что в свои годы Юра не настолько преуспел в понимании живописи и в самой живописи, чтобы так сурово судить своих товарищей по школе, всех поголовно. И разве преуспевание в живописи и ее понимание — это залог неуважения товарищей?

Кроме этих соображений, написать в редакцию меня подтолкнуло и то обстоятельство, что и среди взрослых встречается достаточно людей, думающих по Юриному. Я, например, знаю таких людей, которые, прознав о том, что кто-то не знаком с творчеством Кафки или Малевича, тут же изрекут: «Убогий».

Мне думается, что болезненное состояние снобизма имеет истоки в духовном потребительстве. Довольно удобно подниматься на чужих крыльях, на чужую высоту и изрекать оттуда слова презрения. И это удобно потому, что не надо тратить силы на подъем: знай грызи чужие творения. И вот ты благородный, развитый — без настоящего труда, и тебя все уважают.

Юрино письмо должно сыграть положительную роль, заставив читателей решить для себя очень важные вопросы. Но, может, найдутся и такие, кто воспримет его как одобрение своих взглядов, раз напечатали, значит, так и надо думать, оценивать.

Так ли это?

К. КАМЫШАНОВ

г. Рязань

От редакции: проблемы, затронутые в письме К. Е. Камышанова, на наш взгляд, представляют интерес для наших читателей. В чем истинная духовность? Как ее развивать? Какую роль в этом играет искусство? Помогают ли знания об искусстве укреплению вашего авторитета среди сверстников? Просим высказать свое мнение. Ждем ваших писем!

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 8.1984.

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--|---------------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Пионерии младшее звено. (К 60-летию создания октябрятских групп при пионерских отрядах) | |
| 2 | К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ
Памятник на Поклонной горе | О. Кирюхин,
Ю. Чернов |
| 5 | В искусстве ратном преуспевшим | В. Шумков |
| 6 | ВАШЕ МНЕНИЕ
Каким быть уроку рисования? | |
| 7 | В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА
В. Иванов: понятие правды рождает народ | |
| 12 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА
Мой Левитан | А. Дубинчик |
| 18 | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ
Петропавловская крепость | Б. Кириков |
| 22 | МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА
Карл Миллес | Т. Минкина |
| 26 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Движение — это жизнь | А. Бакулевский |
| 30 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
«Дневник» Эжена Делакруа | Л. Дьяков |
| 34 | РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ
«Юдифь» Джорджоне | Т. Кустодиева |
| 37 | СОВЕТЫ МАСТЕРОВ
Акварель | А. Кокорин |
| 40 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Как переписать журналы | А. Турченкова |
| 41 | Как оформить и переслать рисунки | |
| 42 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ
Путешествие в страну батика
Рисую горячим воском | Н. Чукина
И. Трофимова |
| 46 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Дагестанские узоры | Г. Шитова |
| 47 | ВАШЕ МНЕНИЕ | |

На 1-й странице обложки: Э. Делакруа. Микеланджело в своей мастерской. Масло. 1850. 60×40.

На 2-й странице обложки: Один из эскизов центральной композиции памятника Победы на Поклонной горе. Гипс тонированный. 1984.

На 3-й странице обложки: И. И. Левитан. 1890-е годы. Фото.

На 4-й странице обложки: В. Иванов. Вечер в лугах. Фрагмент. Масло. 1984.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

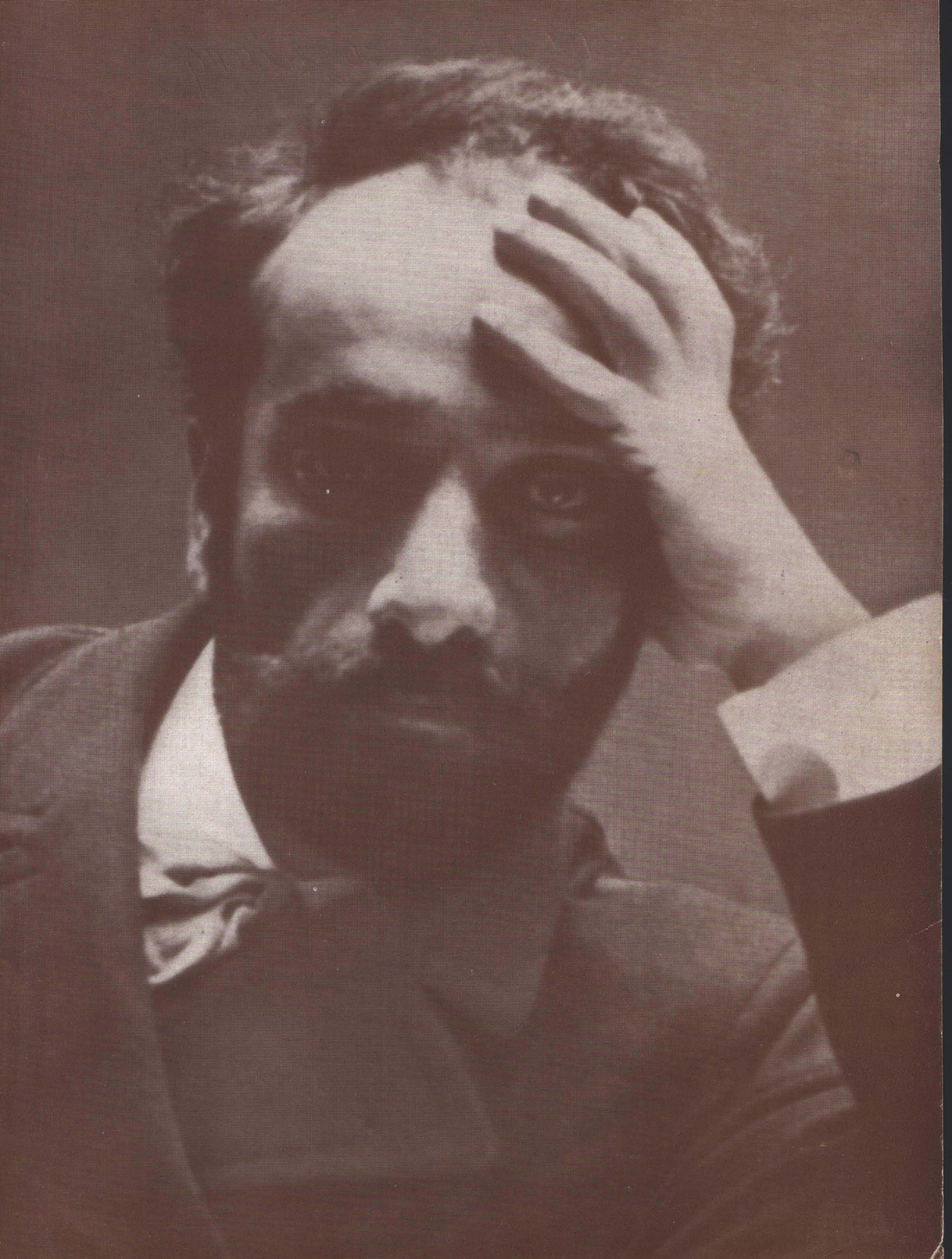
Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 18.06.84. Подп. в печ. 24.07.84. А00761. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 181 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 912.

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





3 ml. n.p. s. 1202. Kustodiev