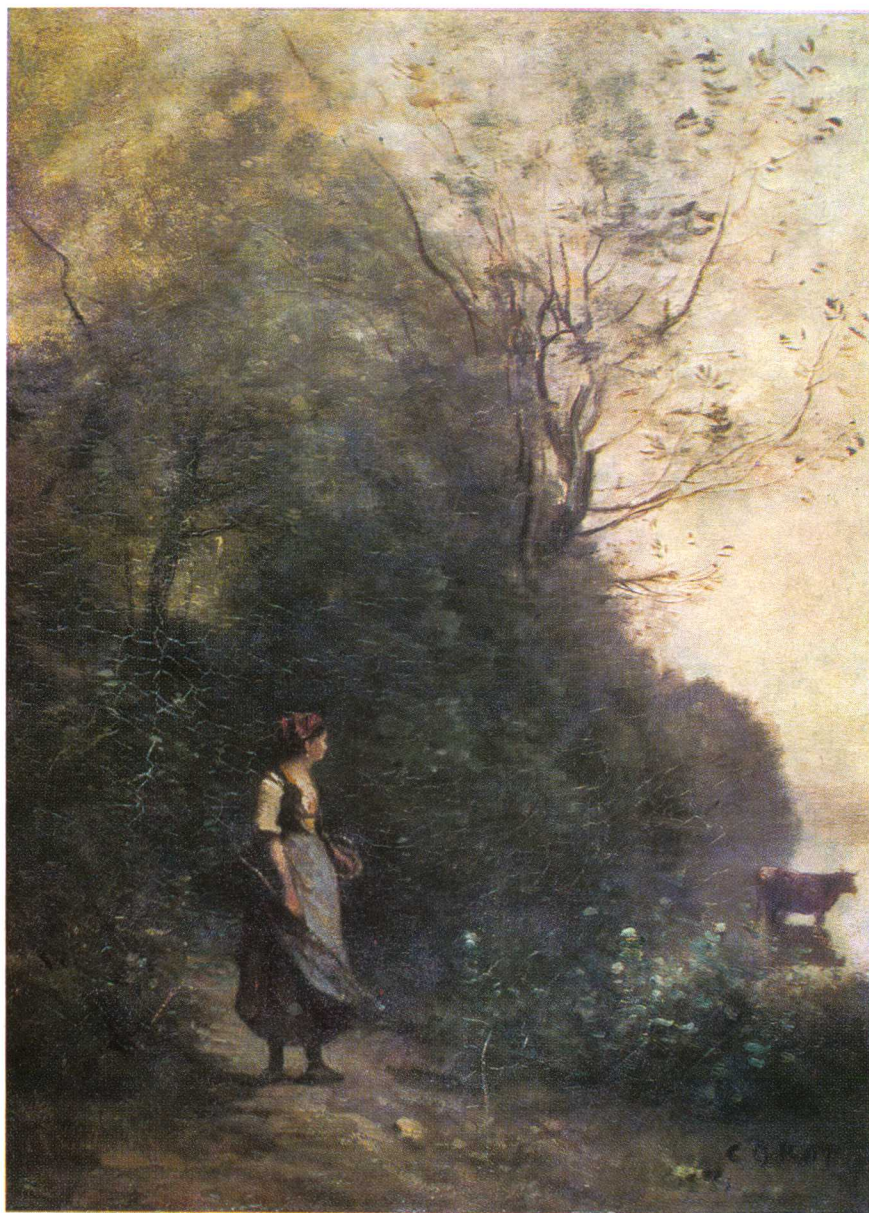


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



7. 1986





*Мне бы хотелось, чтобы Год мира не кончался никогда, чтобы
не было тонны вооружений, а вместо бомб выпускали игрушки.
Тогда игрушек хватило бы для всех детей планеты.
Я желаю вам голубого неба, ясного солнца и мира!*

Катя Лычева

МУЗЕЙ СЕГОДНЯ
И ЗАВТРА

И. А. АНТОНОВА,
директор Государственного
музея изобразительных
искусств имени А. С. Пушкина

Зачем люди приходят в музей, простаивают долгие очереди на выставки? Ответ вроде бы очевиден, даже азбучен — чтобы испытать сильные эстетические переживания, обогатить сердце и душу очищающим воздействием подлинного искусства. Но всегда ли достигается такой результат, способен ли музей оправдать ожидания посетителя, хорошо ли подготовлен к восприятию искусства сам зритель?

Не одно поколение музейных работников искало ответ на эти вопросы. И вот они с новой злободневностью встают перед нами в свете тех огромных задач, которые определены XXVII съездом КПСС в области культурного строительства, нравственного и эстетического воспитания. По сути, речь идет о новом осмыслении такого понятия, как повышение роли культуры и искусства в жизни людей.

Этот лозунг был выдвинут на заре Советской власти. И за прошедшие годы в его воплощении достигнуты впечатляющие результаты. Мы по праву гордимся тем, что ленинский наказ — рабочие и крестьяне должны получить право на настоящее великое искусство — претворен в жизнь. Постоянно растет по стране количество музеев, картинных галерей, предстали в новой красе возрожденные из руин памятники пригородов Ленинграда, Новгорода, Пскова. Всего не перечислишь. Наша зрительская аудитория исчисляется миллионными цифрами. Лет 20 назад эти числа заволаживали и не вселяли беспокойства. Но вскоре стало ясно, что за количественными показателями, разговорами о музейном взрыве ушли на второй план проблемы качества освоения культурных ценностей. Оказалось, что одного приобщения к ним мало, надо, чтобы это приобщение превратилось в верное понимание, глубокое восприятие истинной красоты, добра.

На каком-то этапе было ослаблено внимание к нравственному воспитанию молодежи через воздействие искусства, литературы, истории. Объем преподавания этих

предметов в школьных программах неуклонно снижался. И результат такого небрежения не замедлил сказаться — в духовном нигилизме, душевной черствости, в одностороннем потребительском отношении к искусству у некоторых молодых, да и не только у молодых, людей. Образовались ножницы между культурой внешней и внутренней.

Наше общество развитого социализма призвано устранить эти противоречия. Потому так всеобъемлюще были рассмотрены вопросы нравственного и эстетического воспитания прошедшим съездом. Атмосфера творчества, коренной перестройки, которую утверждает партия во всех областях жизни, плодотворна и для музейного дела.

Прежде всего необходим пересмотр и изменение «накатанных» методов отвлеченного просветительства. Нередко еще мы относимся к посетителю как пассивному поглотителю информации, которую дает экскурсовод. «Нагромождаются десятки образов, мелькающих перед утомленным взором экскурсанта-жертвы с кинематографически-кошмарной быстротой. Экскурсанта спасительно крутят головами по сторонам, откровенно и стыдливо позевывают, наконец, стороны расходятся с обоюдным облегчением — к счастью для их душевного здоровья, к несчастью для искусства. А результат? Каким внутренним холодом, душевным опустошением, в лучшем случае эстетическим невежеством проникнута у взрослых и детей ходячая фраза: «Мы в этом музее уже были». Значит, видеть, делать там уже нечего. В такой обработке души посетителей музеев... коренится грозная опасность воспитания верхоглядства, всезнайства, того мещанского отношения к святыням человеческого духа, которое начинается любопытством, оканчивается равнодушием, признаком отсутствия душевного напряжения и глубины чувства».

Эта цитата взята из статьи известного искусствоведа и музейного деятеля А. В. Бакушинского, написанной более 60 лет назад.

Но грозная опасность воспитания верхоглядства оказалась живучей и дожила до наших дней.

Характер лекций и экскурсий сегодня должен быть изменен, а разговор об искусстве приближен к конкретному человеку. Требование партии в области пропаганды — работать индивидуально, с учетом запросов и интересов людей — чрезвычайно важно и для нашей популяризаторской деятельности. Ее следует строить так, чтобы, общаясь с искусством, зритель не только обогащался знаниями, но и извлекал нравственный урок. Посещение музея — не просто приятное времяпрепровождение, оно всегда сопряжено с душевной работой, эмоциональным переживанием, размышлениями о социальной роли искусства, смысле жизни, добре и зле, теми вечными вопросами, которые всегда волновали человечество.

Жизненное пространство музея, предназначенное для зрителей, должно быть расширено. Сегодня в их распоряжении только гардероб и экспозиционные помещения. Нет мест, где можно отдохнуть, пообщаться, выпить чашечку кофе. Остро необходимы залы, где можно послушать лектора, посмотреть слайды, видеокассеты, кинофильмы о художниках. Кстати отмечу, таких фильмов создано множество, но показывать их практически негде. Пора вернуть добрый обычай обсуждений, дискуссий, зрительских конференций — ведь о нем мы напрочь забыли. Нужны помещения для клубов по интересам — любителей искусства, коллег-лекторов.

Значительная часть помещений должна быть отдана детям: изостудиям, клубам и кружкам юных художников, скульпторов, искусствоведов. Для юных зрителей желательно иметь и особую экспозицию произведений, составленную с учетом детского восприятия.

Мы обеднены в техническом оснащении и обеспечении печатной продукцией: как правило, отсутствуют каталоги, путеводители, незначителен выбор открыток, слайдов. Нет видеоаппаратуры, магнитофонов и т. д. А музею — и это

Ждут шефов детские дома!

доказывает опыт других стран — трудно без такого рода инженерии.

Все эти проблемы, а также неуклонный рост коллекций музея делают насущным вопрос о его расширении. Еще в 1898 году, когда был заложен первый камень будущего Музея изящных искусств, основатель его, профессор И. В. Цветаев, мечтал создать рядом с основным зданием целый музейный городок. В плане расширения и реконструкции нашего музея, который в принципе одобрен правительственными органами, эта мечта принимает реальные очертания. Музей рассматривается как крупный очаг культуры, центр эстетического воспитания и как своеобразный гарант сохранения окружающей архитектурно-исторической среды. В зону его притяжения, под его охрану взяты старые московские дома и особнячки близлежащего квартала. Здесь планируется открыть уютные кафе, торговый центр, где можно приобрести репродукции, скульптурные слепки, произведения искусства современных художников, а также книги по искусству, слайды, открытки.

Все это обогатит наше привычное представление о музее. После XXVII съезда КПСС повсеместно предпринимаются энергичные шаги по укреплению материально-технической базы учреждений культуры, по реконструкции и расширению крупнейших музеев страны. Так, недавно после четырехлетней реконструкции открылась Оружейная палата в Кремле. Приняты правительственные решения о значительном расширении и реконструкции Третьяковской галереи, Русского музея, Эрмитажа и нашего музея. Таким образом, нашим мечтам и планам придан прочный практический фундамент.

Отвечая на вопросы газеты «Юманите» о том, что необходимо для дальнейшего развития и расцвета советской культуры, Михаил Сергеевич Горбачев прежде всего назвал «прекрасные традиции глубокого уважения, интереса, тяги к духовным ценностям». От нас, музейных работников, и от вас, юные любители искусства, многое зависит, чтобы эти традиции не прерывались, а были всегда действенны, животворны. Этой высокой цели подчинена вся деятельность музея сегодняшнего и завтрашнего дня.

Забота о детях, о гармоническом развитии подрастающего поколения в нашей стране — одно из реальных проявлений ленинской политики партии в области коммунистического воспитания, нашедшей отражение в решениях XXVII съезда КПСС. Забота о самых маленьких и тех, кто стоит на пороге зрелости, о тех, кто растет в семье и воспитывается в школах-интернатах и детских домах.

«Творческая молодежь — воспитанникам детских домов» — под таким девизом ежегодно проходит Всесоюзная неделя, организуемая ЦК ВЛКСМ совместно с органами культуры, просвещения, творческими союзами. В эти дни ребята знакомятся с произведениями молодых художников, проводят конкурсы на лучший рисунок, посещают театры, концертные залы, встречаются с представителями творческой интеллигенции.

Так, открытие недели в Петрозаводске состоялось в новом здании Дворца пионеров и школьников имени Ю. В. Андропова. Художники, композиторы, писатели побывали в различных районах Карелии, где живут и учатся воспитанники детских домов. Горьковские художники подготовили передвижную выставку картин для детских домов, подарили свои работы, оформили школу-интернат поселка Ветлуга, детский дом Городца. Лауреат премии Ленинского комсомола Гродненской области Белоруссии художник Юрий Голубь передал свою премию Сморгонской школе-интернату.

В шефской работе принимают участие и детские художественные школы. В канун XXVII съезда КПСС воспитанники подмосковного детского дома в Быкове получили подарок — их ровесники, учащиеся ДХШ Краснопресненского района Москвы, выполнили стенные

росписи в детском доме. Преобразились библиотека, классные комнаты, холлы — краски радости, солнца, света, как по мановению волшебной палочки, оживили помещение, сделали его уютным, привнесли тепло и доброту.

Начало большой шефской работе краснопресненцев было положено пять лет назад, когда первый отряд юных художников отправился в таллинский детский дом № 2. Москвичи не только оставили на память хозяевам стенные росписи, но и подружилось с детдомовскими ребятами, переписываются с ними, ездят друг к другу в гости. Вслед за этим учащиеся побывали в дошкольных и школьных детских домах Закарпатья, Карелии, Великого Устюга. В летние и зимние каникулы ими было выполнено 80 стеновых росписей: подарено несколько десятков картин, сделано множество рабочих эскизов, зарисовок с натуры. Посылка с девятью росписями на холстах, созданными шестиклассниками в свободное время, отправлена в подарок школьникам Камчатки.

О важном творческом почине Краснопресненской ДХШ столицы шел взволнованный, заинтересованный разговор за «круглым столом» в Отделе школьной молодежи ЦК ВЛКСМ, где собрались комсомольские работники, художники-педагоги, журналисты, школьники.

Слово — участникам «круглого стола».

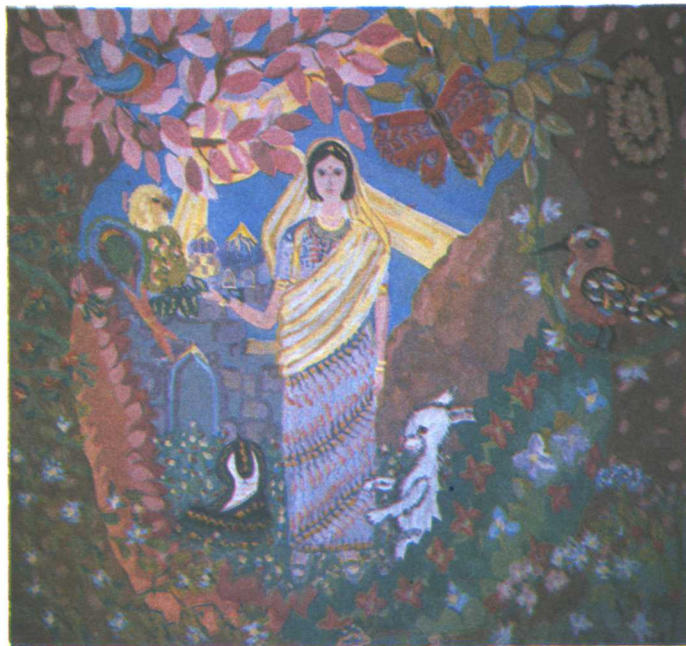
Р. Соломахин, директор Краснопресненской ДХШ:

— Шефская работа стала необходимой и для педагогов, и для учащихся. Преподавателям, как людям творческим, интересно побывать в любой точке Советского Союза, конечно же, и ребятам тоже. Как только они слышат о поездке, спать перестают — любят путешествовать! Мы готовы отправиться в любой



Наташа Афонина, 13 лет.
Времена года.
Темпера.

Аня Цуканова, 13 лет.
Индийская сказка.
Темпера.

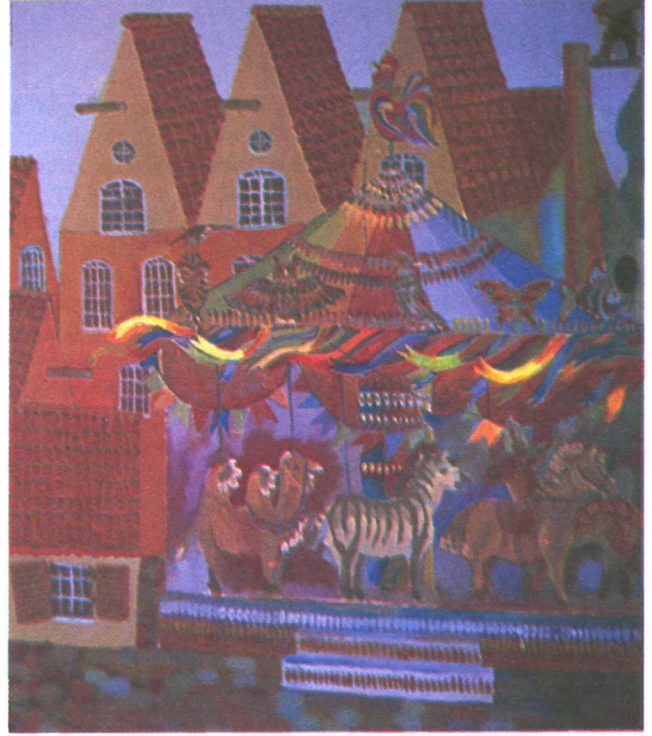


уголок страны, туда, где будет нужен наш труд.

Правда, существуют и проблемы, которые мешают делу. Основная — острая нехватка художественных материалов. У нас нет красок и кистей. И вынуждены мы зачастую покупать их на свои деньги.

Аня Лидерман, выпускница Краснопресненской ДХШ, студентка Московского архитектурного института:

— В Эстонию поехала группа из 22 человек. Таллин — город большой культуры, здесь прекрасные художественные учебные заведения. И конечно, мы волновались: вдруг провалимся, вдруг окажемся не на высоте? К поездке готовились серьезно. После долгих размышлений и обсуждений решили сделать панно по мотивам эстонских народных сказок. Прежде всего внимательно прочитали сказ-



Ира Круташова, 13 лет.
Карусель.
Темпера.

Лена Сидоренко, 14 лет.
На морском дне.
Темпера.



ки — такой чудесный материал не мог не вдохновить! Впоследствии, куда бы мы ни ехали, сначала изучали этнографию края, его фольклор, и это нам очень помогало в работе.

Л. Альгина, преподаватель Краснопресненской ДХШ:

— Школьники трудились увлеченно, с большим задором. Все время возникали какие-то идеи, придумывались новые сюжеты. Возле наших детей по-

стоянно находились воспитанники детского дома, они помогали растворять краски, носили воду, мыли кисти, интересовались техникой росписей. Вот этот живой, творческий контакт, взаимная симпатия друг к другу производили самое сильное впечатление. Пожалуй, это было не менее важно, чем сами росписи.

Аня Якутенок, ученица 3-го класса Краснопресненской ДХШ:

— В Карелии, когда работу закончили, поехали в Кижы. И там произошел интересный случай. У нас в отряде была девочка Ксения Конькова. Сама москвичка, а дед и прадед из деревни Толвуя, заповедного поселка Заонежья. В Кижях по просьбе родителей она разыскала мельницу, которую построил ее прадед, и мы ее зарисовали.

Познакомились с ребятами Медвежьегорского детского дома. Подготовили для них концерт, выступали. Вместе пели, плясали. Ходили, конечно же, на Онежское озеро купаться. Рассказывали друзьям об искусстве. Они нам показывали лодки-кижанки. Прощались с ними, будто что-то потеряли...

Л. Чижова, искусствовед, член родительского комитета Краснопресненской ДХШ:

— Интересно было наблюдать за нашими ребятами: они как бы

на глазах взрослели, старались разумнее организовать свой труд. Краснопресненцы выполнили для юных медвежьегорцев 12 живописных панно на сказочные сюжеты. Подарили выставку из 50 своих работ.

Автор этого репортажа побывала в Медвежьегорске и видела, как преобразился детский дом за какую-то неделю. Приехали — были серые пустые стены, уезжали — они радовали многоцветьем. Отряд краснопресненцев был разновозрастный, но каждому нашлось дело по душе. Труд сочетали с отдыхом. Погода стояла жаркая. В перерывах юные художники бежали на озеро купаться. Рядом с ними неизменно были их преподаватели: молодой художник-педагог А. Ершов и живописец М. Коннов.

З. Драгункина, заведующая Отделом школьной молодежи ЦК ВЛКСМ:

— В шефстве ДХШ над детскими домами важно, что знакомятся и дружат ровесники, дети. У них много общих интересов, и это заметно помогает им в творчестве.

Есть такие детские дома, где, к сожалению, еще никогда не были творческие работники. Приезжайте в детские дома и школы-интернаты! Там немало талантливых, трудолюбивых ребят, и они ждут своих новых друзей.

Дети-сироты — социальная беда. Поэтому мы должны окружить их особой заботой. Речь идет не только о материальных благах — купить цветной телевизор, подарить игротеку, хорошую мебель или в праздник привезти ящик апельсин — этого недостаточно. Уделить внимание ребятам, лишенным родительского тепла, установить с ними творческие связи, дружить школами — выполнение этих благородных задач по силам и молодым художникам, и учащимся ДХШ.

Москвичи начали хорошее, полезное дело. За большую работу по коммунистическому воспитанию учащихся, шефство над детскими домами и школами-интернатами для детей-сирот и детей, оставшихся без попечения родителей, коллектив Краснопресненской детской художественной школы награжден Почетной грамотой ЦК ВЛКСМ. Эстафету творческой помощи должны поддержать и другие ДХШ. Но для того чтобы успешно решить вопрос шефства в масштабах всей страны, надо действовать совместно и внешкольным учреждениям, и комсомолу, и творческим союзам.

Материал подготовила
Э. ОРЕШКИНА

Настенные росписи выполнены учащимися Краснопресненской ДХШ Москвы.

Ира Витошинская, 13 лет.
Лето.
Темпера.



Таня Казмирук, 13 лет.
Цирк.
Темпера.



Доказать художественно!

Как вы знаете, девиз нового конкурса остался прежним: «Я голосую за мир!» В редакцию поступили первые работы. Среди них много интересных, отражающих основную тематику конкурса, особенности Международного года мира, жизненные впечатления юных авторов. Но сегодня мы хотим поговорить о наиболее часто встречающихся ошибках, чтобы вы могли в дальнейшем избежать их повторения.

Вот, например, рисунки учащихся средней школы села Заураловка Кокчетавской области Казахской ССР, 8-летней школы села Новоспасское и Дома пионеров села Плешаново Оренбургской области. Почти все работы выполнены фломастером. И хотя они присланы из разных мест, можно подумать, что нарисованы одной и той же рукой. К сожалению, мало в них детской фантазии, выдумки, неожиданности решений. Разве тему мира можно отражать, только рисуя земной шар, держащихся за руки детишек в разноцветных платицах да скопированных с открыток голубков?

Ведь в школах проходят «уроки мира», вы участвуете в интернациональных акциях солидарности с детьми борющихся стран. А сколько доброго сделано школьниками за время пятилетки пионерских дел! Отличная учеба, трудовые десанты, помощь взрослым на ферме, в поле, сбор металлолома, библиотеки и выставки рисунков, подаренные детским домам, походы бережливых, встречи с ветеранами Великой Отечественной войны и труда, делегатами XXVII партийного съезда. Хотелось бы увидеть отражение этих событий в ваших работах.

Вот гуашь «Занятия искусством» Наташи Поповичевой. Музыцирует девочка, а две ее подружки слушают. Наташа хорошо знает то, что рисует. Чувствуется внимательное, любовное



отношение к изображаемому. Однако ошибок Наташа сделала немало. Видимо, не хватило ей знания основ изобразительной грамоты и прежде всего законов перспективы. Попробуй, Наташа, еще раз на отдельном эскизе нарисовать во весь рост фигурки девочек, поставить правильно пианино, стул, на котором сидит юная пианистка, выбери наиболее интересную, удобную для тебя точку зрения, определи линию горизонта — и тогда уже фрагментируй композицию, ищи характерные детали, тональное и световое решения. Сейчас работа Наташи выполнена в локальных широких цветовых отношениях, но без учета светотени, влияния освещения. Где находится источник света? И какой свет — дневной или вечерний? Неясно. Может, именно поэтому лица детей получились плоскими, необъемными.

Подобные недостатки встречаются и в рисунках других авторов. Конечно, ребята, понятия любовь ваша к ярким краскам, внешней декоративности, но это не всегда согласуется с натурой, законами освещения, перспективы. Вот еще один пример. Оля Поделякина назвала композицию «Урок». Оля с острой наблюдательностью изображает фигу-

Сереза Кириллов, 10 лет.
Миру — мир!
Фломастер.
Новоспасское Оренбургской обл.

Наташа Поповичева, 13 лет.
Занятие искусством.
Гуашь.
ДХШ, Новгород.

Оля Поделякина, 10 лет.
Урок.
Гуашь.
ДХШ, Буденновск Ставропольского края.

ру учительницы, ее одежду. Очень похоже получилась учительница! Много верных деталей подмечено и в облике отвечающей у доски девочки. Но пока еще Оля слабо чувствует масштаб фигур и предметов в пространстве. На первом плане сидят за партой ребята. Конечно, они должны быть на эскизе крупнее, чем фигура учительницы, находящейся на значительном отдалении. Перспектива передана искаженно.

Аналогичную ошибку допустила и Оксана Карпинчик в своей работе «У костра». Она смотрит на эту сцену с высоты птичьего полета, а пионеры изображены так, как будто Оксана находится совсем рядом с ними. Ну а цветовое решение? От пламени костра падают теплые рефлексы не только на деревья, но и на лица пионеров. А они на эскизе белые. И снова видим, как отлично задуманная идея не доказана художественно, не подкреплена живыми наблюдениями.

Очень любят рисовать ребята родную школу. Это понятно. Ведь школа — второй дом, где каждый из вас получает сведения о мире, жизни, науке, культуре, учится мыслить, понимать прекрасное. К сожалению, в работах на тему школы также достаточно часто повторяющихся, почти одинаковых ошибок.

Конечно, детское творчество — особая область, где всегда присутствует фантазия, непосредственность, искренность чувств, мажорность цветового восприятия. Но без напряженной учебы — и что немаловажно! — без доброжелательной критики юный художник не может успешно продвигаться вперед. Без взыскательного, требовательного отношения к своему творчеству он рискует превратиться в самоуверенного всезнайки. Чем глубже вы освоите основы изобразительной грамоты, тем острее, ярче станете воспринимать и передавать все бесконечное разнообразие мира, тем легче вам будет строить свои композиции даже на сказочные, фантастические сюжеты.

Порадовали нас линогравюры Пети Гнатченко. Он любит природу, растения, животных, особенно птиц. Мальчик хорошо



Оксана Карпинчик, 9 лет.
У костра.
Гуашь.
ДХШ, Энергодар.



Петя Гнатченко, 14 лет.
Птица в полевых травах.
Линогравюра.
Харьков.

Света Яковлева, 15 лет.
Автопортрет.
Акварель.
ДХШ, Уфа.



чувствует специфические особенности линогравюры, удачно передает фактуру предметов, занятно решает композиции. Эскизы его в меру декоративны, красивы. Птицы изображены в естественной для них среде, они словно слиты с окружающим. Своими работами мальчик как бы призывает к защите родной природы, бережному к ней отношению.

Продолжают поступать на конкурс и автопортреты юных художников. Света Яковлева прислала небольшой, в размер открытки, акварельный автопортрет. Нешаблонно понимая сущность акварельной техники, не увлекаясь большими размерами и широтой мазка, Света все внимание уделяет передаче внутреннего состояния портретируемой. Несмотря на внешнюю скромность, этот этюд подкупает искренностью тона, сгармонированностью красок.

В последнее время приходят также работы, выполненные в технике масляной живописи. Предупреждаем вас, дорогие друзья, не присылайте этюды и композиции в рамках, выполненные на фанере, оргалите, холсте с тяжелым подрамником. Ведь для небольших эскизов вполне можно использовать плотную проклеенную бумагу, грунтованный картон.

И еще один совет. Не рисуйте на случайных, вырванных из школьной тетрадки листах. Существует специальная бумага, альбомы для рисования. Не отправляйте в редакцию работы больших размеров. В условиях нашего конкурса сказано: они не должны превышать 50 сантиметров по большой стороне. Соблюдайте это правило! Название работы, имя, фамилия, возраст и адрес пишутся на обороте. Чтобы рисунки не помялись при доставке, не свертывайте их в трубочку. Лучший способ пересылки следующий: склейте конверт из плотной бумаги в размер рисунка и переложите картоном.

Ждем, дорогие ребята, ваших новых рисунков и композиционных эскизов, оригинально решенных, основанных на живых наблюдениях, доказанных художественно!

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА

Всякое истинное произведение искусства рассказывает нам о жизни: о людях, природе, об общественных и исторических событиях. У реалистического искусства много общего с научным познанием действительности. Есть между ними и существенные различия. Одно из них заключается в следующем. Каждый образованный человек обладает определенными научными знаниями, но сложные вопросы, глубины науки доступны только специалистам. Искусство же по природе своей обращено ко всем людям. Даже сложные художественные произведения рассчитаны на понимание широкой аудитории.

Это не значит, что восприятие того или иного произведения не требует никакой подготовки. Наоборот, чем образованнее и культурнее человек, чем больше он знает об искусстве, тем глубже он осознает его. И все-таки искусство по самой своей сущности обращено ко всем людям, ко всему народу и даже ко всему человечеству. Художник создает картины не для себя и своих близких. Он хочет, чтобы как можно больше людей его понимало, чтобы его картины вызвали непосредственный отклик зрителей.

Но ведь искусство будет нравиться людям только в том случае, если они найдут в нем для себя что-то интересное, близкое, важное. Поэтому чем полнее художественное творчество выражает идеи и интересы народа, тем более широкое признание оно получит. Конечно, при условии его художественного совершенства.

Так мы пришли к понятию народности искусства. Оно означает связь с народом, обусловленность художественного творчества жизнью, борьбой, идеями, чувствами и стремлениями народных масс, образное выражение их психологии, интересов и идеалов.

Яркий пример народности искусства является творчество художников-передвижников. Они жили в то время, когда русский народ



Ю. Пименов.
Свадьба на завтрашной улице.
Масло. 1962.

подвергался жестокой эксплуатации со стороны царского правительства, помещиков и буржуазии. И они были на стороне народа. Во многих своих произведениях передвижники отразили страдания народа. Вспомним «Тройку» и «Похороны крестьянина» В. Г. Перова, «На свиданье к сыну» и «На бульваре» В. Е. Маковского. Передвижники создали также образы

борцов за дело народа. Знаменательны полотна «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали» И. Е. Репина, «Курсистка» Н. А. Ярошенко, портреты демократической интеллигенции И. Н. Крамского, И. Е. Репина, Н. Н. Ге. Художники воспевали природу, среди которой живет народ. Характерны пейзажи А. К. Саврасова, И. И. Шишкина.



Е. К и б р и к.
В. И. Ленин прибыл
в Смольный.
Уголь. 1947.

Воплощали образы народно-поэтической фантазии, как это делал, например, В. М. Васнецов.

Изобразительное искусство наряду с другими видами творчества участвовало в борьбе народа и в подготовке революции в России. Оно воспевало красоту русского народа, изображало рабочий класс, разоблачало царское самодержавие в сатирической графике.

Народность обычно выражается многогранно: в правдивости и передовой идейности, в создании художественных образов народа и народных героев, в связи полотен художников с национальным фольклором, в широком использовании в профессиональных произведениях элементов и форм народ-

ного искусства, в доступности художественных произведений.

В. Г. Белинский неоднократно повторял: «Если изображение жизни верно, то и народно». Народность искусства он связывал с его правдивостью, выводил ее из истинности изображения, ставил в зависимость от реализма. Такой подход сохраняет и ныне свое значение. Именно глубокая правда жизни, имеющая передовое идейное значение, определяет народность произведений.

М. Горький подчеркивал значение народного творчества как базы всей мировой культуры: «Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый ис-

О. К и р ю х и н.
Мы строим мир.
Медь, выколотка. 1985.

А. М е л к о н я н.
Весна.
Масло. 1983. ▷

А. П л а с т о в.
Костер в поле.
Масло. 1968—1969. ▷



точник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры». Эти слова являются ключом к пониманию связи искусства с развитием общественной жизни, с судьбами и интересами народа.

Творчество всех подлинных художников прошлого отвечало принципу народности, выражая дух жизни и борьбы масс, воплощая лучшие черты народного характера, претворяя национальные традиции. В прошлом народность была диалектически взаимосвязана с классовостью искусства. На тех этапах, когда господствующий класс играл прогрессивную историческую роль, он выступал от лица всего общества, например, в Отечественной войне 1812 года. Поэтому в его культуру проникали





элементы народности. Но чем глубже становилось противоречие между господствующим классом и массами, тем более отрывалось от народных основ официальное искусство. А реалистические тенденции развивались в искусстве, оппозиционном к эксплуататорскому классу. Таково наследие критического реализма XIX—XX веков.

В классовом обществе правящая верхушка узурпирует культуру и стремится отстранить массы от ее сокровищ. Поэтому художественные явления, народные по своему существу — среди них произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, картины И. Е. Репина, В. В. Верещагина, В. И. Сурикова, В. А. Серова, — были мало доступны народу. Они не могли играть активной роли в его жизни из-за пропасти, разделявшей господствующие и угнетенные классы, народ и интеллигенцию, культуру верхов и культуру низов. Октябрьская революция создала предпосылки для ликвидации этого разрыва, изменила отношения между художником и обществом. Народность советского искусства стала более глубокой и приобрела прямо выраженный и действительный характер.

Сразу после Октябрьской революции В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин сформулировал принципы народности искусства. Он говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их». Эти положения, определяющие политику Коммунистической партии в области искусства, относятся ко всем видам художественного творчества.

При социализме искусство становится подлинно народным, ибо не имеет иных задач и целей, кроме



С. Герасимов.
Колхозный сторож.
Масло. 1933.

Ф. Решетников.
За мир!
Масло. 1950.
Фрагмент.

В. Еф а н о в.
На новой родине.
Масло. 1937.

Э. К а л н ы н ь.
Новые паруса.
Масло. 1945.

служения широким массам. Народность является одним из важнейших принципов социалистического реализма.

Советские художники — выразители интересов трудящихся. Их стремления и помыслы неотделимы от народной жизни и борьбы, их произведения — летопись родной истории. Многие творения мастеров разных жанров — достояние и гордость народа. Неотъемлемо вошли в культуру и сознание трудящихся произведения советских художников, запечатлевшие события Октябрьской революции и гражданской войны, великую победу над фашистскими захватчиками, живо воплотившие темы рабочего класса, образы тружеников сельского хозяйства, нашей героической молодежи.

Новым свидетельством плодотворной и нерушимой связи художественного творчества и народной жизни стали работы советских живописцев, графиков, скульпторов, монументалистов, показанные на выставках, посвященных XXVII съезду КПСС, — «Мы строим коммунизм!» и «Этапы большого пути».

В новой редакции Программы КПСС, принятой на состоявшемся съезде, записано: «Партия будет всемерно способствовать повышению роли литературы и искусства. Они призваны служить интересам народа, делу коммунизма, источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, активно помогать их идейному обогащению и нравственному воспитанию».

Советское искусство создается о народе и для народа. Признание миллионов — высший критерий его оценки. Подлинная народность творчества достигается тогда, когда художник живет интересами общества, утверждает правду жизни, наши коммунистические идеалы и является активным участником созидания.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения





МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

Великий маринист

(Неизвестное о творчестве Айвазовского)

Айвазовский, кто бы и что ни говорил, есть звезда первой величины во всяком случае, не только у нас, а и в истории искусства вообще.

И. Н. Крамской, 1885

В нашем сознании имя прославленного живописца связано с морем. О нем существует большая литература — книги, альбомы, статьи. Однако его личность, как и творчество, еще не раскрыта до конца.

Иван (Ованес) Константинович Айвазовский родился в Феодосии в армянской семье 17 июля 1817 года. Уже в раннем детстве мальчик проявил исключительные способности к рисованию и музыке. Двадцати лет он с большой золотой медалью окончил Петербургскую Академию художеств и в 1840 году направлен в Италию для усовершенствования. Через четыре года Айвазовский — европейски известный художник, почетный член нескольких академий — с триумфом возвращается в Россию.

С почестями встретили мастера в Петербурге. Он удостоен звания академика, живописца Главного Морского штаба. Однако его не прельщала беспримерная слава. Многие были изумлены решением молодого академика уехать в Феодосию. «Сколько волка ни корми, он все в лес смотрит», — заявил царь, узнав о его отъезде из столицы.

Айвазовский верил в демократические идеалы, его сердце было с Россией, которую для него олицетворяли декабристы, Пушкин, Гоголь, Белинский, Глинка. С некоторыми из них художника связывали дружеские отношения.

Но ведь не случайно Стасов отмечал, что всем следует помнить о патриотизме Айвазовского. Сыновняя любовь мастера к России была одновременно проявлением тех чувств, которые он питал к Армении. Эти чувства побудили его создать ряд полотен, изображающих победу русского оружия над турками в ожесточенных морских сражениях.

В родной Феодосии живописец построил на берегу моря дом, где трудился до конца жизни, оставив

потомкам около шести тысяч картин. Безусловно, не все из них равноценны. Главное в наследии Айвазовского — марины, где воплощен могучий образ моря. Почти ежегодно художник устраивал выставки произведений в различных городах России, Европы и Америки. Он прославил русскую школу живописи за границей. Был удостоен французского ордена Почетного легиона, других зарубежных наград. Его автопортрет помещен во флорентийской галерее Уффици.

Айвазовский прошел академическую школу, оставаясь в душе поэтом. Уже в ранних вещах достиг удивительной жизненности, эмоциональности, не свойственных, пожалуй, никому в такой степени; выработал оригинальную живописную манеру. Палитра художника с годами становилась все более светлой, экономной. Умение видеть в самом прозаическом поэзию выдавало в нем личность романтическую.

Живописец с детства страстно любил море, чувствовал его дыхание, норы. При этом никогда не писал с натуры. Уникальная зри-

тельная память, виртуозное мастерство позволяли ему легко справляться с любой живописной задачей. Он чувствовал себя перед холстом так же, как стихотворец перед чистым листом бумаги. И, давая свободу воображению, вдохновенно творил поэмы о море.

Стихия Айвазовского-мариниста — буря. Он часто писал кораблекрушения, людей, борющихся с волнами, помогающих друг другу. В широко известных полотнах «Девятый вал», «Радуга», «Буря у мыса Айя» он воспел смелость и волю человека. Исполнял огромные полотна в полноцветной, сочной гамме красок, отличав-

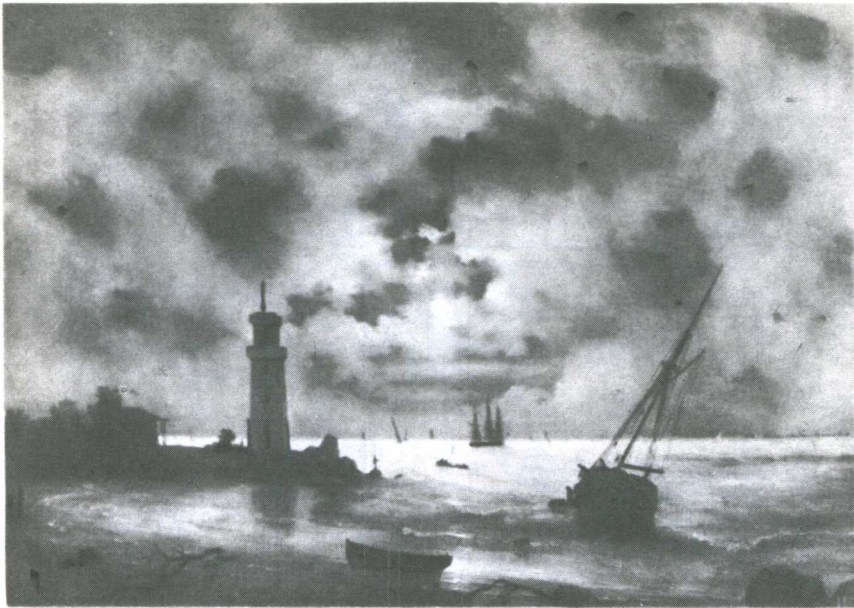


И. Айвазовский.
Амальфи.
Тушь, перо. 1842.

И. Айвазовский.
Автопортрет.
Тушь, перо. 1830—1840-е годы.

И. Айвазовский.
В бурю.
Масло. 1899.





И. Айвазовский.
Лунная ночь.
Масло. 1840.

шихся броской романтической красотой. Критики не раз оценивали ее как надуманную. Но таков творческий метод Айвазовского, обусловленный во многом народно-поэтическим восприятием природы. Вот почему самые драматические изображения «бурь» призваны не поразить, утратить зритель, а наполнить его сердце глубокой любовью к жизни, природе. На «сказочность» его миро-

восприятия пронизательно указывал Ф. М. Достоевский. «В его буре есть упоение,— писал он,— есть та вечная красота, которая поражает зрителя в живой настоящей буре».

Внимательно вглядываясь в картины художника, можно почувствовать, что, изображая морскую стихию, водное пространство, он, по сути дела, передает жизнь света. Свет для него — созидатель-

ная сила, символ жизни. Такое восприятие света традиционно для армянской культуры. Недаром живописец как-то сказал: «Те картины, в которых главная сила — свет солнца, надо считать лучшими». В последних полотнах мастера свету придано особенно сильное звучание. Он изливается на природу из невидимого источника, прорезая тьму мощным снопом.

Своеобразно цветовое мышление Айвазовского. На полотне он дает иногда удивительное, поражающее декоративным великолепием сочетание красной, синей, зеленой, желтой красок. Глядя на его марины, зачастую забываешь о сюжете и воспринимаешь их как гимн цвету.

В творчестве выдающегося мариниста воплотились такие черты, как жизнелюбие, мечтательность, любовь к колористическому богатству. Кроме красот России, Украины, Кавказа, Айвазовский неоднократно обращался и к природе Армении. В 1868 году, путешествуя по Закавказью, писал горные ландшафты, озеро Севан, Арарат и Араратскую долину. Эти вещи положили начало пейзажу в армянском искусстве.

Он был горячим патриотом своего народа. В бытность за границей Айвазовский часто посещал братство мхитаристов на острове Святого Лазаря близ Венеции, где встречался с братом Габриэлом. Это сообщество, существующее и поныне, основал в начале XVIII века армянский просветитель Мхитар Себастиа, который сделал его центром по изучению армянской истории, культуры, собрал богатейшую библиотеку и древлехранилище (матенадаран), окружил себя учениками. Знакомство Айвазовского с этой «маленькой Арменией» означало для него приобщение к чаяниям народа, веками страдавшего под османским игом. Здесь художник прошел школу гуманистических, свободлюбивых идей. Интересно, что у мхитаристов не раз находил приют великий английский поэт Байрон, участвовавший в борьбе за освобождение Греции от турецкого ига.

Айвазовский работал не покладая рук. Бывали дни, когда он создавал по нескольку картин. «Иметь, чтобы помогать» — таков девиз художника. Большую часть



И. Айвазовский.
На острове Св. Лазаря. Венеция.
Масло. 1843.

средств, которые приносили многочисленные полотна, тратил на благотворительные цели. Айвазовский основал в Феодосии картинную галерею, художественное училище, историко-археологический музей, содействовал сооружению железной дороги. Помогал нуждающимся жителям многих городов России, студентам петербургской Академии художеств, Красному Кресту, ветеранам обороны Севастополя и семьям погибших в Крымской войне. Во время военных действий находился в Севастополе, на передовой, воодушевляя русских солдат.

Живописец живо интересовался жизнью разбросанных по всему миру соотечественников. С его помощью строились армянские школы и типографии, издавались литературные труды. Он оказывал материальную поддержку людям искусства, обеспечивал кровом соотечественников, чудом спасшихся от гибели и добравшихся до Феодосии. Вот малоизвестный случай из жизни художника. В 1857 году он вместе с братом посетил Константинополь, где гостил у главного архитектора дворцовых сооружений С. Паляна. Айвазовский подарил ему один из своих пейзажей. Тот преподнес картину султану. Восхищенный султан попросил заказать мастеру несколько десятков полотен с видами Босфора. В надежде принести пользу живущим в Турции армянам Айвазовский выполнил заказ. В 1874 году его наградили высшим турецким орденом. Однако в конце жизни живописцу суждено было испытать страшное потрясение. В 1895 году османские власти учинили резню, жертвами которой пали сотни тысяч армян. Разрушались и сжигались многочисленные памятники древней культуры. Старый художник написал и выставил в Москве, Одессе, других городах картины, посвященные этой трагедии. Он швырнул в море полученный когда-то орден и заявил турецкому консулу: «Передайте своему кровавому хозяину — пусть и он выбросит мои картины, мне не жаль». Сгусток гнева и боли являет собой начатое 2 мая 1900 года — в последний день жизни живописца — полотно «Взрыв турецкого корабля».

Читая переписку мастера, мы видим, как последовательно служил он просвещению, всеобщему



И. Айвазовский.
Буря у мыса Айя.
Масло. 1875.

миру. Мечта Айвазовского — возрождение свободной Армении — осуществилась только после победы Великого Октября. Согласно завещанию художник погребен в Феодосии. Надпись на его могиле гласит: «Родился смертным, оставил по себе бессмертную память».

Память о великом певце моря жива и будет жить благодаря духу гуманизма в его творчестве. Заме-

И. Айвазовский.
Вид Ялты.
Масло. 1860—1870-е годы.

чательный живописец М. Сарьян тонко подметил: «Искусство Айвазовского — это искусство победы человека и человечности, отрицание деспотизма и насилия. Он художник бурной жажды свободы и ее прославления». Этим Айвазовский особенно дорог нашему времени.

Ш. ХАЧАТРЯН,
заслуженный деятель искусств
Армянской ССР



Айвазовский в зеркале мнений

Айвазовский — это великий авторитет.

И. Репин, 1881

Маринист Айвазовский по рождению и по натуре своей был художник совершенно исключительный, живо чувствующий и самостоятельно передающий, быть может, как никто в Европе, воду с ее необычайными красотою...

В. Стасов, начало 1900-х годов

В Риме на художественной выставке картины Айвазовского признаны первыми... Залы вельмож, общественные собрания и

притоны артистов оглашались славою новороссийского пейзажиста газеты гремели ему восторженными похвалами, и все единодушно говорили и писали, что до Айвазовского никто еще не изображал так верно и живо света, воздуха и воды.

«Художественная газета», 1841

Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немислимо с натуры. Художник должен запомнить их. Сюжет картины слагается у меня в памяти,

И. Айвазовский.
Морской берег.
Масло. 1870—1880-е годы.



как сюжет стихотворения у поэта; сделав набросок на клочке бумаги, я приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нем моею кистью.

И. Айвазовский

Айвазовский сам и его знакомые рассказывали мне подробно, как он работает. Воздух он пишет непременно в течение одного утра, как бы велика картина ни была. Этого требует смешение красок. Таким образом, иногда ему приходится не отходить от картины с 6 утра до 4 пополудни. Труд такой донельзя утомителен (не забудь, что он иногда должен чрезвычайно быстро шлепать кистью, даже подсакивая, чтобы придать больше силы), и он в последнее время весь исхудал и побледнел. Впрочем, подумай, с 15 января по 19 мая он сделал 5 огромных пейзажей...

А. Н. Серов, 1846

Картины эти, особенно «Вид Капри», принесли большое удовольствие истинным ценителям таланта и снова подтверждают, что, кроме Айвазовского, у нас никто не передает так верно жизни моря, никто не достигает, как он, прозрачности воздуха, и никто, кроме него, не остается более верен воздушной перспективе.

Н. Рамазанов, 1854

*Прости меня, великий художник,
Если я ошибся, приняв картину за
действительность,
Но работа твоя очаровала меня
И восторг овладел мною,
Талант твой велик и могуч,
Потому что тебя вдохновляет
гений.*

Уильям Тернер, 1840-е годы

Ваш талант прославляет Вашу родину.

О. Верне, 1840-е годы

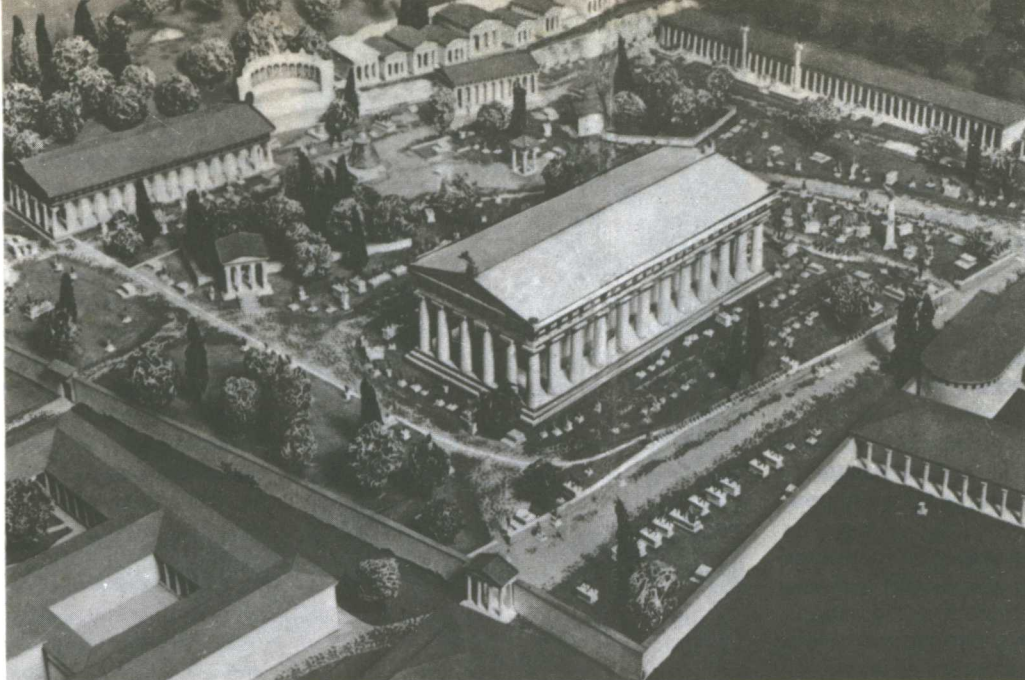
Не было никого у нас в то время из современных пейзажистов, который бы обладал такою фугою красок, как он.

А. Боголюбов, 1888

*Когда б стихи мои вливали
Такой же свет в сердца людей,
Как ты — в безбрежность этой
дали*

*И здесь вокруг этих кораблей
С их парусом, как жар горящим
Над зеркалом живых зыбей...*

А. Майков, 1877



ОЛИМПИЯ



Много чудесного можно увидеть в Элладе, о многом удивительном здесь можно услышать, но ни над чем в большей мере нет божьего покровительства, как над Элевсинскими мистериями и над Олимпийскими состязаниями». Так считал историк и путешественник Павсаний, который во II веке внимательно изучил памятники Древней Греции и оставил знаменитую книгу «Описание Эллады». И хотя с того времени прошло восемнадцать веков, давно отвергнуты языческие боги, но и сегодня человек, ступая на землю Олимпии, испытывает чувство благоговения — сродни тому, которое охватывало древних греков вблизи святилища их главных богов.

В значительной мере это ощущение создается окружающей природой. Олимпия расположена на западе Пелопоннеса, в красивой долине, раскинувшейся около горы Кронос, между реками Алфеем и Кладием. Вокруг на всем пространстве, что охватывает глаз, высятся невысокие, покрытые сочной зеленью холмы. С четырех сторон долина отгорожена естественными преградами — реками, холмами. Это создает некоторую изолированность, чувство отрешенности от повседневных забот. Кажется, ничто не нарушает мирную и безмя-

тежную картину этого уголка земли, и лишь развалины некогда блестящих храмов напоминают о том, что ход истории, войны и перемены в воззрениях людей не пощадили и Олимпию...

Она была одним из самых прославленных святилищ Эллады, первым домом атлетов. Но слава Олимпии связана не только со спортивными состязаниями. Она являлась религиозным и культурным цент-

ром Древней Эллады. Сюда приходили люди, чтобы получить совет от олимпийского оракула или жреца Зевса. Здесь хранились государственные и частные документы о крупнейших исторических событиях. С текстами договоров и сообщениями о победах знакомили надписи на каменных плитах, бронзовых дисках. Многие статуи, храмы были обетными, поставленными в честь какой-либо победы, успешного покровительства божества в важном государственном или личном деле.

Олимпия служила очагом художественной культуры. На протяжении многих веков здесь возводились великолепные постройки, творили прославленные мастера. В памятниках искусства нашли зримое отражение мифы, народные предания, культы богов и легендарных героев, идеалы древних греков и историческая судьба самой Олимпии.

Первые архитектурные сооружения на ее территории относятся к началу второго тысячелетия до н. э. Люди того времени ничего не знали ни о Зевсе, ни об Олимпийских играх. Они поклонялись отцу Зевса, титану Кроносу. Его именем называлась самая высокая в этой местности гора и алтарь. Кроме Кроноса, чтили Уранию, боги-

Реконструкция святилища Олимпии, каким оно было в римскую эпоху. В центре — храм Зевса.

Руины раннехристианской церкви, перестроенной из мастерской Фидия в V веке н. э. Современный вид.



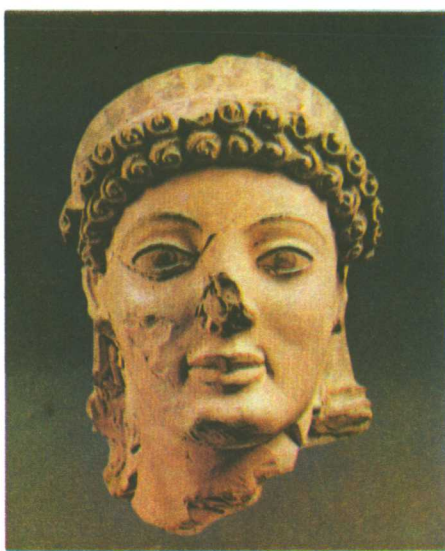
ню земли Гею. Уже тогда вместе с грозными богами почитался и легендарный Пелопс, чьим именем назван полуостров Пелопоннес. Трудно установить, когда и почему возник культ этого героя. Известно только, что его культ более древний, чем Зевса, и его святилище — Пелопион — первое, которое создано в Олимпии.

После укрепления на полуострове племени дорийцев культ бога Зевса усиливается, отныне Олимпия становится его святилищем, хотя сохраняются и старые поклонения Пелопсу, почитание Кроноса. Жертвоприношения в то время свершались под открытым небом. Ведь божество тогда отождествлялось с природой. Особенно почитался пепельный алтарь Зевса, находившийся в центре святилища. Заклание животных происходило внизу на преджертвии, у каменного постамента: бедра, кости поднимались на самый верх, там сжигались. Пепел смешивали с водой и обмазывали алтарь. Павсаний свидетельствует, что высота пепельного алтаря Зевса достигала в его время (II в.) 6,5 метра, пепел был так прочен, что для восхождения на алтарь в нем прорубали ступеньки.

Кроме главного алтаря, существовали десятки других, также посвященных «отцу богов и людей». Любопытно, что он выступал не только как грозный метатель молний. К Зевсу обращаются и в весьма прозаических обстоятельствах. Так, в одном мифе о Геракле говорится: когда тот приносил жертву в Олимпии, ему страшно надоели мухи. Геракл решил избавиться от них своеобразным способом — принес жертву Зевсу Апомию (отгоняющему мух).

Зарождение Олимпийских игр древние греки возводили к мифологическим временам, честь их утверждения приписывалась и самому Зевсу, и Гераклу. Но это только мифы. Сегодня мы знаем, что Олимпиады смогли возникнуть в ту эпоху, когда сформировался идеал свободной личности, в которой красота тела сочеталась с нравственным величием, тот идеал человека, который соединял в себе силу атлета, мужество воина и доблесть гражданина.

Проведение древних Олимпийских игр принято считать с 776 года до н. э., когда стали записывать имена атлетов-победителей. Этот



Голова Афины — сохранившаяся часть статуи богини. Раскрашенная терракота. 490 год до н. э. Олимпия. Музей.

П э о н и й.
Статуя Ники (богини Победы). Мрамор. Высота 1,95 м. 420 год до н. э. Олимпия. Музей.

Чернофигурная гидрия, на которой изображены женские олимпийские состязания в честь богини Геры. Конец VI века до н. э. Ватиканский музей. ▷



год лег в основу греческого летоисчисления. Теперь неизмеримо возрастает значение Олимпии как всегреческого святилища. Раз в четыре года атлеты со всех областей и колоний Греции стекались сюда, чтобы помериться в силе и мужестве. На три месяца объявлялось священное перемирие, под страхом проклятия и немилости богов никто не мог появиться здесь с оружием. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что Олимпия стала центром мирного сосуществования различных греческих племен.

Все это не могло не сказаться и на художественных памятниках. В V веке до н. э. святилище обретает законченный классический облик. В центре священной рощи — Альтиса — возвышаются великолепные храмы, сокровищницы с дарами крупнейших греческих городов, многочисленные мраморные и бронзовые статуи атлетов-победителей. Самым величественным был храм Зевса Олимпийского, построенный архитектором Либонном в V веке до н. э. Архитектура храма, его скульптурные украшения служат лучшим образцом античной ранней классики. Он создавался после выдающихся побед греков в долгой войне с персами, и героический дух народа-победителя ярко сказался на искусстве этого периода. Храм Зевса Олимпийского с особой художественной силой выражает героические устремления.

Сама постройка не сохранилась, уцелели замечательные скульптурные украшения фронтонов, хотя и в сильно поврежденном виде. Именно их создателей остались неизвестны. В своем искусстве мастера обращались к мифологическим сюжетам, но умели выразить в них идеи, созвучные современности. На главном восточном фронтоне изображен миф о состязании Пелопса и Эномая. Царь аркадской Писы Эномай получил предсказание о том, что будет убит своим зятем. Поэтому он старался избавиться от всех женихов дочери Гипподамии, заставляя их состязаться с собой в беге на колесницах. Сам Эномай имел непобедимых коней — дар отца, бога Ареса. Пропуская вперед соперника, Эномай затем без труда догонял его и поражал ударом копья в спину. Так он убил 12 или 13 женихов Гипподамии, пока к ней не посватался Пелопс. Он прибег-

нул к хитрости — уговорил возницу Митрила заменить металлическую чеку в колеснице восковой, и Эномай разбился.

Скульптор показывает момент перед началом состязаний. Герои представлены перед тем, как должны развернуться главные события. В каждом образе читается исход этой драмы. Исследователи античного искусства, анализируя идейную и художественную концепцию скульптурного фронтона, подчеркивают ту глубину, с которой рас-

сдержанной силы и уверенности. Лица греков спокойны и мужественны, лица кентавров искажены яростью и злобой. Основная идея кентавромахии — победа разумного начала над всем низменным, животным. Темы двух фронтонов отразили нравственные идеалы времени — прославление светлого, высокого начала в человеке, утверждение его достоинства и величия.

На двенадцати мраморных метопах храма изображались подвиги Геракла. Этот мифологический ге-

ножки трона танцевало по четыре Ники; перекладки, соединяющие ножки трона, украшены изображениями олимпийских состязаний. Пол перед статуей выслан черным мрамором и окаймлен полосой из светлого паросского мрамора. Полоса слегка приподнята, чтобы задерживать сливающееся сюда масло, которое предохраняло от порчи слоновую кость. Базу статуи из сине-черного камня украшал золотой рельеф, изображавший рождение Афродиты из морских волн в присутствии богов.

Конечно, даже подробное описание не в силах передать художественного образа. Поэтому так важны свидетельства античных авторов, которые говорят об огромном впечатлении, производимом творением Фидия. Они позволяют заключить, что Фидию удалось передать особую одухотворенность владыки Олимпа. «Если человек, испытывавший в своей жизни много несчастий и забот, с душой, полной горечи, предстанет перед статуей Зевса, то он забудет обо всем тяжелом и страшном, что несет с собою человеческая жизнь» — так писал Дион Хрисостом. Недаром это произведение было причислено к семи чудесам света.

Фидий исполнял статую в мастерской, находившейся в западной части святилища. В 1954 году археологи, раскапывая этот участок, нашли обломки бронзы, слоновой кости, небольшие кусочки золота и драгоценных камней, молоток, скульптурные инструменты, а также чернолаковый кувшинчик, на донце которого процарапана надпись: «Я принадлежу Фидию».

В здании мастерской находились и жертвенники. Ученики Фидия получили прозвище чистильщиков, так как им была доверена почетная обязанность — чистить статую Зевса от оседающей грязи. Поучительно, что перед тем, как приступить к этой работе, они приносили жертву Эргане — богине труда.

У восточного фасада храма на постаменте позднее была установлена статуя богини победы, выполненная скульптором Пэонием. В ней нет той стремительности, которая характерна для Ники Самофракийской. Мастер изобразил ее как бы парящей в воздухе. Богиня олицетворяет уверенность в победе, ее торжество.

С Олимпией связано имя еще одного замечательного скульпто-

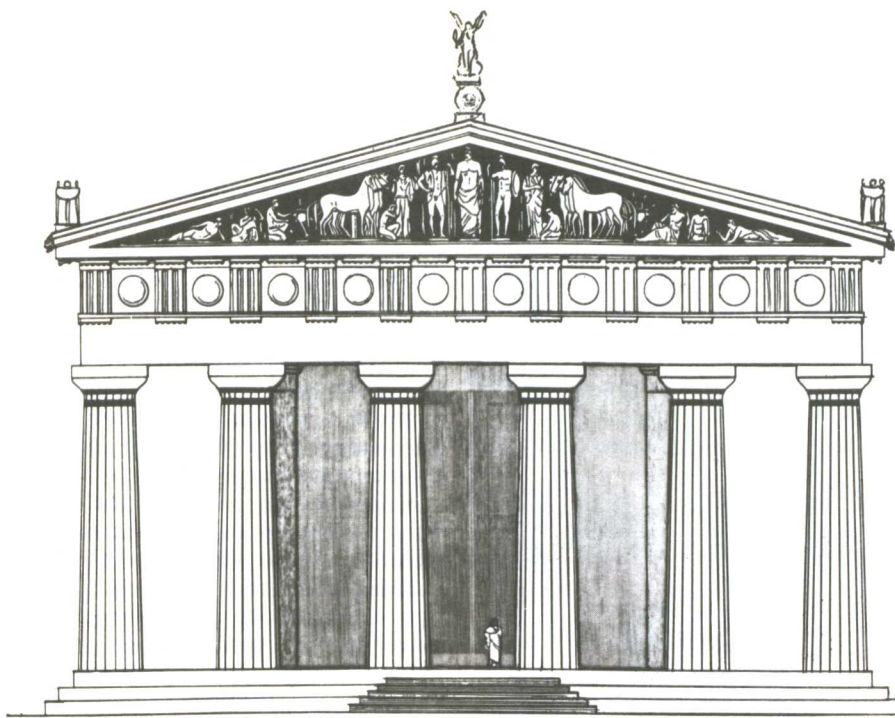


крыта в нем трагедия побежденного. Эномай обречен на гибель за свою неправоту, и такую смерть считают справедливой. Восточный фронто́н храма нередко называют «воплощенной в камень трагедией Эхила», подчеркивая очищающий смысл воздействия античной трагедии — наказание зла, утверждение справедливости, человечности.

На западном фронто́не изображена сцена битвы богов и героев с кентаврами. Сюжетом его явился миф о том, как предводитель племени лапифов Пейрифой пригласил на свою свадьбу богов, героев и соседнее племя кентавров. Опьянев, кентавры попытались похитить женщин и юношей, в том числе и невесту Пейрифоя — Дейдамию. Изображен момент жесточайшей схватки греческих героев и кентавров. В центре скульптор поместил фигуру Аполлона, который своим жестом возвещает лапифам победу. Весь он — олицетворение

рой был необычайно популярен — ведь он воплощал доблесть, мужество, силу и неустрашимость. Таким образом, темы композиций на метопах и фронтонах как бы предворяли созерцание главной святыни храма — статуи Зевса, исполненной величайшим скульптором Древней Греции Фидием. К сожалению, статуя не сохранилась, но мы можем представить ее по описаниям античных историков.

Бог восседал на троне, увенчанный венком из оливковых ветвей. Его фигура сделана из золота и слоновой кости. В правой руке, опирающейся на трон, он держал Нику, тоже исполненную из золота и слоновой кости; в левой — скипетр, увенчанный орлом. Плащ и сандалии Зевса были из золота, на плаще — орнамент с изображениями животных, полевых лилий. Трон отделан золотом, драгоценными камнями, черным деревом и слоновой костью. Вокруг каждой



ра — Праксителя. Здесь найдено его оригинальное произведение: Гермес с маленьким Дионисом. Пракситель прославился как мастер прекрасных женских статуй, певец богини любви Афродиты. Даже в мужских образах скульптора есть оттенок женственности. Гермес изображен с Дионисом на руках, которого несет на воспитание нимфам. В пути он остановился отдохнуть и, прислонившись к стволу

Восточная сторона храма Зевса. Реконструкция. На фронтоне изображено состязание Пелопса с Эномаем.

Центральная часть западного фронтона храма Зевса. Аполлон и кентавр. Мрамор. V век до н. э. Олимпия. Музей.



дерева, играет с младенцем, дразня будущего бога вина гроздью винограда (эта деталь не сохранилась).

Глаза Гермеса устремлены вдаль. По выражению Б. Р. Виппера, скульптора не столько «интересует внутреннее состояние героя, сколько особое очарование мечтательного настроения, которое он умел вкладывать в свои статуи. Пракситель смог извлечь из мрамора такую прозрачность, такую нежность, такое богатство полутонов, что контуры тела, кажется, растворяются в воздухе.

Герои Праксителя вообще не любят стоять прямо, еще меньше они проявляют энергии, они обыкновенно прислоняются, облокачиваются, лениво бездействуют. Мечтательный влажный взгляд Праксительских статуй вызывал особенное восхищение античных зрителей. Пракситель достигал его тем, что несколько утолщал нижнее веко и заставлял его мягко, почти незаметно переходить в глазное яблоко». Сила и уверенность, звучащие в скульптурах V века до н. э., теперь как бы покидают статую, и фигура кажется расслабленной, утратившей мощь.

Кроме статуй богам, в Олимпии было множество бронзовых и мраморных изваяний атлетов. Их создавали прославленные скульпторы: Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас, Лисипп. Около входа на стадион стояли медные статуи Зевса. Их называли Занами. Они делались на деньги того штрафа, который налагался на атлетов, нарушавших правила состязаний. Статуи снабжались подписями, где сообщалось, за какую провинность она поставлена, или содержалось назидание — победу в Олимпии можно получить не деньгами, а быстротой ног и крепостью тела. Штраф налагался и за трусость, как было с борцом-панкратистом, попытавшимся убежать за день до начала состязаний.

За статуями находился сводчатый проход, называемый Тайным, — через него шли на стадион судьи и атлеты. Размеры стадиона по нынешним меркам весьма скромны: беговая дорожка 192 м и шириной 10 м. На возвышении было место для судей, напротив — жертвенник из белого мрамора, на нем обычно восседала жрица Деметры. Вообще замужним женщинам вход на игры запрещался.

Для девушек устраивались состязания в беге — «герей». Их учреждение приписывают Гипподамии, которая таким образом воздала благодарность Гере за свой брак с Пелопсом. Для их проведения предоставлялся олимпийский стадион, но дистанция для бега уменьшалась на $\frac{1}{6}$ часть. Победительница получала венок из оливковых ветвей и часть коровы, приносимой в жертву Гере.

В 145 году до н. э. Греция стала римской провинцией. Одни римские правители почитали греческие святыни и приносили им свои дары, другие грабили их. Особенно Олимпия пострадала при Сулле, позволившем солдатам опустошить ее сокровищницы. В 394 году с распространением христианской религии игры были запрещены. На Олимпию обрушились природные стихии: наводнения и сильные землетрясения. Воды рек затопили и покрыли песком оставшиеся руины. Так под слоем речного ила святилище пролежало тринадцать веков. Сегодня в этот факт трудно поверить — кажется, Олимпия существовала всегда. В средние века и эпоху Возрождения о ней знали лишь из письменных источников. Но даже место нахождения не было точно определено. Некоторые считали, что святилище располагалось возле горы Олимп, а не около Кроноса.

В XVIII веке, когда обострился интерес к античности, возникла необходимость разыскать Олимпию, но планомерные раскопки начались лишь в 1829 году французскими исследователями. Тогда нашли мраморные метопы, украшавшие храм Зевса. Их отправили во Францию, в Лувр. Вскоре соглашение между греками и французами было нарушено и раскопки приостановились. В 1875 году их вели германские археологи. Все обнаруженные памятники теперь должны были оставаться в Греции, для них в Олимпии был выстроен музей.

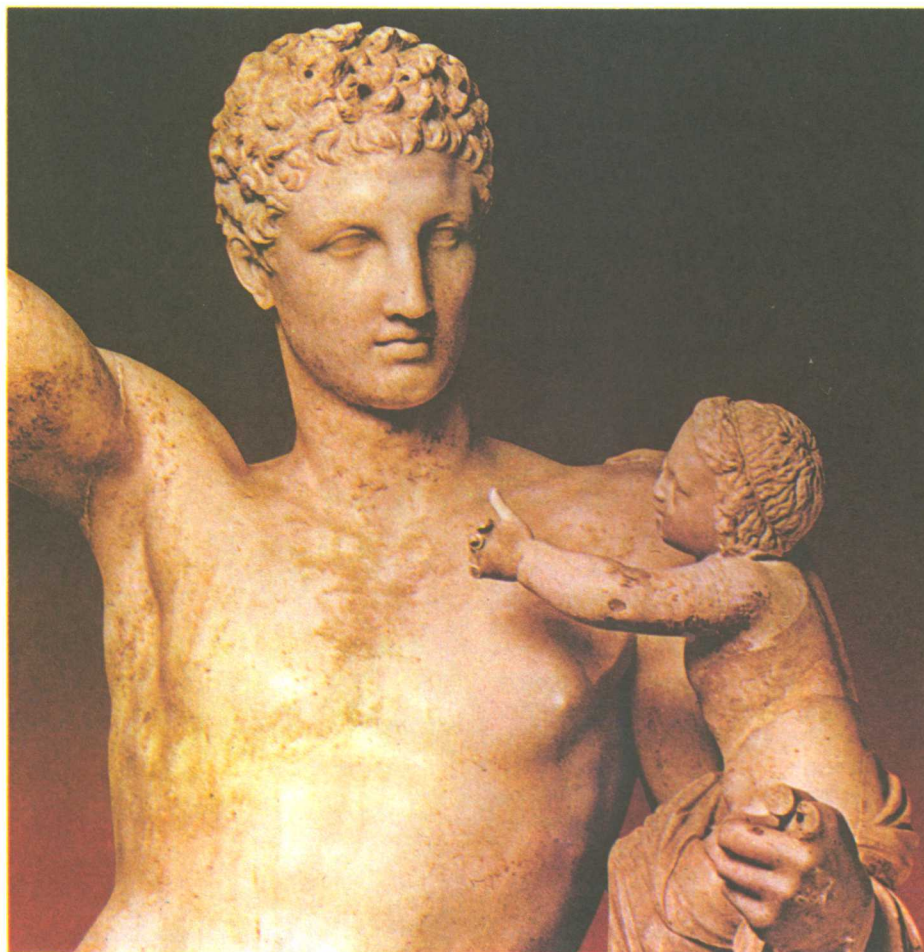
Сегодня это крупный историко-художественный памятник Греции. Идут и идут сюда люди, приехавшие с разных концов света, чтобы приобщиться к древней культуре, которая и поныне не утратила своего облагораживающего воздействия на умы и сердца людей.

Н. ПЛАТОНОВА



Метопы храма Зевса, изображающая один из подвигов Геракла — похищение золотых яблок в саду Гесперид. Геракл, Атлант, Афина. Мрамор. V век до н. э. Олимпия. Музей.

Пракситель. Гермес с Дионисом. Деталь. Мрамор. 340 г. до н. э.



Беседы о рисунке

ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

К графическим средствам изображения в набросках предъявляются особые требования: они должны быть просты, экономны и универсальны, чтобы способствовать скорости работы при решении разнообразных задач в походных условиях. Такими графическими средствами, обладающими широкими возможностями и применяющимися при исполнении набросков, являются линия и ее видоизменение — штриховая линия, или штрих.

ЛИНИЯ

Линия как одно из средств передачи изображения появилась в самом начале зарождения искусства. Ею пользуются и по сей день при исполнении рисунка.

Линии бывают разные. Линия, оставляемая острием карандаша или рейсфедера с тушью, движение которого направляется каким-либо чертежным инструментом (линейкой, лекалом или циркулем), называется «чертежной». На всем протяжении она одинакова по ширине. Это считается ее достоинством. Но в наброске такая линия непригодна — она безжизненна.

Линия, свободно проведенная графитным карандашом или другим инструментом с красящим материалом, и есть основное графическое средство, применяемое в наброске и передающее плоскостность и двухмерность изображения. При этом линия может быть длинной, короткой и даже превратиться в точку. Наброски, исполняемые такой линией, принято называть линейными.

Натура нами узнается по характерным внешним очертаниям ее силуэта или по ее контуру. По контуру можно сразу отличить

Окончание. Начало см. в № 3, 4 за 1986 г.



В. Суриков.
Юноша за столом.
Рисунок к картине
«Меншиков в Березове».
Карандаш. 1882.

Ван Гог.
За Шенквегом. Гаага.
Карандаш. 1882. ▷

П. Рубенс.
Этюд оседланной лошади.
Черный и белый мел, сангина.
Ок. 1615—1618 гг. ▷

шар от куба. По характерным очертаниям всей массы кроны мы определяем породу дерева, видим разницу между легковой машиной и грузовиком, курицей и уткой. Более того, часто только по силуэту и контуру мы даже издали узнаем знакомого человека.

На контуре сосредоточивается наше первое внимание. Поэтому от остроты и богатства восприятия его особенностей зависит полнота представления об увиденном предмете.

Если в длительном учебном рисунке контур возникает в итоге постепенного моделирования формы, то в наброске контурная линия должна появиться на листе сразу же, в первую очередь.

Это тем более важно, что контур, точно и остро найденный, даже незаконченный, способен выполнять одновременно несколько функций — ограничивать форму, определять компоновку и размер изображения в листе, передавать характер и движение всей массы формы, ее пропорции. Такие свойства графической линии, как плавность, текучесть и непрерывность, позволяют одновременно выявлять общий характер формы и ее пластические качества.

Чем вернее найден контур, тем полнее он передает воспринятое, и чем острее при этом наблюдательность, тем выразительнее получится набросок.

Для нанесения четкой и плавной графической линии требуется твердость руки, которая приобретает с опытом.

ШТРИХ

Другим графическим средством создания наброска является штрих. В зависимости от нажима карандаша, пера с тушью штрих становится темным или светлым, мягким или жестким.

К тому же штриховая линия может быть длинной, короткой, широкой, тонкой, едва заметной. Пластические качества штриха дают разнообразные художественные возможности.

В штриховом наброске (как и в линейном) нанесение контура является первоочередным делом, и штриховая линия также при этом способна выполнять несколько функций.

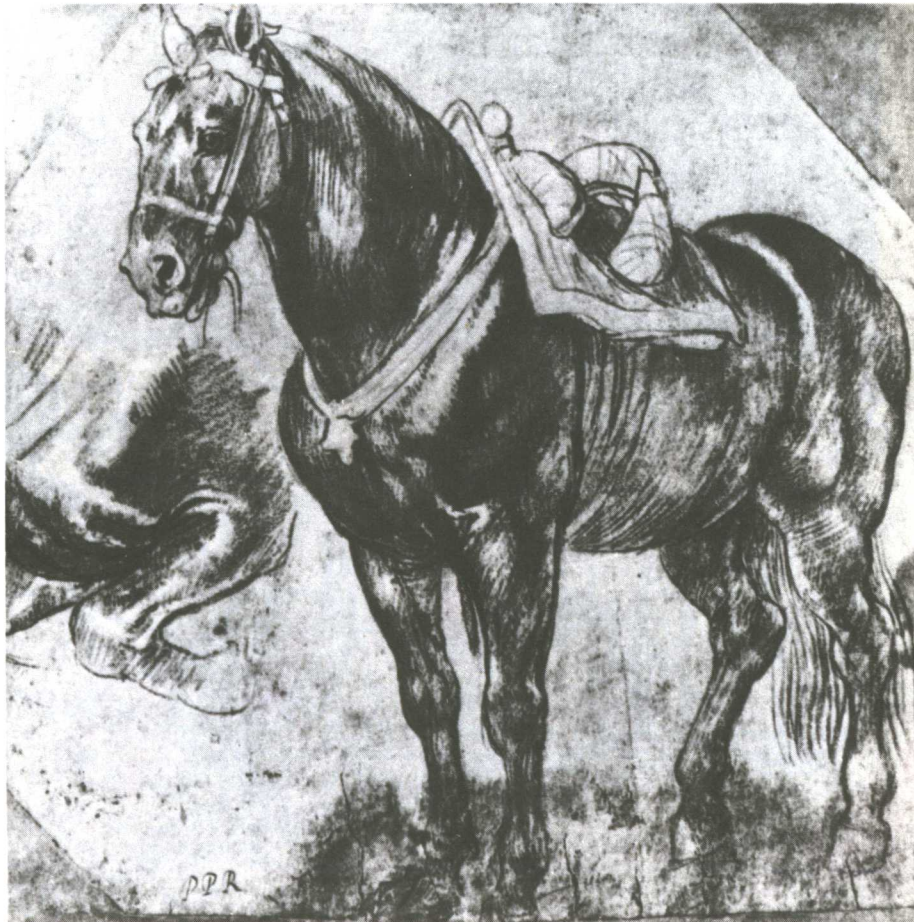
Рядом параллельных или пе-



рекрецивающихся в разных направлениях штрихов создается так называемое штриховое тональное пятно требуемой силы. Это говорит о богатстве возможностей штриха и разнообразии технических приемов его использования как удобного, почти универсального средства изображения, которое может одновременно передавать в быстром на-

броске характерные объемные и пластические признаки натуры.

Первые навыки работы штрихом учащиеся обычно получают в начале обучения на занятиях длительным учебным рисунком, решая задачи лепки формы светотеневыми отношениями. Какое-то время наброски получают перегруженными линиями и штрихами с чрезмерно силь-



ными нажимами и сопровождаются черканием карандаша по одному месту. Постепенно появляется привычка бережно и обдуманно относиться к каждому касанию бумаги, и карандаш начинает оставлять только соответствующей силы и ширины след там, где это надо, а штрих становится увереннее и точнее.

Поэтому на исполнение первых заданий по наброскам с неподвижной натуры необходимо отводить несколько больше времени (почти как на зарисовку), чтобы его хватило на анализ формы, и постепенно сокращать его.

С целью облегчить овладение набросками пока приходится иметь дело только с неподвижной натурой, на первых порах можно рекомендовать начинать набросок с нанесения на лист легкой, едва заметной вспомогательной штриховой линии, передающей общую форму. Таким образом на листе сразу же решается компо-



Ж. Сёра.
Чистильщик ботинок и его клиент.
Карандаш. 1881.

Р. Гуттузо.
Рынок в Анакапри.
Перо. 1954.

новка и определяется размер изображения.

Непрерывность движения карандаша имеет существенное значение, так как в процессе работы художника одновременно происходит не только отбор нужного для обобщенного изображения, но и увязка отдельных частей, пластическое подчинение их целому.

Лишь после нанесения контура можно отнять карандаш от бумаги, чтобы, заканчивая набросок, наметить внутри или вне его некоторые характерные детали, подчеркнуть штрихами объем или показать затененность.

ТОНАЛЬНОЕ ПЯТНО

Тональное пятно применяется при решении следующих задач:

- при выявлении или подчеркивании объемности натуры;
- для передачи ее освещенности;
- при желании показать силу тона, окраску формы, а также



фактуру ее поверхности; — для передачи глубины пространства, окружающего форму.

Тональное пятно создается внутри контура параллельными или перекрещивающимися линиями (или штрихами). В этом случае на силу тонального пятна воздействует ширина линий или штрихов и светлых промежутков, остающихся между ними, которые должны соответствовать размеру исполняемого рисунка.

Тональное пятно на бумаге может быть получено и другими средствами, причем сила и звучание его в значительной мере зависят от особенностей и свойств графического материала, которым исполняется набросок, а также от техники нанесения этого материала на бумагу.

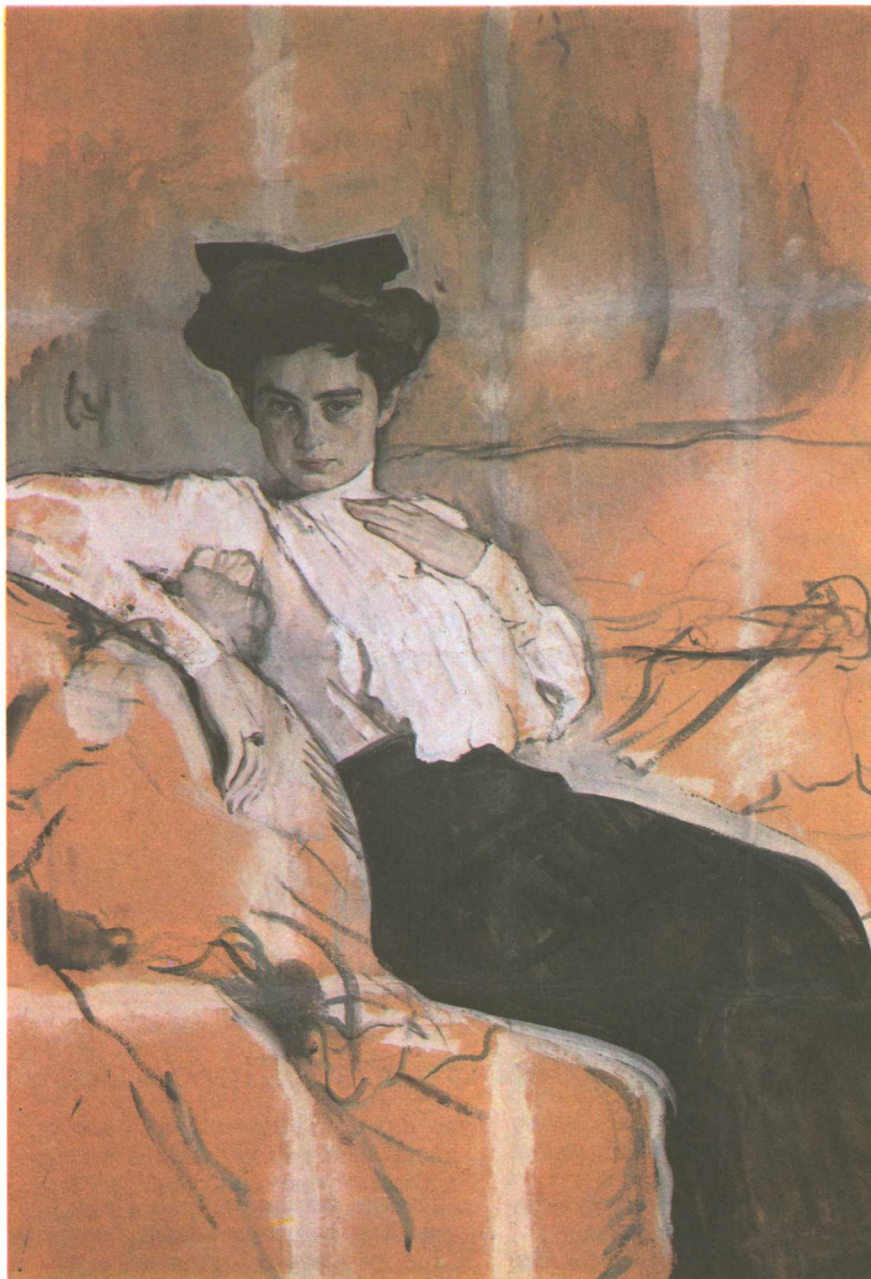
При использовании для наброска так называемых «сухих» материалов (мягкие графитные и угольные карандаши, обыкновенный и прессованный уголь, «соус») тональное пятно нужной силы достигается с помощью жесткой кисти, растушевкой и даже просто пальцем. Чернила и тушь в готовом виде или разведенные водой кладутся на бумагу мягкой или жесткой кистью.

В некоторых случаях тональное пятно наносится в начале работы, сразу, а затем уже по натуре уточняется контур изображаемой формы.

Нередко в работе над набросками применяются все графические средства: линия, штрих и тональное пятно или в комбинациях: линия и тон. Следует иметь в виду, что выбор этих средств органически связан с особенностями графического материала.

Штрихи, нанесенные на бумагу карандашами или сделанные пером — тушью, акварелью при помощи кисти, зрительно воспринимаются по-разному. Тональные пятна одной силы, выполненные штрихами или акварелью, отличны друг от друга по своему звучанию. Поэтому один и тот же объект, изображенный на бумаге разными материалами, зрительно воспринимается по-иному, имеет свой изобразительный язык, обладает особыми художественными качествами.

А. О. БАРИЦ



В. Серов.
Портрет Г. Л. Гиршман.
Темпера. 1906.

Рембрандт.
Лев, пожирающий кость.
Сангина. 1641.





РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ

Алексей Zubov. Панорама Петербурга

*Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам...*

А. С. Пушкин. Медный всадник

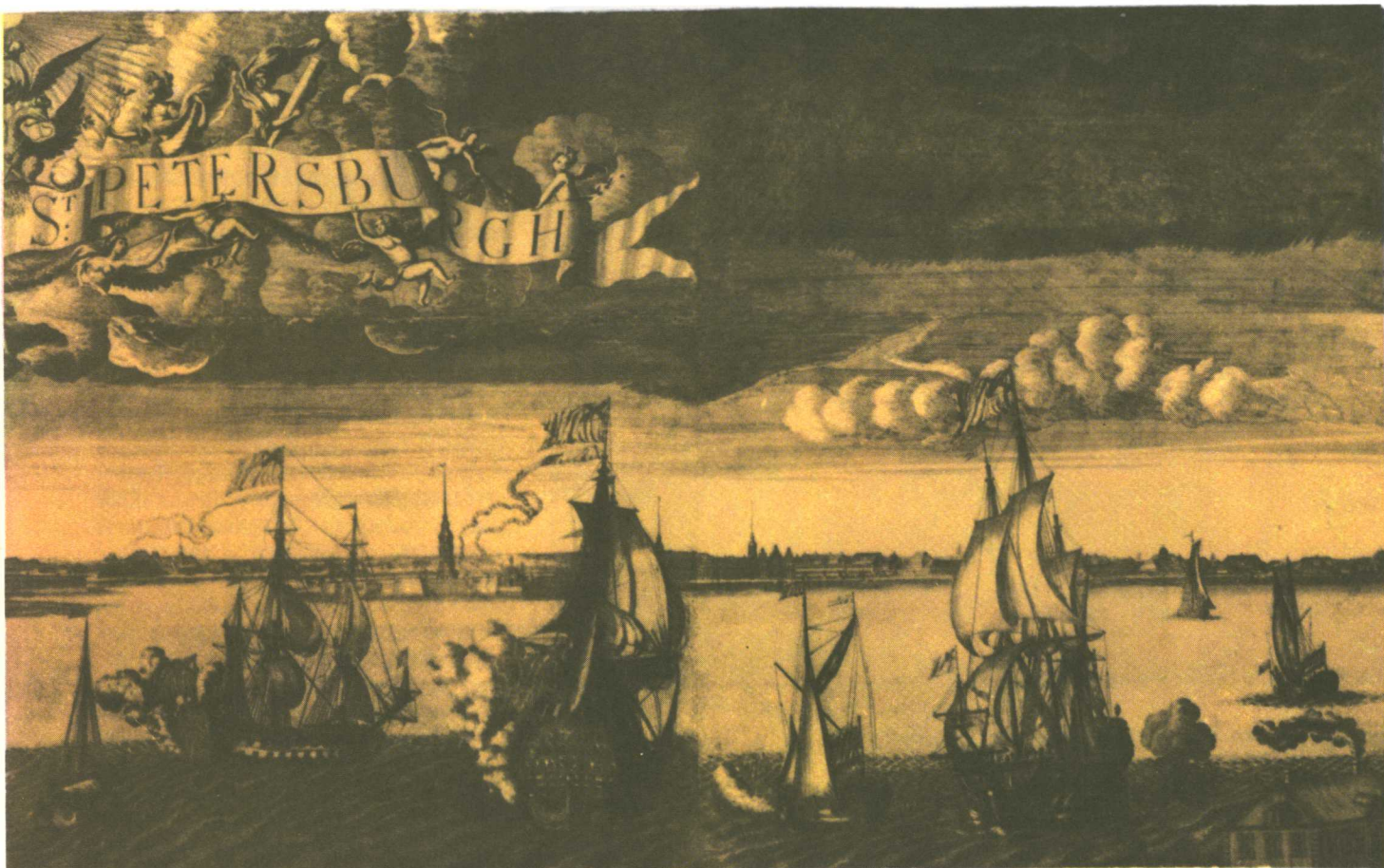
Существуют произведения искусства, которые ярко и полно выражают общественное содержание исторического периода в жизни страны. Они редки, но именно потому возвышаются в ряду явлений художественной культуры. Одно из них — гравюра «Панорама Петербурга» (1716) Алексея Федоровича Зубова, выразившая дух петровских преобразований.

Этот мастер по праву считается

первым бытописателем Петербурга. Его гравюры, изображающие новую столицу, многочисленны и разнообразны. Вспомним лист «Васильевский остров». Праздничное великолепие набережной Невы. Перед дворцом Меншикова богато декорированные триумфальные ворота. На берегу толпятся встречающие, подана карета, запряженная четверкой лошадей цугом, виден дым салютующих пушек. За дворцом расстилается «Санкт петер бурхский остров за малою Невою на прошпект». Эту гравюру, исполненную в 1714 году, и «Баталию при Гангуте» 1715 года можно назвать прелюдией к «Панораме Петербурга». Опыт, мастерство в создании перспективных видов, изображение кораблей, особый душевный подъем сполна проявились в работе над произведением.

Город на Неве строился удивительно быстро; но Петру I и эти темпы казались недостаточными. В 1716 году он уезжает за границу. К его возвращению Екатерина I приказывает директору Санкт-Петербургской типографии М. Аврамову награвировать перспективу города. В то время в типографии было два старших мастера Питер Пикарт и Алексей Зубов. М. Аврамов поручил выполнение ответственного заказа Зубову.

В сборнике «Старина и новизна», изданном в 1772 году, описан момент, когда иеромонах флота Г. Бужинский подносит зубовскую гравюру Петру I. Приведем небольшой отрывок: «Слово в похвалу Санкт-Петербурга... при поднесении Его Величеству, первовырезанного на меди плана и фасада Петербурга. Град сей... прекрасными зданиями украшенный...



тщанием Твоим нововведенное в России и преславно успевшее гридировальное художество, изображенный на хартии приносит». Обратите внимание на слова «первовырезанный на меди план и фасад Петербурга». Известно, что первые небольшие его виды с изображением Петропавловской крепости гравировал и П. Пикарт. Но современник называет первым видом города именно зубовскую гравюру. Возможно, потому, что она намного превосходит небольшие листы П. Пикарта как панорамным охватом, так и тщательностью исполнения. Все это дает основание считать, что работа А. Зубова была поднесена Петру I как лучший образец русского гравировального искусства, прославлявший «парадиз» той эпохи — Санкт-Петербург.

Мастер широко развернул его панораму. Изобразил постройки Васильевского острова, Петропавловскую крепость, здания Петербургской стороны, Литейной части и набережную реки Фонтанки. Нева награвирована, как часто делал мастер, двумя планами. Первый — более темный, с подробной

прорисовкой волн, гребешков пенны; на втором же легкими штрихами только намечается поверхность воды. По Неве плывут корабли. Детали их оснастки переданы с предельной точностью.

Более половины гравюрного листа занимает небо с клубящимися облаками. В центре — огромный картуш в виде широкой развевающейся ленты, на которой по-русски и по-латински написано «Санкт-Питер-Бурх». Ленту поддерживают ангелы и фигуры трубящих Слав. «Панорама Петербурга» — гравюра колоссальных размеров. Ее длина около двух с половиной метров, ширина почти метр.

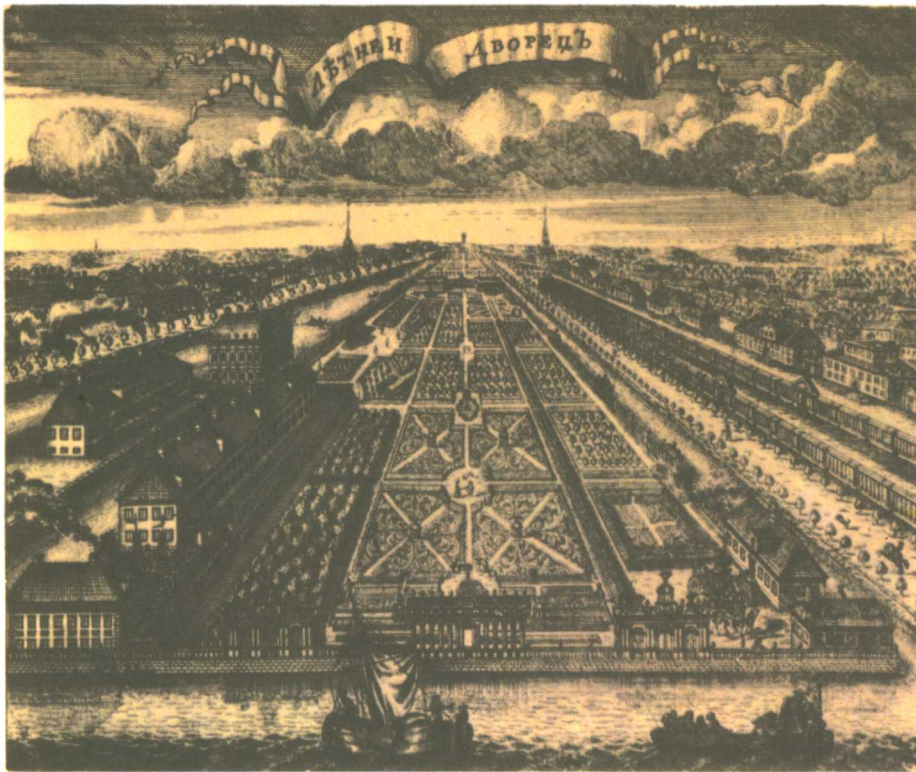
Предположения о соответствии гравюры реально существовавшему ландшафту сейчас подтвердилось. Это говорит о том, что Зубов был добросовестнейшим мастером. Он умел искать точку зрения. Из возможных позиций выбрал такую, которая позволяла увидеть

А. Зубов.
Панорама Петербурга.
Гравюра на меди.
1716.

лучшие постройки Петербурга и представить их на гравюре выгоднейшим образом. Незабываемую красоту силуэта городской застройки по берегам Невы мастер усилил живописными изображениями лодок, кораблей, чьи мачты то тут, то там прерывают горизонталь береговой линии.

Произведение скомпоновано таким образом, что воспринимается как цельная композиция. На первом плане — суда петровской флотилии. Восторг Зубова перед северной столицей передается и нам, зрителям. Вместе с художником мы любуемся невскими далями, плывущими кораблями, живостью бытовых сценок на набережной. Строгая достоверность трактовки лишь способствует этому. Мастер увлеченно показывает разные типы судов, свободно располагая их на водном пространстве. Здесь и бот самого Петра I, где он изображен вместе с Екатериной.

Интересно, что у зубовского шедевра есть предшественники. В 1700-х годах были награвированы два больших вида старой столицы. «Вид Москвы с Воробьевых гор» исполнил Иоганн Бликлант,



А. Зубов.
Летний дворец.
Деталь-дополнение листа
«Панорама Петербурга».
Гравюра на меди.
1716.

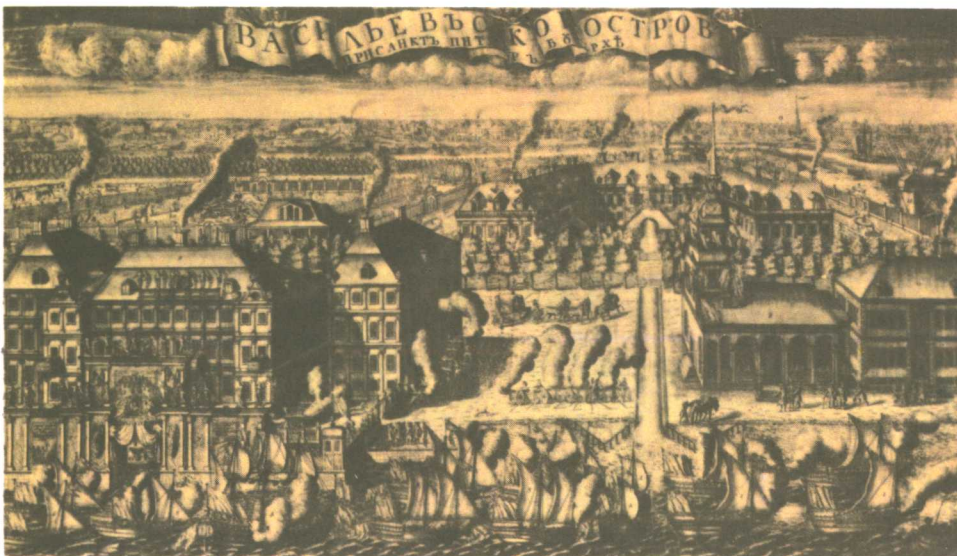
«Вид Москвы от Каменного моста» — он же, по рисунку П. Пикарта. Последний лист, близкий по размеру «Панораме Петербурга», вероятно, был знаком Зубову. На первом плане произведения Бликланта темный берег Москвы-реки. На зубовской гравюре — широкие невидимые просторы. Вместо подробно трактованной тесной московской застройки, где здания сли-

ваются в какую-то серую паутину, гравер представил хорошо различимые в деталях каменные строения береговой линии Петербурга.

Обе композиции висят в Эрмитаже рядом. Глядя на них, вспоминаешь строки А. С. Пушкина:

*И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиросная вдова.*

А. Зубов.
Васильевский остров.
Гравюра на меди.
1714.



Традиция изображать развернутые панорамы городов пришла в Россию из Голландии. Почти каждый из ее населенных пунктов — памятник тяжелому труду голландцев, которые отвоевали землю у моря. Существует определенная близость между городами этой маленькой страны и Петербургом. Виды Амстердама, Роттердама, Делфта, Гарлема, напечатанные в XVII веке с нескольких досок и склеенные в большие полотнища, хранятся во многих музеях. К панорамным видам добавлялись еще и небольшие листы с изображениями примечательных мест данного города, его окрестностей.

«Панорама Петербурга» также имеет своеобразные «дополнения». Для нее предназначалось еще одиннадцать видов Петербурга и его загородных дворцов, крепостей, сделанные А. Зубовым и А. Ростовцевым. Из одиннадцати гравюр только четыре подписаны. Листы «Летний дворец», и «Монастырь святого Александра Невского» исполнил А. Зубов, «Петергоф» и «Оранибом» — А. Ростовцев. Остальные семь — «Гостиный двор», «Дом светлейшего князя Меншикова», «Катерин Гоф», «Адмиралтейство», «Зимний дворец», «Кронштадт», «Котлин остров» — не подписаны. Все одиннадцать видов так близки по манере исполнения, что в неподписанных листах можно с уверенностью узнать почерк этих мастеров. Произведения имеют много общего с панорамой как в композиции, так и в рисунке.

Шедевр Алексея Зубова выдвигает его в число лучших русских художников, изображавших «град» на Неве. Он вырос буквально на глазах одного поколения. На стапелях Адмиралтейства поднимались к небу мачты новых кораблей. Россия становилась европейской державой, говоря словами А. С. Пушкина, «при стуке топора и при громе пушек». Вот уже два с половиной столетия мастера различных творческих направлений открывают для себя красоту Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Имя Алексея Зубова не будет среди них забыто. Он — первый русский художник, запечатлевший молодой строящийся город, которому суждено было великое будущее.

М. ЛЕБЕДЯНСКИЙ,
кандидат искусствоведения

Был на «Челюскине» художник

К 80-летию со дня рождения
Ф. П. Решетникова

Народному художнику СССР Ф. П. Решетникову в этом году исполняется 80 лет. Многих почетных заслуг и званий удостоен известный мастер. Но есть одно, которым Федор Павлович особенно гордится: ветеран-челюскинец. Ему довелось быть свидетелем и участником памятной всем героической ледовой эпопеи — событий более полувековой давности, разыгравшихся на бескрайних северных просторах. Через всю жизнь пронес он любовь к Арктике и ее людям. Челюскинская тема нашла широкое отражение в его творчестве.

«Арктическая биография» Федора Павловича началась в то время, когда слово «Арктика» звучало таинственно и притягательно, манило романтикой и неизведанностью. В 1932 году студент художественного института, комсомолец Решетников участвует в героическом походе ледокола «Сибиряков», впервые в истории прошедшего по Северному морскому пути в одну навигацию. На корабле ему приходилось выполнять любую работу: столярничать и плотничать, быть маляром, грузчиком, библиотекарем. Из рейса привез множество зарисовок, эскизов, портретов, послуживших в дальнейшем основой для будущих картин. За поход на «Сибирякове» Федора Решетникова наградили орденом Трудового Красного Знамени, первым среди комсомольцев, студентов.

Когда формировалась новая полярная экспедиция на пароходе «Челюскин», ее руководитель О. Ю. Шмидт встретил молодого художника как старого знакомого — уже бывшего полярника. Принимая юношу в состав экспедиции, Отто Юльевич поставил перед ним — так

же, как и перед другими участниками — непереносимое условие: помимо работы, выполняемой по должности, участвовать во всех авралах и других мероприятиях, если это понадобится.

Об остроумных веселых рисунках Решетникова на «Челюскине» знали все и ждали их с нетерпением. Каждый выход «Ледового крокодила», оформленного художником, становился на пароходе событием, о котором



Н. Радлов.
Федя рисует в любых условиях.

долго еще говорили и спорили. В корабельной стенгазете находила отражение вся жизнь «Челюскина».

Рисовал художник много, всегда носил с собой блокноты или листочки бумаги, чтобы при всяком удобном или даже неудобном случае запечатлеть наиболее характерные моменты и ситуации.

Настала полярная зима. С каждым днем «Челюскину» плыть становилось все труднее.

Льды атаковали пароход, а затем крепко сковали так, что мощный «Челюскин» не в силах был с ними справиться. Стало ясно: придется вынужденно зимовать в Чукотском море. Корабль был похож на крепость во льдах, а каюты превратились в квартиры для ста четырех его обитателей. В одной разместилось хозяйство художника.

Что и говорить: нерадостно было на душе челюскинцев. Стремилась пройти во Владивосток, а зимовать пришлось во льдах. Что-то еще ожидает впереди? Много тут значила шутка, поднимающая настроение в трудную минуту. А Решетников был на них великий мастер.

Участник челюскинской экспедиции журналист Борис Громов рассказывал любопытный эпизод:

«Сделав из брезента ступни медведя, прикрепив к ним железные гвозди, изображавшие когти, Решетников надел эту конструкцию на валенки и по утрам, крадучись, обходил вокруг «Челюскина», оставляя на пушистом снегу ясные следы зверя».

Целыми ночами с винтовками в руках дежурили стрелки, мечта о белой медвежьей шкуре и сочном свежем бифштексе. Но зверя убить так и не удалось».

Хохот стоял на судне, когда эту шутку через некоторое время разоблачили: вахтенный матрос обнаружил на палубе, под спасательной шляпкой «следы медведя». Художник выпустил тогда внеочередной «Крокодил» с юмористическим рисунком «Федя, которого приняли за медведя».

Не только незаурядным выдумщиком и весельчаком оказался студент-художник Федор Решетников. Он быстро нашел

общий язык с коллективом, делал все радости и горести, выпавшие на долю полярников в этом тяжелом и сложном походе, писал стихи, сочинял частушки,

что судно накренилось. Стало ясно: «Челюскин» обречен, вопрос только в том, сколько времени сможет продержаться. Включился в работу — из носо-

начальника экспедиции, с надеждой вслушивались в его слова. Отто Юльевич призывал к мужеству и спокойствию, к мобилизации всех сил, чтобы с честью



Стенгазета «Не сдадимся!». № 1.

устроивал соревнования шашистов и шахматистов.

День 13 февраля 1934 года трагической датой вошел в историю «Челюскина».

— Незадолго до катастрофы в стороне от «Челюскина» образовалась полынья, — вспоминает Решетников. — Там часто бывали моржи, которыми все ходили любоваться. В тот день пуржило, но я решил все-таки навесить животных. Моржи купались. Задувал ветер, скрипел лед, и вдруг послышались тревожные гудки: произошло что-то чрезвычайное. Еще издали увидел,

вого трюма выгружал листы фанеры. Было довольно жутко слышать, как соседний трюм заполняется водой. Но разгрузку продолжали даже тогда, когда и в нашем трюме появилась вода. Я забегал в каюту — там уже лежал слой снега. Схватил папки, этюдник и выбросил прямо на лед. Когда корабль погрузился в пучину моря, он словно тяжело вздохнул на прощанье, выпустив из ледовой пасти пузыри воздуха, бревна с палубы, которые вскоре вмерзли в лед на сильном морозе.

Полярники собрались вокруг

выйти победителями в борьбе со стихией. Тогда же художник озябшими пальцами сделал несколько набросков, запечатлел митинг на льдине, продолжавшийся всего семь минут.

— Отто Юльевич имел благодатную для художника внешность, — отмечает Федор Павлович, — и я всегда с удовольствием его рисовал. В большинстве моих арктических композиций он главное действующее лицо. Борода Шмидта нередко служила поводом для добродушных шуток. Среди челюскинцев ходила поговорка: «С бородой не пропа-

дем!» В дружеских шаржах мне не раз приходилось обыгрывать эту характерную деталь.

При непосредственном участии Шмидта начала выходить стенгазета «Не сдадимся!», редколлегия которой создала по решению партбюро «Челюскина». Это была мужественная газета, всем содержанием оправдывавшая свое название, призывавшая людей выстоять и победить. Необычен адрес редакции: «Чукотское море, на дрейфующем льду». Газета вывешивалась на деревянном щите в центре лагеря, где среди ледяных торосов реял алый флаг. Сам факт выхода стенгазеты свидетельствовал о том, что лагерь живет, борется. Она придавала настроение, веру в спасение, сплывала коллектив перед натиском стихии.

— Конечно, рисовать приходилось в сложных условиях,— вспоминает художник,— при свете коптилки, лежа на постели или сидя на корточках. Тут помог опыт, приобретенный на ледоколе «Сибиряков», где писать с природы было также очень тяжело: краска свертывалась и быстро замерзала, кисть липла к полотну, масло приходилось размазывать ножом. На льдине в лагере Шмидта условия оказались еще труднее, точнее, для рисования их почти не было, но все же удавалось кое-что сделать. В палатках вместо обычных сте-

кол использовали сохранившиеся стеклянные банки и бутылки, через которые еле проникал дневной свет. Работать приходилось на четвереньках, потому что места в палатке не хватало. Обстановка такая, что рисовать даже в теплых перчатках было невозможно — коченели пальцы, а карандаш терял от сильного холода свои свойства: мороз на льдине доходил до 30 градусов, да к тому же дул свирепый ветер.

Вот в таких условиях рождались эти внешне будничные рисунки с природы о жизни «полярных робинзонов» на дрейфующей льдине. По возвращении в Москву многие из них художник опубликовал в газете «Правда». На одном рисунке — драматический эпизод: разломан созданный огромными усилиями барак, трещина во льду как раз прошла под ним и развела половины на несколько метров. «Решетников очень точно передал все это на своем рисунке», — комментировал О. Ю. Шмидт. На другом листе — палатка, в которой жили кочегары «Челюскина», хорошо оборудовавшие свое временное жилище: каркас палатки сделан из деревянных рам, чтобы не провисал брезент, а стены обложены фанерными щитами.

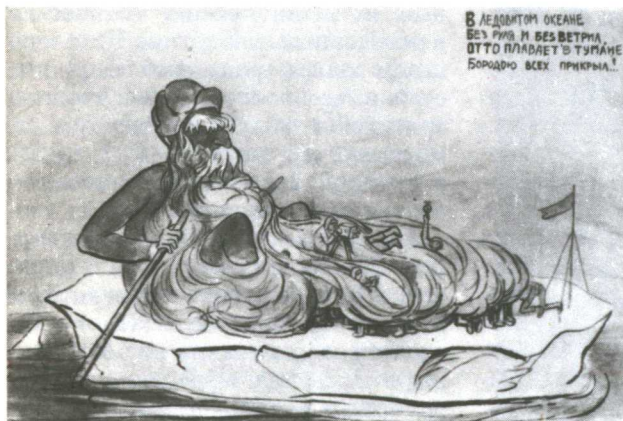
Наконец, радист Эрнст Кренкель принял долгожданную весть: из Ванкарема летит самолет. Надо подать сигнал — ука-

зать, где находится лагерь. На специально сооруженных козлах подвесили бочку, в которой зажгли смесь смолы, нефти и пакли, чтобы дать густой, черный дым, который бы заметили летчики. И этот примечательный момент запечатлел художник. Шарж, изображавший самолет Анатолия Ляпидевского, первым добравшийся до ледового лагеря Шмидта и вывезший женщин и детей, художник образно назвал «Самолет матери и ребенка». А рисунок летчика Василия Молокова с его двухместным самолетом Р-5, на котором тот умудрился увозить сверх нормы по шесть человек, остроумно назван им «Аэротрамвай Молокова».

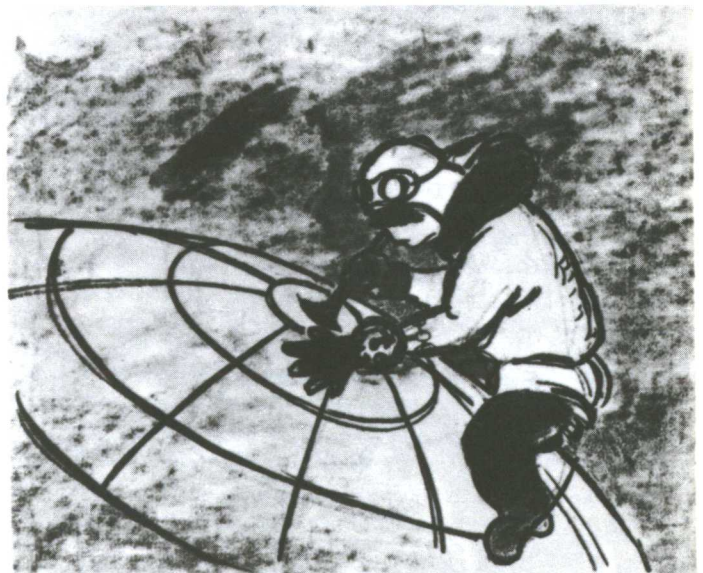
Одним из последних рейсов 12 апреля 1934 года на Большую землю из ледового плена вывезли и Федора Павловича Решетникова. Любопытно, что завершающий челюскинскую эпопею номер стенгазеты выпустили уже на материке — в бухте Лаврентия, и называлась она утверждающе: «Не сдались!»

Позднее художник выполнил серию картин и графических листов по воспоминаниям и зарисовкам, которые удалось сделать на льдине Чукотского моря. Они стали и его дипломной работой и тогда же были представлены на первой персональной выставке «Челюскинская эпопея».

А. САФОНОВ



Ф. Решетников.
В Ледовитом океане
Без руля и без ветрил
Отто плавает в тумане,
Бородою всех прикрывл!..
Акварель. 1933—1934.



Ф. Решетников.
Северный полюс —
лаборатория погоды.
Акварель. 1937.

ШЕДЕВРЫ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Выставки прославленных шедевров из крупнейших музеев мира. Благодаря им мы увидели «Джоконду» Леонардо да Винчи и «Царство Флоры» Пуссена, «Автопортрет» Рубенса, «Портрет инфанта Маргариты» Веласкеса, «Вид Толедо» Эль Греко и «Свободу на баррикадах» Делакруа. Всего не перечислишь...

Эти выставки не имеют определенной теоретической программы: произведения, принадлежащие художникам разных эпох и национальных школ, объединяет лишь одно — высочайший уровень мастерства, критерий качества, их уникальная ценность и значимость. Они рассчитаны на живое впечатление зрителя, острое эстетическое переживание, которое дает личное соприкосновение с подлинниками, неповторимыми творениями великих мастеров.

Несколько месяцев назад в Ленинграде, а затем в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, демонстрировались шедевры живописи эпохи Возрождения из итальянских музеев. Выставка, целиком посвященная Ренессансу в Италии — одной из вершин художественной культуры, — это уже само по себе событие. Работы мастеров этой эпохи — нечастые гости. Для картин того времени, по большей части написанных не на холсте, а на досках, особенно опасна транспортировка, перемена климатической среды.

Эта выставка — первый значительный художественный обмен между СССР и Италией. Экспонаты поступили из 17 итальянских музеев; одна картина из частного собрания, четыре покинули стены венецианских церквей, которые они украшают вот уже несколько столетий.



Чезаре Вечеллио.
Процессия на площади Святого Марка.
Масло. Конец XVI в.
136 × 205.

Итак, 43 произведения встретились в залах нашего музея. И оказались они не случайными соседями, а как бы звеньями одной цепи. Их соединила общая идея выставки: показать венецианскую школу живописи эпохи Возрождения в ее историческом развитии.

Почему венецианскую? Достаточно вспомнить имена Джорджоне и Тициана, Веронезе и Тинторетто, и станет понятно, какой яркой и прекрасной страницей в искусстве Возрождения была живопись Венеции. В политически раздробленной Италии каждый город был самостоятельным государством, и его художественная культура имела особый характер, свои неповторимые черты. Исторические судьбы, социальный строй, природные условия, уклад жизни, бытовые и культурные традиции определяли своеобразие искусства того или иного центра.

Действительно, разве могла походить на какое-либо другое искусство живопись Венеции — скачкового города, возникшего, слов-

но по волшебству, среди вод Адриатики? «Можно перевидеть все города на свете и все-таки прийти в изумление, приехав в Венецию», — писал французский философ Монтескье. Панораму города, «парящего, как птица, между водой и небом», зрители видели на огромной по размеру гравюре, исполненной Якопо де Барбари в 1500 году. Вся Венеция здесь как на ладони — раскинувшаяся более чем на ста островах, с бесчисленными каналами, густо застроенными кварталами.

Могло ли не быть своеобразным искусством богатейшей торговой державы, связанной со многими странами Европы и Востока, не жалевшей средств на украшение города великолепными дворцами и церквями? Торжественно-прекрасной предстает Венеция на картине Чезаре Вечеллио, запечатлевшей центр города — площадь Святого Марка. В ее архитектуре соединились в удивительном и органичном синтезе различные художественные традиции — восточные и византийские, готические и ренессансные. Картина Вечеллио стала своего рода эмблемой выставки, ее прологом. Она вводила зрителей в ту художественную атмосферу, ту эстетическую среду, в которой развивалось искусство венецианских живописцев.

Они писали картины для дворцов, общественных зданий и церквей, и Венеция часто присутствует в их произведениях, к какому бы сюжету художники ни обращались. В сценах «Введение Марии во храм» и «Обручение Марии», написанных Витторе Карпаччо, можно узнать мотивы венецианской архитектуры. Художник повествует подробно и простоудушно, с той наивной чистотой чувства, которая составляет особое очарова-



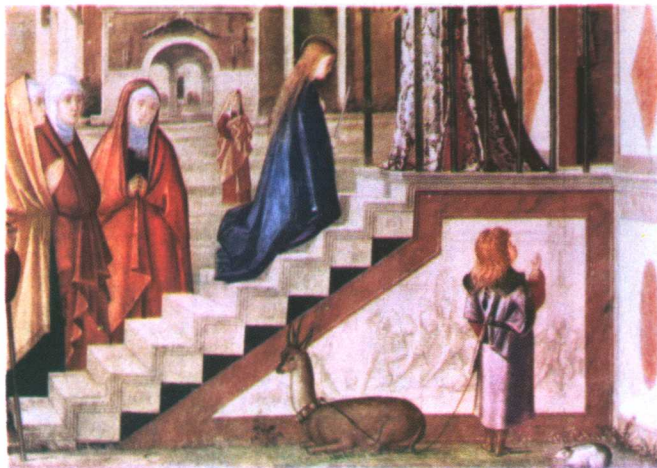
Т и ц и а н.
Венера, завязывающая глаза
амуру.
Масло. 1560-е годы.
118×185.

Т и ц и а н.
Портрет Томмазо Мости.
Масло. 1526.
85×67.



вание искусства раннего Возрождения.

В большой композиции Джованни Беллини на тему «Благовещение» действие происходит в помещении, напоминающем интерьер церкви Санта Мария деи Мираколи, построенной в Венеции в конце XV века. Да и сама картина, состоящая из двух частей, представляет створки, украшавшие орган этой церкви. Ее празднично-нарядная архитектура уподобляет церковный интерьер дворцовому залу. Исполнена земной красоты и эта сцена на сюжет евангельской легенды. Стройный, златокудрый Гавриил, идущий к Марии стремительной легкой поступью, держа в руке белую лилию, — само воплощение юности. Ничего условного, иконного нет и в образе Марии. Свет — но не мистический, а теплый, солнечный — словно вхо-



Якопо Бассано.
Бегство в Египет. Фрагмент.
Масло. 1530-е годы.

Витторе Карпаччо.
Введение Марии во храм.
Масло. Начало XVI в.
Фрагмент.

дит в картину вместе с ангелом, играет в складках его одеяния, окружает фигуру богоматери. В облике героев, в ясном и обозримом пространстве картины все дышит гармонией. Насыщенные краски подчеркивают ее радостный характер. В раскрытом окне виден пейзаж венецианской провинции.

Подобный пейзаж, манящий благоуханной свежестью и приветливостью с зелеными долинами и холмами, голубеющими вдали горами, мы встречаем и в картине Чима да Конельяно «Товий и ангел». Эпоха Возрождения словно впервые открыла красоту земной жизни, драгоценность каждого ее явления. Спокойно пребывают герои среди умиротворенной тишины природы — неторопливо беседующие, задумчиво отрешенные или погруженные в размышление. От этой картины веет чувством счастливого согласия человека и мира.

Рядом с безмятежно-созерцательным полотном Чимы композиция «Святое семейство и неизвестная святая» Андрея Мантеньи кажется суровой, напряженной по настроению. Она впечатляет скульптурной пластикой фигур, че-

канной точностью линейного рисунка. И, несмотря на небольшие размеры, выглядит монументальной. Все персонажи показаны в анфас, их головы — как в античном рельефе — изображены на одном уровне. Лирическая тема приобретает здесь возвышенно-строгое звучание.

Венецианская школа включала художественные традиции тех центров, которые тогда входили во владения республики. Так, Мантенья работал в Падуе, и его творчество развивало героико-монументальный стиль флорентийского искусства с его пафосом рационального познания мира, культом пластической формы и рисунка.

Но все же подлинная стихия венецианской живописи — цвет, способный передать мир во всем его великолепии и радостной красоте, чувственном очаровании и материальном разнообразии, что как нельзя лучше отвечало светскому мироощущению венецианцев. Венецианская школа — это прежде всего великие колористы.

На полотнах Себастьяно дель Пьомбо изображены святой Людовик Тулузский и святой Синибальд — в рост, на фоне монументальной архитектуры. Ткань, узо-

ры шитья, драгоценные камни, посох, золотая мозаика свода переданы цветом, красками с замечательной материальной убедительностью. Они сияют, переливаются, мерцают и горят изнутри, как, например, красный цвет в одеянии святого Людовика. Само красочное богатство этой живописи способно доставить наслаждение.

В центре экспозиции — картина Тициана, творчество которого олицетворяет высшее торжество венецианского колоризма. После звучных, пылающих красок Себастьяно дель Пьомбо ее цветовая гамма на первый взгляд может показаться сдержанной, приглушенной, почти монохромной. Но постепенно становится понятно, что цвет наделен здесь более сложной жизнью; он дан в динамике, взаимопроникновении различных тонов. Свободно, широко движется кисть художника по холсту, и все формы рождаются из красочной массы, линий, мазков, пятен. В картине как бы пульсирует жизнь. Новаторской, смелой была манера живописи позднего Тициана, не понятая многими его современниками.

Композиция создана на античный сюжет: Венера завязывает

глаза Амуру, в то время как нимфы отнимают у него лук и стрелы, чтобы обезоружить вестника любви, приносящего людям столько бед. И хотя в Венере и ее спутниках Тициан воплотил венецианский идеал красоты — пышной, чувственно-полнокровной, эта картина воспринимается как самая классическая, самая ренессансная по духу пронизывающей ее эллинской гармонии.

Другой шедевр Тициана «Портрет Томмазо Мости», написанный примерно на четыре десятилетия ранее, в 1526 году. Цветовая гамма портрета, построенная на градациях черно-белых тонов, придает образу особую утонченность и благородство. Портрет поражает жизненной достоверностью в воссоздании облика модели, передаче характера. Художник подчеркивает цельность и яркость натуры, уверенность в себе, чувство собственного достоинства. Вы сразу

ощущаете значительность изображенной Тицианом личности, воспринимаете ее как идеал человека эпохи Возрождения.

Иным путем в искусстве портрета шел Лоренцо Лотто. В его «Мужском портрете» крупная, поколенно изображенная фигура кажется неустойчивой, взгляд — мечтательным, полным печали. Это человек в момент горестного размышления. Символические детали — череп и осыпавшиеся лепестки роз (намек на молодость, которой угрожают болезнь и смерть), сцена битвы св. Георгия с драконом, видимая в проеме окна, — подчеркивают духовную сложность, внутреннюю экспрессию образа. В портретах Лотто звучат глубоко личные интонации, отражается беспокойная, мятущаяся душа художника, не нашедшего признания в Венеции и умершего в забвении.

Каждое произведение отражает

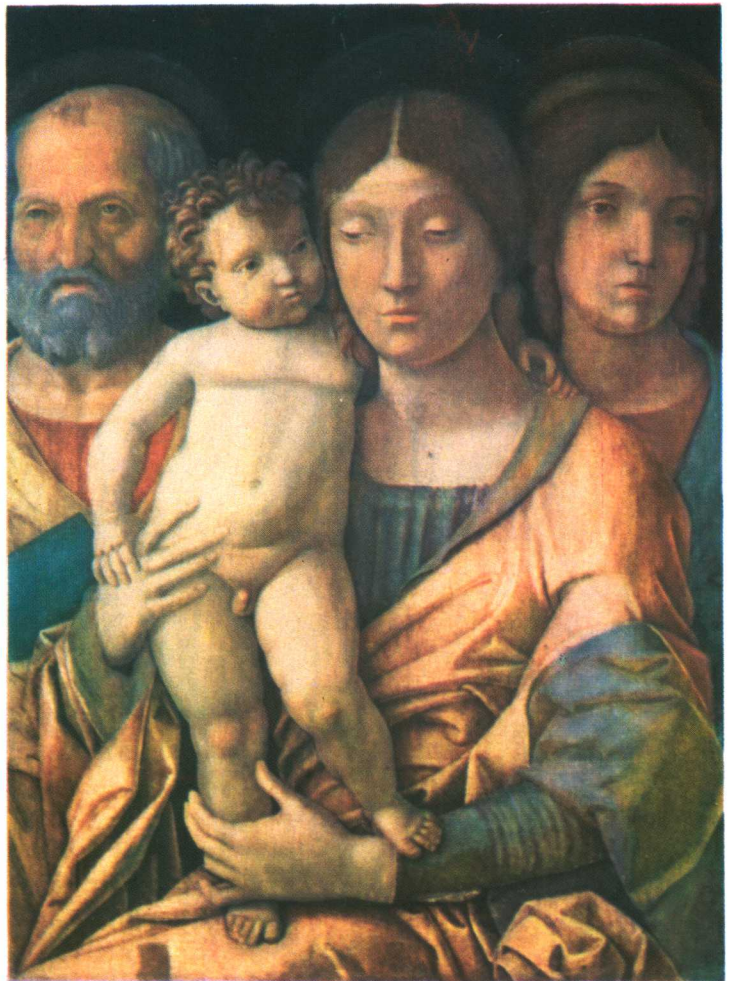
искания художников на разных этапах развития искусства, в XV и XVI столетиях. Интересно сравнить композиции разных мастеров на один и тот же сюжет, например, картины Чимы да Конельяно и Джироламо Савольдо, изображающие Товия и ангела. Библейская легенда рассказывает, что юный Товий по повелению ангела должен был выловить в реке рыбу, чья желчь исцелит слепоту его отца. Композиция Савольдо лаконична: пораженный и испуганный Товий внимает ангелу, который словно осеняет его своими крыльями, побуждает к действию. Ощущение нерасторжимой внутренней связи персонажей придает сцене одухотворенность и поэтичность.

Джованни Баттиста Морони, как и Савольдо, работал в провинции Венеции. «Портрет Джан Джироламо Грумелли», или «Кавалер в розовом», — парадный, написанный в изысканной гамме ро-

Лоренцо Лотто.
Мужской портрет.
Масло. Около 1530.
118×105.



Андреа Мантенья.
Святое семейство и неизвестная святая.
Темпера. XV в.
74×54,5.





зово-серых тонов, со множеством аллегорических деталей. Если у Тициана образ Томмазо Мости идеальный, возвышенный, то у Морони, несмотря на импозантность и эффектность портрета, человек лишен ореола величия. Характеристика его стала жизненно-конкретной, социально-заостренной.

В творчестве художников второй половины XVI века протягиваются нити от искусства Возрождения к художественной культуре следующей эпохи. Разве не предвещают реалистическую живопись XVII столетия «Портрет старика, сидящего в кресле» Морони или «Бегство в Египет» Якопо Бассано?

Композиция «Св. Мартин и нищий» написана Бассано в поздние годы творчества. Рыцарь Мартин рассекает мечом свой плащ, чтобы поделиться им с нищим, дрожащим от холода. Контрасты света и тени, краски, то загорающиеся, то мерцающие, наделяют картину большой эмоциональной выразительностью.

Особая духовная экспрессия отличает искусство Якопо Тинторетто, который — наряду с Веронезе — завершал Возрождение в Венеции. «Аллегория битвы при Лепанто» Паоло Веронезе представляет аллегорическую сцену, где святые молят мадонну защитить Венецию (ее олицетворяет женщина в белом покрывале). Сюжет связан с реальным событием. В 1571 году соединенный флот Венеции и Испании одержал победу над турецким флотом в битве при Лепанто. Эта победа в многолетней борьбе с турками, постепенно отнимавшими у Венеции ее колонии на Востоке, ничего уже не могла изменить в исторической судьбе республики. Сложная, мастерски построенная композиция Веронезе напомнила о наступа-

Джованни Беллини.
Благовещение. Фрагмент.
Масло. Конец XV в.

Джироламо Савольдо.
Товий и ангел.
Масло. Конец 1530-х — 1540-е
годы.
94×123. ▷

Паоло Веронезе.
Аллегория битвы при Лепанто.
Масло. 1570 годы.
169×137. ▷

ющем закате могущества «Царицы Адриатики», о приближающемся конце Возрождения в Венеции. Но живопись Веронезе, чарующая нежными утонченными сочетаниями цветов, осталась символом праздничного великолепия венецианского искусства.

Произведения Веронезе и Тинторетто экспонировались друг против друга. Красноречивым было сопоставление этих последних великих мастеров венецианского Ренессанса, современников и антиподов.

В «Мученичестве св. Юстины» Веронезе драматизм сюжета словно перекрывался радостной красочностью живописи, заставлявшей любоваться каждым ее куском. Картина Тинторетто «Мученичество св. Екатерины» захватывала драматической экспрессией. Ее создавали динамика композиции, пересечение планов, кажущееся безграничным пространство, ракурс фигуры св. Екатерины, стремительный полет ангела, как бы рожденного потоком идущего с небес ослепительного света. Художник хочет показать мир, жизнь человека в движении времени, в сложности, драматических контрастах. Творчество Тинторетто вплотную подводит к проблемам искусства XVII века.

Перед посетителями выставки зримо прошла история венецианской школы живописи в ее становлении, расцвете и завершении. Они могли не только любоваться произведениями, но и найти пищу для размышлений, не только восхищаться мастерством живописцев, но и познавать.

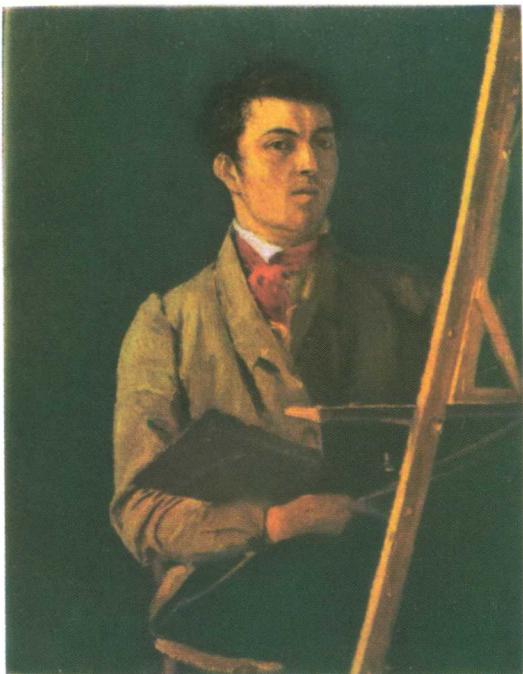
Эпоха Возрождения далека от нас и по времени, и по мироощущению, и человеку наших дней трудно сразу приобщиться к ней, понять ее дух, ее философию. Для этого требуются определенное усилие, внутренняя работа. Но внимательный и любознательный зритель бывает вознагражден: ему открывается красота художественных творений золотого века европейского искусства. Он проникается сознанием единства мировой культуры, ощущает себя наследником его великого прошлого.

Не ради ли этого и устраивают подобные выставки?

И. ПРУСС,
старший научный сотрудник
ГМИИ имени А. С. Пушкина



Жюль Кору: я пишу сердцем...



Ж. Кору.
Автопортрет.
Масло. 1835.
32×24.

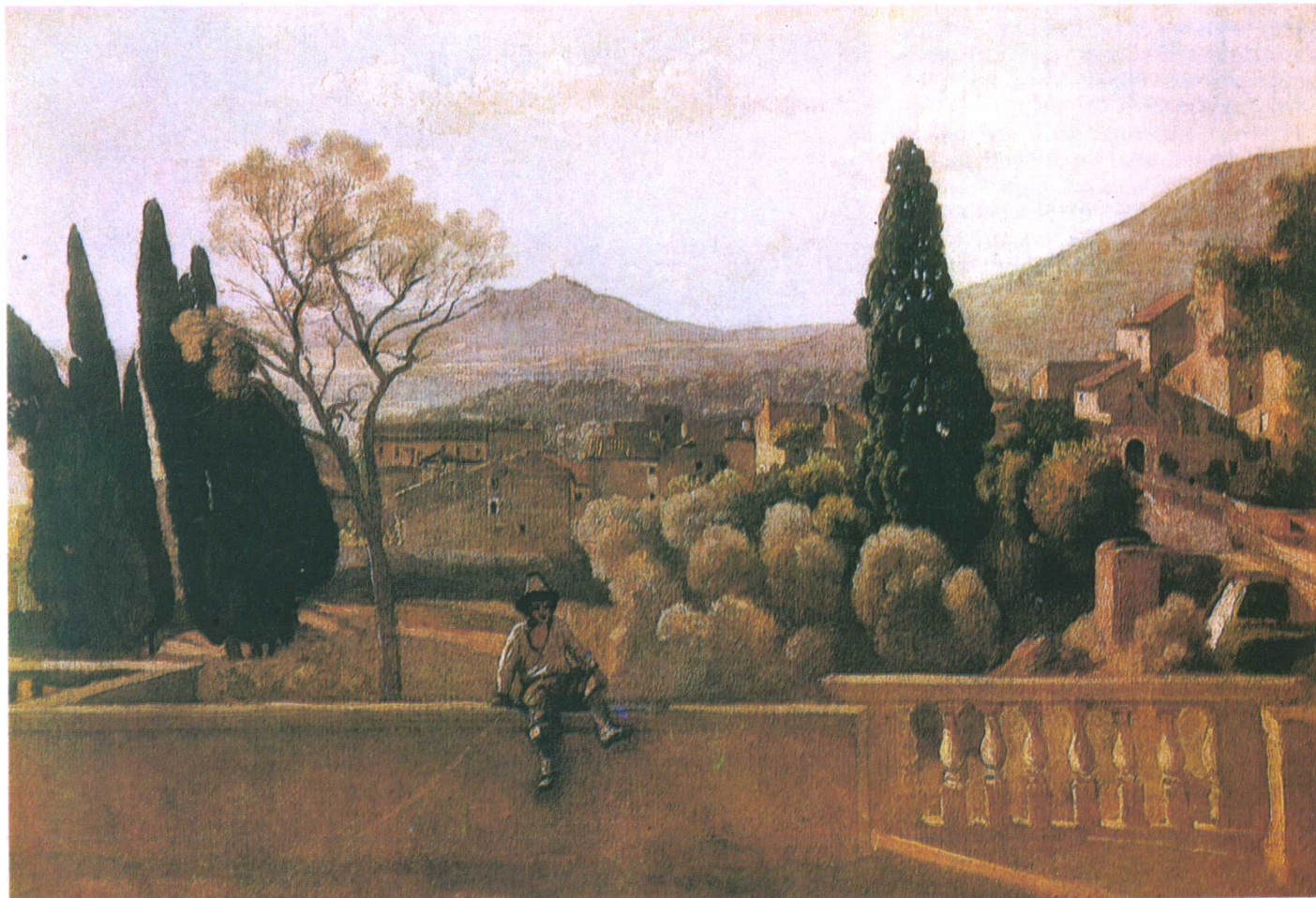
Большая, длиною в полвека, творческая жизнь французского художника Жюль Кору (1796—1875) была как бы подчинена смене времен года. В зимние месяцы он трудился в парижской мастерской, часто посещая оперу и консерваторию. Но счастье общения с живой природой значило для мастера несравнимо больше, чем посещение музеев и концертных залов. Каждый год с наступлением весны он отправлялся в путешествие по различным областям Франции, чтобы писать

этюды. Многие из них стали жемчужинами пленэрной живописи.

Только в 26 лет живописец получил возможность следовать своему призванию. Его родители — почтенные парижские буржуа, владельцы магазина мод, — так и не поняли, почему их сын отказался от предуготованной ему стези торговца сукном.

Долгие годы Кору приходилось переносить пренебрежение критиков и равнодушие публики. В Салоне, где он начал выставляться с 1827 года, его произведения неиз-

Ж. Кору.
Тиволи, сады виллы д'Эсте.
Масло. 1843.
43,5×60,5.



менно помещали в самые темные углы. Коро скажет впоследствии, что вынести испытания смог только в силу бескорыстной любви к природе. Недаром его девиз гласил — «стойкость и добросовестность».

Особенно плодотворным для становления молодого мастера было путешествие в Италию в 1825—1828 годах. Он уехал туда после трех лет обучения у В. Бертена, признанного главы школы неоклассического пейзажа. Здесь, в Италии, то впадая в отчаяние от неудач, то исполняясь уверенности в своих силах, Коро отвергает устоявшиеся каноны и избирает собственный путь — следовать природе.

Этюды этого времени, написанные тщательно, чуть по-ученически, удивляют, однако, свежестью восприятия, тонкостью колорита, наполнены воздухом и светом. В работе «Развалины базилики Константина и Колизей» композиция основана на ритмических повторях полукруглых аркад базилики, занимающих передний план. Молодого мастера привлекает характерное. Он всегда будет считать, что для начинающего художника предпочтительнее уклониться в сторону излишней резкости, чем вялости.

В Италии Коро понял значение точного рисунка, исполнил ряд набросков свинцовым карандашом и пером. Это не просто штудии; главное здесь — образ, будь то пейзажные мотивы скал в Чивита-Кастелляна или горной долины в Папийно. Он делал зарисовки многоликой итальянской толпы. Позднее мастер напишет: «...я решил начать с передачи самых общих объемов. В мгновение ока я набрасывал первую попавшуюся группу. Если времени не хватало, то по крайней мере я успевал схватить общий характер».

Увлеченность не оставляла художника и по возвращении на родину. Первым из живописцев Коро стал работать на набережных Сены в Париже. Открыл для себя лес Фонтенбло, почти не посещаемый в те годы парижанами, с вековыми дубами и грабами, с песчаными карьерами, чем-то напоминающими ландшафты Италии. Этюды этого времени показывают, как зорек и наблюдателен глаз живописца. Однако в полотнах с видами Фонтенбло, подготовленных для

Салона, мастер обращается к устоявшимся схемам построения пейзажа — так будет не раз. И одновременно в этюдах кипарисов в Вильнев-лез-Авиньон мастер дает смелое композиционное решение, среза их кроны краем полотна.

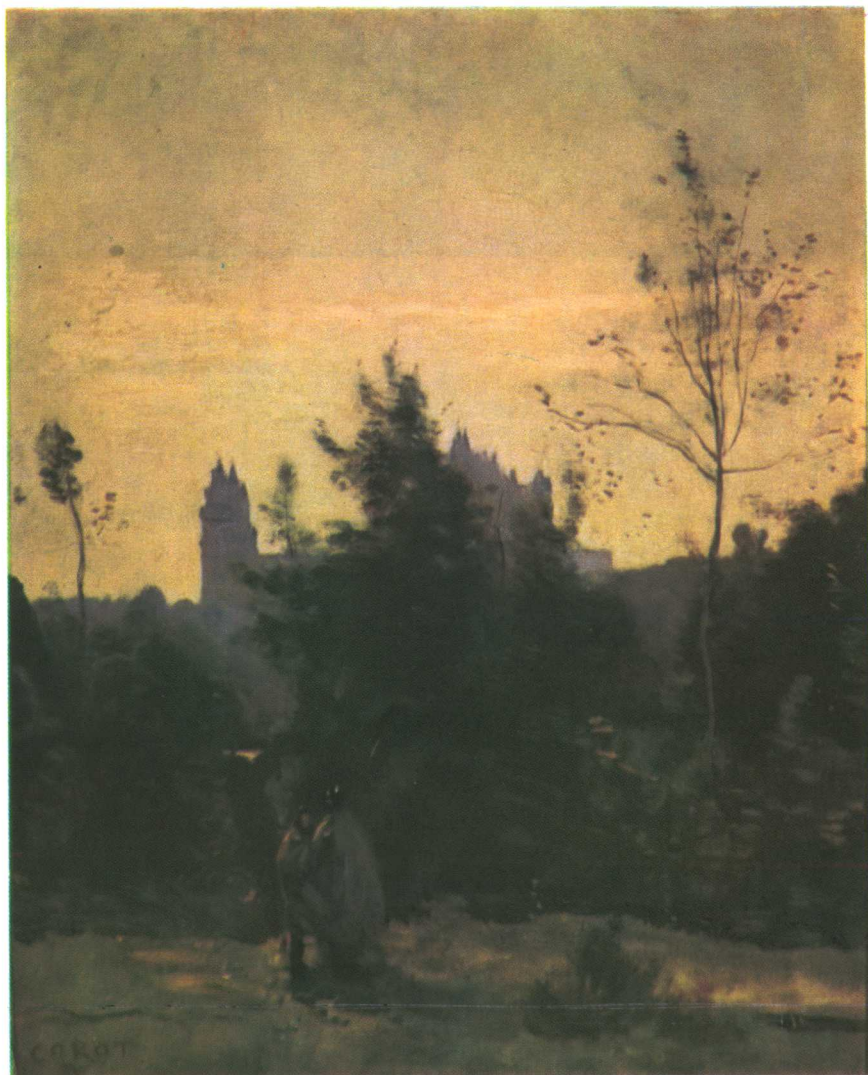
В Италии Коро побывал еще дважды — в 30-х и 40-х годах. Но с течением времени художник все меньше стремился на юг; его начинает привлекать северо-западное морское побережье, сельские местности и старые города Иль-де-Франса — исторического центра Франции.

Он пишет произведения в различных времена дня — утром, когда туман еще не рассеялся, а очертания предметов нечетки, в сумерки, когда в небе загораются первые

звезды. Мастер много работает над передачей трепетности атмосферы, эффектами солнечного освещения в ясные и пасмурные дни. Тонко чувствуя изменения, происходящие в мире природы, он воспринимал их почти как состояния человеческой души. Ставил задачу донести свои чувства до зрителя: «Если мы действительно растроганы, искренность нашего переживания передается другим».

Как изменялась его живописная манера? Если в начале творческого пути Коро считал целесообразным писать этюды по частям, стремясь к максимальной законченности, то теперь работает сразу над всем полотном. Художник не торопится переходить к деталям; прежде всего — «массы и характер

К. Коро.
Замок Пьерфон.
Масло. 1850—1860-е годы.
47×38.





К. К о р о.
Порыв ветра.
Масло. 1864—1873.
48×66.

картины». В неудавшихся местах Коро соскабливал краску, чтобы снова писать в манере а-ля прима. Он не составлял заранее, как тогда было принято, смеси нужных красок, а готовил их в процессе работы. Любой мазок, прикосновение кисти — пишет ли Коро характерный изгиб ствола или листву — становятся важным средством художественной выразительности. Порой по сырому он прорисовывал черенком кисти отдельные стебли засохшей травы, ветви сухостоя.

Интересен процесс работы мастера над холстом. Сначала свинцовым карандашом или мелом делался композиционный набросок, затем умбрами (иногда охрами и сиенами) с добавкой белил выполнялся подмалевок — решались основные светотеневые отношения.

Только потом шла живопись. Художник не жалел сил, чтобы выстроить гармонию тональных и цветовых отношений.

Сохранилась палитра Коро с засохшими красками. Бросается в глаза обилие свинцовых белил, которые использовались в смесях прочных минеральных красок — неаполитанской желтой, охры желтой, сиены, умбры натуральной, коричневой кассельской земли. Здесь же кадмии, киноварь, изумрудная зеленая, кобальт синий и прусская синяя. Коро считал, что в природе на самом ярком свету и в тени не встречается ни чисто белого, ни чисто черного цвета. Вероятно, поэтому на его палитре нет черных красок. Были, увы, в его палитре и быстро выцветавший желтый лак, который

он использовал для лессировок, и непрочный светло-зеленый «польверонез», темневший после соединения с кадмиями.

Колорит пейзажей Коро строится на приглушенных сочетаниях серебристо-серых, голубоватых, оливково-зеленых тонов с контрастирующим синим или красным пятном. Неяркие оттенки — почти акварельные, как в «Колокольне в Аржантейле», или насыщенные, бархатистые в тени, как в пейзаже «Замок Пьерфон», — обладают способностью эмоционального воздействия. Коро хочет, чтобы при виде его картин зритель испытал ощущение встречи с вечно изменчивой природой. Отсюда стремление изображать переходные состояния, бегущие по небу тучи, солнечные пятна на траве, мокрой

от росы, дрожащие на ветру ветви тополя.

В «Возе сена» вдруг проглянувший после дождя солнечный луч преобразует окружающее. Создать иллюзию жизни, передать на полотне «трепет природы» — задача, которую ставит перед собой живописец. Достичь этого можно, как он считал, лишь точнейшим соблюдением светотеневых отношений. Обостренное тональное зрение позволяло Кору видеть в пейзажном мотиве множество градаций — валеров. Вот полотно «Замок Пьерфон». Мягкость, особая зыбкость переходов создают ощущение жизненности изображенного, как бы купающихся в воздухе каменных башен.

В пейзажах Кора часто встречается человеческое жилище, дороги, ведущие к нему. Мы видим людей, занятых скромным трудом, — пастуха, рыбака, крестьянина на пахоте. Порой художник вводит в пейзажи изображения мифологических персонажей, пастушек, танцующих нимф, резвящихся амуров. Быть может, здесь сказалась любовь мастера к паркам Версаля с многочисленными скульптурами античных божеств? Так, в романтическом «Воспоминании о Мортefonтене» (1864) дана поэтическая картина просыпающейся природы. У ивы, склонившей ветви над озером, женщина и дети в одеждах радужных оттенков собирают цветы, глядя в туманное зеркало воды деревьев. Когда в 60—70-е годы к художнику пришла широкая известность, именно эти полотна привлекли внимание маршанов и любителей. Он едва успевал справляться с выполнением многочисленных заказов на повторения «танцев нимф» и «воспоминаний».

Коро умел слушать звуки природы — шум водопада, пение птиц. Вечерний пейзаж в его представлении порой ассоциировался с симфонией, а при виде приморской долины он мог воскликнуть: «Какая гармония, какое величие! Как будто это создано Глюком». Живописец любил изображать сцены, связанные с музыкой, а темы некоторых его картин навеяны сюжетами опер. Музыкальность присуща многим произведениям Кора. Она в его изобразительном языке — плавной певучести линий, ритмике повторов и контрастов, нюансировке валеров. Но если не-



К. Коро.
Всадник.
Офорт. 1854.
28 × 22.

К. Коро.
Мальчик-итальянец.
Масло. 1826.
25 × 33.





К. К о р о.
Мастерская художника.
Масло. 1860—1870-е годы.
61×40.

которые работы живописца близки жанру музыкальной пасторали, то «Порыв ветра» — полотно, насыщенное напряженным драматизмом, подобно симфониям Бетховена, одного из любимых композиторов художника. На фоне закатного неба с разорванными ту-

К. К о р о.
Девочка в берете.
Свинцовый карандаш. 1831.
29×22. ▷

чами — силуэты вековых деревьев, ветви сгибаются под мощным порывом ветра. Крестьянка спешит укрыться от непогоды. Все полно движения, порыва. Более пастозно, чем обычно, наложены краски, манера письма экспрессивна. Мы не только ощущаем напор воз-

душных масс, но почти слышим шум ветра. Кисть художника превращает обычную жанровую сцену в произведение, исполненное философского смысла, где человек противостоит силам разбушевавшихся стихий.

Особое место в творческом наследии Коро занимают портреты. Уже в 20—40-е годы в этюде мальчика-итальянца, профильном изображении Алексины Леду («Моя Агарь»), «Козетте», как бы сошедшей со страниц романа В. Гюго, художник показал себя достойным представителем французской школы портрета. Любимыми моделями мастера были его многочисленные юные племянницы, дети друзей. Позднее в парижской мастерской Коро часто писал натурщиц в народных костюмах различных областей Италии. Героини этих лирических портретов-картин внутренне близки между собой. Им присуща душевная ясность, достоинство; они читают, музицируют. Колорит здесь более насыщен, звучные тона одежды — красные, золотисто-желтые, синие, белые, лиловые — сочетаются между собой столь же гармонично.

Франко-прусская война 1870—1871 годов застала Коро в Париже. Он передает большие средства на нужды обороны, на полевые госпитали. Продолжает много и усиленно заниматься живописью. Весной 1871 года работает на севере Франции над созданием одного из последних холстов — «Башня в Дуэ». Только ли выразительность памятника, стража независимости средневекового города, привлекла здесь живописца? А может быть, образ был связан множеством ассоциаций с современностью? Написанное сильной кистью, полотно свидетельствует, что и в последние годы художник шел путем поисков, по-новому решая проблему передачи световоздушной среды. Не случайно среди его учеников — импрессионисты К. Писарро, А. Сислей; высоко ценили его творчество К. Моне и Э. Дега.

...Вскоре после смерти живописца, в 1875 году, в Париже была открыта выставка его произведений, и посетивший ее И. Е. Репин спешил сообщить И. Н. Крамскому: «Есть восхитительные вещи по простоте, правде, поэзии...»

В. БАРАШКОВА

Коро о творческом труде

Когда пишешь с натуры, надо быть очень точным и не довольствоваться сделанным второпях наброском. Глядя на свои рисунки, я много раз сознавал, что в свое время мне не хватило мужества посидеть над ними лишние полчаса! А теперь они затрудняют меня, давая мне лишь смутное представление о состоянии, в котором я их тогда писал.

1825

Избирать профессию художника можно лишь в том случае, если в человеке есть подлинная страсть к природе и склонность к настойчивой, упорной работе. Не надо гнаться за успехом или за денежной выгодой. Не надо огорчаться, если ваша работа подвергнется порицанию.

1847

Главное, делать только то, что ты видишь и как ты видишь. Произведения лучших мастеров — Микеланджело, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Гольбейна... вот единственная опора в вашем пути. На них, как на посох, может опираться художник: они помогут ему найти и развить собственные художественные приемы.

1847

Я в живописи ищу форму, единство и валер. Цвет приходит ко мне позже, как гость... Но все же главное не это. Вот почему цвет приходит ко мне позже; ведь я прежде всего люблю ансамбль, гармонию тонов, а цвет подчас все нарушает — этого я не люблю. Может быть, я и злоупотребляю этим принципом, и потому и говорят, что у меня свинцовые тона.

В моих картинах всегда есть световая точка, но она — единственная. Вы можете поместить ее куда угодно: в облако, в отражение в воде или хоть в чепчик, но допустим только один тон этого валера.

1840-е годы

Если я видел двух людей, остановившихся, чтобы поболтать, то начинал их, например, рисовать с головы, вернее, с части головы, игнорируя силуэт; бывало, они разойдутся, а у меня на бумаге остаются лишь фрагменты голов. Или дети садились на ступеньках церк-



ви, только я начну рисовать — их тут же отзывала мать; моя тетрадь мало-помалу заполнялась кончиками носов, лбами, челками, наконец, я дал себе зарок не возвращаться, не сделав общего наброска. И тут я впервые стал рисовать массами, быстрыми штрихами, единственно возможными, кстати. Я старался сразу охватить любую группу людей, и, если даже она ненадолго оставалась в одном положении, я все же успевал схватить ее характер...

1853

Выше всего, прежде всего масса, единство — то, что нас поразило, привлекло. Дорожите первым впечатлением, взволновавшим вас. Сначала справиться с рисунком. Затем — валеры, соотношения форм и валеров. Вот отправ-

ные пункты. Далее — цвет и, наконец, манера выполнения.

Около 1858

Художник должен проникнуть в характер модели, понаблюдать ее и в радости и в горести, в гневе или другом состоянии, когда одушевляется все существо и надо, чтобы мазок передал все это, хотя бы намеком, чтобы это не был просто грустный или веселый человек, но чтобы это был весь его облик в целом, все различные аспекты физиономии этого человека и его характера; так, чтобы те, кто его видел и знал в различных состояниях, находили бы их отражение и чтобы это не было портретом одного момента, одного дня, как фотография, а портретом всех дней. Постоянным портретом.

1878

Мы живем в Шушенском



их родного села связана с именем Владимира Ильича Ленина — здесь он отбывал сибирскую ссылку, писал свои знаменитые статьи.

Работы юных художников Шушенского знают не только у нас в стране, они побывали на многих международных выставках, с ними знакомились зрители Индии, США, Франции, Италии, ГДР.

Тополиная роща отражалась вместе с рыжим откосом в реке. Прошлепал по берегу пятнистый бычок. Небо было понурое и серое. Его отблески на воде тоже были серые, как будто речку у



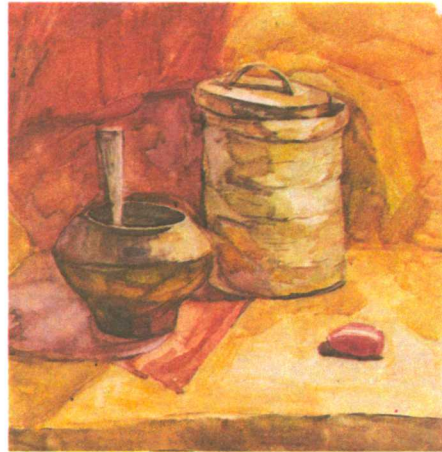
Волна набегаёт на мокрый песок, оставляя след на берегу — причудливые рисунки всадников, скачущих между скал, замысловатые контуры городов. Мальчишка с прутом колдует на песке, что-то дорисовывает.

Я узнаю в нем 11-летнего Костю Задереева. Это он сидел у окна на вступительном экзамене по композиции в детской художественной школе. Запомнилась и его фантастическая работа «Праздник в космосе»: на красной планете много людей, они веселятся, бьют в квадратные барабаны; инопланетяне в прозрачных шлемах садятся в автобус-ракету.

Все дети любят рисовать, но не у всех одинаково развиты воображение, образное мышление, зрительная память. Задача ДХШ — заложить в детских душах чувство красоты и гармонии, научить ребят начальным навыкам изобразительной грамоты, помочь им правильно ориентироваться в вопросах современного искусства.

...Закончен учебный год. Во время летней практики ребята побывали на Саяно-Шушенской ГЭС, в рабочем поселке лесорубов Сизая, во многих районах Красноярского края. Дети знакомились с историей сел, рисовали, собирали натюрмортный фонд, создали своеобразный музей предметов крестьянского быта.

Гордятся ребята, что история



Люда Светлолюбова, 11 лет.
Шушенское. Музей-заповедник.
Акварель, тушь.
ДХШ, с. Шушенское.

Света Кириллова, 13 лет.
Натюрморт.
Акварель.
ДХШ, с. Шушенское.

Гера Суязов, 12 лет.
Шушенское строится.
Гуашь.
ДХШ, с. Шушенское.

Познание мира

Первоклассники в школе рисовали на тему «Осень». Каждый изобразил на листе синее небо, синюю воду и ветвями кверху — деревья. Вадик Соловьев нарисовал и людей синими, в огромной голубой лодке.

— Почему они такие? — спрашивали ребята.

— Им холодно, они замерзли.
Учитель Юрий Иванович повел детей на речку показывать осень.

моста присыпали пеплом. Когда все собрались на берегу, Юрий Иванович задал вопрос:

— Какого цвета, ребята, вода в реке?

— Синяя. Нет, белая, — сказала Оксана.

— Бесцветная, — добавила Марина.

Учитель раскрыл этюдник, приколот чистый лист бумаги, обмакнул кисть в воду, прикоснулся к краскам, смешал их на палитре. Ребята окружили его.

Раз, два кистью по бумаге. Здесь точка, тут мазок широкий, заливка... Готово!

Ахнули мальчишки и девчонки. Все как настоящее: лес на берегу, и его отражение в воде, и бычок бежит по тропочке. Вода у откосов от деревьев коричневая, а у моста как будто пеплом припорошена.

Юрий Иванович объяснил в тот день ребятам, как может меняться цвет воды в реке, какой она бывает во время грозы и дождя, вечером и ночью.

На следующий урок школьники принесли домашнее задание «Осень на реке». Работ было так много, что учитель устроил выставку.

Класс озарила яркая золотая осень. На рисунках были пейзажи с лесом, рекой и знакомым мостиком. Все на одну тему — родного края, но ни одна из работ не была похожа на другую.

Учитель стоял у доски и улыбался. Сегодня дети подарили ему праздник.

Вася Сомов учился в художественной школе второй год. Второй год недоумевали преподаватели, когда он приносил домашние работы. Рисовал Вася хорошо, крепко лепил форму, осваивал штрих, а вот с композицией было сложнее: что ни эскиз — то маленький базарный коверчик с петушками да уточками, на манер безвкусных работ горе-художников.

Сомов недолюбливал композицию. На урок всегда опаздывал, стоял молча у двери, слушая, что ему выговаривает учитель. Сверстники смеялись над ним. А он не спеша раскладывал на планшете косоглазых русалочек, сидящих у пруда, тут же плавали с длинными шеями гуси-лебеди, а на горбатом розовом мосту красовался усатый охотник в зеленых штанах.

Как быть с мальчиком, откуда у него такое «творчество»? — ломала голову классный руководитель Наталья Евгеньевна. Помог случай.

Ребята собирали для школы натюрмортный фонд. Вася Сомов принес гипсового кота-копилку с голубыми глазками и бантиком свекольного цвета на шею.

— Молодец, Вася, — похвалила находку Наталья Евгеньевна. — Твой кот — редкий образец того, как не надо делать.

Вася смотрел на учительницу, не понимая, почему нельзя делать таких красивых кошечек. Дед изготавливает их целую уйму, и все равно не хватает даже соседям, приходят, просят.

За лучшие творческие находки ученикам вручили кисти и краски. Вася стоял в ряду награжденных, крепко держал коробку гуаши в руках, а на душе было грустно. Может, оттого, что теперь будут показывать разукрашенного дедового кота в классах и говорить, как это плохо, что вот, дескать, Сомов молодец, раздобыл же где-то такую штучку-вину... Размышления прервал одноклассник Петька:

— Ты покажи директору русалок своих, может, еще коробку подарят! — зашептал он злорадно на ухо другу.

У Васи уши стали малиновыми. Опрометью кинулся он вниз

по лестнице. Его нашла в углу столярки Наталья Евгеньевна. Мальчик плакал.

— Не пойду больше в художку. Все! — вздрагивая от слез, повторял он.

— Успокойся, — сказала учительница. — Взгляни, — она держала на ладони кота величиной с палец, отлитого из стекла. — Красиво, не правда ли? Возьми, это тебе на память.

Вася вытер кулаком мокрые глаза, вздохнул и, поставив краски на подоконник, осторожно взял двумя пальцами хрупкую фигурку. Он не шел, а бежал домой. Только сейчас он понял, почему над ним подшучивали ребята на уроках композиции и был недоволен эскизами учитель, почему коты и русалки, что размаляваны на клеенке, никуда не годятся.

...Деда дома не было. Ушел в аптеку за очередной порцией гипса. Вася собрал все его заготовки в мешок, насилу дотащив, высыпал в овраг. На столе оставил пачку пластилина и записочку: «Деда, не огорчайся. Котов теперь из пластилина вместе будем лепить».

Записка эта хранится и по сей день у меня в столе. Ее принес тогда в школу разгневанный дедушка Аркадий Семенович. После серьезных разговоров с ним производство гипсовых котов прекратилось.

Вася Сомов не стал художником. Окончил сельскохозяйственный институт и работает в совхозе агрономом. Но знания, навыки, любовь к прекрасному, заложенные в детстве, не пропали даром. Осенью я побывал в совхозе «Заветы Ильича». Василий Сергеевич возил меня по полям, гордился хорошим урожаем, плодородной алтайской землей, работой. Когда пропыленный «газик» остановился возле конторы, Сомов вышел из кабины, сбил серую пыль с пиджака и сказал:

— Хочу, чтобы наша усадьба еще и красивой была. Вот, оформил контору. Сейчас заканчиваю эскизы интерьеров клуба, — он улыбнулся. — А там, может, и художественную школу откроем.

А. ЧЕХЛОВ,
директор ДХШ
с. Шушенское Красноярского
края

Макраме

Несколько лет увлекаюсь плетением макраме. В этом мне помогли материалы «Практических советов». В основном я делаю кулоны. Хотелось бы узнать, где еще можно применить эту технику, и, конечно, познакомиться с новыми способами плетения, моделями.

Т. Якушева, Казань

Писем с просьбами продолжить рассказ о макраме в редакционной почте немало. Ведь этот вид рукоделия сейчас очень популярен. Безграничны его декоративные возможности — макраме можно применять в самых разнообразных целях. А простота приемов и доступность материалов дает возможность заниматься им не только взрослым, но и детям. В № 2 «Юного художника» за 1984 год рассказывалось об основных узлах и способах плетения. Сегодня мы продолжим изучение этой техники, рассмотрим новые модели.

Пояса на пряжке

Пояс должен украшать одежду. Поэтому прежде всего необходимо выбрать пряжку. Сплетите небольшой образец. Если качество полотна нравится, выберите подходящую по цвету пряжку. Пряжка из пластмассы должна быть немного темнее выбранного вами шнура. А если она металлическая, то для холодных цветов (серого, синего) лучше взять из белого металла, для теплых цветов (красного, коричневого, бежевого) — из желтого.

Итак, вы выбрали шнур, рисунок, пряжку. Теперь можно приступать к плетению.

1. Приготовьте пряжку и 32 м шнура толщиной 1—1,5 мм. Нарежьте четыре нити по 8 м. Сложите их вдвое и навесьте петлей на пряжку. Далее работайте по схеме. Оставшиеся концы от-



1. 2. 3.

Пояса на пряжке.

режьте до 1 см, отогните на изнаночную сторону и закрепите.
2. Познакомим вас еще с одним рисунком пояса. Для него потребуется 48 м шнура толщиной 1 мм. Нарежьте шесть нитей по 8 м. Сложите их пополам, навесьте петлей на пряжку и плетите по схеме.

3. Для этого пояса необходимо 48 м шнура толщиной 1 мм. Из них 32 — темного и 16 — светлого тона. Нарежьте две светлые и четыре темные нити по 8 м. Сложите их вдвое и навесьте петлей на пряжку в следующем порядке: две темные, две светлые и снова две темные. Далее плетите по схеме.

Кулон

Приготовьте 19 м шнура толщиной 1 мм и бусину диаметром 1,5 см.

Нарежьте две нити по 3 м, восемь по 1,5 м, две по 30 см. Возьмите две нити по 3 м и приколите их булавками к подушке за середину, отсюда сплетите узелковую цепочку сначала в одну, а затем в другую сторону. Длина ее зависит от вашего желания. Далее пользуйтесь схемой.

1. На нить длиной 30 см навесьте репсовым узлом восемь нитей по 1,5 м. С двух сторон от линии навеса вплести репсовым узлом концы от подготовленной ранее узелковой цепочки. Сплести еще две горизонтальные бриды.

2. Шесть горизонтальных брид вправо.

3. Шесть горизонтальных брид влево.

4. На две центральные нити надеть бусину.

5. Три горизонтальные бриды на узелковую нить длиной 30 см.

6. По низу кулона оставьте бахрому длиной 3—4 см. На концы нитей можно нанизать бисер.

Нагрудное украшение

Прежде чем плести его, следует хорошо подобрать шнур и бусины. Лучше всего сочетаются с плетеным полотном деревянные или керамические детали. Отверстие в них должно быть достаточно большим.

Приготовьте 38,5 м шнура тол-

щиной 1 мм и двадцать бусин диаметром 1 см. Нарежьте четыре нити по 3 м, шесть по 2,5 м и две нити по 2,2 м, 2 м, 1,5 м, 1 м. Возьмите четыре нити по 3 м и на них от середины в обе стороны сплетите плоский шнур общей длиной 5 см. Далее плетите каждую половину украшения отдельно по схеме.

1. Две узелковые цепочки длиной 3 см.

2. Плоский шнур из трех двойных плоских узлов.

3. На две центральные нити надеть бусину.

4. Добавить две нити по 2,5 м. Дополнительные нити навесьте репсовым узлом.

5. Добавить нить длиной 2,5 м. Для этого сложить вместе две встречные узелковые нити и на них навесьте петлей дополнительную.

6. Добавить нить длиной 2,2 м так же, как в п. 5.

7. На концы дополнительной нити надеть бусину.

8. Добавить нить длиной 2 м так же, как в п. 5.

9. Добавить нить длиной 1,5 м так же, как в п. 5.

10. Добавить нить длиной 1 м так же, как в п. 5.

11. Узелковая цепочка длиной восемь узлов.

12. Узелковая цепочка длиной двенадцать узлов.









13. Узелковая цепочка длиной шестнадцать узлов.

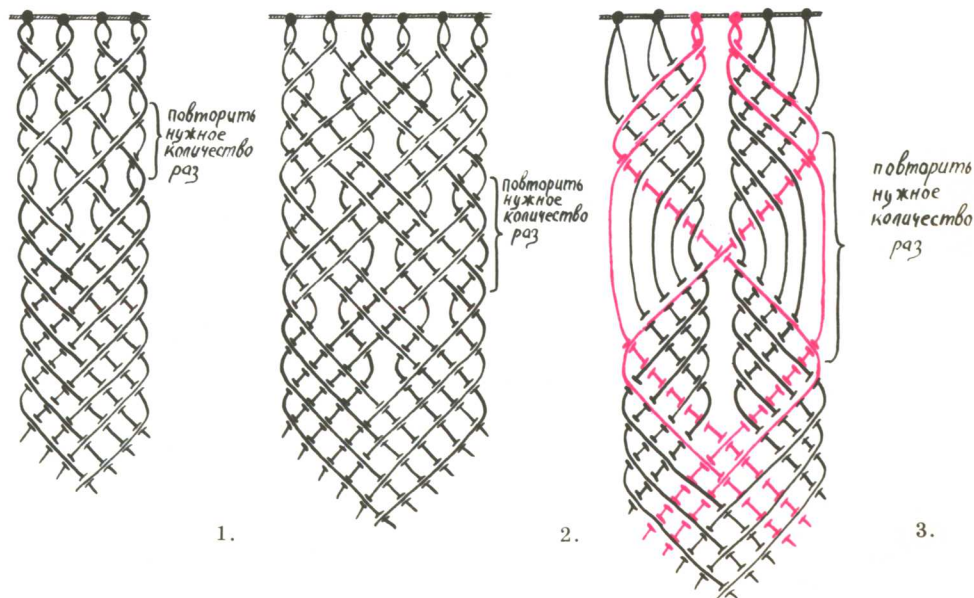
14. Узелковая цепочка длиной двадцать узлов.

15. Обе половины украшения

Схемы плетения поясов.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

-  — навес нити петлей
-  — навес нити репсовым узлом
-  — брида из репсовых узлов
-  — двойной плоский узел
-  — шнур из четырех двойных плоских узлов
-  — узелковая цепочка
-  — «горошина» из четырех двойных плоских узлов
-  — «ракушка»





Нагрудное украшение. Кулон.

Схема плетения кулона.

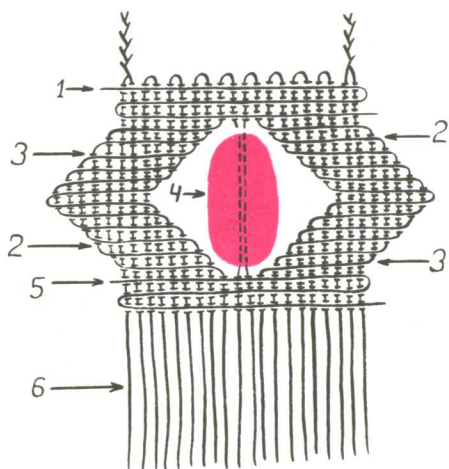
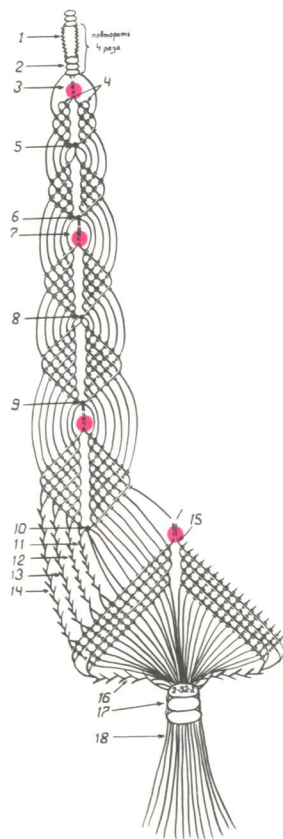


Схема плетения нагрудного украшения.



уложить на подушке рядом, приколоть и соединить общим плетением.

16. Узелковая цепочка на четырех нитях (два пучка по две нити) длиной 2 см.

17. Четыре двойных плоских узла на тридцати шести нитях (по две с каждой стороны — рабочие и тридцать две в середине — узелковые).

18. Закончить украшение кистью длиной 6—7 см. На концы нитей можно надеть бусины.

Трехцветное панно

Приготовьте 194 м шнура толщиной 2 мм. Из них 66 м белого, 64 — светло-коричневого и 64 — темно-коричневого цвета. Нарежьте десять белых, восемь светло-коричневых, восемь темно-коричневых нитей по 6 м, две белые, две светло-коричневые и две темно-коричневые нити по 8 м, а также восемь нитей для горизонтальных брид любого цвета.

На рейку длиной 30 см навесьте репсовым узлом двадцать шесть нитей по 6 м в следующем порядке: пять белых, восемь темно-коричневых, восемь светло-коричневых, пять белых.

Под рейкой сделайте горизонтальную бриду на дополнительную нить длиной 25 см. Далее плетите по схеме.

1. Сетка из двойных плоских узлов, расположенных в шахматном порядке.

2. Горизонтальная брида на дополнительную нить длиной 25 см.

3. Горошина из четырех двойных плоских узлов на восьми нитях (по две рабочие с каждой стороны и четыре узелковые в середине).

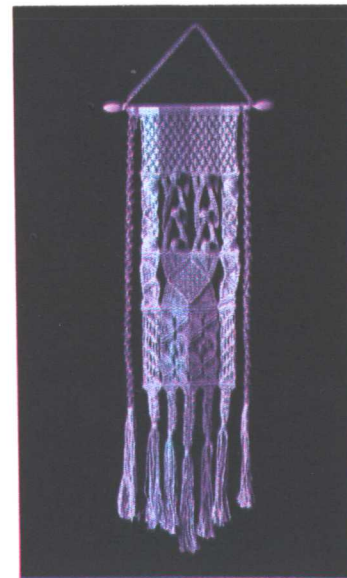
4. Плоский шнур длиной десять двойных плоских узлов на четырех нитях.

5. Плоский шнур длиной восемнадцать двойных плоских узлов на четырех нитях.

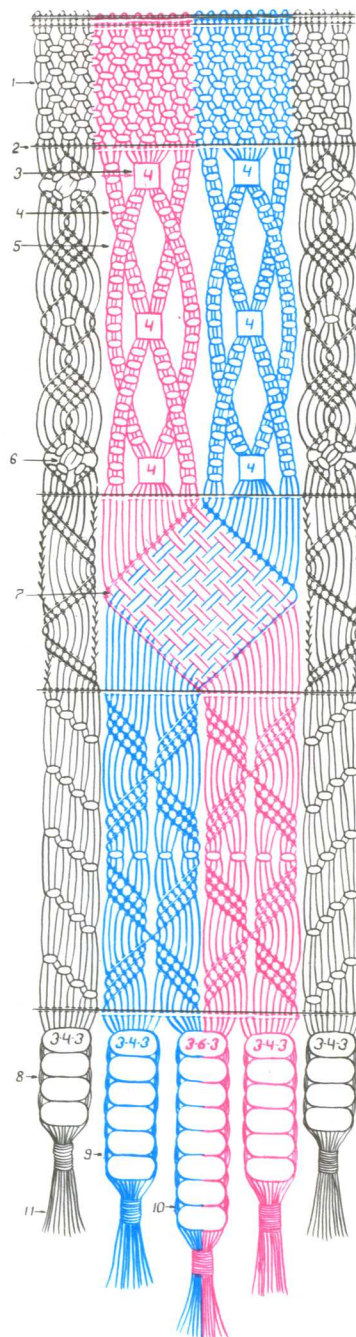
6. В середине ромба выполняется ракушка.

7. В середине ромба переплести нити в виде штопки.

8. Плоский шнур длиной четыре двойных плоских узла на десяти нитях (по три рабочие с каждой стороны и четыре узелковые в середине).



Панно. Схема плетения панно.



9. Плоский шнур длиной шесть двойных плоских узлов на десяти нитях.

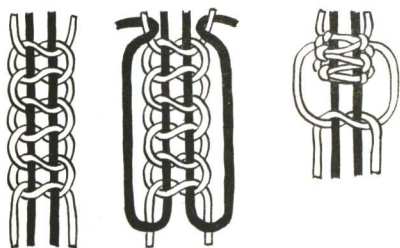
10. Плоский шнур длиной восемь двойных плоских узлов на двенадцати нитях.

11. Закончить панно кистями длиной 20 см.

По окончании работы с обеих сторон полотна навесить на рейку дополнительно репсовым узлом по три нити: темно-коричневая — 8 м, белая — 2 м, светло-коричневая — 8 м. На полученных шести концах сплетите витые шнуры (2—2—2). Белые нити — узелковые, коричневые — рабочие. Длина витых шнуров должна равняться длине панно.

Новые узлы

«Горошина» из двойных плоских узлов



1. Сплести шнур из четырех двойных плоских узлов.

2. Узелковые нити отогнуть наверх и протащить между узелковыми и рабочими над шнуром.

3. Подтянуть узелковые нити так, чтобы шнур свернулся в кольцо, закрепить такое положение шнура одинарным плоским узлом.

«Ракушка»



1. Сделать два двойных плоских узла на четырех нитях каждый.

2. Сплести четыре наклонные бриды. Чтобы узел получился выпуклым, надо стянуть две крайние бриды, а две центральные оставить без изменения.

3. Закрепить «ракушку» двумя двойными плоскими узлами.

О. БОКИНА,
преподаватель курсов макраме

Эскизы и работы в технике макраме выполнены автором.



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

7. 1986

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Музей сегодня и завтра	<i>И. А. Антонова</i>
2	РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ Ждут шефов детские дома!	
5	НАШ КОНКУРС Доказать художественно!	
7	Народность искусства	<i>В. Ванслов</i>
12	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Великий маринист (И. К. Айвазовский)	<i>Ш. Хачатрян</i>
16	Айвазовский в зеркале мнений	
17	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Олимпия	<i>Н. Платонова</i>
22	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Беседы о рисунке (окончание)	<i>А. О. Барц</i>
26	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Алексей Зубов. Панорама Петербурга	<i>М. Лебединский</i>
29	Был на «Челюскине» художник (Ф. П. Решетников)	<i>А. Сафонов</i>
32	ВЫСТАВКИ Шедевры венецианской живописи	<i>И. Прусс</i>
38	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Камиль Коро: я пишу сердцем...	<i>В. Барашкова</i>
43	Коро о творческом труде	
44	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Мы живем в Шушенском	<i>А. Чехлов</i>
45	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Макраме	<i>О. Бокина</i>

Обложки:

1. К. К о р о. Крестьянка, пасущая корову у опушки леса. Масло. 1865—1870. 47,5 × 35. Государственный Эрмитаж.
2. К а т я Л ы ч е в а. Фото. 1986.
3. М. И. Л е б е д е в. Аричча близ Рима. Карандаш. 1835. 17,5 × 12,7. Государственная Третьяковская галерея.
4. Д ж о в а н н и Б а т т и с т а М о р о н и. Портрет Джан Джироламо Грумелли (Кавалер в розовом). Масло. 1560. 216 × 123. Частное собрание. Бергамо.

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, В. И. Лисов, А. А. Мильников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 14.05.86. Подп. к печ. 18.06.86. А07746. Формат 60 × 90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 88.

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



