

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



2. 1986





КОММУНИЗМ ~ ЭТО МОЛОДОСТЬ МИРА!

Л. И. ШВЕЦОВА,

секретарь ЦК ВЛКСМ, председатель Центрального совета
Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина

XXVII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Этим событием сегодня живет наша Родина, к Москве прикованы взоры всего прогрессивного человечества. Съезд имеет не только внутривнутрипартийное значение, он открывает качественно новый этап в поступательном развитии социализма. На нем будут приняты исторические документы — новая редакция Программы КПСС, Устав КПСС с предлагаемыми изменениями, Основные направления экономического и социального развития СССР на 1986—1990 годы и на период до 2000 года. Советский народ горячо одобряет и поддерживает внутреннюю и внешнюю политику родной Коммунистической партии, суть которой ясна. «Мы хотим и дальше идти по пути улучшения условий жизни и труда советских людей, всестороннего совершенствования социалистического образа жизни, поддерживать оборону страны на должном уровне, укреплять позиции социализма на международной арене», — отметил Генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Сергеевич Горбачев.

В предсъездовские дни коммунисты страны провели взыскательный разговор по коренным проблемам социально-экономического и политического развития, от которых зависят судьба Родины, ход исторического развития социализма и мира.

Ленинский комсомол с высочайшей заинтересованностью осмысливал партийные документы. Без преувеличения можно сказать, что повсеместно в комсомольских организациях шла принципиальная и строгая переоценка своей работы, определялся круг первоочередных проблем, которые нужно решить, чтобы в соответствии с требованиями партии добиться ее коренного улучшения.

Доверие к молодежи, активное привлечение ее к осуществлению практических задач коммунистического строительства, к управлению государственными и общественными делами — на этом основан партийный подход к решению проблем идейно-политического, трудового и нравственного воспитания юношества.

Партия всемерно способствует тому, чтобы роль Ленинского комсомола в жизни страны неуклонно возрастала, чтобы повышался вклад молодежи в ускорение научно-технического прогресса, развитие самостоятельного художественного и технического творчества, физической культуры и спорта, содержательной организации свободного времени.

В последнее время в жизни комсомольских организаций, в том числе и школьных, в пионерской деятельности происходят очевидные позитивные перемены. Связаны они прежде всего с работой комитетов комсомола по выполнению постановления ЦК

КПСС «О дальнейшем улучшении партийного руководства комсомолом и повышении его роли в коммунистическом воспитании молодежи» и осуществлению задач, выдвинутых реформой общеобразовательной и профессиональной школы.

Усилия комитетов комсомола были сосредоточены на решительном совершенствовании деятельности комсомольских организаций в школе и ПТУ. Улучшился стиль руководства ими, меньше стало формализма и шаблонов, словесной трескотни и парадной шумихи. Растет вклад всех отрядов Ленинского комсомола в реализацию школьной реформы.

Школьный комсомол и пионерия подошли к съезду партии организационно и политически окрепшими. Характерной чертой жизни школ становится рост авторитета, инициативы и самостоятельности комсомольских и пионерских организаций. Памятны слова В. И. Ленина: «Самоуправление — это когда каждое дело сами придумываем, сами выполняем и сами оцениваем... Уберете одно звено — и от самоуправления ничего не останется».

Сегодня комитеты комсомола школ берутся за все более интересные и важные дела. В Латвии, Краснодарском крае, Московской, Свердловской областях, в Горловке Донецкой области школьные, районные, городские штабы летней трудовой четверти всерьез и с успехом занимаются организацией деятельности трудовых объединений. На Украине, в Армении, Челябинской области ребята справляются с основной долей забот по проведению похода за экономию и бережливость. В Брянске школьные комитеты комсомола совместно с товарищами из ПТУ и базовых предприятий обучают классный комсомольский актив в летних лагерях. Далеко не редкость, когда секретари комитета комсомола школ входят в состав педсоветов, когда районные, городские штабы старшекласников, например в Иванове, успешно распространяют лучший опыт, контролируют выполнение решений, оказывают реальную помощь горкомам, райкомам комсомола.

Примеров таких становится все больше. Они отражают главное: серьезное ответственное отношение к учебе, комсомольским, пионерским делам. Это должно стать нормой для каждого школьника.

Сегодня возникла острая необходимость повышать культуру своего труда. Ту культуру, которая заставляет на уроке работать с полной отдачей, не допускать брака — неосвоенных знаний. Она опирается не только на правильную методику преподавания, но и на активное стремление ученика к успеху. Для школьника плохо учиться то же, что для рабочего плохо работать, — безнравственно.

ОБЪЯВЛЯЕМ НОВЫЙ КОНКУРС!

Я ГОЛОСУЮ ЗА МИР!

Вновь этот девиз будет определять содержание Всесоюзного конкурса детского художественного творчества, который проводит наш журнал по решению ЦК ВЛКСМ в 1986—1987 годах. Конкурс посвящается 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, 65-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина, Международному году мира.

Его главная задача — содействовать усилению патриотического, интернационального и эстетического воспитания подрастающего поколения, широкому ознакомлению детей и подростков с миролюбивой политикой КПСС и Советского государства, повысить посильный творческий вклад юных любителей изобразительного искусства в дело борьбы за сохранение мира.

На конкурс принимаются работы, выполненные в различных жанрах изобразительного и декоративно-прикладного искусства, посвященные мирному созидательному труду советского народа по реализации решений XXVII съезда КПСС, подготовке к 70-летию Великого Октября, XX съезду ВЛКСМ, участию ребят в антивоенных акциях, жизни школ, пионерских и комсомольских организаций, учебе и труду, спортивным занятиям.

Жюри возглавляет народный художник СССР, первый секретарь Союза художников СССР Т. Т. Салахов. В состав жюри вошли известные мастера: Э. Д. Амашукели, Я. Я. Варес, Л. Н. Кириллова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, Т. С. Садыков, А. П. Ткачев, О. П. Филатчев, Т. Н. Яблонская, а также художники-педагоги, комсомольские и пионерские работники.

По итогам конкурса в октябре 1987 года будет организована выставка лучших работ в Москве и передвижные выставки в крупных городах Советского Союза и за рубежом. Участники награждаются дипломами и памятными значками, лауреаты — премиями.

В конкурсе могут принять участие ребята школьного возраста, учащиеся детских художественных школ, изостудий и кружков. От каждого коллектива принимается до 20 произведений. Размер рисунков — не более 50 сантиметров по большей стороне.

Работы с указанием фамилии автора, его имени, возраста, ДХШ, изостудии, где он занимается, и адреса (желательно с фотографией юного художника) высылаются до 1 марта 1987 года по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская улица, 5а, редакция журнала «Юный художник», конкурс «Я голосую за мир!».

Школа в условиях реформы дает больше, чем прежде, возможностей для расширения кругозора, интересов, развития духовных потребностей. В ее жизнь все смелее вторгаются компьютеризация, массовые занятия наукой и техникой. Используйте эти возможности! Учитесь смотреть на себя с позиций общества, его требований к каждому гражданину. Определите свое призвание, заставьте его работать на благо общества — в этом одна из основ личного счастья.

Комсомолец, пионер должен понимать, что коммунистическая перспектива не есть нечто отдаленное, не относящееся лично к ним. Она реализуется в сегодняшних делах и заботах. Приближать эту перспективу означает прежде всего воспитывать в себе убежденность в конечной победе коммунизма, патриотизм, коллективизм, непримиримость к чуждым нашему образу жизни взглядам. Это означает — приобретать отличные знания, собственный трудовой опыт в учебно-производственных комбинатах, трудовых объединениях, учиться быть бережливым хозяином народных богатств.

Воспитание — процесс непрерывный, но, к сожалению, он часто обрывается за порогом школы. Сегодня комитетам комсомола надлежит особое внимание уделять досугу ребят, приобщению их к лучшим достижениям отечественной и мировой культуры. Комсомол вместе со школой, органами культуры, творческими союзами накопил ценный опыт эстетического воспитания юношества. Миллионы детей занимаются в кружках изобразительного и прикладного искусства в Домах и Дворцах пионеров и школьников. Только в РСФСР десятки тысяч детей и подростков обучаются живописи, скульптуре, прикладному искусству в детских художественных школах. Из года в год возрастает число таких школ, изостудий и кружков, открываются детские картинные галереи и центры эстетического воспитания. Неотъемлемой частью художественной жизни страны стали выставки детского художественного творчества — республиканские, всесоюзные, международные; с огромным успехом проводятся традиционные недели «Мастера искусств — детям».

ЦК ВЛКСМ, Центральный совет ВПО имени В. И. Ленина развивают сотрудничество с мастерами искусств, работниками культуры. Нашими деятельными помощниками в эстетическом воспитании подрастающего поколения стали Академия художеств СССР, Союз художников СССР.

Комсомольские и пионерские работники должны и дальше укреплять союз с искусством, ведь эстетическое воспитание — могучий фактор нравственного совершенства, идейной закалки, воспитания того гармонически развитого поколения, которому предстоит вершить судьбами планеты на пороге третьего тысячелетия.

Какую бы сторону жизни мы ни взяли, сегодня везде требуются молодые, умелые руки, горячие сердца, дерзость и талант! Умение творить, пробовать, находить и утверждать новое! Все это черты, больше всего свойственные молодежи. Именно ей умножать свой вклад в строительство коммунистического завтра, наполнять конкретным содержанием крылатые слова: «Коммунизм — это молодость мира, и его возводить молодым!»

Москвы неповторимый облик



В. Нестеров (руководитель авторского коллектива).
Новокировский проспект.

«**М**осква — это больше, чем столица Советского государства. Москва — это идея, охватывающая всю нашу культуру во всем ее национальном движении. Через Москву — наш путь в будущее». Эти слова писателя А. Н. Толстого полностью применимы и к архитектурному облику столицы, который на протяжении столетий сохранил своеобразие и неповторимость художественного образа.

История планировки и застройки нашего города — тема необычная, ей посвящены сотни научных трудов и популярных путеводителей. В этой статье речь пойдет о Москве сегодняшней, о тех повседневных задачах, которые решают архитекторы в масштабах одного из самых больших городов мира.

Коренные преобразования в застройке столицы, ее бурный рост произошли после Великого Октября. Уже более 20 лет город ежегодно получает по 3—4 миллиона квадратных метров новой жилой площади. За годы Советской власти возведено пять таких городов, какой была дореволюционная Москва. Возникли новые крупные жилые районы: Чертаново, Ясенево,

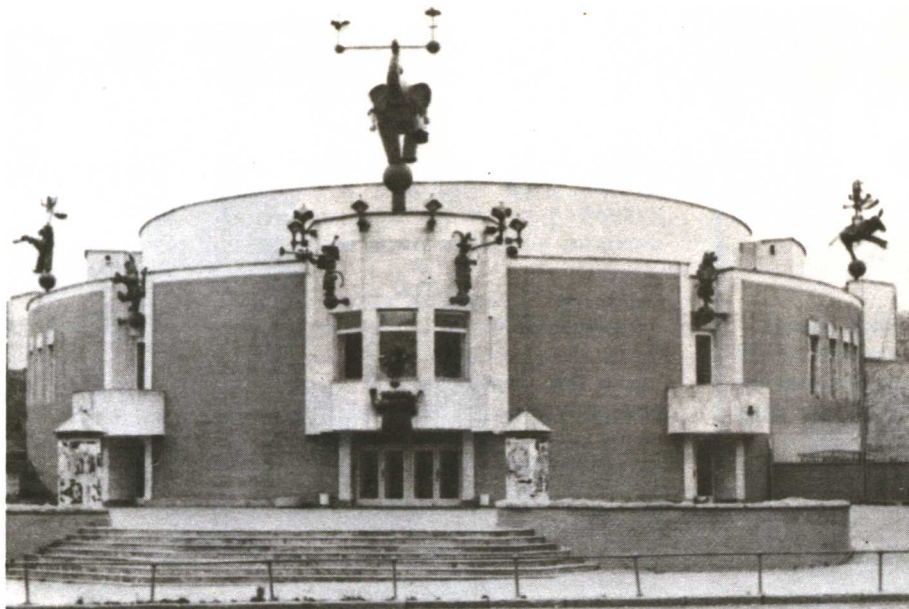
Строгино, Медведково и другие, каждый из которых по численности населения равен крупному областному центру.

Рост города идет по научно разработанному Генеральному плану развития Москвы, принятому Советским правительством в 1971 году и рассчитанному на два десятилетия. План предусматривает дальнейшее формирование Москвы как крупнейшего административно-политического, промышленного и культурного центра, в нем должны найти свое воплощение идеи социального и научно-технического прогресса Советского государства.

За последние годы в столице возведены оригинальные сооружения, формирующие образ социалистического города. Большие работы осуществлены по развитию сети спортивных сооружений в связи с проведением в Москве Олимпиады-80: построены крытый универсальный стадион на проспекте Мира, велотрек и гребной канал в Крылатском, Дворец спорта «Олимпийский». Построено и реконструировано несколько те-

атральных зданий, в том числе — МХАТ на Тверском бульваре, цирк и Детский музыкальный театр на проспекте Вернадского, киноконцертный зал гостиницы «Россия», Культурный центр Олимпийской деревни, здание Государственной картинной галереи у Крымского моста. Получил новое помещение театр «Современник», закончилась реконструкция Театра на Таганке и Театра зверей имени В. Л. Дурова. В ближайшее время начинаются работы по реконструкции старейшего Московского цирка на Цветном бульваре.

Новая застройка в Москве ведется с бережным сохранением сложившейся части города. Более законченный вид приобрели площади Пушкина, Никитских и Кропоткинских ворот, Маяковского. После строительства второй очереди гостиницы «Москва» полностью определились ансамбли площадей Революции и Свердлова. Близки к окончанию работы на Тургеневской площади и площади Ленина у Павелецкого вокзала. В предсъездовские дни, в канун 68-й годовщины Октября столица обогатилась новым скульптурно-архитектурным ансамблем: на



обновленной Октябрьской площади открыт памятник Владимиру Ильичу Ленину.

Идея памятника: Ленин — вождь Октября. В скульптурной группе изображены рабочий, солдат и матрос, с ними в едином революционном порыве идут восставшие угнетенные народы России. Связующее звено композиции — революционное знамя, высоко развевающееся над головами людей, идущих за революцией. На его фоне — фигура женщины, символ свободы. Для создания художественной связи монумента с Кремлем и Красной площадью архитектурные детали его выполнены из красного и серого гранита, замощение — из черной брусчатки.

В Генеральном плане развития Москвы особое внимание уделяется вопросам охраны, реставрации и использования памятников архитектуры, органическому сочетанию с ними новой застройки. Особую актуальность эта проблема приобретает в наши дни.

Москва — древний город. Сейчас на его территории несколько тысяч зданий составляют историческую градостроительную среду, под государственной охраной находится 566 памятников архитектуры. За последние 15 лет выполнены ремонтно-восстановительные и реставрационные работы по 430 из них, в том числе такие крупнейшие и уникальные объекты, как ансамбль Московского Кремля, храм Василия Блаженного, церковь Покрова в Филях, ансамбль бывшего Новодевичьего монастыря, Большой театр, Колонный зал Дома союзов.

В развитие идей генерального плана установлены границы девяти заповедных зон, создаваемых в пределах Садового кольца. Сейчас разрабатываются проекты их планировки и благоустройства, создания в центре города пешеходных зон. В прошлом году закончились работы первой очереди по организации пешеходной зоны улицы Арбат: получила новую жизнь одна из самых популярных улиц в историческом ядре города.

Важнейшее значение в реализации генерального плана принадлежит формированию зеленых пространств столицы — парков и скверов, развитию и реконструкции существующих. Сооружены новый «Парк искусств» на Крымской набережной, спортив-





ные парки в Крылатском и Нагатинской пойме, парк у Борисовских прудов, скверы на Щелковском шоссе, Октябрьской и Киевской площадях и площади Пушкина, Самаркандском бульваре в Волгоградском районе.

Сегодня перед деятелями культуры, художниками, архитекторами партия поставила задачу — создать такие условия для нашего народа, которые стимулировали бы его социально-экономическое развитие, повышали общую культуру, охватывали бы, как сказал Михаил Сергеевич Горбачев, диапазон «от условий его труда и быта, здоровья и досуга до социально-классовых и национальных отношений».

Генеральный план сам по себе открывает широкие возможности для пропаганды наиболее длительных и коренных принципов и лозунгов марксизма, о которых говорил Владимир Ильич Ленин, выдвигая идею плана монументальной пропаганды в 1918 году.

Этот план, осмысленный в новых условиях широкого строительства в Москве, развивается по нескольким направлениям. Одно из них — создание монументов и памятников на площадях, магистралях, бульварах и парках. Размещение их происходит на специально

Г. Макаревич,
А. Самсонов (архитекторы).
Ансамбль Октябрьской
площади.

Г. Саевич, Л. Горбунов,
Л. Павлов (архитекторы),
Д. Митлянский,
В. Тюлин (скульпторы).
Театр зверей
имени В. Л. Дурова.

В. Нестеров (руководитель
авторского коллектива).
Кинотеатр имени Моссовета.

Г. Макаревич
(руководитель авторского
коллектива).
Пешеходная улица Арбат.

продуманных местах. Так, на озерелье площадей и скверов ближайшего к Кремлю кольца возводятся памятники событиям и лицам, имеющим политическое и историко-революционное значение. Бульварное и Садовое кольцо включают памятники деятелям советской культуры и науки. Направление проспектов Калинина — Кутузовского — Можайского шоссе посвящается военно-патриотической теме: Бородинский мост, обелиск «Москва — город-герой», Бородинская панорама с памятником М. И. Кутузову, площадь Победы с Триумфальной аркой, парком и будущим мемориалом Победы на Поклонной горе.

В настоящее время в Москве сооружено уже 320 памятников. 60 из них установлены за последние 15 лет.

Произведения монументального искусства призваны не просто украшать город: в них живет память

о прошлом, об исторических событиях, великих людях. Именно поэтому они должны находить правильное место в застройке в соответствии с архитектурным окружением. Памятники К. Марксу, Н. К. Крупской, Р. Зорге, Ф. Э. Дзержинскому создают вокруг себя особую художественную атмосферу — им найдено точное место в городе и создано соответствующее архитектурное окружение.

Особое значение в Москве имеют памятники, посвященные Великой Отечественной войне. Это монументы и просто памятные знаки: в честь защитников Москвы в районе Зеленограда, трогательно-шемящий памятник героям-школьникам у Никитских ворот — пример того, как скромное произведение может глубоко взволновать своей искренностью; известный памятник погибшим медикам, Вечный огонь на могиле Неизвестного солдата. Все эти произведения замечательных наших мастеров монументальной скульптуры создали в Москве особую атмосферу искусства, остро затрагивающую мысли и чувства современников.

Московский метрополитен с самого начала стал средоточием пластических искусств, где лучшие советские архитекторы, художники, скульпторы, декораторы смогли подняться до высот подлинного творчества. Достаточно назвать имена А. Дейнеки, П. Корина, А. Душкина, И. Фомина, Д. Чечулина, А. Щусева, Г. Захарова, В. Мухиной. Эстафету своих талантливых предшественников продолжает новое поколение архитекторов и художников.

За последние годы удачные произведения монументального искусства появились на станциях: «Нагатинская», посвященные древней Москве, «Пушкинская», где продолжена лирическая линия опекушинского памятника.

Значительное место в эстетическом формировании городской среды отводится монументальной живописи. Примеров интересных, талантливых произведений в Москве много. Панно на здании СЭВа и кинотеатре «Октябрь», монументальная мозаика на библиотеке 2-го медицинского института.

Выполнено также много монументальных фресок, росписей, мозаик, витражей в различных ин-

терьерах общественных зданий. Это мозаичное панно «История русской и советской печати» в холле нового помещения «Известий», флорентийская мозаика в фойе Культурного центра Олимпийской деревни на тему «Культура, искусство, театр» и серия панно в Центре международной торговли. В то же время, отметим, наши предки смелее выходили своим искусством на площади и улицы города. Стоит упомянуть блестящие фрески Успенского, Архангельского и Благовещенского соборов в Кремле, которые и сегодня смотрятся свежо и впечатляюще. Или майоликовые панно М. Врубеля на зданиях гостиниц «Метрополь» и «Националь», оформление Ярославского вокзала (архитектор Ф. Шехтель).

Современной Москве не хватает разнообразия приемов, крупных цветowych «пятен» на площадях и улицах — этого традиционного русского приема введения в архитектурную среду живописных произведений.

Положительно сказывается на облике города и в пропаганде его истории и культуры такой замечательный жанр монументального искусства, как мемориальные доски, посвященные выдающимся революционерам, деятелям науки, искусства, военачальникам. Несмотря на небольшие размеры, мемориальные доски в столице занимают видное место. Только с 1971 года их установлено более 300. Именно своим количеством и высокими художественными особенностями они оказывают значительное влияние на эстетическое восприятие городской среды и приобщение трудящихся масс, и прежде всего молодежи, к славной истории нашей Родины.

В будущем архитекторам, художникам, скульпторам, работающим для столицы, необходимо в тесном творческом сотрудничестве создавать произведения подлинного искусства в любом пространстве — города, улицы, ландшафта. Именно такая коллективная дружная работа единомышленников обеспечит создание прекрасных произведений монументального искусства, которые значительно обогатят Москву неповторимый облик.

Г. В. МАКАРЕВИЧ,
главный архитектор Москвы

...Ясный, солнечный день. Чуть подернутое легкими облачками небо. Старинное трехэтажное здание на улице Горького в Москве. На фоне красных стен эффектно выделяются белоколонный портик и лепные украшения. Небольшая площадка перед домом забрана ажурной ковanej решеткой. Справа в глубине двора силуэт пушки-шестидюймовки. Ворота со львами, в которые входит группа пионеров и школьников. Так запечатлел известный художник Д. Кардовский Центральный музей Революции СССР. Акварель написана в 1930 году — спустя шесть лет после того, как было принято постановление о создании ныне одного из крупнейших культурно-просветительных, научных учреждений страны, обладающего богатейшей коллекцией памятников материальной и духовной культуры советского народа.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ РЕВОЛЮЦИИ



Е. Янсон-Манизер.
1918 год. Матрос с крейсера
«Аврора».

◁ Бронза. 1928.

Д. Кардовский.
Музей Революции СССР.
Акварель. 1930.
27 × 46.

Наш музей размещается в замечательном здании — памятнике русского зодчества. Центральная его часть построена во второй половине XVIII века для М. М. Хераскова — русского поэта и писателя, когда-то директора Московского университета. Здесь бывали лучшие люди того времени и среди них — журналист, издатель и просветитель Н. И. Новиков, будущий декабрист Н. И. Тургенев. В начале XIX века соорудили боковые пристройки и ворота. Позднее в числе членов «Английского клуба» дом посещали И. А. Крылов и В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, П. Я. Чаадаев, А. С. Грибоедов, Л. Н. Толстой.

Собрание Центрального музея Революции СССР создавалось на протяжении многих лет. Началом его положено выставкой «Крас-

ная Москва», приуроченной к 5-летию Великой Октябрьской социалистической революции и ставшей затем основой экспозиции. С первых дней существования музея определилось главное направление его работы — сбор и показ материалов, отражающих революционное прошлое нашей страны, историю развития советского общества. Сегодня в фондах хранится около миллиона экспонатов — различные документы, фотографии, исторические вещи, произведения искусства. Наш музей — это еще и хранилище революционной памяти народа. И эта память обретает свое живое воплощение, будучи отраженной в работах советских художников.

Бесценные реликвии получены в дар от непосредственных участников или очевидцев историче-

ских событий. Немало способствовали пополнению фондов, помогали рекомендациями и советами соратники Владимира Ильича Ленина Н. К. Крупская и М. И. Ульянова, А. В. Луначарский, Г. М. Кржижановский, К. Е. Ворошилов. Уникальные исторические материалы поступили из личных архивов известных деятелей Коммунистической партии, советских военачальников, ученых, героев труда. Эта традиция нашла поддержку и среди мастеров отечественной культуры. Еще в 1926 году И. Репин подарил музею свои работы, посвященные первой русской революции: «9 января», «Красные похороны», «Разгон демонстрации». Интереснейшие подарки сделал А. М. Горький.

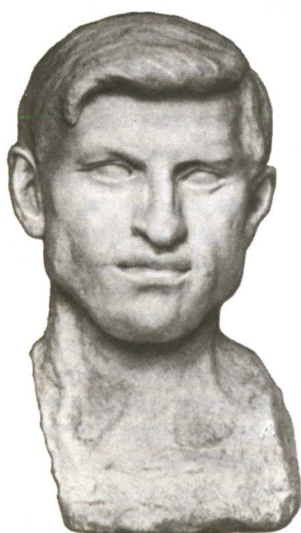
Более ста тысяч живописных



К. Максимов.
Красногвардейцы.
Карандаш, сангина. 1926.
102×100.

С. Коненков.
Крестьянин.
Мрамор. 1906.

Г. Савицкий.
Февральские дни в Петрограде
1917 года.
Тушь, белла. 1917.
21×41,5.





Е. Кацман.
Слушают. Члены сельской
комячейки.
Уголь, сангина. 1925.
50×70.



М. Бабинский.
Комсомолка.
Гипс тонированный.
1929—1931.

П. Соколов-Скала.
Приезд В. И. Ленина
в Петроград.
3 апреля 1917 года.
Карандаш, акварель, мел.
1934.
95×60.



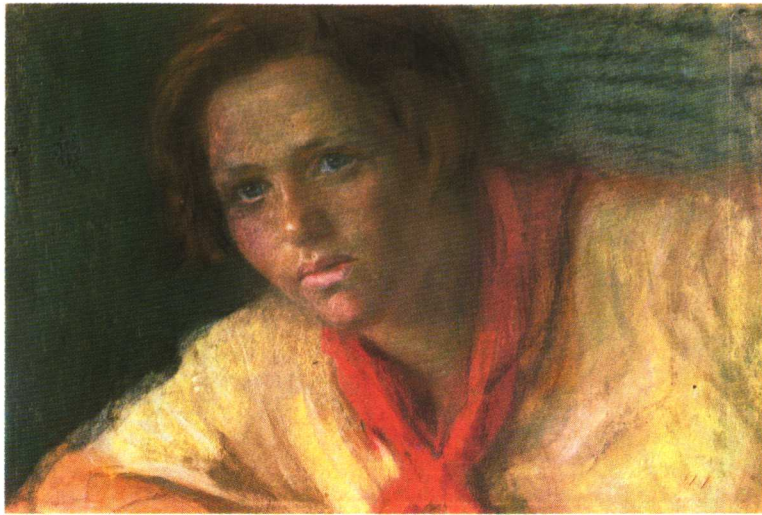


полотен, скульптур, графических листов, плакатов и открыток составляет фонд изобразительного искусства. В 20-е годы определилась его тематическая направленность. Художественная комиссия тщательно просматривала и отбирала работы, делала специальные заказы, ориентируя творчество художников молодой Советской Республики на насущные задачи времени. Вокруг музея складывается постоянный актив из выдающихся мастеров изобразительного искусства — таких, как Н. Касаткин, скульпторы С. Коненков, Б. Королев, С. Меркуров, В. Мухина. По словам одного из художников, музей в то время «был цитаделью социалистического реализма в советском искусстве».

Гордостью коллекции являются произведения, посвященные первой русской революции. Некоторые работы выполнены по непосредственным впечатлениям свидетелями и даже участниками тех далеких событий. Эпизод потрясшего мир Кровавого воскресенья запечатлел на картине «9 января 1905 года на Васильевском острове» В. Маковский, бывший среди участников мирного шествия, расстрелянного царскими войсками. Художник сумел передать весь трагизм случившегося в тот январский день, чувство возникшего в народных массах протеста против насилия самодержавия.

Молодое революционное искусство начала нашего столетия породило и новые образы — героев из народа, борцов за правое дело, за лучшую долю трудящихся. К таким произведениям с полным правом можно отнести скульптурные портреты «Рабочий-боевик Иван Чуркин» и «Крестьянин» С. Коненкова. Их автор сам участвовал в декабрьских баррикадных боях в Москве. Работы поражают мастерством раскрытия характеров, суровой и мужественной простотой, решительностью, твердостью духа.

Тема революции и гражданской войны нашла отражение и в творчестве В. Серова, Г. Савицкого, И. Владимировича, М. Грекова, К. Юона, других художников. Даже признанные пейзажисты-лирики обращались к революционной тематике. В музее хранится выполненный с натуры этюд



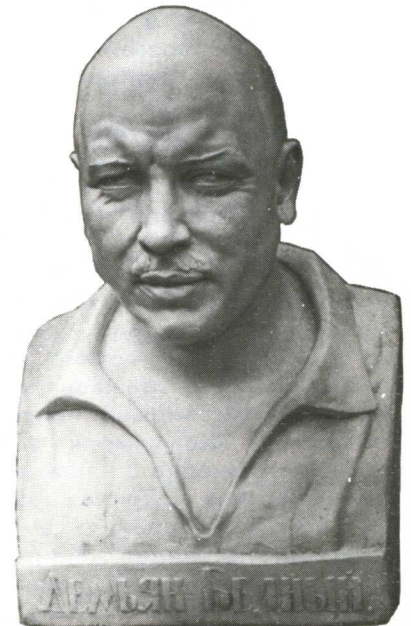
Богдановка на Полтавщине, люди, которых сформировала социалистическая новь.

Высокие традиции отечественного демократического искусства продолжает в великолепном по мастерству «Портрете Клары Цеткин» В. Мешков. Им создан впечатляющий образ выдающегося деятеля международного рабочего движения. Обратите внимание на то, как мудро соподчинены частности общему целому.

Самое примечательное в том, что все эти работы, полнозвучные по цветовому решению, монументальные по пластической характеристике образов, выполне-

В. Поленова «Баррикада на Садово-Кудринской. 1905 год», удивительно верно передающий тревожное напряжение времени. И совсем иной — празднично-приподнятый настрой в картине В. Бакшеева «Первомайская демонстрация»: сплоченный единым чувством народ шествует с флагами и транспарантами.

Очень интересно находящееся в фондах собрание графических работ. Сколько незыблемой веры, решимости отстоять завоевания Октября в образах рабочего и матроса, изображенных К. Максимовым. Полны жизненной силы, энергии герои рисунка Е. Кацмана «Слушают. Члены сельской комячейки — крестьяне села



В. Бакшеев.
Первомайская демонстрация.
Масло. 1927.
▷ 27×40.

В. Мешков.
Портрет Клары Цеткин.
Карандаш, сангина. Около 1928.
▷ 66×54.

Н. Касаткин.
Комсомолка-пионервожатая. Думы.
Пастель. 1925.
40×50.

И. Глазунов.
Портрет Ланг Тхи Хиен,
участницы слета внуков дяди Хо.
Из серии «Вьетнам».
Уголь. 1967.
70×50.

Н. Крандиевская.
Демьян Бедный.
Гипс. 1928.

В. Сварог.
Сталинградский тракторный завод. 1931 год.
Акварель. 1934.
43×52.





ВРУБЕЛЯ

Постоянное стремление к углубленному изучению природы отличало Врубеля на протяжении всей жизни. «Я не знал большего труженика, более ценного и ревностного служителя искусства... нежели Врубель», — вспоминал критик и художник А. Бенуа.

Понимание цвета определилось у выдающегося акварелиста еще в годы пребывания в академии, когда он страстно увлекся живописью водяными красками. Уже в ранних его листах колористическая основа имеет гармонично взаимо-

действующие полутона. Постепенно произведения приобретают широкую, смелую кладку. Это не случайно. В академические годы он и В. Серов отдали много сил, чтобы овладеть тонкостями акварельной техники, требовавшей неустанного внимания и изощренности художнического зрения, ибо здесь практически недопустимы исправления.

В письмах Врубель упоминает лишь об одном из своих академических учителей — П. П. Чистякове, у которого он стал заниматься

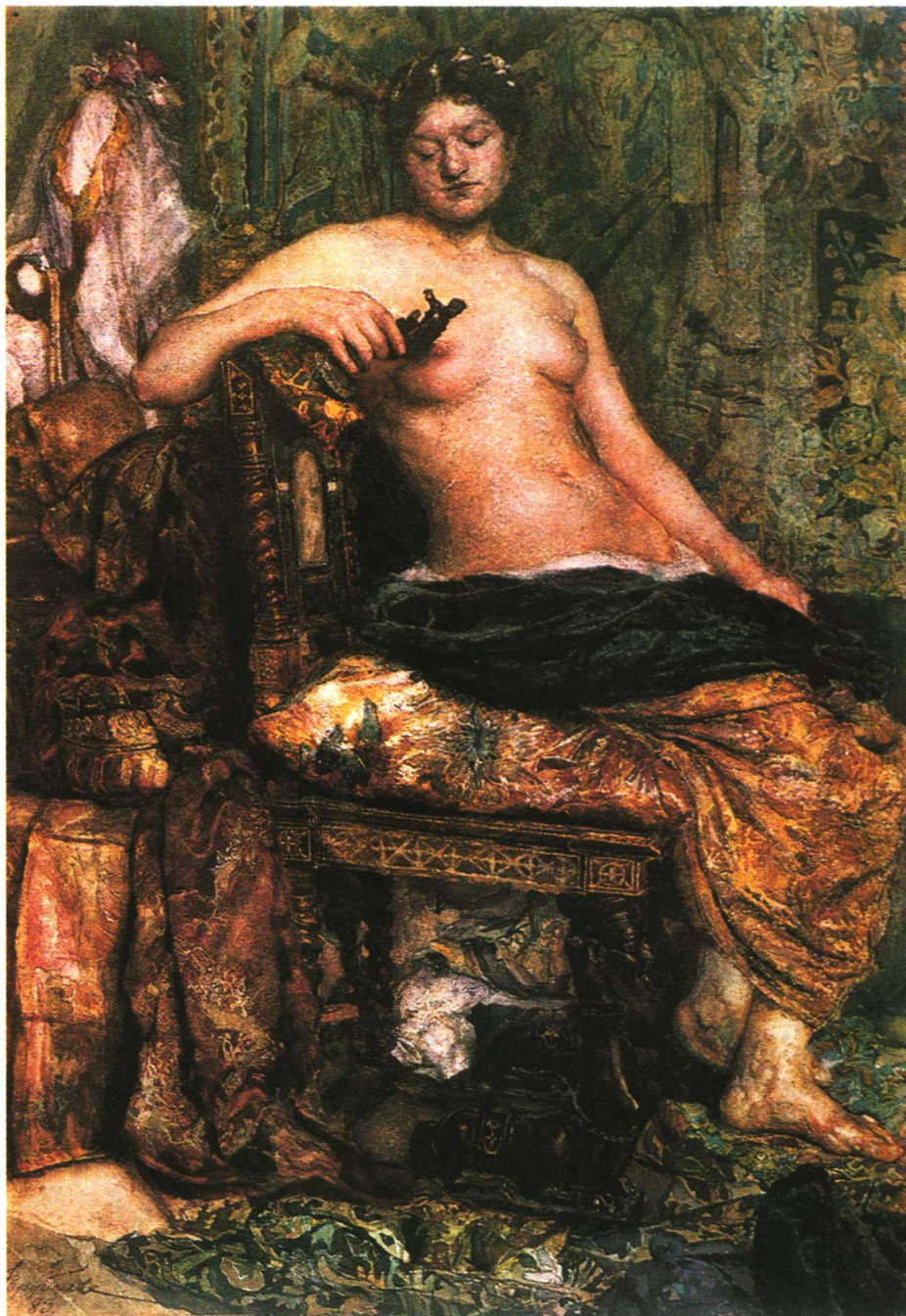
с осени 1882 года. «Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравились основные его положения, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе». Начинающий художник испытывал постоянную потребность общения с учителем, чтобы «хлебнуть подкрепляющего напитка советов и критики». Чистяков преподавал Врубелю основы акварельной живописи, оценив редкую одаренность ученика, его изящное и строгое письмо.

В конце 1883 года, работая над акварелью «Натурщица в обстановке Ренессанса», Врубель понял, что достиг известного мастерства. В письме он отмечал, что «переживает момент сильного шага вперед». Этот лист оказался незавершенным. Врубель удовлетворился тем, что было открыто им для себя во время отделки деталей. Работа представляет собой блестящую студию натюрморта и обнаженной натуры. Кстати, в последующих акварелях все чаще встречаются темно-зеленые, сиреневые, фиолетовые и охристые тона с тонкой нюансировкой. Возникает сумрачная и тревожная «врубелевская гамма» — фиолетово-синяя с золотом.

В Киеве в 1887 году мастер создал ряд акварельных эскизов для росписей Владимирского собора. В них видна глубокая связь с традициями классического искусства.

Он считал работу с природы необходимым условием роста мастерства. Писал акварелью многочисленные этюды цветов, прекрасные по выраженному в них чувству жизни, богатству и звучности колорита. Таковы «Цветы в синей вазе», «Белая азалия». Вот где проявилась присущая ему любовь к природе, тонкое проникновение в ее жизнь, мастерство акварелиста! В Киеве Врубель создает поэтичную и изящную по колориту акварель «Восточная сказка». «Я вообще большой поклонник Индии и Востока», — сообщал художник сестре во время работы над произведением.

Достичь красоты акварели можно различными приемами письма: все зависит от творческой индивидуальности художника. Врубель свободно владел этой техникой, постоянно расширял ее возможности в зависимости от того или



М. Врубель.
Автопортрет.
Акварель. 1882.
◁ 12,4×7,4.

М. Врубель.
Натурщица в обстановке
Ренессанса.
Акварель. 1883.
35,8×24,4.

иного сюжета. Например, будучи зрелым мастером, он вводил в акварель для достижения нужного эффекта различные художественные материалы: белила, бронзовый, серебряный порошок, тушь.

Следуя указаниям Чистякова работать в масляной живописи

планами для выявления объема предметов, он и в акварели придерживался тех же приемов, прибегая к заливкам только в целях подготовки общего тона.

Обыкновенно поверх легкой заливки на первом плане Врубель наносил одну краску на другую, оставляя между ними небольшой

просвет. Оставленные чистые места бумаги заполнял мазочками краски, избегая их слияния. Нужные места усиливал тем, что давал акварели просохнуть и прокладывал поверх нее новые слои. Оставшиеся пятна незакрытой бумаги тоненькой кисточкой осторожно покрывал легкими оттенками синего кобальта или охры. «Кобальт и охра — это божественные краски. Они соединяют между собой все разрозненные тона. Ты можешь удалить нужный план уже готовой акварели тем, что быстро покроешь его легким тоном кобальта, и красное при этом не станет лиловым, а желтое зеленым. Они только потухнут и уйдут на задний план», — приводит Николай Адрианович Прахов слова Врубеля.

Он не доверял цвету, составленному наскоро из нескольких красок на палитре, и, проверяя себя, наносил его сначала на бумагу. Такой прием работы мастер объяснял тем, что тон палитры холодный, бумага же всегда теплее. Он говорил: «Бумага все терпит. Ты можешь пользоваться ею как палитрой для получения нужного верного тона, а потом эти пятна ввести куда-нибудь в фон. Можешь и почти отмыть для этой цели». Неизбежное при высыхании акварели «затухание» темных участков заставило Врубеля покрывать их разведенным клеем гуммиарабиком. Французские и немецкие акварелисты применяли для этого специальный лак, но в 90-х годах прошлого столетия им еще в России не пользовались.

Акварелистов, равных Врубелю по технической изощренности, найти трудно. Тонкостью колорита отличается эскиз к «Демону», выполненный в смешанной технике: акварель, белила, бронзовый порошок. Лист решен в излюбленной художником фиолетово-голубой гамме. Холодные краски создают тревожное настроение. Введение бронзового порошка усилило колористическое напряжение, звучность тона. Свободная кладка, множество нюансов подчинены образной задаче. Акварель небольшого размера не уступает по монументальности произведениям масляной живописи. Лист «Корабли» исполнен разнообразными приемами. В прозрачные розовые, голубые, фиолетовые тона, создающие цветовую

основу произведения, Врубель для большей торжественности колорита включил бронзовый и серебряный порошки.

Его новаторство шло от непосредственного восприятия природы. Художник говорил, что именно «реализм родит глубину и всесторонность». Даже в то время, когда к Врубелю подступила болезнь, его листы удивляют отточенностью техники. В знаменитой акварели «Раковина» он виртуозно передает перламутровые оттенки. «Эта удивительная игра переливов,— говорил мастер,— заключается не в красках, а в сложности структуры и состоянии светотени; в другой раз я передам цвет только белым и черным». Подобно выдающимся колористам, он стремился искать силу цвета не в пестроте, не в резких диссонансах, а в гармоничных сочетаниях.

Врубель много работал над иллюстрациями к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Он постиг дух его поэзии и создал запоминающиеся пластические образы, тонко выявив возможности черной акварели.

Можно бесконечно говорить о живописности этих листов, выполненных в богатой гамме от густо-черных, бархатистых оттенков до матово-жемчужных. Выразителен по динамике лист «Несется конь быстрее лани», изображающий бешеную скачку коня с мертвым всадником в седле. Характерная угловатость линий, присущая почерку Врубеля, смелость ракурсов отвечают напряженности эпизода. Необычайным орнаментальным богатством отличаются рисунки «Тамара и Демон» и «Танец Тамары». Но наиболее сильный образ создал художник в листе «Тамара в гробу». На ее лице — печать смерти. Окаймленное легким прозрачным покрывалом, оно кажется высеченным из мрамора. Врубель правдиво раскрывает внутренний мир героев лермонтовских произведений, воссоздает в иллюстрациях своеобразную природу Кавказа. В сцене дуэли Печорина с Грушницким суровый пейзаж позволяет остро почувствовать, какая драма только что произошла в этом пустынном месте. Иллюстрации исполнены черной акварелью, иногда подсвечены сепией или белилами, но в них такое богатство тона, что они



М. Врубель.
Гамлет и Офелия.
Акварель. 1883.
24,4×16,7.

кажутся цветными. Произведения построены на сложных и тонких градациях тонов, на переходе к насыщенным, темным пятнам. Иногда Врубель прекрасно использует белую бумагу в качестве цветового пятна.

Богатство колористических нюансов, гибкость кисти, сложность

техники — все это придает высокую художественность листам Врубеля. По завершенности, сложности раскрытого в них содержания они воспринимаются как шедевры акварельной живописи.

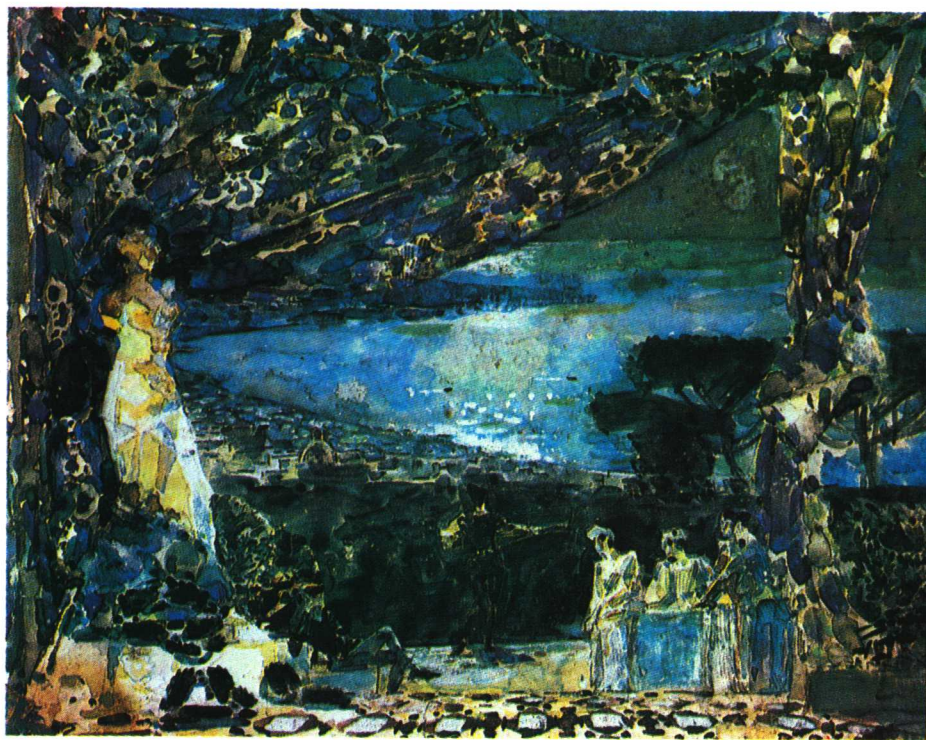
А. МИХАЙЛОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

КАК РАБОТАЛ ВРУБЕЛЬ

Для него не существовало «неинтересных» предметов — с одинаковым увлечением мог он рисовать свою левую руку, архитектурный мотив, какую-нибудь деталь или же писать акварелью поставленный им самим натюрморт из гипсовой мужской маски, металлического рожка висячего подсвечника и какой-то красной коробки...

Толчок для композиции «Восточная сказка» дали Врубелю «Сказки Шехеразады», которые однажды при нем читала вслух моя старшая сестра, а еще большее впечатление произвел превосходный персидский ковер, предложенный старьевщиком моему отцу. Ковер расстелился в гостиной. Он был большой, красивый и яркий, в красно-малиновых тонах. Увидав его, Михаил Александрович пришел в восторг от рисунка и свежести красок, вынул из кармана свой маленький альбомчик и написал на одном листке кусок центральной композиции в перспективе...

В Товариществе Русской частной оперы — детище С. И. Мамонтова — Врубелю было предложено написать занавес... Он сочинил два эскиза. В обоих этих эскизах пейзаж с зонтичными пиниями отражает воспоминания об Ита-



М. Врубель.
Ночь в Италии.
Эскиз театрального занавеса.
Акварель, белила, графитный
карандаш. 1891.
22,3 × 28,9.

М. Врубель.
Цветы в синей вазе.
Акварель. 1886—1887.
16,5 × 24,5.

М. Врубель.
Тамара и Демон.
Иллюстрация к поэме
М. Ю. Лермонтова «Демон».
Черная акварель, белила,
графитный карандаш. 1890—1891.
66,5 × 50.

лии, в которой Михаил Александрович был в 1891 году. Многим не нравилась эта работа Врубеля. Привычка к установившемуся шаблону театральных занавесей с написанными на них «богатыми» малиновыми бархатными драпировками, между которыми, как в раме, открывается «красивый» ландшафт, мешала понять и оценить по достоинству сложную композицию врубелевского занавеса.

Н. А. Прахов.

Страницы прошлого

В это время (1889 г.— Прим. ред.) Михаил Александрович получил работу иллюстрировать Лермонтова. Изданием заведовал Кончаловский. Михаил Александрович взял картон с наклеенной бумагой, тушь и кисть, и я видел, как он остро, будто прицеливаясь или что-то отмечая, клал обрывистые штрихи, тонкие, прямые, и с тем же отрывом их соединял. Тут находил глаз, внизу ковер, слева решетку, в середине ухо и т. д.— и так все соединялось, соединялось, заливалось тушью — и лицо Тамары, и руки, и звезды в решетках окна. Он сам был напряжение, внимание, как сталь были пальцы... Руки как-то прицеливались, делали удар и оставались мгновение приставшие к картону. Все-все, восточные инструменты, костюмы были у него в голове...

К. Коровин.

Воспоминания о М. Врубеле





КОРОПЛАСТЫ ИЗ ТАНАГРЫ



Треческие слова «танагра», «танагрятка» около ста лет тому назад вошли в русский язык. Они употребляются и ныне для обозначения всего хрупкого, женственного и пластичного. Художник В. Серов изобрел на их основе свой термин «танагретика», подразумевая под ним безыскусное, изящное, противоположное холодному и рассудочному в искусстве.

Древний город Танагра в Беотии, на северо-востоке Балканского полуострова, приобрел в новое время широкую известность благодаря археологической сенсации — находкам танагрских статуэток.

В 1870 году, узнав о древних фигурках, которые попадались во время пахоты крестьянам беотийских сел близ Танагры, сюда прибывает с острова Корфу искатель кладов Георгис Анифантис. До этого местные жители обычно находили грубовато сделанные глиняные фигурки архаической эпохи. Анифантису сразу же удалось открыть часть некрополя древнего города времени Александра Македонского. Глиняные статуэтки, найденные им в могилах, отличались грациозностью и имели нежную раскраску. Пример «старого Георгиса», обогатившегося на продаже находок скупщикам древностей, заставил крестьян бросить земледельческие работы и приняться за поиски древних могил.

Все поля в окрестностях вскоре оказались перерытыми, а молва об изящных танагрских статуэтках быстро распространилась среди любителей древностей в Европе и Америке. Афинское археологическое общество пробовало запретить незаконные раскопки некрополя Танагры, но это оказалось тщетным. Общество в 1873 году послало туда археолога Стаматакиса под защитой роты солдат. Ему удалось собрать для Афинского музея прекрасные образцы танагрятки, но одновременно пришлось констатировать, что некрополь древнего города исчерпан и полностью погиб для науки.

Танагрятки же продолжали вызывать всеобщее восхищение. На всемирной выставке в 1876 году беотийские фигурки из глины, выставленные в парижском двор-

це Трокадеро, стали звездами сезона. Цены на них достигали баснословных сумм, появились ловкие фальсификаторы древностей, наладившие индустрию изготовления подделок. Крупнейшие музеи мира спешили приобрести коллекции статуэток. Их соперничество в те годы привело к созданию прославленных собраний в Лондоне, Париже, Афинах.

Случилось так, что и Эрмитаж стал обладателем уникальной коллекции статуэток из Танагры. В 1870—1879 годах русским послом в Греции был граф П. А. Сабуров, страстный и неутомимый собиратель древностей. Во время «танагрского бума» он составил ценнейшее собрание танагренок. Виднейший археолог эпохи А. Фуртвенглер в 1880 году начал публикацию каталога «Собрания Сабурова», что способствовало европейской известности коллекции.

Весной 1884 года Сабуров, исполнявший к тому времени обязанности русского посла в Берлине, пишет письмо другому видному русскому собирателю, государственному секретарю А. А. Половцову: «Мой дорогой друг... так как я сумел освободиться от части коллекции (мраморы и вазы), мне остается самая ценная часть (терракоты), о которой я договариваюсь с музеями в Лондоне и Берлине с условием отдать предпочтение Эрмитажу. Ни один музей не имеет подобной коллекции. Я готов уступить ее за 100 000 рублей... и все, кто знает нынешнюю реальную стоимость этих танагрских терракот, найдут условия самыми умеренными».

В Петербурге заинтересовались предложением. Разные мотивы руководили участниками сделки. Министр двора граф И. И. Воронцов-Дашков был озабочен внешним престижем и возможностью ущемить германские интересы. Он писал директору Эрмитажа графу А. А. Васильчикову: «Все крупные музеи Европы устремили сейчас внимание на эту коллекцию. В Берлинском музее мы имеем страшного соперника. Наш юный Кизерицкий, видевший коллекцию и в Афинах, и в Берлине, говорит, что каждая вещь в ней — на вес золота... Избавь нас бог, чтобы это приобре-

тение не придало нового блеска уже таким богатым берлинским музеям...» Сабуров же, со своей стороны, обращаясь к Васильчикову, изо всех сил «расхваливает товар»: «В Лондоне мне предлагали 15 000 франков за сидящую

женщину с Амуром на руках, наиболее красивую статуэтку, вышедшую из могил Танагры... видимо, в ближайшую зиму они будут звездами петербургского сезона!» В другом письме директору Эрмитажа Сабуров предсказывает: «Ваша Керченская зала, соединенная с моими танаграми, превзойдет в этом отношении все музеи мира!»

Сделка состоялась, и коллекция Сабурова переезжает в Петербург. Весною 1884 года Половцов с удовлетворением записывает в дневнике: «Иду смотреть выставленные в Эрмитаже глиняные фигурки (Танагра) коллекции Сабурова. Очень рад, что удалось мне содействовать к тому, чтобы и эти вещи не ускользнули от России, столь бед-

Девушка в плаще.
Терракота. III в. до н. э.

Отдыхающая танцовщица.
Терракота. III в. до н. э.

Играющие девушки.
Терракота. III в. до н. э.

Женщина с веером.
Терракота. III в. до н. э.

Девушка с зеркалом.
Терракота. III в. до н. э.





ШАДР О СКУЛЬПТУРЕ

подруги» замерли в объятии — это Деметра и Кора, соединившиеся после долгой разлуки, «Девушка с гроздьё», «Девушка с маской» — спутницы Диониса. Их атрибуты символизируют вечное обновление жизни или иной, потусторонний мир. Ведь земное существование мыслилось лишь его короткой интермедией.

Гораздо реже женских в коропластике можно встретить мужские персонажи. Вот сам Дионис или веселый бражник с кубком в руках. Это произведение относится еще к ранней поре развития искусства Танагры — началу V века до нашей эры, тогда как большинство терракот в музейных коллекциях эпохи эллинизма (IV—III вв. до н. э.). Юноша в дорожном плаще, уличные актеры, веселые спутники бога Диониса нет-нет да и встретятся среди сотен грациозных танагренок. Вот крылатый Эрот, как заправский наездник, оседлал козла и правит строптивым животным. Может быть, он предстает здесь участником шуточного состязания, подобного тому, которое описал в эпиграмме поэт:

*Мальчики, красной уздой
козла зануздав, и намордник
На волосатый его рот
наложивши, введут
Около храма игру в состязание
конное — чтобы
Видел сам бог, как они тешатся
этой игрой!*

Пластическая красота древних статуэток сочеталась с нежной раскраской. Однако нестойкие водяные краски за 2300 лет большей частью исчезли. И лишь на редких фигурках, найденных внутри сосуда или в каменной гробнице, краски сохранились: желтая, розовая, коричневая, голубая... Просветленная, мягкая человечность, юмор, тонкая одухотворенность образов, изысканные ритмы, ласкающий глаз колорит — вот в чем достоинства терракот из Танагры. Отдавая дань восхищения мастерством безымянных скульпторов, великий Огюст Роден отмечал в их статуэтках «женственность, скромную грацию задрапированного тела, скрывающего в себе душу, нюансы, не выразимые простыми словами...».

О. НЕВЕРОВ,
кандидат искусствоведения

В «Городе желтого Дьявола» Горький говорит о памятниках: «...И однажды ночью они все вдруг сойдут с пьедесталов и тяжелыми шагами оскорбленных пройдут по улицам...»

...Что это значит?

Это несомненный намек скульпторам на плохое качество их работ.

Вам — молодежи, вступающей в жизнь, рожденной для того, чтобы оживлять камни на веки вечные, пригвождать врагов к позорному столбу истории или воспевать хвалу героям в бронзовых легендах, это необходимо учесть.

Прежде чем обласкать глину руками, сделать ее послушной своей воле, прежде чем оживить мертвый камень и заставить его говорить, надо самому твердо знать азбучные истины элементарной грамоты языка пластической формы.

Произведения изобразительного искусства действуют на наш глаз, как музыкальные на слух.

Известное понимание, способность оценки, критики присущи каждому, но истинное, глубокое, полное понимание требует предварительного знакомства с влиянием культуры, исторических и социальных условий на развитие искусства, а поскольку дело идет о передаче в искусстве человеческого тела, приходится считаться с законами анатомии.

Сведения по художественной пластической анатомии, физиологии облегчают и углубляют понимание природы и форм человеческого тела, которые в течение многих веков оставались в общем почти без изменения.

Изучая их, мы как бы вновь открываем человека, так как искусству нужен воздух, нужно пространство, нужно возобновление вдохновений, а не повторение одних и тех же формул, одних и тех же сюжетов, одних и тех же чувств.

Нет худшего симптома в произведениях начинающего художника, как излишек виртуозности, так как это служит признаком довольства своей работой и того, что он

И. Д. Шадр (1887—1941) — известный советский скульптор.

не старался совершенствоваться в том, что уже знал.

Работы молодых художников должны приближаться к природе в полной простоте сердца и идти с ней, верные и упорные, сосредоточиваясь на одной мысли: проникнуть в ее значение, помнить ее уроки, ничего не отвергая, ничем не пренебрегая, ничего не выбирая!

Не забывать о цельности природы и в то же время о бесконечном совершенстве ее деталей; стараясь обобщить их, художник совершенствуется. Тогда как, отыскивая только подробности, он делается ремесленником, а добываясь исключительно общего эффекта, он делается фокусником.

Работы молодых художников должны быть полны ошибок, ибо ошибки — признак усилий.

Ранняя весна не начинается длинного лета.

Надо взять от школы все, что она может дать.

Надо много трудиться, наблюдать окружающую жизнь, запоминать, лепить, рисовать.

Надо даже спать с альбомом и карандашом!

Впереди вас ждут работы монументального стиля.

«Вам, молодежи».
1937—1938 гг.

Что такое художник? Это одаренный чуткой организацией человек, которому природа-мать ласково положила руку свою на плечо, открыла свою душу, позволила заглянуть в тайны своих бездонных глаз, как другу.

Скульптура должна не экспонироваться — жить. Монументальная скульптура является лучшим средством пропаганды социалистических идей.

Надо стремиться к совершенству, искать, лепить, не считая часов и дней. Можно сделать сотню вариантов, а истину найти в сто первом. Когда скульптура будет окончена и поставлена, никто не будет спрашивать, сколько времени она делалась. Важно будет одно: как она сделана.

«Заметки об искусстве».

Беседа вторая. Работа по памяти



Лепке по памяти принадлежит важное место в воспитании образного видения и пространственного мышления. Она самым активным образом развивает зрительную память, которую можно назвать творческой кладовой. Чем больше запасы этой кладовой, тем уверенней и безошибочней работа, тем в меньшей степени художник или скульптор зависит от натуры. Вспомните слова И. К. Айвазовского: «Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть... живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда!»

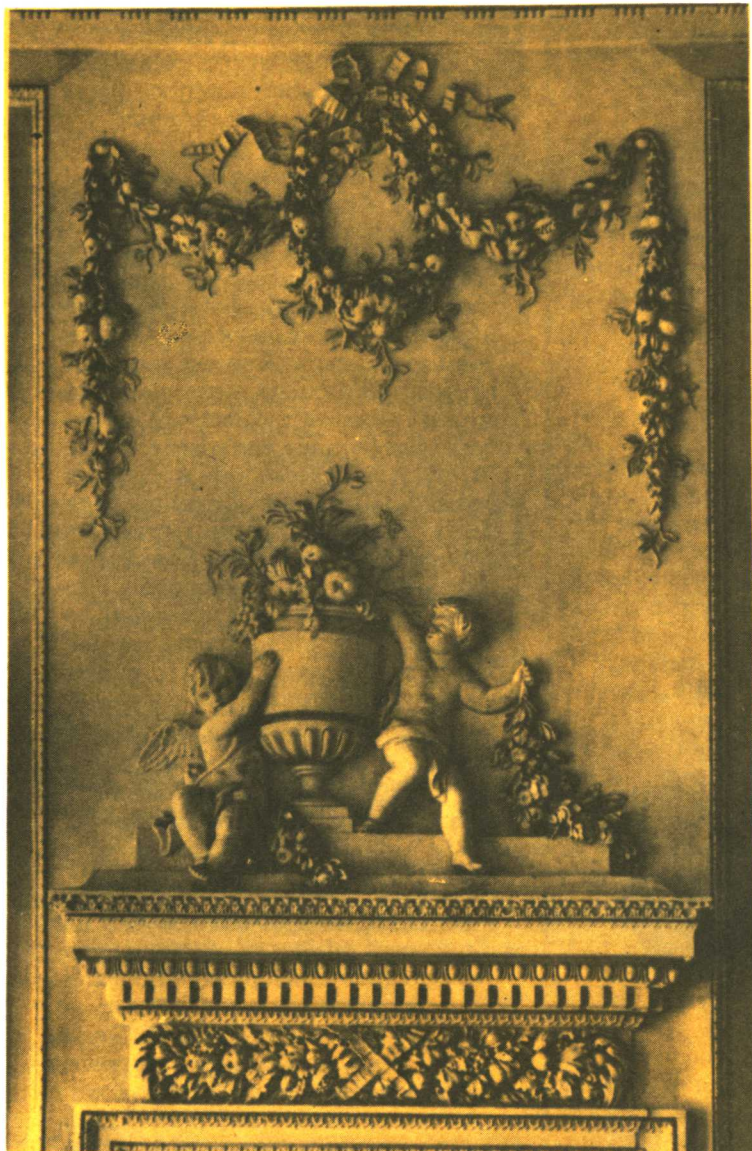
В первой беседе было рассказано об отдельных элементах скульптурной формы и о лепке с натуры овощей и фруктов. Следует сочетать лепку с натуры и по памяти, один вид работы как бы является продолжением другого. Это помогает развитию творческого воображения, обостряет способность видеть свежо и цельно, быстро схватывать главное.

Мы уже говорили, что, работая с натуры, юному скульптору надо основываться на четком понимании ее формы, пластики, взаимосвязи с окружающим пространством. Только тогда творчество не будет сковано, обретет индивидуальный почерк.

Лепка по памяти помогает отсеивать случайные или несущественные детали, целенаправленно и осмысленно отбирать самое главное, важное. В сущности, это первые ростки серьезной композиционной работы: вы невольно начинаете комбинировать основными элементами формы.

На уроках приходилось наблюдать, как найденный кем-то из учеников или подсказанный преподавателем удачный прием брался на вооружение всей группой. В результате работы становились одинаковыми. Главное — не свернуть в сторону штампа, подражания.

Как же научиться лепить по памяти? Например, в детских



М. Бабурин.
Эскиз статуи «Свобода».
Бронза. 1980—1983.



Павловский дворец.
Парадная спальня.
Деталь лепного убранства.

Большой Петергофский дворец.
Белая столовая.
Лепной десюдепорт.

художественных школах успешно используются следующие методы:

1. Задание по памяти выполняется сразу после окончания лепки с натуры.

2. Если работа рассчитана на продолжительное время — 6 часов и свыше, то лепка по памяти ведется периодически, чередуясь с натурной. В этом случае она может быть краткосрочной, носить вспомогательный характер, помогать лучшему усвоению особенностей модели. Такие задания выполняются после приобретения некоторых навыков лепки по памяти.

3. Работа по впечатлению или на основе наблюдений в комнате, на улице, на природе и фиксация этих впечатлений дома или в классе.

Начинающему скульптору лучше всего подойдет первый вид занятий. Если вы вылепили плод перца с натуры, то на следующем занятии эту же самую модель лепите по памяти. С чего начинать выполнение задания? Прежде всего еще раз изучите характер объема, прочувствуйте его, мысленно проанализируйте особенности. Плод перца интересен по форме, не такой уж простой, как кажется. Проследите двоякую

кривизну общей массы, точно определите и зафиксируйте в памяти характер ее весовых соотношений. Плод перца обладает оригинальным динамичным характером пластической конструкции, которая как бы закручивается в пространстве. Он членится на три вытянутые в длину части. «Ребра» как бы связывают его верх и низ, создавая в конечном счете четкий конструктивный образ модели. Очень индивидуальна и пластика перца: красива, мощна и вместе с конструкцией создает ощущение пульсации объема.

Изучая модель, старайтесь представить ее образ. Это при-

даст работе индивидуальность. Ведь толкование формы не бывает во всем одинаковым — объемы можно показать более обобщенно и статично, чем в натуре, или заостреннее, динамичнее.

Итак, рассмотрели и изучили модель с точки зрения характера скульптурной формы и закрепили ее пластический образ в своем воображении. После этого надо еще раз посмотреть на натуру, сравнив с задуманным вами образом. Так сделайте несколько раз, пока не убедитесь, что модель вполне изучена и понята. Затем приступайте к работе.

Лепка по памяти плода перца не должна превышать двух часов; за это время можно добиться задуманного результата и притом не засушить этюд. Возьмите нужный кусок хорошо размятой глины и постарайтесь в течение первых 5—7 минут передать характер объема, его пространственную направленность и главные весовые соотношения частей.

Обрабатываемый кусок глины постоянно держите в руках — так лучше ощущается создаваемый объем. Процесс работы состоит из трех основных этапов.

Первый этап — так называемая прокладка глины, то есть определение направленности массы объема в пространстве и выявление весовых соотношений его частей, а также наметка конструктивных элементов формы.

Второй этап — окончательное определение направленности объема в пространстве, полное выявление весовых соотношений его частей, продолжение работы над конструкцией формы и закладка в этюде основополагающих элементов пластического выражения.

Третий этап — воплощение конструктивно-пластического объема модели.

В процессе работы ни на минуту не расставайтесь со сложившимся в воображении образом скульптуры.

«Отбор» деталей модели при работе по памяти ставит задачу — найти нужную меру. Часто начинающие впадают в крайность. Так, можно наблюдать, как ученик, стараясь придать оживленность и динамику фор-



Плод перца.
Учебный этюд с натуры.



Плод перца.
Учебный этюд по памяти.
1-й этап работы.

Плод перца.
Учебный этюд по памяти.
2-й этап работы.

Плод перца.
Учебный этюд по памяти.
Завершающий этап работы.

ме, беспорядочно «взрывает» свой этюд, невольно усиливая движение формы, преувеличивая весовые соотношения частей объема. В результате ученик «ломает» естественный строй модели, ее пластический характер. Например, ясно, что слишком громкое пение не создает хорошую музыку, то есть одна количественная сторона звука еще не создает мелодию, а следовательно, и хорошую песню. Так и в лепке деформация объема, преувеличение или выявление тех или иных его частей должны иметь творческий, целенаправленный характер, а пределы допустимого пусть определит и почувствует сам начинающий художник. Элементы скульптурной формы должны быть сбалансированы, то есть согласованы между собой. Если вы на своем этюде усилили движение детали или подчеркнули ее значение, то, естественно, должны подумать, какие другие элементы необходимо ослабить или какую деталь можно опустить, не обеднив при этом скульптуру.

Главное, напомним еще раз, при работе по памяти — не растерять образ, который был задуман на основе изучения модели; тогда вас не занесет в сторону от правильного пути.

Когда этюд по памяти будет закончен, можно взять модель, поставить рядом и сравнить. Прежде всего необходимо обратить внимание на верность передачи главных элементов скульптурной формы — движения объема в пространстве, весовых соотношений его отдельных частей, характера конструкции и ее пластического завершения. Если сущность модели найдена верно, имеет свое пластическое толкование и выполнена с большим чувством, то скульптурный этюд можно признать удачным.

На уроках нередко бывает и так, что учебное задание, повторенное по памяти, получается куда интереснее, чем с натуры. Значит, юный скульптор подошел к работе творчески, получив при этом не только душевное удовлетворение, но и сделав еще один шаг в освоении увлекательного искусства лепки.

М. РЫБАКОВ,
преподаватель ДХШ № 10,
Ленинград

СМОТРЕТЬ, ВИДЕТЬ И УДИВЛЯТЬСЯ!

Графические новеллы Л. Сойфертиса

Написать портрет Леонида Владимировича Сойфертиса, народного художника РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР, лучше всего смог бы сам Сойфертис, настолько удалось художнику выразить себя в собственных работах.

Мастерская Леонида Владимировича в Москве, в доме по улице Горького, не такая уж большая, ее не назовешь «ателье» или «студия». Но она кажется просторной, потому что здесь царит образцовый порядок. «Художник должен дать отдохнуть себе от рисунка, а

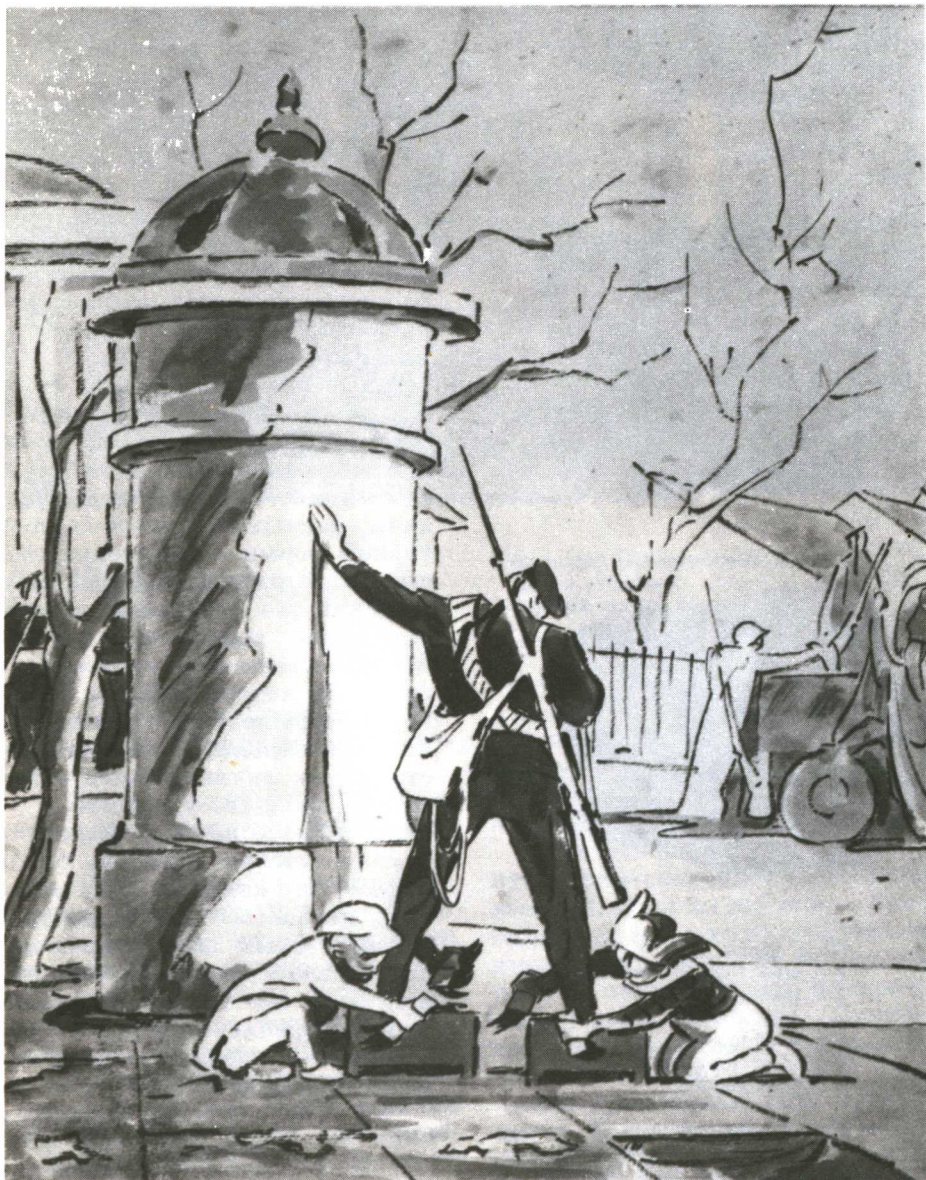
рисунку от себя»,— считает Леонид Владимирович.

В нынешнем году Сойфертис отметит семидесятипятилетие, но он по-юношески подвижен, седина только чуть тронула густую шевелюру, и лишь сутулость от многочасовых сидений над листами да частые морщинки в уголках глаз напоминают о возрасте, о пережитом.

А начинал художник, как и многие, со школьной стенгазеты. Семнадцатилетним юношей пришел работать в харьковский «Комсомолец Украины». В 1930 году переехал в Москву. В то время вокруг газеты «Комсомольская правда» сгруппировались молодые художники, среди которых был и известный в будущем график-публицист Б. Пророков. Пользовались они советами и критикой самого Дмитрия Стахивича Моора, уже тогда живого классика.

Сойфертис не получил систематического художественного образования — он учился в работе, в общении с искусством, старшими коллегами. Посещал занятия разнообразных студий, стремясь приобрести знания о жанрах и направлениях изобразительного искусства. Многому поспешилось научиться у Льва Григорьевича Бродаты, Сойфертис познакомился с ним в «Крокодиле», где начал сотрудничать с 1934 года. Любимыми его художниками были и остаются Оноре Домье и Павел Федотов.

Еще до войны состоялась первая персональная выставка художника. Сейчас многие из показанных тогда графических листов на тему «Старая Москва» представляют не только художественную, но и историческую, документальную ценность: нам уже не дано увидеть стрелочницу на трамвайных путях под громадным зонтом, сапожника, который почти на ходу «подковывает» клиента,—



типов, характерных для Москвы полувековой давности, зорко подмеченных художником. Непосредственны, исполнены живого чувства времени графические листы «Коляски», «Часовщики», выполненные в довоенные годы и отличающиеся особой легкостью и изяществом стиля.

Грянула Великая Отечественная война. Уже в июне 1941 года Сойфертис был командирован в распоряжение политуправления Черноморского флота. Он пережил осаду Одессы, участвовал в обороне Севастополя и Кавказа. Рисовал Берлин победной весной сорок пятого.

Военные работы Сойфертиса не похожи ни на чьи другие. Ему приходилось выполнять листовки и создавать портреты бойцов, рисовать карикатуры на врагов — смех тоже воевал и был не последним видом оружия.

Тема войны, а точнее, человека на войне стала одной из важнейших в творчестве художника. «Я всегда восхищался мужеством и стойкостью защитников Одессы и Севастополя, малоземельцев. Но меня удивляло другое: в осажденном Севастополе люди буднично красили скамейки и сажали цветы на разбомбленных клумбах, так же подметали улицы, по сторонам которых вместо домов стояли руины...»

Наверное, поэтому художник видит и передает оптимистическое начало сражающегося народа, верит в победу вместе со своими героями, находясь как бы среди них.

Листы «Тетя Клава привезла обед», «Концерт в бригаде», «В перерыве между боями» утверждают народную веру в победу, воплощают образы скромных мирных людей, для которых война — суровый необходимый долг. Поэтому войны в рисунках Сойфертиса заняты делами совсем не военными. Они сумели выйти из жестоких кровопролитных боев с достоинством и волей к жизни, сохранив человеческое, порой даже детское — что-то очень непосредственное, чистое и доброе.

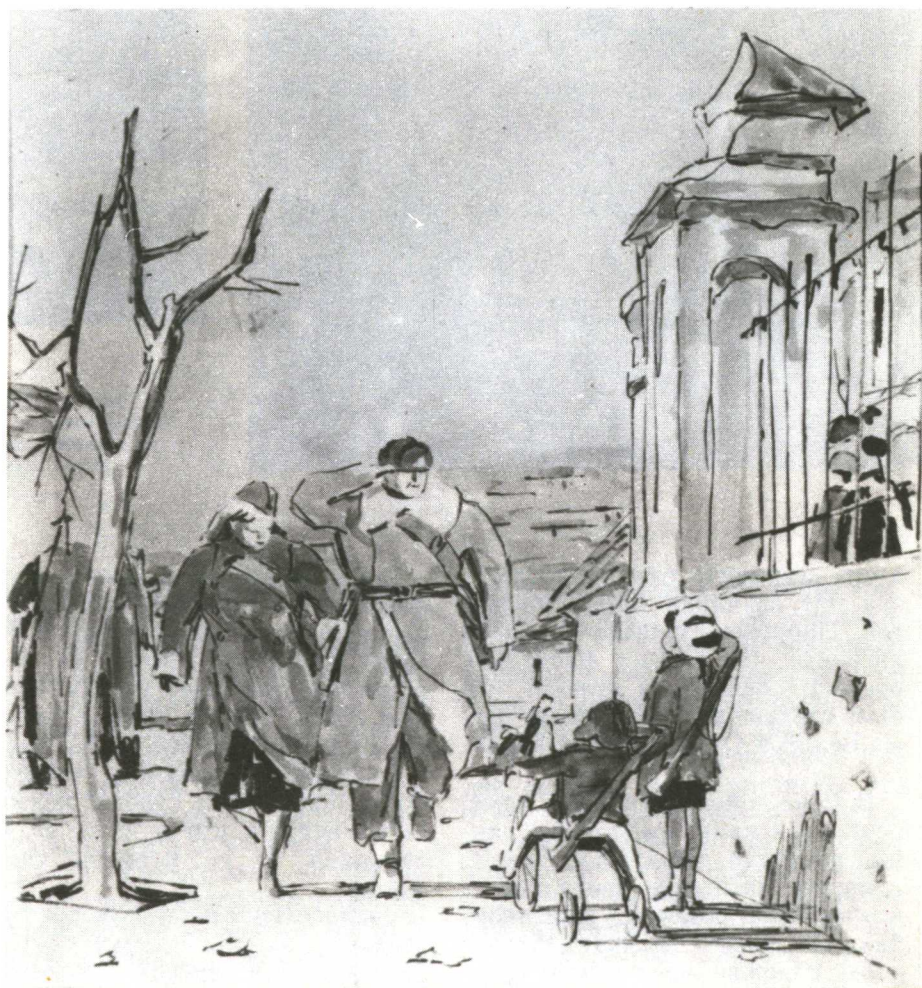
Художник рассказывает об этом в своих рисунках с редкой теплотой, искренней симпатией. Он, словно улыбаясь той далекой мирной поре, изображает молодых солдат, нашедших котенка, тронутых его беззащитностью, или наблюдает вчерашних суровых и



Л. Сойфертис.
Некогда.
Из серии «Севастополь».
◁ Акварель. 1941.

Л. Сойфертис.
На скамейке.
Акварель. 1958.

Л. Сойфертис.
Здравствуйте, дядя!
Из серии «Севастополь».
Тушь, акварель. 1942.

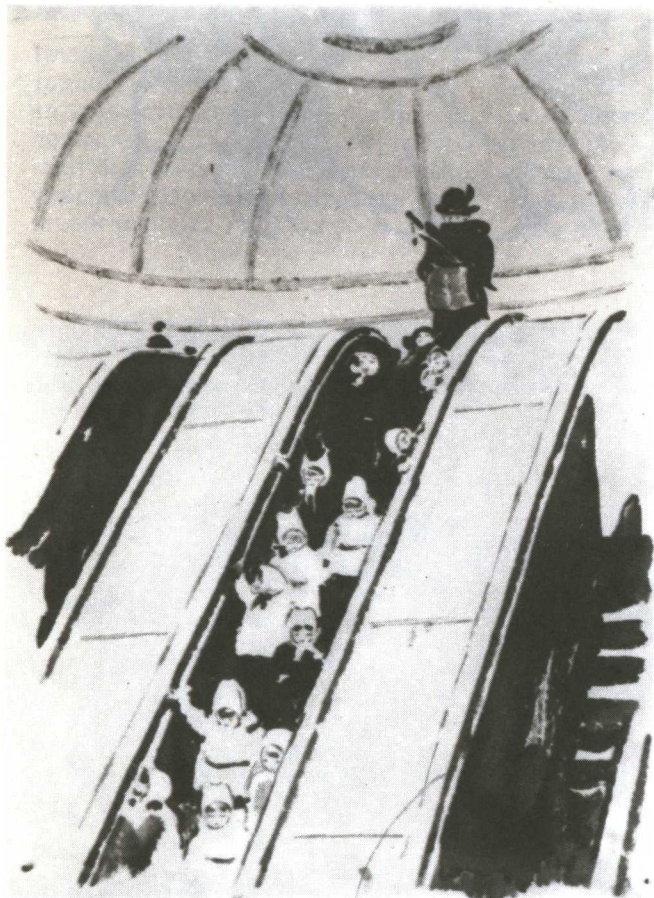


беспощадных к врагу бойцов, сегодня неторопливо и сосредоточенно удящих рыбу с нелепыми автоматами за спиной.

В большинстве рисунков Сойфертиса нет взрывов, атак, штурмов, других эпизодов боевых операций, но образ военного времени

севастопольского и берлинского циклов. В севастопольском альбоме мы видим стойкость, веру советских людей, в графическом листе «Берлин. Аллея побед. 1945» чувствуется безысходность, тревога, запустение на земле поверженного врага.

шей точки зрения, миром, за их играми. «Правда — это много раз увиденное», — любит повторять Сойфертис. До чего правдивы его «детские» листы! Табунки ребятишек в метро, езда наперегонки на трехколесных велосипедах, «конфликт» двух малышей на бульваре.



в них неизменно точен и убедителен. Не случайно Борис Иванович Пророков записал в своем дневнике, что считает фронтные рисунки Сойфертиса лучшим, что было сделано художниками во время Великой Отечественной войны.

В Севастополе рушились дома, исчезали с лица земли целые улицы, погибали защитники города, а мирное население пряталось от непрерывных бомбежек в катакомбах. Но жизнь не останавливалась, надежда ни на минуту не угасала. Как не похожи работы

Война оставила в жизни Сойфертиса, как и в жизни всего поколения, неизгладимый след. И сегодня он много работает над материалами той поры, создавая новые серии. Ведь с годами война видится обобщенной, рельефнее, и художник испытывает потребность правдиво и сурово рассказать о ней тем, кто не видел ее, не защищал от ее пламени свою землю.

Значительное место в творчестве графика занимает тема детей. Художник с интересом наблюдает за их серьезным и забавным, с на-

Смотришь на эти работы и думаешь: так ведь я же это тысячу раз видел! Видел, но не заметил. А у художника особое зрение!

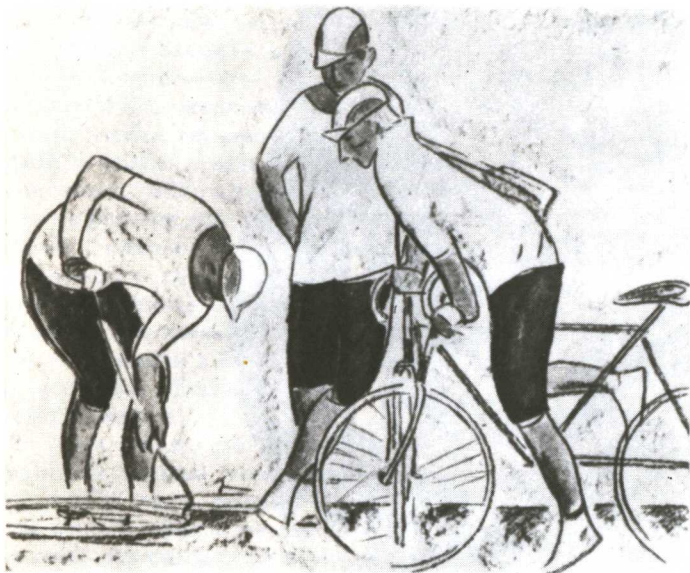
«Все это приходит с годами, в ежедневной напряженной работе, — считает Леонид Владимирович, — для того чтобы не утратить остроты зрения, приходится работать постоянно — на улице, на эскалаторе метро, в трамвае».

«Городской поэзией» можно было бы назвать графические новеллы Сойфертиса. Но поэзией особого рода — характерной, лукавой, а порой ироничной, всегда

эмоционально емкой и острой. В суете городского бытия художник никогда не пройдет мимо многих веселых, грустных, трогательных вещей. «То, что мне нужно, от меня не ускользнет. Но не надо думать, что теперь все удастся. Когда работал над «Часовщиками»,

но... трудно. Не могу найти «Прощание». Казалось бы, просто: поезд ушел, кто-то остался на перроне, машет рукой или платочком вслед. Не дается нужный жест. Для меня он очень важен. Удачно подмеченный, характерный для определенного человека, жест

виртуозный рисунок мастера. Нет, это не так. Будет мучительная, изнуряющая работа. Будут выстраданные рисунки, беспощадный отбор деталей, отбрасывание случайного, лишнего. Понадобятся и ластик, и нож, чтобы где-то подчистить, подправить...



Л. Сойфертис.
На эскалаторе.
Из серии «Метро».
◁ Акварель. 1957.



Л. Сойфертис.
Велосипедисты.
Из серии «Спорт».
Мелки. 1969.

Л. Сойфертис.
Уборка зала.
Из серии «Метро».
◁ Акварель. 1957.

Л. Сойфертис.
Новые станции метро.
Из серии «Метро».
Акварель. 1957.

мне приходилось буквально днями простаивать у витрин часовой мастерской, которая была когда-то на улице Горького. Сначала на меня косились, но потом привыкли, как к необходимому предмету обстановки. Вскоре из десятков мимолетных набросков сложился графический лист. А вот серия «Вокзалы». Сколько видишь, отбирая нужный материал! Два вокзала: Казанский и Курский. Три минуты езды на метро, а попадаешь словно в другой мир: другие пассажиры, другие жесты, костюмы, другой багаж... Интересно,

иногда может сказать не меньше, чем портрет».

И действительно, напрасно мы будем искать в графических листах Сойфертиса портреты — их нет. Но есть удивительная мимика жеста, которая красноречивее десятков набросков способствует созданию определенного настроения, эмоциональной атмосферы.

Глядя на воздушные, четкие линии рисунка Сойфертиса, кажется, что он вот так подошел к чистому листу, взмахнул карандашом или кистью, будто дирижерской палочкой,— и родился очередной

И только после всего этого появится десятки раз выверенный, искренне прочувствованный, изящный, полный неподдельной жизни и неповторимого ощущения времени графический лист.

«У нас сейчас очень много людей, которые умеют рисовать. Это в общем-то не трудно — научиться сносно рисовать. Но художником можно стать только в том случае, если не будешь глядеть на мир пустыми глазами, если научишься смотреть, видеть и удивляться!»

И. НИКОНОВ

**ХУДОЖНИК,
ВОСПЕВШИЙ
ПРОЛЕТАРИЯ**

КОНСТАНТИН МЕНЬЕ

Менье приходит к своему идеалу — дать эстетическое воплощение современного рабочего совершенно так, как греки в свое время дали его для борца и атлета.

Эмиль Верхарн

Жизнь бельгийского мастера Константина Менье не богата событиями. Но его творческая биография необычна. Он начинал как скульптор, посещая класс Академии изящных искусств в Брюсселе и мастерскую Ш.-О. Фрекена, последователя классицизма. Затем долгие годы занимался живописью. Лишь в возрасте 50 лет вновь вернулся к ваянию — случай уникальный в истории западноевропейского искусства той эпохи. Одновременно Менье продолжал работать и как живописец, создав в 1890—1900-е годы основные произведения. Мастер находил в живописи композиционные решения, которые переносил потом в скульптуру. Это помогло ему сразу же достичь значительных результатов в ваянии. Менье порвал с далеким от жизни искусством, которое проповедовали академические художники. Столь же решительно он обратился к образам людей труда — пролетариям и шахтерам, ставшим единственными героями его произведений.



В 1887—1895 годах Менье жил в маленьком провинциальном городе Лувене, где место профессора в Лувенской академии изящных искусств давало ему возможность содержать семью. О той жизни можно судить по письму, адресованному известному критику О. Маусу: «Не мог ли бы ты мне сказать, когда я смогу получить за мою «Шахтерку»? К несчастью, в данный момент я совсем не богат. Извини, дорогой друг, что я тебе надоедаю, так как самое отвратительное для меня в мире — это разговор о деньгах!!! К сожалению, их много нужно, чтобы заниматься скульптурой и чтобы... есть!» Эти слова написаны в 1887 году, а спустя два года на Всемирной парижской выставке «Молотобоец» — первая из больших скульптур Менье — получил «Медаль почета». Но, несмотря на премию, мастер так и не смог найти в Брюсселе работу, которая обеспечила бы ему существование.

К теме труда он обратился в живописи раньше, чем в пластике, еще в 1878 году, после поездки в Валь Сен-Ламбер и на заводы под Льежем, но самые известные полотна были созданы позднее. Одно из них — «Порт» (1886). На фоне темно-коричневой массы парохода с красной трубой выделяются фигуры грузчиков. Двое из них отдыхают, их позы свободны и независимы. Фигуру, стоящую спиной к зрителю, без труда можно узнать в созданной позднее знаменитой статуе «Грузчик». В левой части холста простираются голубовато-синие дали. Хмурое небо, дым парохода — фон для красных и синих одежд трудящихся людей. Общее настроение — суровое и сдержанное. Это героические будни человека труда. Грузчики работают на пределе сил, но на их лицах нет печати безысходности. Полотно Менье не ограничено рамками бытового жанра. И вместе с тем художник выбирает позы, жесты, подсмотренные в самой гуще жизни. Но они раскрывают прежде всего пластическую красоту человека, подчеркивают его достоинство. Эпизод повседневной работы превращается в символ значительности труда.

В 1886 году по заказу бельгийского профсоюза угольщиков им были написаны шесть декоратив-



К. Менье.
Грузчик.
Бронза. 1893.



К. Менье.
Индустрия. Рельеф.
Бронза. 1901.

К. Менье.
Вагонетки.
Уголь. 1880-е годы.

К. Менье.
На водопое.
Бронза. 1899.



ных панно, в размер натуры, с изображением шахтеров и угольщиков. Их примером могут служить «Шахтерка с лопатой» и «Льежский шахтер», написанные в серовато-черном тоне, без пейзажного фона, широко и свободно, где играют роль только силуэт и объем. Безупречно найдены уверенные и спокойные позы. В образах нет портретной характеристики, они воспринимаются как обобщенный тип — и в этом одна

из важных особенностей искусства Менье.

Его поиски в живописи можно проследить на развитии наиболее часто встречающегося у него сюжета — возвращение шахтеров.

Мотив шествия становится излюбленным приемом художника, позволяющим непринужденно решать многофигурные композиции, создавать ощущение непрерывного движения героев, как бы раздвигать внутрикартинное про-

странство. Шахтерская серия — из числа самых больших удач мастера. В ней воплощен герой, полно выражающий представление о человеке труда. Оно сложилось в результате посещения в 1881 году вместе с писателем К. Лемонье угольных районов Боринажа.

В раннем варианте холста «Возвращение шахтеров» подчеркнуто ставшее привычным ощущение усталости идущих нескончаемой вереницей рабочих. Сумрачный дождливый день. Земля покрыта грязными лужами. Узкую полосу неба постепенно затягивает дым фабричной трубы. Чуть согнутые фигуры шахтеров рисуются на фоне холма. Жизнь кажется беспросветной, как и коричневато-серый колорит, не нарушаемый ни единым светлым пятном. Лица шахтеров мало различимы; кажется, что они так и будут без конца брести, понурые и усталые. В более поздних вариантах художник стремится к иному решению.

В картине «Возвращение из шахты» формат холста изменился на вертикальный, линия горизонта опущена, фигуры выдвинуты вперед и доминируют над пейзажем. Шахтерский поселок с красными крышами домов и дымящимися трубами становится фоном.

В последние годы жизни он снова возвращается к той же теме. В «Возвращении шахтеров» 1905 года главное — стремление к монументальности. Мощные фигуры царят на холсте. Если в раннем полотне ярко обрисован образ старого шахтера, то здесь внимание зрителя сфокусировано на нескольких персонажах. Они придвинуты к самому краю полотна. Картина полна сосредоточенности, суровой силы. Профили идущих впереди шахтеров взяты словно с античных камней. Значительные изменения произошли и в пейзаже. Красные крыши поселка сообщали предыдущему полотну излишний бытовизм. Обувь в руках шахтерки еще больше подчеркивала чисто жанровый мотив. Теперь же это земля, словно породившая угольные копи, закопченные трубы, заводы.

Менье никогда не стремился к психологизму, не искал каждый раз остро характерного. Наобо-

К. Менье.
Возвращение из шахты.
Масло. Конец 1880-х —
1890-е годы.





К. Менье.
Шахтерка с лопатой.
Масло. 1882.

рот, переносил из картины в картину уже найденные ранее типы и образы, стремясь к обобщению, героизации. Изображенные им люди, как правило, не говорят друг с другом. Но они не кажутся одинокими, разобщенными. Их роднит единство настроения, причастность к делу, которое составляет смысл их жизни.

Будучи по характеру дарования ваятелем, Менье и в живописи жил ритмом, силуэтом, движением. Он почти не уделял внимания фактуре. Его живопись тяготеет скорее к панно, особенно в трактовке человеческих фигур и их соотношении с пространством. От скульптуры идет и особая проработанность контура. Не случайно от живописных композиций

он легко переходит к рельефам и круглой скульптуре.

В 1886 году статуи Менье были выставлены в Париже и заслужили одобрение О. Родена. Мастер вернулся к ваянию, создав один из самых экспрессивных образов — «Пудлинговщика». Статуе предшествовала картина под названием «Усталость», но в скульптурном образе значительно полнее выражена идея мастера. Физически сильный рабочий изваян в минуту отдыха. В его мышцах еще ощутимо только что наполнявшее их огромное напряжение. Характерны пропорции фигуры с массивными плечами, большими кистями рук, ступнями, которые утяжелены деревянной обувью. Неуклюжая поза сидящего с тяжело свисающей вниз рукой позволяет ощутить его прерывистое дыхание. Но труд, доводящий до иступления, не убивает в человеке человеческое, словно говорит мастер. Заметно, как стремится Менье избежать в картине фронтальности и симметрии в расположении фигуры. Статуя также решена в сложном ракурсе, корпус наклонен вперед, резко опущено плечо, выдвинута вперед нога. К этой скульптуре Менье могут быть отнесены слова Родена: «Прекрасно характерное».

В 80—90-х годах Менье был не единственным мастером, обратившимся к теме труда. Ею заинтересовались крупные французские скульпторы. В 1890-е годы над «Башней Труда» начал работать Роден, Гийо создал гигантский фриз «Труд». В Бельгии к этой же теме обратился Ван дер Стаппен. Менье начинает работу над «Памятником Трудю», который он так и не смог завершить.

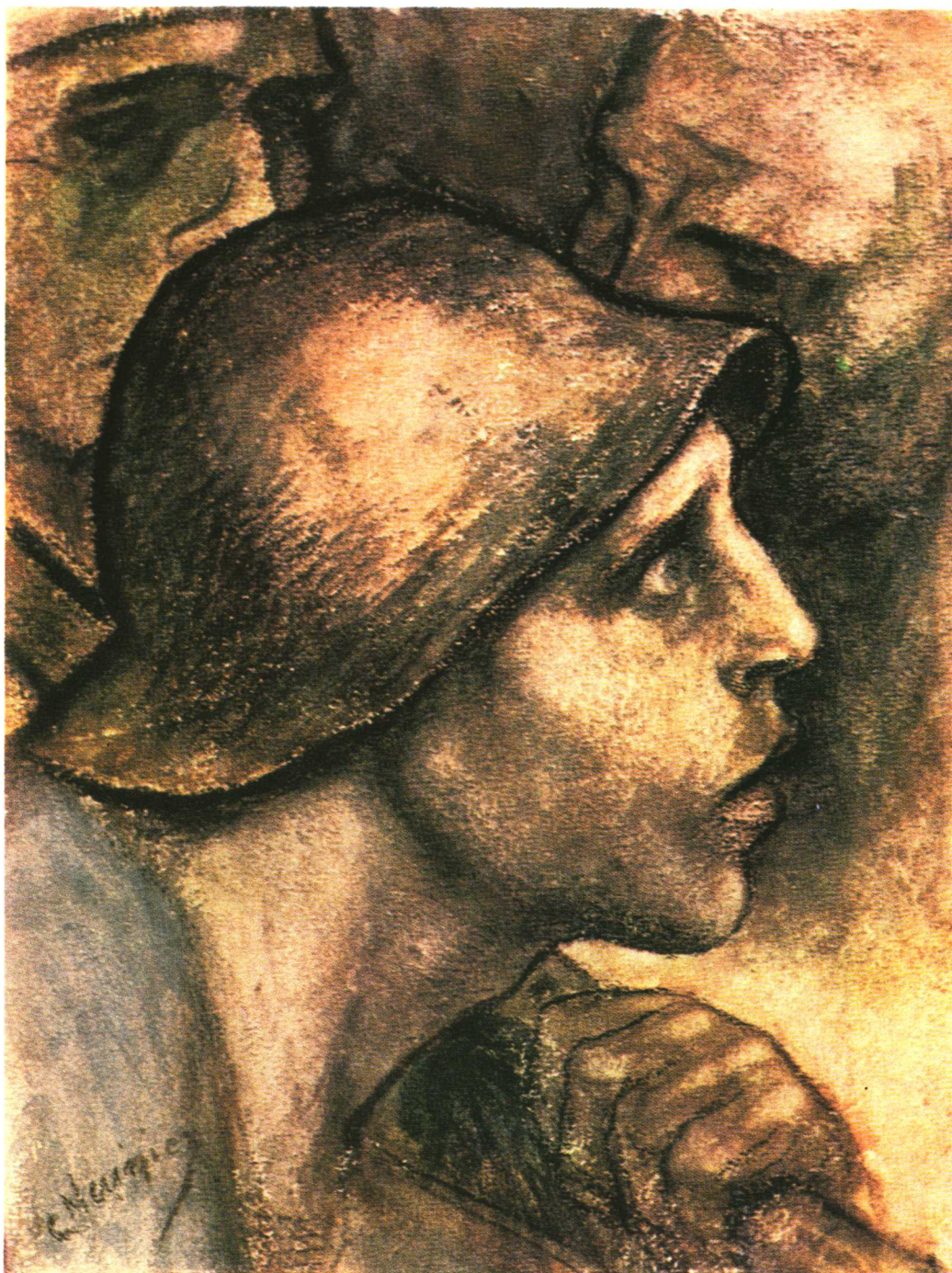
Что представлял собой этот ансамбль? Замысел Менье предусматривал показать жизнь рабочего от юности до зрелости, его труд в различных областях. Именно так следует понимать соотношение статуй и скульптурных групп, таких, например, как «Материнство», с рельефами «Жатва», «Порт», «Шахта», «Индустрия».

Наибольшей известностью среди рельефов пользуется последний. Изображаемый здесь эпизод поразил мастера. «Сюжетом моего большого рельефа «Индустрия», — писал он, — является про-



К. Менье.
Молотобоец.
Бронза. 1885.

исшествие на стекольном заводе. Стекло в расплавленном виде в больших горшках из обожженной глины подвергают действию сильного огня доменной печи. Случается, что горшок дает трещину и жидкое стекло льется на очаг... Сейчас же идет группа людей, специально для этого приставленная, с железной тележкой и ставит на нее раскаленный глиняный горшок. Это очень трудная работа... Там царит суматоха и адская спешка в течение нескольких минут, которые я пытался передать». Этот отрывок из письма показывает умение Менье из конкретного явления, поражающего хаосом, выбрать такой момент, найти такое композиционное решение, которое дает героич-



К. Менье.
Голова рабочего.
Итальянский карандаш,
акварель.
1880—1890-е годы.

К. Менье.
Материнство. Скульптурная
группа для «Памятника
Труду».
Бронза. Начало 1890-х годов. ▷

ку труда, а не жанровую по духу сцену. «Нужно высмотреть мгновение, когда сконцентрировано их выражение, когда они сплошная выразительность» — в этих словах Менье, сказанных о героях произведения, заключена суть его художественного метода. Рельеф на редкость удачно организован ритмически — на резких,

энергичных движениях. Образы, как всегда, обобщенны, монументальны. Не случайно профили рабочих в центре рельефа часто воспроизводятся самостоятельно, как символ пролетариев. Необходимо отметить и решение фона, передающего впечатление взрывающихся языков пламени, причем их направление противополо-

жно движению массы людей, которая борется, преодолевает стихию. Это еще более подчеркивает героические усилия рабочих.

На рубеже столетий Менье обратился к конному памятнику. Наиболее интересна скульптурная группа «На водопое» 1899 года, установленная в одном из скверов

Брюсселя. Это единственный случай, когда в городском ансамбле той эпохи появился конный монумент героического характера, посвященный пролетарию. Мастер прекрасно выбрал позу сидящего на лошади мужчины — свободную, уверенную и одновременно полную достоинства. Продуман силуэт памятника, который особенно впечатляет при боковых точках зрения. Он построен на плавных дугах, объединяющих фигуры. Удачей является и постамент, органично включенный в характеристику среды — в данном случае это спуск к водоему. Менье изобразил героя почти с классически правильным лицом, полуобнаженным торсом, стремясь к героизированному типу пластики.

Самой большой творческой удачей мастера следует считать статую «Грузчик» и бюст «Антверпен». В свое время на вопрос, что такое скульптура, Менье ответил: «Скульптура, по существу, есть прежде всего искусство монументальное». Это определение может быть отнесено и к трактовке образа грузчика. В последнем варианте изменены пропорции фигуры, ставшие удлинненными; статуя обрела изящество. Чертам лица придана почти классическая правильность. В скульптуре использован найденный еще греками прием опоры на одну ногу с энергичным изгибом бедра, на которое опирается рука. Накинутый на голову героя мешок — необходимый элемент экипировки грузчика — превращен из бытовой детали в решающий композиционный элемент. Темные тени от мешка подчеркивают мужественную худобу лица, энергично выступающий подбородок. Героический образ получает совершенное пластическое решение. Так успешно решается Менье сложнейшая проблема обыгрывания в скульптуре современной одежды. «Я не обращаю внимания на повседневные стороны быта. Например, одежда... для меня совсем исчезает в впечатлении общего», — писал ваятель. Статуя прекрасна по выразительности, четок и продуман силуэт. Поза грузчика свободна от сиюминутности. Менье создал впечатление величия, приподнятости.

В бюсте «Антверпен», симво-



лично названном по имени крупнейшего бельгийского порта, создан обобщенный образ трудящегося. Ни один из современников Менье не отразил в своем искусстве столь возвышенно и поэтично людей труда. Пластическое решение, начиная с формы среза бюста, поражает целостностью. Характерность сочетается в нем

с гармоничными пропорциями. Эти черты были отмечены писателем К. Лемонье, который, подобно Э. Верхарну, писал: «Казалось, он получил секрет мастеров Греции, чтобы с его помощью создавать современный героизм».

О. НИКИТЮК

„ЖИВОПИСЬ



ЦВЕТОВ”

ОБ ИСКУССТВЕ ЕКАТЕРИНЫ БЕЛОКУР

Легенда и быль, как и в самой живописи Белокур, сливаются здесь в затейливое единство, искусство становится плодом романтически преображенной природы.

Но и репродукции шедевров Третьяковки, и поэзия Шевченко (а также А. С. Пушкина, А. К. Толстого и других любимых поэтов) — все это лишь питательная среда таланта. А вот учителей живописи в прямом смысле у Катри не было. «Все то, чем моя работа ценна, — писала она позже, — то все мое собственное и добыто великой любовью или, говоря грубее, воловьим упорством. Ну а коли в работе моей и есть кое-какие орехи, то некого винить в этом на стороне, ни школу, ни учителей».

Уже известной, признанной художницей, рассказывая о своих первых детских впечатлениях, Екатерина Белокур вспоминает цветы — синий цветочек в поле, увидев который с рук матери она перестала плакать, сплошную цветущую поросль в саду у соседей... Праздник, настоящий фейерверк растительной жизни одушевляет эти полотна, воплотившие в красках богатые традиции украинского цветоводства. Скромные вьюнки и ромашки, простоватые подсолнухи, маленькие синие звездочки барвинка, столь часто встречающегося в малороссийской обрядовой песне, соседствуют с пышной садовой флорой: мальвами, сиренью, лилиями, розами, настурциями, георгинами, гвоздиками, флоксами, ирисами.

Художница почти никогда не изображает букеты, предпочитая писать цветы вместе с напитавшей их почвой, как живые средоточия энергии увядания и роста, робкого прозябания и буйного обновления. Нигде таинственные ритмы природы не предстают столь обнаженно и зримо, как в цветах, — это наблюдение автора «Синей птицы» Мориса Метерлинка невольно приходит на ум перед картинами Белокур, то пронизанными трепетным движением, то чинно застывшими, как в некоем роскошном гербарии.

Заранее отводя обвинения в «мелкотемье», Екатерина Васильевна писала с добрым прямотушением: «Не говорите мне, что вы недовольны моей работой из-за того, что я, дескать, пишу одни цветы. Как же их не писать, когда они так красивы?.. Как придет весна да зазеленеют травы, а потом и цветы зацветут — ой боже ты мой! Как глянешь кругом — этот хорош, а тот еще краше, а вон тот уж чудо из чудес! И будто они тянутся ко мне, да чуть ли не со словами: «Кто же нас будет писать, коли ты покинешь?» Свое живописное ремесло народная художница ощущала как долг перед родной природой, который надлежит исполнять ежедневно и ежедневно.

Не торопясь излить свою любовь в зыбких смутных образах-впечатлениях, она предпочитала ра-

Удивительна и по-своему уникальна живопись Екатерины Васильевны Белокур, крестьянки из села Богдановка на Киевщине. Больше двадцати лет минуло со дня кончины художницы, но все значительнее и самобытнее кажется ее вклад в искусство. Потому и стоит вспомнить о пути народного мастера, пройденном с волевым и страстным целеустремленностью.

Щедрыми красками, солнечной добротой напитаны полотна Белокур. Они сродни народной песне, дарящей человеческие чувства всему в природе. И может показаться, будто родились эти красочные феерии легко и чуть ли не мгновенно — как мелодия в музыкальном произведении. На самом же деле долгие годы шла репетиция этой «мелодии», немало времени потребовалось юной художнице, чтобы осуществить свое призвание.

В поздних письмах, обнаруживающих незаурядный литературный талант, Белокур сама рассказывает о том, как с малых лет, уединившись где-то в уголке, пыталась углем на случайном куске полотна нарисовать хату, мельницу, деревья («и плакала над ними, и смеялась, как блаженная, что сумела так сотворить»), как сама училась натягивать на подрамник самодельный холст, писать акварелью на простой писчей бумаге. С сердечной благодарностью вспоминает она сельского учителя И. Г. Калиту, в чьей библиотеке впервые в 1924 году увидела альбом репродукций картин Третьяковки. А стихи великого кобзаря Т. Г. Шевченко открыли ей высокий и подвижнический смысл слова «художник»: «Днями и ночами мечтала, чтобы заслужить это прекрасное имя». Свое паломничество в Канев, на могилу великого поэта, она описывает как волшебную сказку: среди ровного поля вздымаются горы, достающие «аж до самого месяца», а в самой высокой из гор схоронен Кобзарь. Рядом же с могилой стоит хатка, где Катря видит первую в своей жизни картину маслом с играющим бандуристом.



Е. Белокур.
Арбуз, морковь, цветы.
Масло, 1951.



Е. Белокур.
Привет урожаю.
Масло. 1946.

Е. Белокур.
Букет цветов.
Масло. 1960.

Е. Белокур.
Огородные цветы.
Масло. 1952.

Е. Белокур.
Колхозное поле.
Фрагмент.
Масло. 1948—1949.



ботать над картиной долго и вдумчиво, до двух-трех лет не выпуская очередное цветочное созвездие из мастерской. Обычно в работе находилось сразу несколько картин — вспоминая признание самой художницы, можно представить, как они медленно вызревали, наливались красочным соком, словно втягиваясь в неторопливый круговорот времен года.

Немало соратниц по живописной «поэзии растений» было на Украине у Екатерины Белокур. Анна Собачко-Шостак, Параска Хома, Татьяна Пата, Мария Приймаченко и другие высокоодаренные художницы, следуя традициям крестьянских росписей хат, создавали красочные композиции на темы цветущей флоры, где древний мотив Древа Жизни преломился в фантастически пышном и нарядном узорочье.

Но есть и важное различие. У всех этих мастеров природа орнаментальна, символически-условна, торжественно недвижима в своей летней, вершинной зрелости. Полотна же Белокур с их трехмерным пространством, нередко темными фонами, усиливающими иллюзию глубины, — это подлинные драмы цветов, пронизанные психологизмом, подспудными, но трепетно ощутимыми отголосками человеческой душевной жизни. Этим картины художницы из Богдановки сродни голландской «живописи цветов» XVII века, то воспевающей неистощимую жизненную энергию растительного царства, то иносказательно повествующей о человеческих добродетелях. Не случайно художники подчас приветствовали Екатерину Белокур как мастера «чудесных картин-натюрмортов, таких тонких и высоких, как искусство голландцев, этих ультрареалистов, с картин которых вылетают пчелы, капает роса, а пестики на цветках выделяют пыльцу». Фольклор крестьянских росписей и жанр цветочного натюрморта, восходящий к голландцам эпохи барокко, соединяются в искусстве Белокур в изысканное целое.

Конечно, натурные ботанические наблюдения художницы не обрели бы такой ликующей одухотворенности, если бы память ее не впитала тех преданий и легенд, которыми растения окружены в народной, особенно свадебной поэзии. Для фольклора русского села более характерны полевые цветы, для деревни малороссийской — пышная садовая растительность, мальвы, барвинки, лилии... На летние праздники русскую избу украшали зеленью, украинскую же хату — нередко вдобавок еще и садовыми цветами. В поздние свои годы Екатерина Белокур вспоминала обычаи этих «клевальных» (в буквальном переводе — «зеленых») дней, когда хата превращалась в подобие сада с растениями-оберегами, призванными на целый год обеспечить мир и счастье в доме.

Садам на картинах художницы всегда свойственна проникновенная человечность, в них нет ни грамма отстраненной описательности. Это либо воплощенная мечта о счастливой жизни (как в «Буйной поросли» или на полотне «В Богдановке у плотины»), либо тревога, как в соцветиях, пламенеющих на сумрачных фонах многих картин 40-х годов, отразивших скорбь от фашистского нашествия.

Как бы окутанные туманами аромата мальвы, ирисы, розы, лилии на полотнах художницы часто

произрастают в обрамлении крепких древесных корней, воплощающих плодоносные силы земли. В зрелый период Белокур все чаще пишет лежащие на земле овощи и корнеплоды — зримый итог трудов земледельца, а в центре этих овощных натюрмортов иной раз помещает каравай, полновесный и бугристый, венчающий собою результаты сельской страды.

О колхозных трудах и днях народная художница любила рассказывать обобщенно, метафорически. Например, в известной ее картине «В Шрамковском районе на Черкасской земле» цветочный венок обрамляет буряки, крупное зерно и лежащие рядом с ними куски сахара. Манера Белокур живописать колхозные будни, минуя жанровый рассказ, вызвала критику. Отвечая на один из таких сердитых отзывов, художница изложила свои творческие принципы, пожалуй, наиболее подробно и веско. Критик упрекал ее, что поле с трактором в обрамлении цветов и винограда не имеет, дескать, ничего общего с натурой. Как не имеет? — дивилась Белокур. Сколько на краю нашей Богдановки «чудесных дворишков с зелеными садочками, сколько там насажено и разных красивых цветов... А если тракторист, проезжая мимо, захочет напиться, то вот вам и трактор у плетня с цветами!»

Свой мир, полный щедрой и красочной живописности, Екатерина Белокур знала столь же проникновенно, как увлеченный агроном-энтузиаст свою опытную делянку. Символически следующий факт. Как-то некий журналист составил о цветах на полотнах художницы столь расплывчато-восторженный очерк, что читатели газеты решили, будто речь идет о реальных цветах — каких-то новых невиданных гибридах. С иронией художница жаловалась, что ее засыпали письмами: одни просят прислать семена необычных цветов, другие — поделиться опытом подкормки почвы, а некий житель Винницкой области — так даже принять на работу цветоводом. «А что у меня цветов-то — куста три роз, куст любистока, да еще пижма, петушки и пионы». Курьез, конечно, но не лишенный глубокого смысла. Скромный и незатейливый был приусадебный цветник художницы, но сад, возвращенный на ее полотнах, призван был и после смерти Белокур привлекать своей поэзией и высокой художественной правдой.

Екатерина Васильевна оставила ряд самобытных портретов, в поздние годы увлеченно занималась акварельным пейзажем. Но все же в историю украинского искусства она вошла прежде всего как «художница цветов», мастер жанра, основанного на замечательном опыте соединения принципов народной, «песенной» эстетики и приемов современной станковой картины. Страна высоко оценила заслуги Екатерины Белокур — ей было присвоено почетное звание народного художника Украинской ССР. В ее родном селе Богдановка воздвигнут памятник выдающемуся мастеру, а совсем недавно здесь же создан музей ее творчества. Неувядающие цветы Екатерины Белокур славят искусство Советской Украины, воплощают светлую творческую волю женщины-крестьянки, посвятившей свой талант красоте родной земли.

М. СОКОЛОВ,
кандидат искусствоведения

ПАЛИТРА МУЖЕСТВА

О ХУДОЖНИКЕ-ВОИНЕ В. ПЕРЕЯСЛАВЦЕ

В Москве, около Центрального Дома Советской Армии, находится Студия военных художников имени М. Б. Грекова. Ее фасад украшает эмблема-барельеф. На серебристо-серой гранитной поверхности словно громадным карандашом начертан рисунок с символическим изображением сражений революции, гражданской войны и Великой Отечественной. В рисунке запечатлен также облик сегодняшних защитников Родины; привлекают внимание традиционные очертания палитры и кистей — боевого оружия художников.

Коллектив студии объединяет мастеров, чье творчество неразрывно связано с армией. Но при общей привязанности к военно-патриотической теме у каждого из студийцев неповторимое творческое лицо, свой художественный почерк. Уже много лет работает в этом славном коллективе

народный художник РСФСР Владимир Иванович Переяславец, боевой офицер, летчик и живописец, вся жизнь которого связана с искусством и армией.

Можно написать увлекательнейшую повесть о детстве и юности этого удивительного человека. Летом 1933 года близ города Обнинска разместился лагерь детского дома, где воспитывался будущий художник. Здесь, в живописных местах на берегу реки Протвы, Петр Петрович Кончаловский часто писал этюды. Он обратил внимание на живого общительного мальчика, выделявшегося среди сверстников, который внимательно наблюдал за работой мастера. Они разговорились, и в один из следующих приездов Кончаловский забрал мальчика к себе.

— Никогда не забуду, — вспоминает Переяславец, — эти минуты, телегу, на которую тогда был

водружен, ласковую руку, обнявшую меня, и дорогу, по которой ехали. Дорога эта привела меня в мир прекрасного. Я попал в дом необыкновенный. В нем все дышало настоящим большим искусством. В этой замечательной семье мне помогли стать человеком, любящим труд и живопись, помогли стать художником...

Естественно, что творческая судьба Владимира Переяславца сложилась под сильным влиянием щедрой природы Кончаловского — блистательного советского живописца, творческие заветы которого его ученик с благодарностью помнит всю жизнь. Именно Кончаловскому он обязан юношеской непосредственностью восприятия окружающей жизни, яркой, мажорной палитрой, умением выразить «красоту обыкновенного».

В первые дни Великой Отечественной войны студент Мос-





ковского художественного института Владимир Переяславец ушел добровольцем на фронт, стал летчиком-истребителем и с тех пор не снимает голубых погон. Уже после войны, закончив институт и став художником, он никак не мог расстаться с самолетом и в течение десяти лет участвовал в авиационных парадах в Тушине. В мастерской живописца на полотнах и рисунках можно видеть солдат и офицеров, самолеты и

В. Переяславец.
Варшавский Договор.
◁ Масло. 1970.

В. Переяславец.
Юность Никарагуа.
Масло. 1985.

В. Переяславец.
Друзья из Индии.
Масло. 1985.

В. Переяславец.
Застава капитана Самарина.
Масло. 1970. ▷

корабли, пограничные заставы, мирную жизнь современных воинов, их досуг, быт, занятия спортом, воинские учения. Картины художника славят людей Советской Армии, их мужественный облик, готовность, если потребуется, повторить, защищая Родину, подвиги своих отцов и дедов.

Летчики — любимые герои Владимира Переяславца. Он написал десятки полотен, посвященных авиации, людям этой воинской профессии.

Ясны и чеканны по форме тематические полотна художника, посвященные современной авиации, — «Дежурное звено», «После полетов», «Высокое небо», «Готовность № 1». Пожалуй, наиболее значительно в этом ряду полотно «Перехватчики». Это своеобразный групповой портрет летчиков-истребителей, чья боевая задача — «перехватить цель», то есть сбить или посадить на землю вражеский самолет. Картина проста и естественна по композиции, но в напряженных, атлетически сложных фигурах летчиков чувствуется воля, собранность, самодисциплина.

Большую эмоциональную нагрузку в жанровых полотнах художника несет пейзаж, на фоне которого разворачивается сюжетное действие. Живописец много работает и в области чистого пейзажа, обращаясь к первооснове всего сущего — природе, к ее вечной и неизменной красоте, нуждающейся в надежных защитниках и хранителях. В пейзажах и этюдах Переяславца все просто и проникновенно — будь то тихие улочки Гурзуфа, подмосковные рощи и дубравы, берег теплого южного моря или холодные неприступные вершины гор Средней Азии. Пишет он и городские пейзажи, воплощая облик старинных русских городов, черты архитектуры прошлых веков.

Важное место в творчестве художника занимает постоянная работа над натюрмортом, интерес к которому возник еще в Суриковском институте, где Переяславец учился у замечательных художников и педагогов А. Лентулова, А. Осмеркина, А. Дейнеки, В. Яковлева. Так называемые «военные» натюрморты живописца составлены из обычных предметов, каждодневно окру-





жающих человека ратного подвига.

Владимир Переяславец — самобытный современный мастер изобразительного искусства, чьи произведения узнаешь на выставках и в репродукциях безошибочно, с первого взгляда. Его картины отмечены романтической фантазией, юношеским задором. В них как бы отражаются живые черты личности самого художника, его темперамент, доброта, верность товарищам.

Поездки, наблюдения, встречи с интересными людьми — неотъемлемая часть творческой работы Переяславца. Он часто бывает в отдаленных воинских частях, особенно у пограничников. Защитникам наших рубежей посвящены многие его полотна. Художник — желанный гость парашютистов-десантников, пишет картины и групповые портреты, раскрывающие образы воинов-строителей и танкистов.

Дважды Переяславец был на Кубе, где встречался с воинами народно-революционной армии, в 1966 году вместе с художником-грековцем М. Самсоновым 40 дней работал в сражающемся Вьетнаме. Три тысячи километров проехали они по земле, израненной пиратскими бомбежками. Подвиг свободолюбивого народа запечатлен во многих полотнах Владимира Ивановича. Наиболее интересна в композиционном и живописном решении картина «В гостях у зенитчиков Народной армии». Под маскировочным навесом из зеленых веток собрались солдаты-зенитчики. С ними беседуют советские художники Марат Самсонов и Владимир Переяславец. Последний с горячей симпатией писал после поездки: «Главное, что мне хотелось выразить в картинах о Вьетнаме, — это мужество народа, его готовность к самым жестоким испытаниям во имя свободы сво-

ей родины, и в то же время сердечность, доброту, уважение к русским людям».

Владимир Переяславец написал несколько полотен, показывающих неуклонную и последовательную борьбу советского народа за мир: «Знаменосцы мира», «Единство», «Наш друг — Монголия». Одна из его картин называется «Варшавский Договор». На ней изображены солдаты стран социализма, стоящие под знаменами своих армий, представляющие надежную опору мира и счастливого созидания братских народов. Владимир Переяславец работает увлеченно, быстро, почти без предварительных этюдов и эскизов. В ратном труде воинов Советской Армии он видит гарантию мира, который нужно любить и защищать, как самое дорогое и ценное на земле.

Н. БАРКОВА

ПРОФЕССИЯ — АРХИТЕКТОР



Дорогая редакция, увлекаюсь архитектурой. Изучаю ее историю, стили. Моя мечта — стать архитектором. Прошу рассказать об этой замечательной профессии.

Миша Баранов, 15 лет.
Барнаул

Это слово (по-гречески *αρχιτεκτων* — архитектор), как и многие другие иностранные термины, появилось в русском языке в XVII веке при создании первых «архитекторских команд» и «архитекторских школ». Ранее на Руси не существовало единого названия профессии главного строителя. На Севере народных умельцев-строителей называли плотниками от слова «плот» — связка бревен. На степном юге архитектурная терминология

происходит от основного строительного материала — глины («зъд» или «зъд»). Она-то и дала название глиняной постройке — «здание». Мастеров глинобитного дела стали называть «здатель» или «зодчий». Позже в русском языке появился термин, обозначающий архитектурно-строительную деятельность в целом, — зодчество, а человек, занимающийся этой деятельностью, стал называться зодчим.

Древнерусские мастера строительного дела работали без предварительных рисунков и чертежей, опираясь на многолетний опыт отцов и дедов, строили по образцам возведенных ранее сооружений. Отсюда и великолепная точность изображения, и прекрасный подбор материалов, и их обработка. Основным инструментом русских строителей — топор — творил чудеса в руках умельцев. Особенно славились

жители северных лесных областей Руси, в частности новгородцы. Летопись сохранила рассказ о том, как они одним топором, без пилы и гвоздей создали такое замечательное сооружение, как первая соборная Софийская церковь в Новгороде (989 г.) «из дуба о 13 верхах». Мастера плотницкого дела — «древодели» — были универсалами: они не знали специализации по типам сооружений.

Кто же был первым русским архитектором, получившим специальное образование и соответствующую квалификацию? С кого началась плеяда замечательных зодчих — наших соотечественников, дипломированных специалистов? Им стал Михаил Григорьевич Земцов (1688—1743). Еще юношей он был привезен из Москвы и определен в Петербургскую канцелярию. Здесь вместе с несколькими сверстниками он

изучал иностранные языки, чтобы стать переводчиком при иноземных архитекторах, работавших у Петра. Затем обучение у Трезини и Микетти. Миша Земцов оказался способным не только к языкам, но и к архитектурному творчеству. Вскоре Микетти отправляет Земцова в Ревель

действительного, непрекословно его всех касающихся делах до одного художества». В эту торжественную минуту Россия получила своего первого дипломированного архитектора. Это был уже не «плотник», не «древодель», не «городовой смышленник», а широко образованный специалист,

вития общества меняется характер и содержание труда архитектора, его роль и место в строительном деле. Это, в свою очередь, меняет значение профессии архитектора в созидательном процессе общества, которое сегодня иное, чем, например, даже 100 лет тому назад.

...Светлый просторный зал, ряды столов с чертежными досками, над которыми склонились люди. Повсюду белые халаты, слышно шуршание бумаги и негромкий разговор... Мы в одной из архитектурных мастерских современного проектного института. Ее возглавляют архитектор, его заместитель и ближайший помощник — инженер-строитель. Технический прогресс XX столетия в области материалов, конструкций и оборудования зданий достиг невиданных ранее в истории масштабов. Все это сделало невозможным охватить одному человеку многочисленные и сложные вопросы современного строительства. Рядом с архитектором появился большой коллектив специалистов по строительным конструкциям, инженерному оборудованию зданий (водопровод, канализация, отопление, вентиляция), планировке территории, сметному делу. Разработка проектов зданий, особенно в промышленном строительстве, ведется при участии инженеров-технологов. В ряде конкретных случаев проектировщикам помогают социологи и психологи. Все чаще в процессе проектирования используют электронно-вычислительные машины. Однако коллективная работа над проектом не исключает индивидуальной ответственности архитектора за художественные и функциональные качества будущего сооружения. Архитектор, по существу, — это художественный руководитель «оркестра» специалистов различного профиля. В этом смысле наша профессия сохранила свой творческий характер, пронеся его через столетия.

Как же происходит процесс рождения проекта? Описать словами его, разумеется, невозможно: он слишком индивидуален. Поэтому можно говорить лишь о методе проектирования, об определенном круге проблем и вопросов, с которыми сталкивается архитектор, о той последователь-



Москва. Ансамбль Смоленской площади. 1949—1977.

◁ Рисунок автора.

Ленинград. Фрагмент панорамы города с Исаакиевским собором. Архитектор А. Монферран. 1818—1858.

А. Олеарий. Московская улица. Гравюра. 1663.

(ныне Таллин) на постройку царского дворца. Довольный успехами молодого человека, Петр послал Земцова в Стокгольм для привлечения ряда местных мастеров-строителей к работе по возведению Петербурга. Возвратившись в столицу, Земцов занимает пост «городового» архитектора Петербурга. Ему поручают проектировать наиболее ответственные сооружения, в том числе и в царских резиденциях. В ноябре 1724 года Петр велел собрать иноземных архитекторов наподобие ученого совета для аттестации Земцова. На вопрос: «Оной Земцов каким характером быть достоин?» — все присутствующие единодушно ответили: «Достоин звания архитектора полного и

художник и строитель, умеющий возводить здания по всем правилам математических и физических наук. С декабря 1724 года на чертежах и деловых бумагах появляется подпись «архитектор М. Земцов».

Более двух с половиной столетий минуло с тех пор. За это время русская земля дала Отечеству и миру немало выдающихся мастеров. П. Еропкин, И. Коробов, В. Баженов, М. Казаков, И. Старов, А. Захаров, А. Воронихин, В. Стасов, И. Фомин, В. Шуко, А. Щусев, И. Жолтовский — таков далеко не полный перечень зодчих, внесших выдающийся вклад в сокровищницу русской и мировой культуры.

С древних времен по мере раз-



Ульяновск. Ленинский мемориальный центр. Авторский коллектив под руководством Б. Мезенцева. 1970.

Друскининкай Литовской ССР. Фасад водолечебницы. Архитекторы Р. Шилинскас, А. Шилинсkene. 1981.

Ленинград. Детская спортивная школа. Архитекторы С. Евдокимов, Т. Хрущева. 1972.

Париж. Советский павильон на Международной выставке. Архитектор Б. Иофан. 1937.

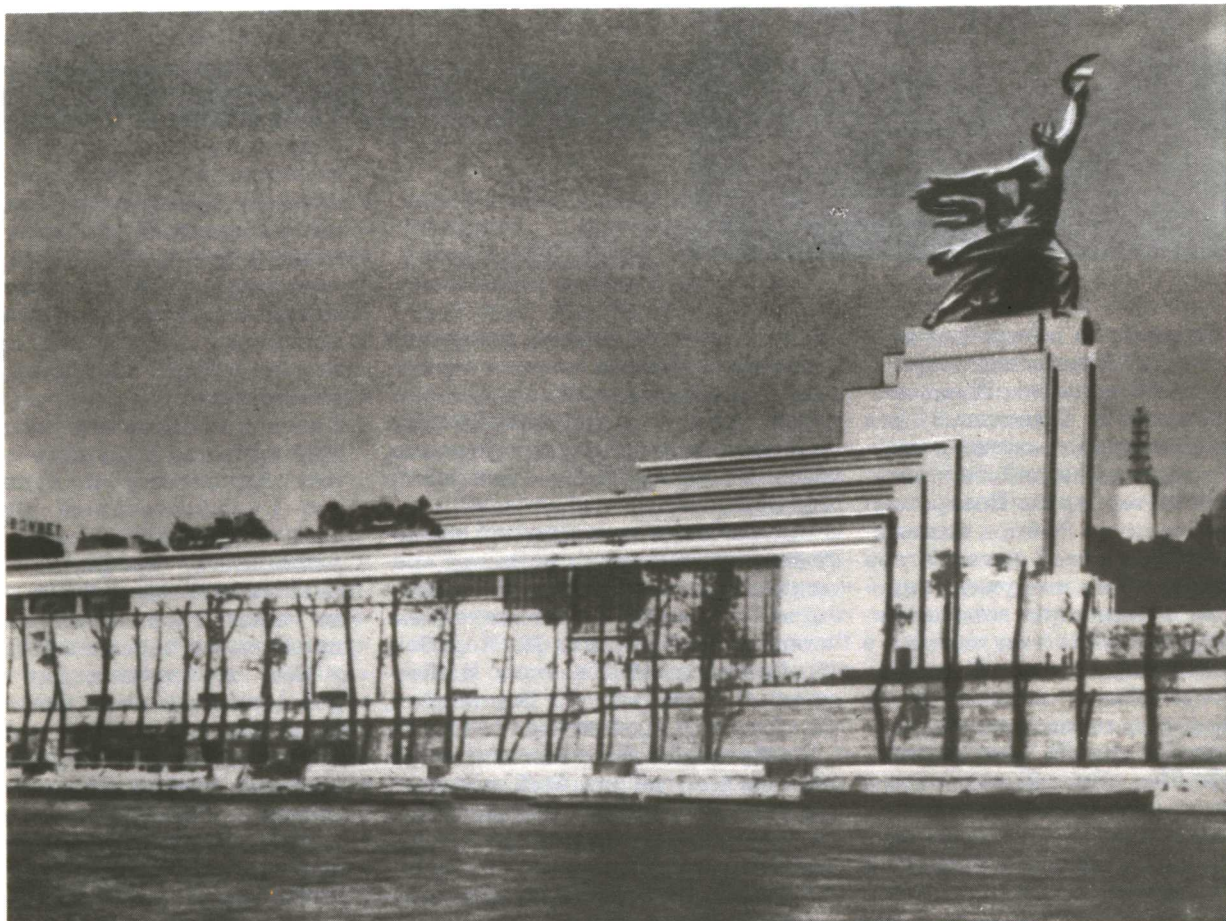
Москва. Телебашня в Останкине. Архитектор Д. Бурдин, инженер Н. Никитин. 1960—1970. ▷

Навои Узбекской ССР. Фрагмент застройки. Авторский коллектив под руководством А. Короткова. 1960—1970. ▷

ности, с которой он их решает.

Заглянем в архитектурную мастерскую, которой, например, поручено спроектировать среднюю школу-десятилетку. С чего начинает архитектор? Сначала он изучает задание на проектирование, где указаны исходные данные: назначение здания, его объем, состав и площадь помещений, их функциональная взаимосвязь, этажность, характеристика участка строительства. Здесь также перечислены требования к санитарно-техническому оборудованию, указаны возможные строительные материалы, ориентировочная стоимость здания и, наконец, сроки готовности проекта.

Познакомившись со спецификой будущего сооружения, необходимо собрать сведения о школьных зданиях вообще, их характерных архитектурно-планировочных особенностях, достоинствах и недостатках существующих в мире проектов. Дело в том, что школьное здание должно служить не одному поколению детворы. Поэтому непременно учитываются возможные изме-



нения методики обучения как в ближайшее время, так и на более далекую перспективу.

Прежде чем провести первую линию на бумаге, архитектор должен хотя бы в общих чертах представить школу, ее объем, образ. Мысль зодчего рождает на кальке формы сооружения, ищет наилучшее планировочное решение. Так появляются эскизы. Один эскиз сменяет другой, их много, выполненных углем или карандашом, пастелью или гуашью, тушью или фломастером. В процессе разработки проекта архитектор использует комплекс художественных средств архитектурной выразительности. Но вот постепенно начинает выявляться определенное архитектурно-планировочное решение школы, рождается окончательный вариант, который и

ложится в основу технического проекта. Этот проект — плод труда всего коллектива мастерской, специалистов различных профилей. Его окончательный вариант рассматривает и утверждает специальный совет, в состав которого входят архитекторы, инженеры, представители пожарной охраны, медицинской службы, заказчика. Вся проектная документация (чертежи, сметы, пояснительная записка) передается строительной организации для осуществления здания в натуре. В процессе строительства и отделки здания архитектор осуществляет авторский надзор, периодически приезжая на стройку, следит за точным исполнением строительных работ в соответствии с проектом.

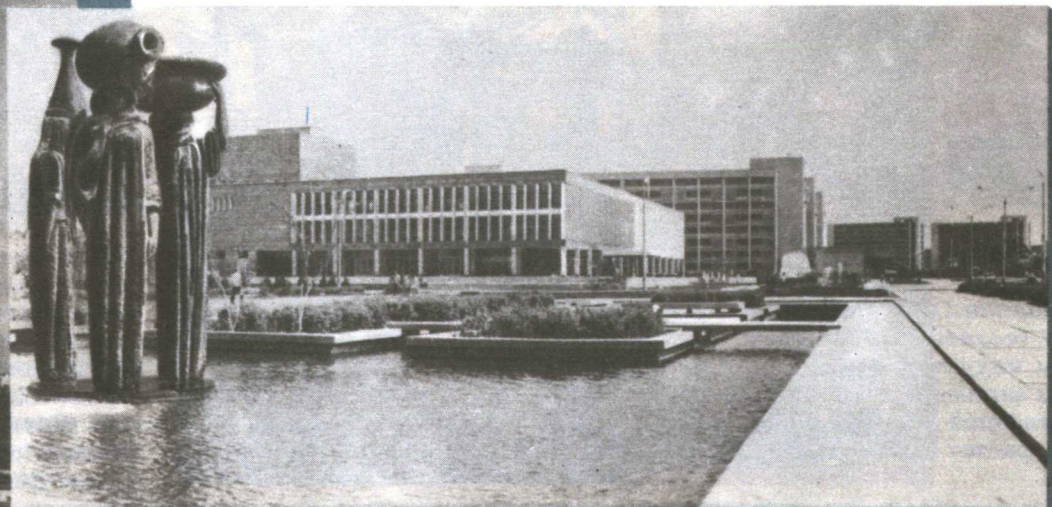
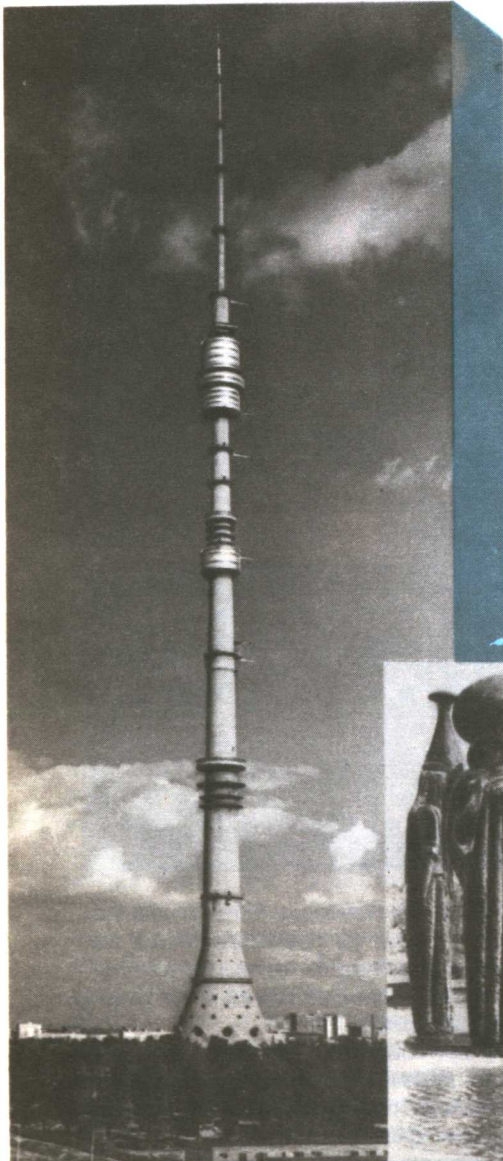
Возможно, кто-то из юношей и девушек, прочтя эту статью, скажет: «Меня очень заинтересовала профессия «главного строителя», хочу стать архитектором». Желание вполне понятное, но как его осуществить? Ответ будто бы напрашивается сам собой: поступить в институт и по прошествии пяти лет получить диплом архитектора. Но... для поступления в соответствующий институт необходимо уметь рисовать, иметь навыки черчения и составления композиции из разных фигур. И все это помимо сдачи вступительных экзаменов по общеобразовательным предметам. Очевидно, что без предварительной специальной подготовки здесь не обойтись. Первым и важнейшим звеном в системе воспитания будущего архитектора является хорошо продуманная и организован-

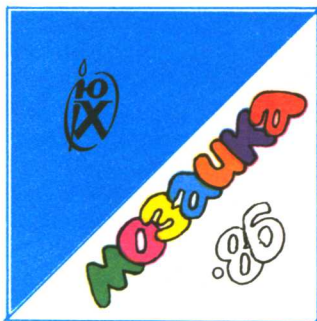
ная довузовская подготовка молодежи. Архитектурная специальность практически находится вне сферы деятельности школы. Между тем именно на школьной скамье молодой человек должен определить склонность к определенному виду деятельности. Довузовская архитектурная подготовка уже успешно ведется в ряде городов нашей страны, создана сеть кружков и университетов культуры при Домах архитекторов или архитектурных вузах.

Профессиональная подготовка студентов осуществляется в ходе учебного проектирования городов и поселков, жилых, общественных и промышленных зданий, интерьеров помещений.

Научно-техническая революция и стремительная поступь социального развития человечества рождают новое архитектурное мышление, результатом которого будут сооружения, отвечающие своему времени. Заглядывая в будущее, уже не только фантасты, но и архитекторы пытаются воссоздать в своем воображении новый тип окружения человека. Фантазия рождает городские кварталы, оборудованные роботами, летающие жилые капсулы, подводные плавучие поселения, обитаемые искусственные спутники Земли. Так ли будет это на самом деле или нет, решит молодое поколение мальчишек и девочек, которое еще сидит сегодня за школьной партой и которое выберет в будущем древнюю, но нестареющую профессию «главного строителя».

Г. ИСКРЖИЦКИЙ,
кандидат архитектуры



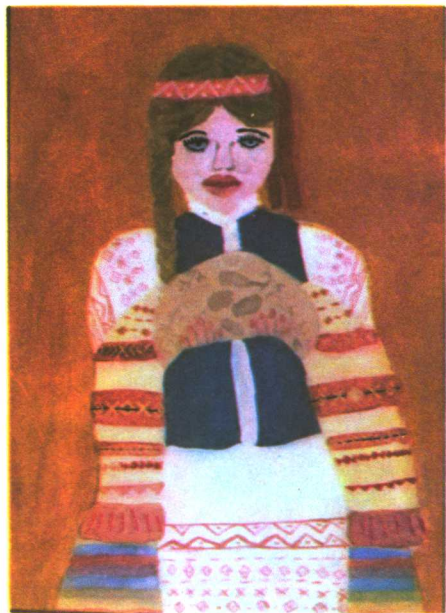


ВМЕСТЕ — ДРУЖНАЯ СЕМЬЯ

По традиции, уходящей в глубь веков, дорогих гостей встречают в Белоруссии хлебом-солью на расшитых рушниках.

Пышный каравай символизирует единство, доброту, душевную щедрость народа, самую мирную на земле профессию хлебопашца.

«Автопортрет с хлебом-солью» — так назвала свою работу 9-летняя Люся Марчук из Бреста. Посмотрите, с какой любовью она воспроизводит орнамент народной вышивки в своем живописном листе.



Зарисовки в заводских цехах, знакомство с трудом рабочих позволили 14-летнему Юре Симонову создать линогравюру «Бендеры индустриальные».

Он занимается в детской художественной школе, число которых растет в Молдавии год от года.

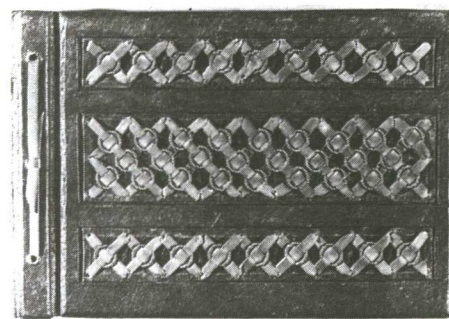


Мир, солнце, радость детства, дружба детей союзных республик стали темой акварели 11-летней киевлянки Инны Кармановой.

Мажорный колорит работы, запечатлевшей голубое небо, алые транспаранты на площади, красочные национальные костюмы ребят, передает настроение большого всенародного праздника.

Грациозны образы танцоров, созданные 12-летней Кетеван Кавришвили из Тбилиси.

Изучение фольклора помогло ей отразить в рисунке характер самобытного народного грузинского танца, чередующего то удивительно быстрые, то плавные и неторопливые движения.



Художественная обработка кожи — один из традиционных видов декоративно-прикладного искусства в республиках Советской Прибалтики.

Этот альбом в красивом кожаном переплете с национальным орнаментом оформила 15-летняя Антра Абеле из Риги.

О желании жить в мире и дружбе с детьми всех народов планеты рассказывает композиция 12-летней Оли Кравченко из Томска.

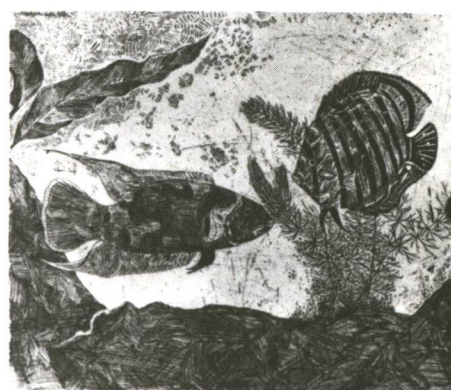
Чеканя шаг, с пионерским знаменем идут пионеры-интернационалисты, созывая в единый строй своих ровесников из разных стран.

История родного края одинаково интересует 12-летнего Мартина Талпа из Эстонии и 13-летнего Мустафу Сарсангалиева из Туркмении. Четкий силуэт замка в линогравюре Мартина «О прошлом» характерен для средневековой готической архитектуры. Солнечная акварель Мустафы «Город проснулся» передает колорит восточного города с многочисленными дворцами и минаретами. Не раз видели подобные памятники архитектуры, которые бережно сохраняются в нашей стране, юные художники Эстонии и Туркмении; знакомство с ними обогатило их фантазию.



Легки и изящны линии офорта «Рыбки», автор которого — 14-летний Арег Степанян из Еревана. И только тот, кто знаком с этой сложной техникой, знает, сколько труда потребовалось, чтобы «Рыбки» понрави-

лись зрителям. Прежде чем вы увидели эту работу в журнале, она экспонировалась в Ереване, в выставочных залах Центра эстетического воспитания детей и юношества Армении.



В числе лучших произведений декоративно-прикладного искусства, представленных на выставке в Москве в дни XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов, были вышивки и ткачество юных мастериц Украины.

Тема дружбы — одна из главных в творчестве советских детей. Урубокова Саша (14 лет), Куликова Надя (15 лет), Яковенко Лена (15 лет) в изостудии Дворца культуры города Коммунарска Ворошиловградской области выполнили этот миниатюрный гобелен и назвали его «Дружба».



РИСУНОК
ТИЦИАНА

Рисунок, воспроизведенный на третьей странице обложки, раньше считался наброском к полотну «Битва при Кадоре», которое Тициан Вечеллио создал для венецианского Дворца дождей в 1538 году. Существует, однако, мнение, что он лег в основу картины «Битва Барбароссы с римлянами», написанной сыном художника Орацио и сгоревшей в 1576 году.

Писать сложную многофигурную композицию сразу, без долгой и кропотливой предварительной работы, не под силу даже гениальному мастеру. Рисунок Тициана свидетельствует о том, насколько были требовательны к себе, к своему труду живописцы Итальянского Возрождения.

Обобщенная трактовка словно растворяющихся в сумраке форм характерна для стиля позднего Тициана. Изображение выполнено на голубоватой бумаге. Угольным карандашом художник наносит точные выразительные линии, уверенно лепит объемы с помощью белого мела и растушевки. Сложные ракурсы, диагональное расположение вставшего на дыбы коня, резкий разворот всадника, только что ударом меча сразившего противника, то четкие, то едва уловимые пульсирующие очертания сообщают работе экспрессию, динамику. Небольшой набросок соединил в себе монументальность с удивительной живописностью.

Ну а зачем он разлинован «в клетку»? Вы, наверное, знаете: чтобы изображение можно было увеличить до размеров картона, которым завершается подготовительная работа над стеной росписью или картиной.

Несмотря на то, что рисунок Тициана играет лишь вспомогательную роль, являясь необходимым звеном в создании сложной композиции, он воспринимается вполне самостоятельным произведением.



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

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

2.1986

В НОМЕРЕ:

| | | |
|----|---|-----------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Коммунизм — это молодость мира! | Л. И. Швецова |
| 2 | Объявляем новый конкурс! | |
| 3 | РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Москвы неповторимый облик | Г. В. Макаревич |
| 6 | МУЗЕИ Художественная летопись революции | Т. Шумная |
| 13 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Акварели Врубеля | А. Михайлов |
| 16 | Как работал Врубель | |
| 18 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Коропласты из Танагры | О. Неверов |
| 23 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Учимся лепить. Беседа вторая | М. Рыбаков |
| 22 | И. Шадр о скульптуре | |
| 26 | В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Смотреть, видеть и удивляться! (Л. Соифертис) | И. Никонов |
| 30 | МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Художник, воспевавший пролетария (К. Менье) | О. Никитюк |
| 36 | «Живопись цветов» (Екатерина Белокур) | М. Соколов |
| 39 | К ДНЮ СОВЕТСКОЙ АРМИИ Палитра мужества (В. Переяславец) | Н. Баркова |
| 42 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Профессия — архитектор | Г. Искржицкий |
| 46 | МОЗАИКА Вместе — дружная семья | |

ОБЛОЖКА:

1. Г. Орлова. Гобелен «Салют». Шерсть, ручное ткачество. 1985. 320×260. С выставки «Мы строим коммунизм», посвященной XXVII съезду КПСС.
2. Л. Кербель, В. Федоров (скульпторы), Г. Макаревич, А. Самсонов (архитекторы). Памятник В. И. Ленину на Октябрьской площади в Москве. Бронза, гранит. 1985.
3. Тициан Вечеллио. Всадник и упавший воин. Угольный карандаш и белый мел. 34,6×25,2. Мюнхен. Государственное собрание графики.
4. К. Ю о н. Перед вступлением в Кремль у Троицких ворот. 2 ноября 1917 года. Акварель. 1927. Фрагмент. Центральный музей Революции СССР.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор В. И. Куркова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.12.85. Подп. к печ. 20.01.86. А01420. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6.
Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7. Тираж 183 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2197.

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



