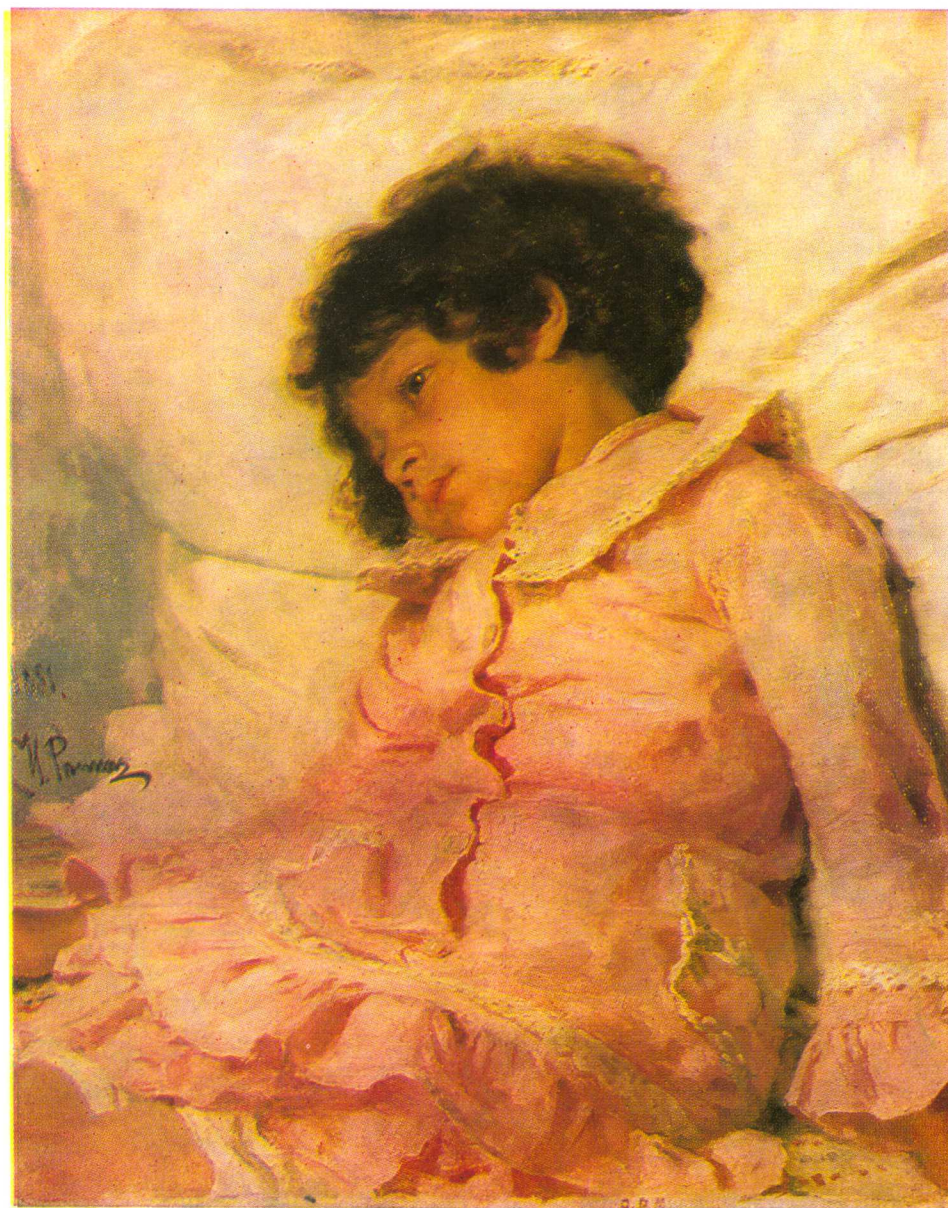


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





Первомай шагает по планете

Немало на нашей планете праздников! Среди них 1 Мая занимает особое место. Трудящиеся всего мира выходят в этот день на улицы городов. Над колоннами демонстрантов реют красные знамена и транспаранты, на которых начертаны слова: «Единство», «Братство», «Мир», «Труд», «Май»...

Впервые Красное знамя Первомай взметнулось над многочисленными рядами демонстрантов, вышедших в этот день в 1886 году на улицы Чикаго с требованиями улучшить условия труда и установить восьмичасовой рабочий день. Демонстрации продолжались несколько дней. Мостовые Чикаго обогрились кровью рабочих, мужественно отстаивавших свои права. Восемь организаторов майского выступления чикагских рабочих были отданы под суд, а четверо из них казнены. Это произошло в стране, руководители которой постоянно превозносят свои гражданские свободы.

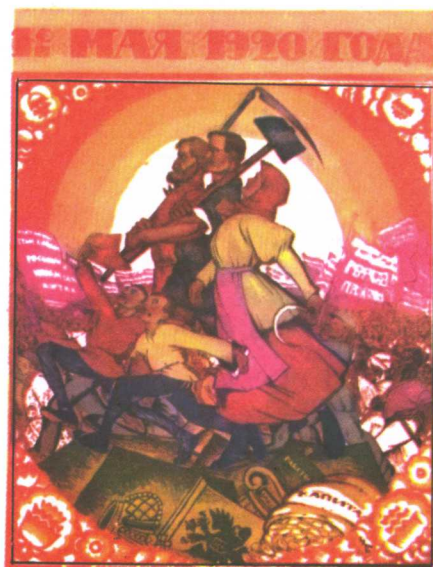
Один из казненных, А. Фишер, в своем последнем слове заявил, что он, как и его товарищи, приговорен к смерти за взгляды и принципы. «Приговор,— заключил он свою речь,— является смертельным ударом по свободе слова, свободе печати, свободе мышления в этой стране, и народ также сознает это».

Другой руководитель первомайской демонстрации американских рабочих, А. Шпис, приговоренный к казни, бесстрашно бросил в лицо судьям гневные слова: «Если вы думаете, что повесив нас, вы сможете уничтожить рабочее движение, в котором ищут своего спасения миллионы угнетенных людей, не получающих за свой труд в награду ничего, кроме горя и нужды,— тогда повесьте нас. Вы потушите искру, но знаете, что повсюду уже бушует пламя. Это подспудный



П. Соколов-Скаля.
Да здравствует 1 Мая!
Плакат.
1920-е годы.

Неизвестный художник.
1 Мая 1920 года.
Плакат.



огонь, и вам его не потушить...»

Слова простых американских рабочих стали пророческими. В ответ на кровавую расправу с трудящимися Чикаго пролетариат всего мира гневно заявил о твердой решимости сплотить ряды в борьбе за полное освобождение от эксплуатации, нищеты.

Собравшийся в Париже 14 июля 1889 года, в день столетия взятия Бастилии, 1-й Конгресс II Интернационала в память о жертвах чикагских событий принял предложение Поля Лафарга объявить 1 мая Днем международной солидарности трудящихся. В решении конгресса говорилось: «Назначается великая международная манифестация в раз навсегда установленное число, таким образом, чтобы разом во всех странах и во всех городах в один установленный день трудящиеся предъявили общественным властям требования ограничения законом рабочего дня до восьми часов, а также выполнения всех других постановлений Международного конгресса в Париже. Так как подобная манифестация назначена на 1 мая Американской федерацией труда... то это же число принято и для международной манифестации».

Решение конгресса пролетариат всех стран встретил с большим воодушевлением, и уже в следующем году состоялась первая международная мавевка. Карлу Марксу — основоположнику научного коммунизма, великому учителю и вождю международного пролетариата — не довелось увидеть эту демонстрацию пролетарского единства. Но друг и соратник Маркса Фридрих Энгельс с нетерпением ждал это знаменательное, поистине историческое событие.

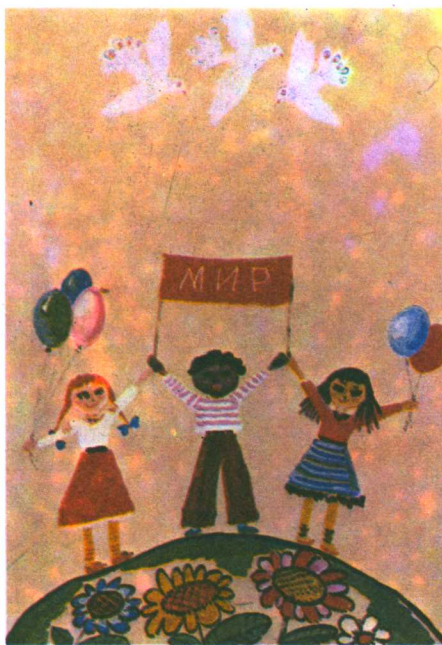
1 мая 1890 года Ф. Энгельс писал: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Очень немногие откликнулись, когда мы сорок два

года тому назад кинули в мир этот призыв накануне первой парижской революции, в которой пролетариат выступил с собственными требованиями. Но 28 сентября 1864 года пролетарии большинства западноевропейских стран объединились в славной памяти Международное товарищество рабочих. Правда, сам Интернационал прожил всего только девять лет. Но основанный им вечный союз пролетариев всех стран еще живет и стал сильнее, чем когда бы то ни было; лучшим доказательством этого является как раз сегодняшний день. Ибо сегодня, когда я пишу эти строки, европейский и американский пролетариат производит смотр своим боевым силам, впервые мобилизованным в единую армию под единым знаменем и с единой ближайшей целью — с целью законодательного установления восьмичасового нормального рабочего дня воочию покажет капиталистам и землевладельцам всех стран, что пролетарии всех стран теперь действительно соединились. О, если бы Маркс был теперь рядом со мной, чтобы видеть это собственными глазами!»

Первомай 1890 года, впервые проводимый как международный пролетарский праздник, прошел с большим успехом. В столицах и крупных промышленных центрах многих стран Европы и в США рабочие прекратили работу и вышли на демонстрации с революционными требованиями. Никакие меры запугивания и устрашения, предпринятые буржуазией для защиты «священного принципа частной собственности», не смогли помешать рабочим продемонстрировать солидарность, вступить в борьбу за свои права.

Вот несколько фактов из хроники исторических событий в столетней истории Первомая. В Лондоне одним из организаторов демонстрации была дочь Карла Маркса — Элеонора. В грандиозной манифестации, состоявшейся в Гайд-парке, участвовало около 500 тысяч рабочих. В Австро-Венгрии 1 Мая работы на фабриках и заводах, по сообщениям газет, «были приостановлены в самых отдаленных уголках страны». Главным требованием демонстрантов было установление восьмичасового рабочего дня.

Русский пролетариат, несмотря на жестокие репрессии царского правительства, вписал немало ярких страниц в историю Первомая. Этот день в Российской империи отмечен в 1890 году стачкой 10 тысяч варшавян, а уже на следующий год петербургские рабочие провели первую маевку. Она состоялась на лесной поляне у устья реки Екатерингофки в нескольких километрах от знаме-



С. О дай ник (Кишинев).
Мир.
Плакат. 1985.

нитого Путиловского завода. Весть о маевке прокатилась по всей России, чему способствовали нелегально выпущенные листовки с революционными речами питерских рабочих.

Место проведения маевки увековечено. В центре сквера, где проходило историческое событие, установлен гранитный обелиск. Под рельефным изображением знамен высечены слова: «Здесь в районе завода А. А. Жданова (бывшей Путиловской верфи) 5 мая 1891 года питерскими рабочими была проведена первая в

России революционная маевка».

История Первомая отражена в статьях В. И. Ленина, на страницах газет «Искра» и «Правда». К самым ярким выступлениям российского пролетариата относятся Харьковская маевка 1900 года, названная Лениным выдающимся событием, «Обуховская оборона» 1901 года, когда питерские рабочие впервые вступили в открытую схватку с царскими войсками и полицией, первомайская забастовка, проведенная сормовскими рабочими в 1902 году и увековеченная на страницах романа Максима Горького «Мать», массовые маевки первой русской революции 1905—1907 годов, грозные выступления, вызванные кровавыми событиями Ленского расстрела в 1912 году...

После победы Великого Октября в день первомайских торжеств советский народ подводит итоги трудовых свершений и демонстрирует преданность принципам пролетарского интернационализма.

Каждый новый Первомай наш народ встречает с уверенностью, что Страна Советов будет еще сильнее, богаче, краше. И для этого есть все основания. На XXVII съезде КПСС утверждена новая редакция Программы партии, приняты Основные направления экономического и социального развития на 1986—1990 годы и на период до 2000 года. Все устремления нашего народа направлены на выполнение грандиозных задач построения коммунистического общества.

В день Первомая в кумачовый наряд одевается вся планета. В шелесте первомайских знамен, с которыми выходят в столетнюю годовщину чикагских событий миллионы трудящихся на пяти континентах, все отчетливее и решительнее слышатся призывы к борьбе за устранение угрозы мировой ядерной катастрофы, предотвращения гонки вооружений в космосе и прекращение ее на Земле, за полную ликвидацию ядерного оружия. В разных уголках планеты вызывает одобрение ленинская внешняя политика Советского Союза — политика упорочения мира и безопасности народов, широкого международного сотрудничества!

А. БУДЯК

ЗА ОБОРОНУ ГОРОДОВ-ГЕРОЕВ

В конце ноября 1942 года началась разработка проектов медалей участникам обороны Ленинграда, Одессы, Севастополя и Сталинграда — городов, покрывших себя неувядаемой славой, вошедших в героическую историю Великой Отечественной войны. Над новыми наградами работали художник Н. И. Москалев — уже известный к тому времени как автор ордена Кутузова, архитекторы И. С. Телятников — создатель ордена Александра Невского, А. А. Кабаков, Б. Г. Бархин, скульптор Н. А. Конгиссер и другие.

К 29 ноября были готовы первые 12 эскизов, из которых отобрали шесть. Авторам предложили в деталях выполнить рисунки и работать над новыми. Всего за две недели было сделано более 40 эскизов. Заданная тема — оборона Ленинграда, Одессы, Севастополя и Сталинграда — большинством художников решалась просто: изображалась военная техника или группа бойцов-защитников на фоне символа того или иного города. Но наибольшей убедительности в воплощении этой идеи удалось добиться Н. И. Москалеву, что и предопределило судьбу будущих знаков отличия.

21 декабря начальник тыла Красной Армии генерал армии А. В. Хрулев показал Верховному Главнокомандующему Иосифу Виссарионовичу Сталину 15 проектов медалей. Сталин одобрил лишь эскизы Москалева, причем в композиции «За оборону Сталинграда» предложил снять свой портрет, убрать венки и на реверсе (оборотной стороне) всех четырех наград поместить надпись «За нашу Советскую Родину».

Новые награды были учреждены Указом Президиума Верховного Совета СССР от 22 декабря 1942 года.

История медали «За оборону Москвы» началась летом 1943 го-



Б. Г. Бархин.
Эскиз медали «За оборону Ленинграда».
Акварель. 1942.

да. К ее созданию привлекли Н. А. Москалева, аспиранта архитектурного института В. В. Федосеева, других художников-москвичей. В течение июля они представили 15 эскизов проекта нового знака отличия.

Разработка медали возобновилась в январе 1944 года. По эскизу Москалева известный гравер В. С. Соколов — один из создателей ордена «Победа» — вы-

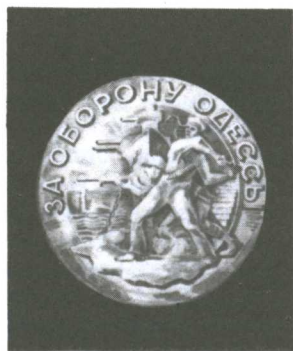
полнил медаль в натуральную величину из латуни.

2 февраля 1944 года очередные эскизы и образец награды рассмотрели секретарь Московского комитета ВКП(б), начальник Главного политического управления Красной Армии генерал-полковник А. С. Щербаков и генерал армии А. В. Хрулев, которые отдали предпочтение проекту Москалева. Причем вместо фигур красноармейца и рабочего на фоне Кремля решили поместить изображение танка с группой бойцов. 18 февраля окончательный вариант медали показали И. В. Сталину. Верховный Главнокомандующий в целом одобрил эскиз, предложив лишь уменьшить размеры купола на здании Совета Министров СССР и поместить над ним силуэты летящих самолетов. 1 мая 1944 года медаль «За оборону Москвы» была утверждена правительством.

Автор медали «За оборону Киева» — украинский живописец В. Н. Атлантов. Ветеран Великой Отечественной, Владимир Николаевич прошел с боями от Москвы до Эльбы. Воевал в пехоте, после ранения служил радиотелеграфистом в арtpолку, участвовал в освобождении Смоленска, Poznани, взятии Берлина.

— Сроков для выполнения работы не дали практически никаких, — вспоминает художник. — Сразу познакомился с образцами имевшихся медалей за оборону городов-героев, уяснил принцип их композиционного построения. В тот же день сделал набросок, который одобрили. Просидел всю ночь и утром представил рисунок награды, выполненный в натуральную величину акварелью. Эскиз отправили в Москву, где он и был утвержден.

Медаль «За оборону Киева» учреждена Указом Президиума Верховного Совета СССР от 21 июня 1961 года. В композици-



И. С. Телятников.
Эскиз медали «За оборону
Одессы».
Акварель. 1942.

Н. И. Москалев.
Эскиз медали «За оборону
Севастополя».
Акварель. 1942.

Н. И. Москалев.
Эскиз медали «За оборону
Сталинграда».
Акварель. 1942.

Н. И. Москалев.
Эскиз медали «За оборону
Москвы».
Акварель. 1942.

онном плане она продолжает символический ряд, созданный Москалевым. На фоне здания Президиума Верховного Совета Украинской ССР помещены фигуры защитников города — бойца Красной Армии, матроса Днепровской флотилии, рабочего и женщины-партизанки. В нижней части медали — надпись (легенда), раскрывающая идею воинского знака отличия. Лента оливкового цвета с красной и голубой полосками посередине также выполнена по рисунку Атлантова.

Медаль вручалась всем защитникам Киева, участвовавшим в героической обороне столицы Украины в период с июля по сентябрь 1941 года.

Около трех с половиной миллионов человек — бойцов и ко-



мандиров Красной Армии и Военно-Морского Флота, рабочих, колхозников, служащих, комсомольцев, пионеров и школьников военной поры — получили эти почетные награды. Медали за оборону городов-героев (Ленинград, Одесса, Севастополь и Сталинград удостоены высокого звания «Город-герой» 1 мая 1945 года, Москва и Киев — 8 мая 1965 года) — не только государственные знаки отличия за мужество и отвагу. Сегодня это своеобразные художественные памятники эпохи, исторические реликвии, напоминание грядущим поколениям о Великой Отечественной войне советского народа.

ВАРШАВСКАЯ НИКЕ

В апреле 1964 года я работал над телевизионным репортажем о подготовке к открытию в столице Польской Народной Республики знаменитого памятника героям Варшавы 1939—1945 годов. И стал невольным свидетелем забавной сценки: сторож прогнал с территории сооружения памятника... его автора! Слишком молодым и несмелым показался тогда Мариан Конечный стражу порядка, да и выглядел не очень «артистично».

Любопытно, что самый большой памятник в Варшаве делал никому не известный скульптор. Легко представить, с какими трудностями столкнулся автор, который сказал свое твердое «нет» модному в те годы авангардизму и не уступил диктату так называемой «современности любой ценой». В интервью для прессы в день открытия «Варшавской Нике» Мариан Конечный говорил:

— Очень хотел бы, чтобы мою работу понимал каждый. Не стремлюсь к чисто формальному эффекту, не вызывающему у человека определенных чувств. У меня врожденная неприязнь к замыслам, претендующим на необычность. Рассматриваю свой труд как поиск ответа на конкретную, заданную тему. Тот факт, что это социальный заказ, еще больше стимулирует мою деятельность, я убеждаюсь в том, что скульптор — личность, необходимая обществу. Памятник — это его голос в дискуссии по проблемам эпохи, в которую мы живем, своеобразное осмысление мастером событий дня сегодняшнего.

Мариан Конечный родился в январе 1930 года в деревне Ясинув Жешувского воеводства, в семье крестьянина. Селение, где он провел детские годы и где до сих пор живет его мать, — тот животворный источник, откуда будущий скульптор черпал первые представления о мире.

— Именно со скульптуры началось мое знакомство с искусст-

вом, — вспоминает Мариан. — С той самой птички, которую слепил из глины отец, когда мы однажды вместе пасли коров. Здесь же закладывались и основы отношения к ремеслу: как сельский житель, я непременно должен был до всего дотронуться руками, не только осмотреть предмет, но и взвесить его на ладони, попробовать на твердость. Ведь мир крестьянина — материально осязаемый, конкретный.

Вырезанные из дерева фигурки пастушков и зверей, игрушечные ветряные и водяные мельницы — все это было наивной попыткой художественного постижения окружающей действительности. В годы оккупации Польши Мариан закончил два класса гимназии, после освобождения страны от гитлеровцев продолжил учебу в Бжозове. Затем — Краков, первая встреча с большим городом.

— Способных рисовать, лепить в деревне много, — вспоминает мать скульптора. — Мариан с раннего детства любил этим заниматься, то и дело бегал за околицу в поисках глины. Когда пришла пора ехать на учебу, сын сделал из глины фигурку короля, раскрасил ее и забрал с собой в Краков. И этого короля вместе с Марианом приняли в лицей!

Осенью 1946 года Мариан Конечный поступил в Краковский лицей пластических искусств. Главную роль в его судьбе сыграл «экзамен», о котором упоминает мать мастера: молодому скульптору-любителю достаточно было предъявить свою работу, чтобы оказаться зачисленным в это учебное заведение.

— По крайней мере половина учащихся, — рассказывает Мариан, — по возрасту была старше преподавателей. За партами сидели участники минувшей войны, солдаты Войска Польского. Пестрота одежды, разнообразие взглядов, характеров. Но какие-то невидимые узы объединяли учеников и их воспитателей...

В 1948 году на вступительном экзамене в Академию художеств присутствовал Ксаверий Дуниковский, старейшина польских скульпторов. К себе в мастерскую он выбрал четырех кандидатов. Среди них оказался и Мариан Конечный. Творческое общение с Дуниковским — выдающимся мастером, воспитавшим поколения польских ваятелей, — оставило глубокий след в душе молодого воспитанника, повлияло на формирование его художнического мировоззрения.

В 1950 году появляется возможность поехать на учебу в аспирантуру в СССР. Конечный выбрал Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Решающую роль в этом, как говорит он сам, сыграла красота города, подлинной сокровищницы произведений искусства. В мастерской профессора М. А. Керзина Конечный совершенствовал практические навыки скульптора, теоретические познания по эстетике и философии. Домой из Ленинграда Мариан привез три работы: «Старого атлета», удостоенного в 1959 году серебряной медали на выставке искусства молодых в Вене; портрет цыганской девушки, жены мастера, которая, прежде чем стать студенткой факультета архитектуры того же института, где учился Конечный, кочевала со своим родным табором по Молдавии, и «Восставшего» — за эту скульптуру он получил кандидатское звание, она стала пластическим воплощением творческого и жизненного кредо автора. Не раз мы увидим в его более поздних произведениях мотив вызова судьбе, бунта человека против зла и насилия, отчаянного порыва, в котором предстает перед нами и «Варшавская Нике» — работа, романтически прославляющая непобежденных.

«Живущее поколение обязано создать образ борьбы народа во всей его суровой правде и герои-

ческой красоте, сохранить этот образ в человеческой памяти, передать его молодым» — так говорилось в призыве общественного комитета по сооружению памятника героям Варшавы. Конкурс на лучший проект памятника, вызвал огромный интерес в стране: было прислано рекордное число работ — 196, почти всех польских скульпторов, некоторых зарубежных мастеров. В итоговый день конкурса перед зданием, где размещался организационный комитет, выстроилась большая очередь из желающих познакомиться

легко запоминался, — рассказы-вает скульптор — Мечтал создать новый символ Варшавы — сегодняшней, выстоявшей в войне, романтической и героической, трагичной и непокоренной.

Победа 29-летнего Мариана Конечного на конкурсе стала признанием его творческой позиции. Вокруг «Нике» разгорелись жаркие споры, но с самого начала в обсуждениях преобладали оценки положительные. «Варшавская Нике», сражающаяся, смертельно уставшая женщина с мечом, потрясает и волнует. В годы войны

автором, — образ женщины окружала стена-баррикада.

— Работа над памятником — это прежде всего поиск рационального «зерна» среди случайных, лишних форм, — говорит Конечный. А я вспоминаю о той давней поре, о многочисленных эскизах и вариантах, которые сохранились только на киноплёнке. И прекрасно сознаю, что голосом Мариана говорит Ксаверий Дуниковский: «Скульптура, созданная мыслью, вечна. Если же она создана ощущением, то может только ослепить».



Девочка из Грохова
Ханя Тарчынська
и скульптор
Мариан Конечный.
Фото. 1960-е годы.

Мариан Конечный.
«Варшавская Нике»
(памятник героям Варшавы
1939—1945 годов).
Бронза, гранит. 1964. ▷

с представленными проектами. Явление небывалое: ни один из проектов какого-либо памятника не вызывал до сих пор такой горячей заинтересованности у общественности.

Сегодня, однако, мало кто помнит, что на конкурсе не присуждали первой премии и ни один из предложенных проектов не был воплощен в жизнь. Почти во всех работах преобладали непонятная широкому кругу зрителей стилизация, отвлеченная пластика.

Конкурс на лучший проект памятника объявили во второй раз.

— Приступая к работе над проектом, я стремился найти такой пластический образ, который бы

Варшава стала поправленным и почти полностью уничтоженным городом. Памятник, умалчивающий об этом, гармонически спокойный, был бы просто обманом для всех. Сильные духом должны всегда помнить о минувшей трагедии.

Я находился в мастерской Мариана, когда голова «Нике» обрела свои окончательные черты, когда 14-летняя девочка из Грохова Ханя Тарчынська позировала скульптору на трудном заключительном этапе его работы. Увидел 18 созданных мастером вариантов памятника, который в течение четырех лет подвергался постоянной переделке. Здесь находился и первый эскиз, отвергнутый самим

22 июля 1964 года, когда торжественно отмечался национальный праздник — День возрождения Польши, после семи лет неустанных поисков, изменений первоначальных замыслов отлитая в бронзе «Варшавская Нике» заняла постоянное место на гранитном постаменте в центре Театральной площади. Раскрытый в немом крике рот, развевающиеся волосы, рука, сжимающая поднятый меч. Памятник — образ Непобежденной Варшавы — стал символом города.

РЫШАРД ВУЙЦИК

г. Варшава



ЧТО ТАКОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ



Известно, что методом нашего искусства является социалистический реализм. Это определение очень важно, так как выражает главные, наиболее существенные черты и свойства советского искусства.

Обратите внимание на сочетание слов: *реализм* и *социалистический*. Реализм — то же, что правда или творчески воплощенная истина самой жизни, это достоверное, убедительное, прочувствованное и осмысленное изображение предметов и явлений так, как мы видим их в реальной действительности, как понимаем эти явления. Слово же *социалистический* означает, что речь идет о нашем обществе, о выражении в искусстве передовой идеологии. Что бы ни изображал художник, он осмысливает и оценивает все явления с позиций социализма, во имя его утверждения и развития. Из сочетания реалистического изображения с социалистической идеологией и возникает наш творческий метод.

Искусство должно быть не только внешне похоже на явления жизни, но и раскрывать ее внутреннюю суть — правду нашего общества, утверждать коммунистический идеал. Такое искусство приобретает для человека идейное значение, то есть влияет на его отношение к жизни, учит верному пониманию ее явлений, вдохновляет на подвиги. Социалистический реализм — искусство больших идей, связанное с идеологией марксизма-ленинизма, с мировоззрением Коммунистической партии, то есть оно носит *партийный* характер. Поскольку за воплощение этих идей ведет борьбу под руководством Коммунистической партии весь наш народ, оно является *народным* искусством, то есть обращается ко всему народу, выражает его интересы, служит ему.

В новой редакции Программы КПСС, принятой на XXVII съезде партии, сказано: «Искусство социалистического реализма основано на принципах народности и партийности». Таким образом, наш творческий метод предполагает правду жизни в искусстве,



осознанную с позиций коммунистической партийности и имеющую народное значение.

Как видим, социалистический реализм нельзя определить по каким-то чисто формальным при-

В. Мухина.
Рабочий и колхозница.
Нержавеющая сталь.
◁ 1936—1937.

В. Серов.
С Лениным.
Масло. 1961.

знакам, например, по особенностям рисунка, цвета или композиции: есть эти признаки — значит, произведение относится к социалистическому реализму, нет их — значит, не относится. Такое при-

митивное рассуждение чуждо природе искусства. Социалистический реализм — понятие не формальное, а прежде всего содержательное. Хотя он тесно связан с такими необходимыми категориями, как мастерство, экспрессия, наконец, талант художника.

Наш метод зародился еще до Октябрьской революции с появлением на исторической арене рабочего класса и началом борьбы трудящихся за революционное преобразование общественной жизни. Основоположителем этого метода в литературе был

А. М. Горький. В изобразительном искусстве предреволюционного периода наметились тенденции, предвосхищающие социалистический реализм. Особенно они заметны в творчестве Н. А. Касаткина, С. В. Иванова, А. Е. Архипова, С. Т. Коненкова, А. С. Голубкиной. В их произведениях появилось изображение рабочего класса, воплощение тем революционной борьбы. Активную роль в этой борьбе играла также сатирическая графика, разоблачавшая царское самодержавие, — рисунки В. А. Серова, Е. Е. Лансере, И. И. Билибина.

Определяющее значение в нашей художественной культуре социалистический реализм приобрел после Великого Октября. Уже в 1920-е годы, когда только складывалось советское искусство и художники-реалисты искали его самые плодотворные пути, борясь с разного рода формалистическими течениями, наша критика пыталась дать наиболее точное определение новой сущности художественного творчества в Стране Советов. Критика выдвигала такие термины, как «героический реализм», «монументальный реализм», «социальный реализм» и другие. Не правда ли, все эти термины похожи на существующий сегодня, приближаются к нему?

Сам же термин «социалистический реализм» был единодушно принят в 1930-е годы, так как он очень хорошо выразил суть советского искусства. В те годы оно уже достигло значительной зрелости и успехов в изображении революции и социалистического строительства. Можно вспомнить скульптуры И. Д. Шадра, В. И. Мухиной, Н. В. Томского, С. Д. Меркурова, живописные полотна «Оборона Петрограда» и «Будущие летчики» А. А. Дейнеки, «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе» Б. В. Иогансона, «Новую Москву» Ю. И. Пименова и «Колхозный праздник» С. В. Герасимова. О зрелости нового метода говорили и лучшие портреты, созданные М. В. Нестеровым, П. Д. Коринным, А. М. Герасимовым, Г. С. Верейским, и многое другое.

Все это типичные творения социалистического реализма, воплощающие его главные черты. Они отличаются достоверной передачей реальности, выражением глу-



бокой сути и внутренней правды изображенных характеров и событий. Их идейный смысл связан с борьбой Коммунистической партии за строительство социализма, за воспитание нового человека.

Б. Иогансон.
Допрос коммунистов.
Масло. 1933.

◁ Фрагмент.

никсов. Их плакаты, как и плакаты И. М. Тоидзе, В. Б. Корецкого, В. А. Серова, помогали мобилизовать силы народа на отпор врагу.

В скульптуре, живописи и графике воплощены бессмертные

всестороннему и гармоничному развитию личности каждого члена общества. Мастерами разных поколений правдиво отображены образы современников, труд и быт советских людей, красота природы

М. Нестеров.
Портрет хирурга С. Юдина.
Масло. 1935.



Произведения эти близки, понятны, доступны нашему народу, ибо выражают его интересы.

В последующие периоды истории советского общества социалистический реализм получил дальнейшее развитие. Во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов искусство помогало народу бороться с врагом. Беспощадно бичевали фашистов сатирические карикатуры Кукры-

образы героев войны, воинов, партизан, полководцев. Именно наш передовой метод обусловил столь действенное значение искусства в жизни народа в период его жестоких испытаний.

В послевоенные годы и в наши дни этот метод определил главные достижения советских художников, духовное богатство их искусства, его способность служить решению программной задачи —

и созданий человеческих рук, дружба наших народов, события международной жизни и борьба за мир.

Эти темы нашли достойное воплощение в живописи А. А. Мильникова, Е. Е. Моисеенко, С. А. Чуйкова, Д. А. Налбандяна, Б. С. Угарова, Н. М. Ромадина, А. М. Грицая, Г. М. Коржева, А. П. и С. П. Ткачевых, П. П. Оссовского, В. И. Иванова, В. М. Си-

доровая и других. На основе социалистического реализма произошел расцвет искусства всех союзных республик. Об этом наглядно свидетельствует творчество С. А. Григорьева и Т. Н. Яблонской (Украина), М. А. Савицкого (Белоруссия), М. С. Сарьяна и Г. С. Ханджяна (Армения), Т. Т. Салахова

чтения создает в них особую атмосферу возвышенной торжественности, созвучной нашей памяти о погибших героях. В этих скульптурно-архитектурных комплексах запечатлены драматизм борьбы, героика подвига, трагедия утрат, вечная слава героям. Они несут идеи мира, величия нашей эпохи и

бытий. Наш творческий метод предполагает многогранное раскрытие связей личности и общества. Главное же — отражение не только прошлого и настоящего, но и ведущих тенденций развития жизни, ее устремленности к будущему. В этом существе революционной романтики социалистиче-



М. Бабури
Песня. На просторах целины.
Бронза. 1959.

Б. Угаров.
Возрождение.
Масло. 1980. ▷

А. и С. Ткачевы.
Май сорок пятого.
Масло. 1980—1981. ▷

(Азербайджан), И. Н. Клычева (Туркмения), Э. Ф. Калныньша и И. А. Зариня (Латвия), Э. К. Окаса (Эстония). Такие же характерные примеры можно привести в скульптуре, графике, других видах творчества.

Крупным завоеванием нашего искусства явились мемориальные ансамбли, посвященные исторической Победе советского народа в Великой Отечественной войне. Синтез архитектуры, изобразительного творчества, а нередко также и музыки, литературного

потому подлинно народны. Таковы ансамбли, созданные в Волгограде (скульптор Е. В. Вучетич, архитектор Б. Я. Белопольский), Ленинграде (скульптор М. К. Анискин, архитектор С. Б. Сперанский) и во многих других городах нашей страны.

Для произведений советского искусства характерна тесная связь с жизнью, с современностью, отражение всего передового в социальном развитии страны через неповторимые, индивидуализированные образы людей и со-

ского реализма, его исторического жизнеутверждающего оптимизма.

Для советского искусства характерен новый тип положительного героя — создателя, активного борца за совершенствование общественной жизни. Вместе с тем это искусство, показывая недостатки, негативные тенденции, противоречия действительности, помогает народу в борьбе за укрепление и развитие общества, за мир и сотрудничество между народами. В страстном утверждении нового, прекрасного, в гневном



обличению всего, что мешает движению вперед, выражается гражданский пафос творчества художников, их активная жизненная позиция.

Искусство, опирающееся на передовой метод, все больше распространяется и укрепляется талантом художников социалистических стран, а также прогрессивных художников капиталистического мира. Оно развивается и завоевывает новые рубежи в борьбе с буржуазной идеологией и формалистическим творчеством модернистских течений, которые разрушают образ человека и ведут к распаду художественной формы. Искусство социалистического реализма идет в авангарде развития мировой прогрессивной художественной культуры, завоевывает все больший авторитет и любовь у трудящихся мира.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения





РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО, БИТВА ПРИ САН-РОМАНО



Паоло Уччелло.
Битва при Сан-Романо.
Темпера. 1456—1457.
182×323.

Паоло Уччелло.
Битва при Сан-Романо.
Фрагменты с изображениями
Никколо да Толентино
и неприятельского рыцаря.
Темпера. 1456—1457. ▷

В знаменитых музеях Европы — Лувре, Уффици, Лондонской национальной галерее — хранятся три картины флорентийского художника Паоло ди Доно, по прозвищу Уччелло. Созданные в 1456—1457 годах, они находились некогда на стене одного из помещений дома Медичи. В описи имущества этого семейства указано, что в произведениях представлена битва при Сан-Романо, в которой флорентийцы одержали победу над войсками города Сьены.

Заказчиком их был богатый банкир Козимо Медичи — человек, который являлся хозяином города, не занимая, однако, официальных должностей. Умный и дальновидный, он понимал, насколько дороги для флорентийцев республиканские традиции, знал, что любое открытое вмешательство в политику может окончиться для него печально, и умело направлял ее через подставных лиц, довольствуясь почетным титулом «отца отечества». Может быть, поэтому его дом и украсили картины Уччелло, более уместные в зале заседаний республиканского правительства — синьории. Доблесть флорентийского оружия, идея защиты родного города — вот их содержание. Помещенные в частном доме, они говорили не только о верности хозяина идеалам республики, но и о том, что ее процветание — во многом и его заслуга.

Битва при Сан-Романо — один из последних эпизодов борьбы Флоренции с миланским герцогством, на стороне которого выступала Сьена. Сначала успех не сопутствовал республике — часть принадлежащей ей территории была разорена отрядом сьенцев. Несколько крепостей сдались врагу. Военные успехи неприятеля побудили синьорию поставить во главе флорентийских сил известного кондотьера Никколо да Толентино. Тот повел военные действия безрассудно смело.



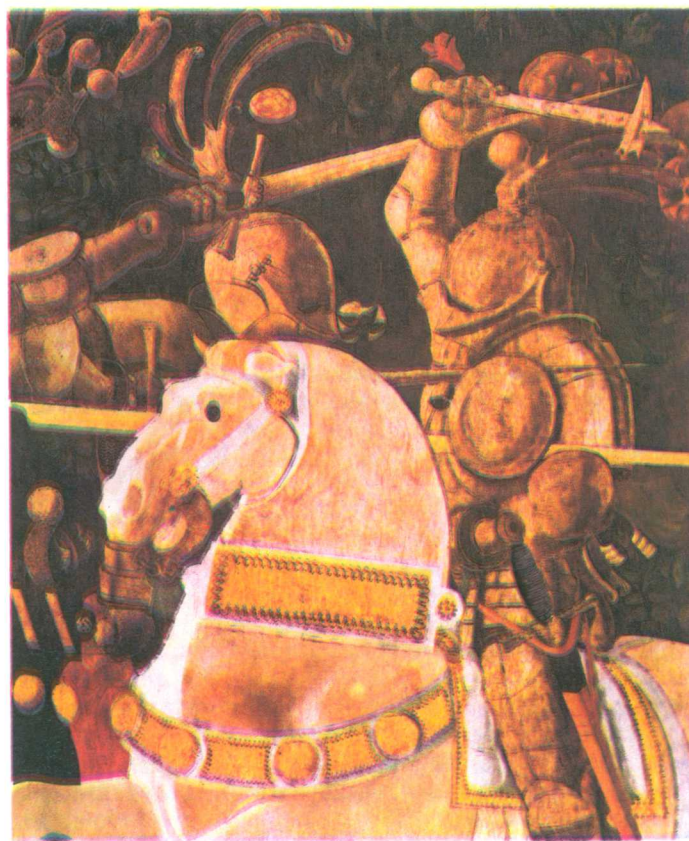
...Это случилось на рассвете 1 июля 1432 года. Военачальник с отрядом в двадцать всадников далеко опередил основное войско и неожиданно столкнулся со сьенцами в долине реки Арно, около укрепления Сан-Романо. Кондотьер не сдался силам неприятеля, отразил атаку и в течение восьми часов сражался вместе со своим крошечным отрядом, пока подошедшие флорентийские войска не перешли реку и не ударили в тыл сьенцам.

Паоло Уччелло не стремился запечатлеть все эпизоды битвы. Он выбрал три сцены, представляющие наиболее важными. Об этом говорят сами произведения: размещенные первоначально рядом на стене и отделенные друг от друга узкими пилястрами, они не составляют единого повествования и тем не менее являются единым художественным организмом.

Первой является картина, где герой битвы Никколо да Толентино ведет воинов в бой. Это уже разгар сражения — на земле обломки копий, сбитые шлемы, поверженный латник. Перед предводителем в отчаянной схватке скрестили оружие четыре рыцаря, а за его спиной под звуки труб устремляется на врага малочисленный отряд флорентийцев. В правой композиции на помощь им ринулись воины основного отряда под водительством Микелетто да Котиньола. Он представлен в центре с поднятым мечом, а его войско перестраивается для атаки. Над головами обоих флорентийских командующих развеваются личные штандарты, позволяющие зрителю легко их опознать. Отряды движутся навстречу друг другу. Не случайно в центральной картине представлена кульминация битвы. Здесь развернулось сражение, но исход его ясен: еще мгновение — и предводитель неприятеля будет повержен.

Во всех трех композициях действие разворачивается на переднем плане, на своеобразной «сценической площадке». Она отделена деревьями от дальнего плана, где затерялись фигурки копьеносцев и арбалетчиков. Детали переданы с удивительной точностью и жизненной правдой. Мы видим ярость сражающихся, оскаленные морды лошадей. Тускло мерцают латы. Будто слышится звон стали, хотя действие за-

мерло перед нашими глазами. И тем не менее картины Уччелло — не документально точное воспроизведение событий. Их достоинство заключается в художественном обобщении. Здесь есть место и условно-



△
Паоло Уччелло.
Битва при Сан-Романо.
Темпера. 1456—1457.
180×316.

сти. Например, оба кондотьера — в парадных головных уборах. Этим художник выделяет победителей, тогда как у побежденного — Бернардино делла Карда — лицо скрыто под забралом шлема.

Изображение битв, рыцарских турниров — не редкость в живописи того времени. Но одна особенность выделяет картины Уччелло — умение овладеть пространством, передать его с помощью перспективы. Ее законы были открыты во Флоренции в начале XV века, и живописец был в числе первых, кто применил их.

Система линейной перспективы, по убеждению его современников, давала идеальную проекцию реального мира на плоскость картины. Перспектива понималась не просто как художественный прием, а как общий для природы и искусства закон. Опираясь на него, художники раннего Возрождения противопоставили условности средневекового искусства жизненное, основанное на овладении пространством и объемом. Среди первых был Паоло Уччелло, фанатически увлеченный открывшимися возможностями изображения фигур в ракурсах. Все это буквально зачаровало его неоткрытыми тайнами. По словам Вазари, он «не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи».

Мастер не создает в картинах единого пространства; например, передний и задний планы мало соотносятся между собой. Но даже на первом плане обломки копий рисуют четкую схему перспективного построения. Основное внимание живописец уделяет ракурсу. Лошади, скачущие на зрителя, тела убитых, направленные в разные стороны копья, фигуры всадников в сложных разворотах — все это представляло немалую трудность для многих мастеров-современников. Уччелло будто нарочно усложняет изобразительные задачи, тут же с легкостью разрешая их. Достижение эффекта глубинности еще не стало привычным приемом; он полон радости первооткрывателя. Изображение битвы дало ему возможность продемонстрировать умение сочинять композиции, состоящие из множества фигур, в числе которых глав-

ные герои: Никколо да Толентино, Микелетто да Котиньола, Бернардино делла Карда.

Кто эти люди, чья слава увековечена художником? Все они кондотьеры — военачальники, состоявшие на службе у городов-республик и государей Италии. В XIV—XV веках войны велись большей частью их руками. Кондотьерам приходилось рассчитывать лишь на доблесть и умение не теряться в непрестанно меняющейся политической ситуации. Они переходили на службу от одних к другим, сами захватывали власть или получали земли за военные успехи. Кстати, предводитель съенцев Бернардино делла Карда успел побывать на службе у флорентийцев, прежде чем стать на сторону Милана.

Этим профессиональным воинам приходилось опасаться не только врагов, но и тех, кому они служили. Если они действовали слишком успешно, то становились опасными и нередко гибли не в сражениях, а от рук хозяев. Так, кондотьера папы Сикста IV — Роберто Малатеста — отравили вскоре после одной из триумфальных побед, а командующий венецианской армией Карманьола казнен по подозрению в измене. Трагичной оказалась судьба и героя сражения при Сан-Романо — Никколо да Толентино. Через два года он попадет в плен и погибнет, как подозревают, от яда.

Так кондотьеры расплачивались за свои победы и неудачи. Это подлинно ренессансные личности, выдвинувшиеся благодаря собственным талантам и мужеству. Многие из них вышли «из низов»: Карманьола — сын бедного земледельца, венецианский главнокомандующий Гаттамелата — сын булочника (ему установлен монумент работы Донателло), а знаменитый флорентийский кондотьер Джон Хоквуд происходил из семьи кожевника. Жизнь этих людей была полна опасностей и соблазнов, но многие из них оставались рыцарями воинской чести. Не случайно в городах ренессансной Италии военачальникам ставились памятники, а их изображениями украшали дома и соборы.

В. ГОЛОВИН,
кандидат искусствоведения

Паоло Уччелло. Человек и художник

Паоло Уччелло был бы самым привлекательным и самым своевольным талантом из всех, которых насчитывает искусство живописи от Джотто и до наших дней, если бы он над фигурами и животными потрудился столько же, сколько положил трудов и потратил времени на вещи, связанные с перспективой... Итак, Паоло беспрерывно находился в погоне за самыми трудными вещами в искусстве и довел таким образом до совершенства способ перспективного построения зданий по планам и по разрезам при помощи пересечений линий, сокращающихся и удаляющихся к точке схода. В итоге он столького достиг в преодолении этих трудностей, что нашел путь, способ и правила, как расставлять фигуры на плоскости...

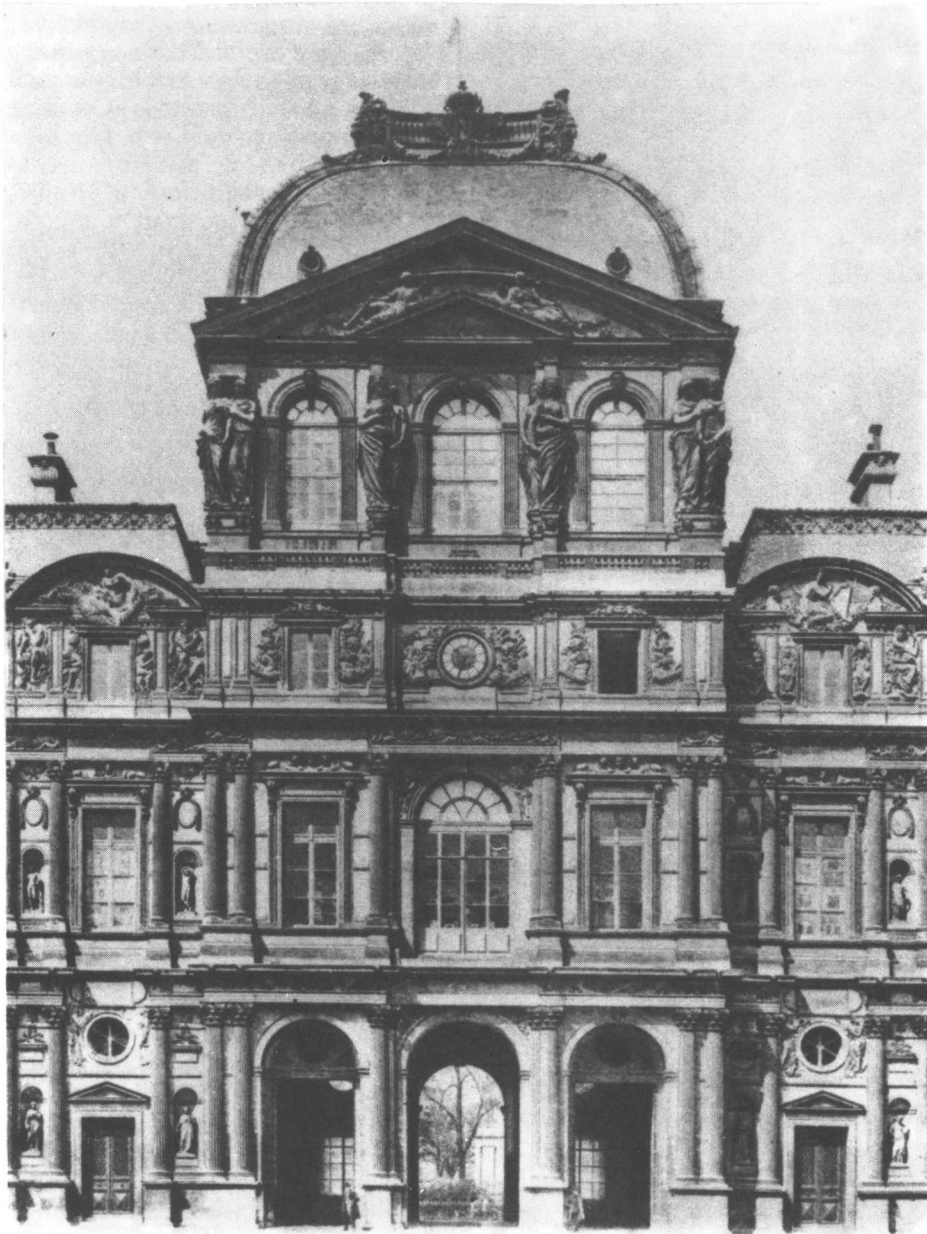
В этих размышлениях он обрек себя на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь... Тратя свое время в мудрствованиях подобного рода, он при

жизни оказался более бедным, чем знаменитым. И потому скульптор Донателло, закадычный его друг, говорил ему частенько, когда Паоло показывал ему шары с семьюдесятью двумя алмазными гранями и другие причуды, в которых он проводил и на которые тратил время: «Эх, Паоло, из-за этой твоей перспективы ты верное меняешь на неверное...»

В доме Медичи он написал темперой на холсте несколько историй с животными, которых он всегда очень любил и прилагал величайшие старания к тому, чтобы хорошо их изображать, а так как больше всего он любил птиц, то и прозвали его Паоло Уччелло (то есть птица)... Труды Паоло в живописи были и в самом деле велики, ибо рисовал он столько, что оставил своим родственникам, как они мне сами сказывали, ящики, полные рисунков...

Д. ВАЗАРИ.
Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев,
ваятелей и зодчих
1550

ЛУВР В ГОДЫ ВОЙНЫ



Она встречает каждого входящего в Лувр. Ника Самофракийская, крылатая богиня Победы — замечательный памятник античности восхищает нас так же, как когда-то жителей Древней Эллады. В III—II веках до нашей эры она вышла из-под резца безымянного ваятеля. Вторым рождением крылатая богиня обязана французским археологам. В 1863 году они обнаружили на острове Самофракос многочисленные

осколки статуи и бережно их собрали. Не удалось лишь найти руки и голову Ники, но ценители искусства приняли ее и такой, и она навсегда поселилась в Лувре.

Ника пережила вместе с музеем три войны, осаду, трагическую гибель Коммуны, воздушные бомбардировки, фашистскую оккупацию и, наконец, освобождение Франции. Во время второй мировой войны богине пришлось «скрываться» от фашистских оккупан-

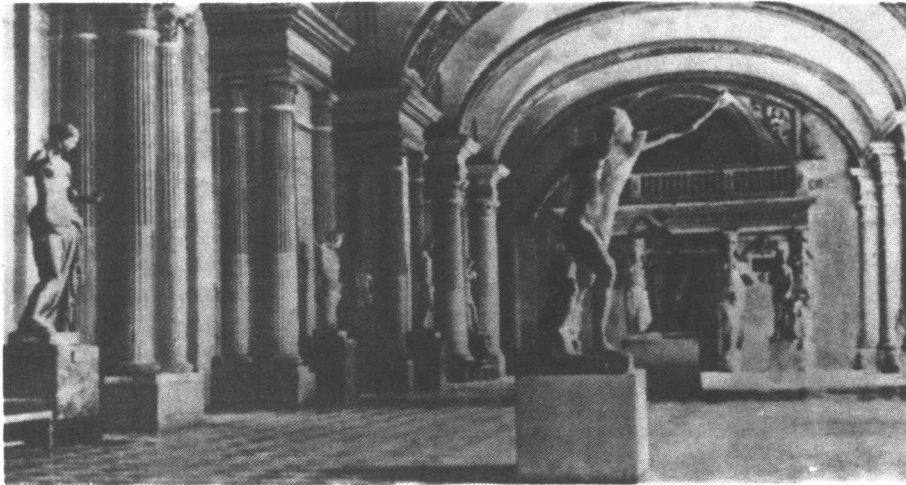
тов. Об этом и необыкновенной судьбе крупнейшего музея Франции рассказал в своей книге Жорж Салль, который после освобождения страны от немецких захватчиков около пятнадцати лет был директором национальных музеев Франции и одновременно, по традиции, директором Лувра. Его книга называется: «В Лувре. Сцены из жизни музея».

Салль пришел в Лувр в 1924 году простым хранителем. Он основательно изучил фонды музея. Ему довелось быть участником и свидетелем многих событий, связанных с Лувром, одним из тяжелых испытаний для которого стала война. Книга вышла в 1950 году. Тогда в памяти многих французов еще были свежи воспоминания о страшных годах фашистской оккупации. Жорж Салль в начале своего повествования говорит: «Мне не хотелось бы вновь возвращаться к драматическим событиям того времени», и все же эхо войны слышится на страницах книги. Салль не мог не рассказать о своих коллегам — героях Лувра, его хранителях, спасших национальное и всемирное достояние от фашистских варваров.

Книга вышла в свет 35 лет тому назад. Стоит ли сегодня ее перечитывать? И стоит ли возвращаться к трагическому прошлому — дням войны?

Год назад все прогрессивное человечество торжественно отметило 40-летие разгрома немецко-фашистских захватчиков. Народ Франции внес достойный вклад в дело Победы. Во всем мире знают о героической борьбе борцов движения Сопротивления и эскадрилье «Нормандия—Неман». В самом сердце Парижа, недалеко от собора Парижской богородицы, находится мемориал, надпись у входа в который гласит: «В память о 200 тысячах французов, погибших в ночи и тумане, уничтоженных в нацистских лагерях». Во время войны Франция потеряла более полумиллиона человек. Се-

«Павильон Сюлли»,
или «Павильон часов».
Центральная часть западного
фасада Лувра.
1624.



Лувр. Зал эллинистического искусства.

Замок Шамбор.
1519—1559.
Перестроен в XIX в.

годня в стране уже треть населения — это люди, родившиеся в послевоенные годы. Они знают о войне лишь из кинофильмов, газетных публикаций и книг. Но честных, правдивых изданий о войне на Западе появляется не так уж много. Зато нет недостатка в литературе, пытающейся бросить тень на Сопротивление и готовой оправдать предавший Францию режим Виши и его главу маршала Петена, а заодно и обелить фашистских захватчиков. Ведь они стремились не только поработить французский народ, но и уничтожить древнюю, богатейшую культуру этой страны. Поэтому мы и решили вместе с читателями перелистать страницы книги Салля.

С июня 1940 года началась оккупация Франции. Нацисты завоевали всю континентальную Европу и продвигались на восток.

Казалось, что французская национальная история близится к концу. Но нашлись люди, твердо верившие в поражение фашистской Германии. Среди них были и сотрудники Лувра во главе с Жаком Жожаром. Когда началась война, он занимал пост директора национальных музеев Франции. Ему и посвятил свою книгу Жорж Салль, потому что прославленный музей своим спасением во многом обязан этому человеку.

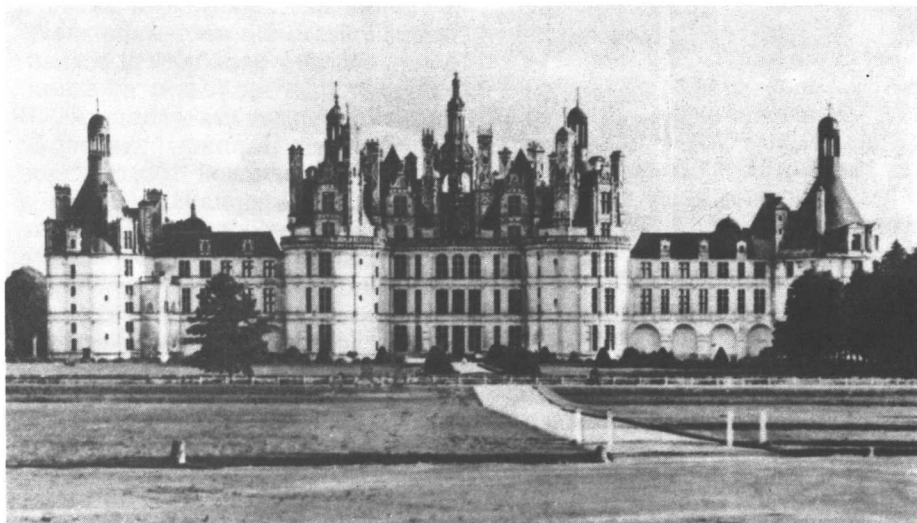
Лувр знал, что такое эвакуация. Первый раз его фонды частично вывозились во время франко-прусской войны 1870—1871 годов. В дни краха Второй империи, открывшей дорогу прусским войскам на Париж, впервые за всю историю музея около 300 картин были отправлены в Брест. Но вторая эвакуация значительно отличалась от первой. На этот раз были

вывезены и спрятаны почти все экспонаты.

Тревожные дни оккупации. Париж был занят своими большими и маленькими заботами. Люди бежали от войны, спешно вывозились государственные архивы. Жак Жожар стоял у окна в директорском кабинете и задумчиво смотрел на набережную Сены и простиравшийся за ней Париж. У него собрались все хранители Лувра. Был среди них и Жорж Салль. Эти люди не думали о собственном спасении. Им были доверены бесценные сокровища мировой культуры. Как завоеватели поступают с памятниками прошлого в завоеванных странах, было хорошо известно. Недаром французский поэт Поль Элюар назвал нацистов «строителями руин». Сотрудники приняли решение об эвакуации сокровищ Лувра. Приступили к составлению списка, но каждый хранитель называл все новые и новые экспонаты своего отдела, напоминая об их исторической и художественной значимости. Список рос. Наконец было принято решение о полной эвакуации музея. После долгих споров и раздумий пришли к общему выводу, что для этих целей лучше всего использовать многочисленные старые замки, разбросанные по всей Франции. Они находились в уединенных сельских местностях и располагались вдали от стратегических военных дорог. Подвальные и полуподвальные помещения и подземные ходы могли надежно предохранить экспонаты от бомбардировок. Многие из замков были заброшены и уже начинали разрушаться, для жилья они не годились, и была надежда, что оккупанты ими не заинтересуются. И вот упакованные в шесть тысяч ящиков экспонаты Лувра отправились в путь.

Огромное полотно Теодора Жерико «Плот «Медузы»¹ решено было перевозить целиком, не сворачивая рулоном. Люди, оставшиеся в большинстве своем безымянными для истории, лучше позаботились о произведении, чем в свое время современники художника. В 1819 году после скандала в парижском Салоне, который вызвала картина, Жерико объявили,

¹ Редакция знакомила читателей с картиной Т. Жерико «Плот «Медузы» в рубрике «Рассказ об одной картине» в № 6 за 1983 г.



что ее покупают. Холст сняли с рамы и скатали в рулон для того, чтобы уже больше не показывать зрителям. Художник случайно узнал об этом. Он отказался от денег и потребовал вернуть полотно. Картину показали в Англии, где она имела большой успех у публики. Может быть, об этом и вспоминали сотрудники Лувра, решив для лучшей сохранности не

много выше. Уже за Парижем, в Версале, новое осложнение: провода трамваев и троллейбусов образовали непроходимую сеть — картина постоянно бы их задевала. Была вызвана бригада электриков, и, чтобы расчистить полотно дороги, они сопровождали «Плот «Медузы» до самого выезда из города...»

А одним из последних экспона-

ненные в этой технике, выбрали самое надежное, что нашлось под рукой, — брезентовые складные кровати, обыкновенные раскладушки, внутренность которых выложили шерстяным очесом. Затем их надежно закрепили в кузовах автомобилей. Именно таким образом «путешествовала» картина Мориса Кантена де Латура «Мадам Помпадур».



Морис Кантен де Латур.
Портрет мадам Помпадур.
Пастель. 1755.

сворачивая перевозить это произведение.

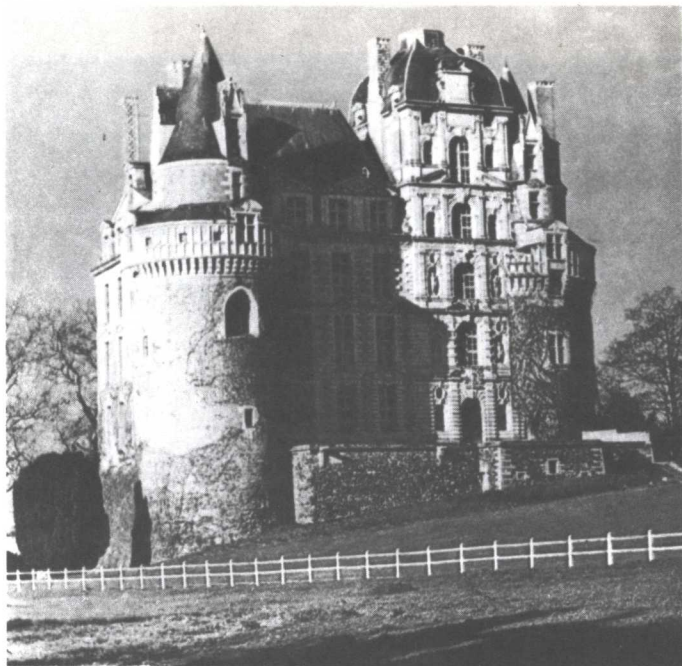
«...В те дни, — пишет Жорж Салль, — многие видели огромное полотно Жерико «Плот «Медузы», возвышающееся в кузове грузовика, который уносил его в замок Сурш в департаменте Сарта, на юго-запад от Парижа. Перипетии путешествия были многочисленными; первая остановка у виадука Пасси, арка которого была недостаточно высокой, чтобы под ней проехала машина. Пришлось ехать окольным путем. А на счету была каждая минута... Вторая остановка у виадука Отейль, свод которого, к счастью, оказался не-



Замок Боннетабль.
XII в. Перестроен в XV в.

тов, отправившихся в путь, стала Ника Самофракийская. За нее, собранную из кусочков, опасались больше всего... «И вот крылатая богиня покинула свой «нос корабля» из камня, где, по преданию, древние греки, шедшие на неприятеля, устанавливали статуи богов, суливших им удачу, чтобы «улететь» в замок Валансэ... на юго-востоке Франции. Для ее перевозки был специально сооружен из подручных средств деревянный наклонный мостик, оборудованный каркасом...» Много хлопот было с богатой коллекцией пастельной живописи, которой располагал Лувр. Для пастели, красочного спрессованного порошка, особенно опасны толчки и удары. Чтобы перевозить произведения, выпол-

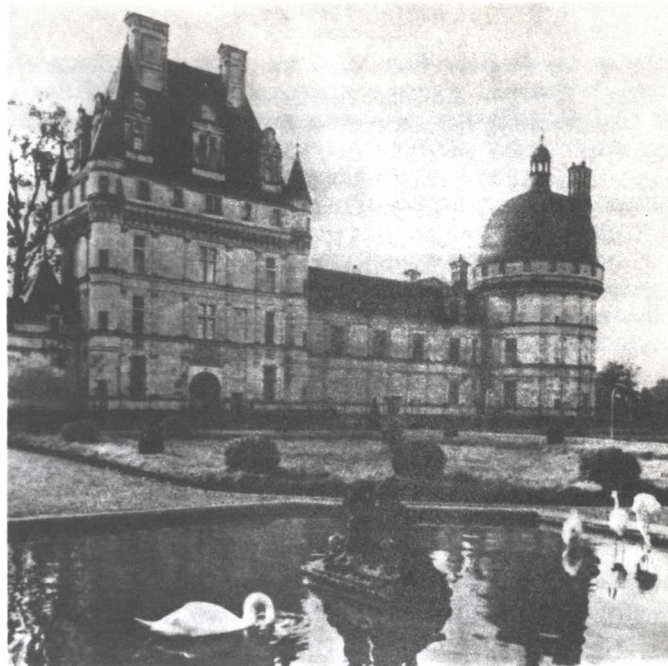
«Но, разумеется, наши хлопоты не ограничились только перевозкой, — рассказывает Жорж Салль, — как правило, глава каждого такого хранилища, разместившегося в замках, был, к счастью, и опытным специалистом по хранению своих подопечных, с которыми много работал еще до войны. Он регулярно навещал этих «узников подземелья» и в случае необходимости обращался к реставраторам. Большинство экспонатов так и оставалось в ящиках. Но ведь живопись нуждается в свете. В темноте она тускнеет, лак теряет блеск, и краски утрачивают былую яркость. Поэ-



Замок Бриссак.
X в. Перестроен в XV—XVII вв.

тому иногда все же картины извлекались из своих укрытий — им позволялось немного подышать воздухом...» Представьте себе такое зрелище — шедевры расставлены на живописной лужайке около замка недалеко от границы с Испанией — даже туда добрались со своими сокровищами хранители Лувра!

Жорж Салль сообщает: «...в замках Сурш, Монтобан, Монталь экспонаты извлекли из рам и поставили в ящиках с перегородками, как книги в библиотеке. Они были окружены не меньшими заботами, чем в Париже». Сокровищам Лувра предстояло провести в таких условиях долгих пять лет. В захватнические планы гитлеровских оккупантов входило не только порабощение завоеванных народов. Они стремились лишить их духовных истоков, уничтожить национальную культуру, присвоить себе луврские сокровища. За выдачу тайников с произведениями искусства оккупационные власти обещали большие вознаграждения, так же, как за жизнь борцов Сопротивления. О местонахождении картин знали многие — вездесущая деревенская детвора, жители окрестных городков и сел, многие любители искусства, наконец, просто случайные прохожие, видевшие путешественника по дорогам страны «Плот «Медузы» Теодора Жерико.



Замок Валансэ.
XII в. Перестроен в XVII—XVIII вв.

Трагедия, запечатленная на полотне художником, воспринималась как символ черного дня Франции. Главари «третьего рейха» хотели покорить страну, но оказались не в силах сломить национальную гордость ее народа. Жорж Салль пишет: «...Мне передали слова одного немецкого солдата из оккупационных войск; обозревая с Моста Искусств великолепный вид на Лувр, собор Парижской богородицы и церковь Сент-Шапель, он, указав на этот изысканный пейзаж, созданный веками, заметил: «Вы боитесь, как бы мы не разрушили эти ваши памятники? Для этого нам совсем необязательно сбрасывать на них бомбы. Пройдет совсем немного времени после установления у вас фашистской диктатуры, и они сами исчезнут из вашего поля зрения. Они станут вам не нужны. Их руины были бы красноречивее: они тревожили бы вашу память...» Духовное рабство и потеря связи со своим прошлым — вот самое страшное, чем угрожал фашизм человечеству.

К концу 1944 года Франция была освобождена от немецко-фашистских захватчиков. Долгих пять лет находились сокровища Лувра в замках Сурш, Монталь, Шамбор, Шверни, Бриссак, Боннетабль, Монтобан, Орфразьер... Их возвращение было торжественным: внушительный эскорт мотоциклистов, специальная охрана для остановок в пути. Это было возвращение победителей.

Постепенно жизнь Лувра возвращалась в прежнее русло: хранители оборудовали отделы, парижане спрашивали о будущих выставках, и Жорж Салль рассказывал на страницах газеты французских коммунистов «Юманите» об открытии залов музея. Никто из сотрудников Лувра не считал себя героем. На патетическое восклицание репортеров: «О, вы спасли национальное достояние Франции, нашу национальную культуру! Вы — герои Лувра!» — одни лишь снисходительно улыбались: «Что вы, месье! Я так же, как и все, упаковывал, перетаскивал, грузил — как видите, занятие вовсе не героическое, а потом занимался все пять лет привычным делом, был хранителем, правда, на лоне природы...» Другие, наоборот, смущались: «Что вы, месье! За всю войну я так и не убил ни одного фашиста! А следовало бы...» Подвел итог Жак Жожар: «Истинные герои Лувра — вот они...» И указал изумленным журналистам на расставленные в коридорах музея раскладушки с акварелями и рисунками, всемирно известные полотна без рам и Нику Самофракийскую, возвестившую новую победу — может быть, самую значительную за два ее тысячелетия, — победу над войной и фашизмом.

Е. ОВЧАРЕНКО

ГЕРОИ ВИКТОРА ФЕТИСОВА

Лейтмотив творчества волгоградского скульптора В. Фетисова выявляют его же собственные слова: «Хочу воспеть мужество и красоту человека сильного». И это желание отобразить силу, внутреннюю красоту людей чувствуется в его работах, в выборе сюжетов и персонажей. С самого начала самостоятельной профессиональной деятельности тема подвига и героизма стала для него ведущей. Сразу же определился и любимый жанр — портрет.

В. Фетисов родился и вырос в Волгограде. Здесь занимался в изостудии Дворца пионеров. Затем — Пензенское художественное училище имени К. А. Савицкого, Харьковский художественный институт, Ленинград, где в 1963 году окончил скульптурный факультет института имени И. Е. Репина. Студентом Виктор попал в группу скульпторов-ленинградцев, приглашенных народным художником СССР Е. В. Вучетичем для работы на Мамаевом кургане: молодой скульптор гордился тем, что довелось трудиться над созданием известного всему миру волгоградского мемориала.

Героями произведений Фетисова стали первостроители Сталинградского тракторного и ветераны войны — участники Сталинградской битвы, прославленные рабочие, механизаторы сельского хозяйства, ударники труда. Особое место в портретной галерее скульптора занимают люди редкой, почетной и опасной профессии — летчики-испытатели.

Один из них — Александр Васильевич Федотов, выдающийся испытатель, лауреат Ленинской премии, Герой Советского Союза. Его называли современным Чкаловым, летчиком № 1 наших дней. Федотову принадлежат 18 мировых рекордов — многие из них не удалось превзойти и

сегодня. Никто, например, до сих пор не летал на самолетах выше него.

— Александр Васильевич мой земляк, — рассказывает скульптор. — Но познакомились мы в Москве. С первой же встречи он очаровал меня. Сначала как-то



В. Фетисов.
В. В. Горбатко,
летчик-космонавт СССР,
дважды Герой Советского
Союза.
Бронза, гранит. 1984.

даже не верилось, что этот удивительно простой, обаятельный человек и есть тот Федотов, о котором ходили самые, казалось бы, невероятные легенды, который участвовал в создании буквально всех новых видов самолетов. Непросто было уговорить его позировать: к подобным прось-

бам он относился с юмором, старался вежливо перевести разговор на другую тему. Я лепил его в Волгограде — он часто приезжал туда к матери.

Ростовой портрет летчика Фетисов задумал уже после первой встречи с ним: хотелось передать состояние человека, только что ступившего на землю после очередного полета, сопряженного, быть может, с риском для жизни. Он стоит на траве аэродрома, еще не остывший от напряжения. Глядя в такое высокое голубое небо, с которым он только что был на равных, летчик сбрасывает тесный, мешающий дышать здесь, на земле, высотный костюм. Чуть заметна улыбка на лице: он доволен выполненной работой, рад свиданию с землей.

Совсем по-иному воспринимается полуфигурный бронзовый портрет А. С. Бежевца, заслуженного летчика-испытателя СССР, Героя Советского Союза. Это образ строевого командира, генерала. Он тоже много летал, испытывал новую авиационную технику, уже по его виду можно судить, что это человек хладнокровный, обязательный, четкий во всех делах — даже в мелочах. Скульптор показал его в характерной позе: Александр Саввич наблюдает за полетами. Созданный образ исполнен спокойствия и уверенности: видно, что за спиной этого человека немалый жизненный опыт, что он выполнит любое задание Родины.

Фетисов лепил портреты многих летчиков-испытателей. И естественно, мечтал создать образ того, на чьих машинах летали его герои, становились властелинами неба.

— С Ростиславом Аполлосовичем Беляковым, генеральным конструктором ОКБ имени А. И. Микояна, академиком, дважды Героем Социалистического Труда, меня познакомил

Федотов, — вспоминает скульптор. — В нем действительно было что-то необычное, чувствовалось, что перед вами человек огромной внутренней силы и убежденности. Выразительна его внешность: могучий лоб, сосредоточенный взгляд, плотно сжатые губы. Весь облик говорил о решительности, твердости характера и

изображение в дереве — был у меня хороший дубовый кряж — и все думал: кого бы запечатлеть в этом благородном материале. А когда вылепил Белякова, увидел, что Ростислав Аполлосович как никто другой подходит для осуществления этой идеи.

В портрете Белякова скульптор живо передал внутреннее благо-

«ЮНЫЕ ХУДОЖНИКИ ФАИ»

Международная авиационная федерация (ФАИ) проводит в 1986 году конкурс рисунков детей в возрасте от 6 до 15 лет под девизом «Юные художники ФАИ». Тема: авиационные или космические полеты.

Участники конкурса распределяются на три возрастные группы: от 6 до 8 лет, от 9 до 12 лет и от 13 до 15 лет.

Работы должны быть размером 210×297 мм, 297×420 мм или 420×594 мм и выполнены акварелью, гуашью, маслом и любыми графическими материалами.

На оборотной стороне каждой работы, кроме названия, укажите свою фамилию, имя, возраст, домашний адрес, коллектив, в котором вы занимаетесь.

Работы присылайте до 15 августа с. г. в редакцию журнала «Юный художник» по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а с пометкой: «На конкурс ФАИ».

Три лучшие работы в каждой возрастной группе (всего девять) будут отобраны жюри и направлены на Международный конкурс ФАИ. Победители конкурса внутри страны награждаются дипломами Федерации авиационного спорта СССР и журнала «Юный художник».

Три победителя Международного конкурса в каждой возрастной группе будут награждены медалями и дипломами Генеральной конференции ФАИ в Мадриде осенью 1986 года.



В. Фетисов.
А. С. Бежевец, заслуженный
летчик-испытатель СССР,
Герой Советского Союза.
Бронза, гранит. 1982.



В. Фетисов.
А. В. Федотов. После полета.
Алюминий. 1985.

в то же время покорял интеллигентностью.

Большая загруженность Р. А. Белякова долго не давала возможности скульптору приступить к портрету авиаконструктора.

— Приходилось только удивляться, как человек может столько работать! — продолжает Фетисов. — Я лепил его летом на даче (и здесь он опять-таки весь в трудах!) в редкие минуты отдыха. Сделал небольшого размера портрет из глины, который ему понравился. Затем выполнил

родство, одухотворенность натуры. На нас смотрит человек как бы осененный захватившей его идеей.

Добрая дружба связывает Виктора Фетисова и с космонавтами. Его персональная выставка с успехом демонстрировалась в звездном городке. Среди созданных им образов — несколько работ, посвященных покорителям космоса, людям самой молодой на земле профессии, рожденной XX веком.

В. КУЗНЕЦОВ

Как убедить этого упрянца?

Так называлась дискуссия по письму Елены Патнюк из города Львова о своем друге Олеге, который с пренебрежением относится к изучению основ изобразительной грамоты. Будет ли развиваться талант юного художника, если он нигде не хочет заниматься? Может ли специальное обучение нарушить творческую индивидуальность человека? Эти и другие вопросы подняли читатели в своих письмах. Подвести итоги дискуссии мы попросили известного живописца, преподавателя Ленинградской средней художественной школы имени Б. В. Иогансона Ларису Николаевну КИРИЛЛОВУ.

Нужно учиться рисованию или нет? Кажется, ответ всем ясен. Конечно, нужно. И все-таки проблема существует.

О необходимости профессионального обучения под руководством художника-педагога сказано немало. Откуда же в таком случае возникает пренебрежительное отношение к изучению изобразительной грамоты, труду художника вообще? Отчего существует мнение, что рисовать очень просто? Взял карандаш или кисть и твори. Например, все уверены, что балерина — какие бы прекрасные данные ни имела от природы — должна начать с азов и пройти хорошую школу, освоить все тонкости балетной техники, чтобы потом легко исполнить партию Джульетты или Жизели. Чтобы стать певцом, мало иметь голос и слух. Будущий артист доводит искусство пения до виртуозного совершенства. И сохранить свою форму помогает опять та же «школа», непрестанное, изо дня в день, совершенствование в избранной профессии.

Начинающего художника прежде всего надо учить видеть. Художественная школа и ставит эту важную цель: умение видеть пропорции и объем предметов, их положение в пространстве, цветовые отношения и многие другие премудрости. В какой бы манере в дальнейшем ни работал художник, почти безошибочно можно отличить профессионала от самодеятельного автора.

Искусство, так же как наука, движется вперед, только основываясь на достигнутом. Ни один математик не совершит нового открытия без изучения того, что было сделано до него. А художнику знать достижения своих предшественников просто необходимо. С каким восторгом относимся мы к искусству Возрождения, но ведь его гении не были самоучками. Леонардо да Винчи овладевал мастерством у Верроккьо, Рафаэль — у Перуджино. А сколько мастеров училось потом у них, иногда в ранних работах впрямую подражая педагогу. Но самобытный талант, сильная воля делали впоследствии их творчество неповторимым.

Мне кажется, что непонимание важности профессионального обучения в школьные годы объясняется во многом существованием различных теорий о непосредственности детского творчества, в процесс которого якобы не должен вмешиваться педагог. Эти, на мой взгляд, ошибочные представления, к сожалению, проникают и в центральную прессу, и в педагогическую литературу. Как-то мне довелось прочитать статью, в которой доказывались ненужность профессионального обучения и необходимость сохранения спонтанного¹ детского восприятия. Знаю, что даже бывшие ученики этого автора, вспоминая его добрым словом как художника-педагога, не разделили эти идеи как не оправдавшие себя в педагогической практике.

Быть может, Олег и тот, кто считает, что учеба не нужна, плохо представляют себе профессию художника. Художник — это человек, умеющий не только хорошо рисовать, писать. Это человек,

влюбленный в жизнь, людей, во все, что нас окружает. Облака, небо, река, шелест листьев, радость и горе, смех и плач... Перечислениям нет конца. Все это жизнь во всех ее проявлениях, во всем многообразии. И разве можно исключить из нее искусство? Олег прав в одном: только чтение книг, посещение музеев не сформируют художника. К этому можно добавить — зато обогатят его знания, разовьют память и наблюдательность.

Мне приходилось бывать за рубежом, видеть произведения современных мастеров, знакомиться с разными системами художественного образования. Слишком малое внимание уделяется там этой самой «школе». Вот почему игнорирование ее и привело в какой-то мере к упадку искусство Запада. Прекрасные залы современных музеев заполнены всевозможными экспонатами: кусками железа, всяким хламом, непонятными сооружениями, раскрашенными холстами. И правда, чтобы выставить холст черного цвета или кусок железа, «школа» не нужна. Цель у такого художника одна: пренебрегая профессиональным мастерством, придумать нечто такое, что отличало бы его от других.

Огромное и богатое классическое наследие, кажется, существует там само по себе, не влияя на творчество. Секреты, которыми владел в прежние времена даже средний ремесленник, забыты. А как часто хорошие замыслы и некоторые наши художники не в состоянии осуществить только лишь потому, что они не овладели тайнами профессионализма еще в школе. И нередко случается, что всю жизнь такие авторы ищут и ищут свою необычную манеру, открывая для себя заново то, что было известно уже, быть может, несколько веков назад.

С детских лет занятия изобразительным искусством требуют полной отдачи душевных сил, лишь тогда достижимы высокие творческие результаты. Конечно, мои раздумья относятся прежде всего к тем ребятам, которые решили стать профессионалами, а не просто любителями. Не каждый прошедший «школу» станет настоящим мастером, но без «школы» художника нет.

¹ Спонтанный — вызванный не внешним воздействием, а самопроизвольно.

ХУДОЖНИКИ МАРОККО

В XX веке под влиянием национально-освободительной борьбы в странах Арабского Востока возникла новая художественная культура. Ее прогрессивные тенденции выявились в изобразительном искусстве особенно отчетливо. Свыше тысячи лет арабские художники, подчиняясь запрету ислама, не изображали живых существ, исключением была лишь миниатюра. Они ограничивались созданием орнаментальных композиций из геометрических и стилизованных растительных элементов, а также использованием каллиграфии. И только в нашем столетии, принесшем невиданные перемены в развитие большинства стран Арабского Востока, их древняя и богатейшая культура освободилась от строгой системы правил. Художники смогли приступить к разрешению давно назревшей проблемы — созданию полнокровного реалистического изобразительного искусства.

Королевство Марокко — государство, расположенное на крайнем северо-западе Африканского континента. Современная живопись этой страны насчитывает всего несколько десятилетий. Первые профессиональные художники Марокко получили образование в Европе, что оказало определенное воздействие на их искусство. Но в творческой практике они главным образом опираются на народные изобразительные традиции.

Крупнейшими современными мастерами, тяготеющими к реализму, являются Мириам Мизиан и Хассан Аль-Глауи.

Мизиан родилась в 1930 году в Мелилье, в городе, расположенном в горной местности Риф, на севере страны. Она начинала как художник-самоучка. Первая ее выставка состоялась в 1955 году в Испании и Марокко. Вскоре Мизиан едет в Мадрид, где поступает в Школу изящных искусств Сан-Фернандо. С успехом закончив ее в 1959 году и получив звание профессора рисунка и живописи, она возвращается на родину.

Горцы южного Марокко — главные герои картин Мизиан. Характерен для ее творчества «Южный ландшафт». На картине представлены суровые и угрюмые горы, опаленные горячим солнцем и лишённые растительности. Словно вырастая из горных вершин, стоят древние крепости — молчаливые свидетели истории Марокко, полной героической борьбы народа с иноземными захватчиками.

Пластичны изображения людей в произведениях художницы, например в картине «Женщины юга». Монолитная группа из четырех фигур показана на фоне гор. Персонажи будто высечены из камня, незыблемы и вечны. Во всем проявляется грозное величие и строгая красота форм.

Наиболее полно традиции народного искусства выразились в творчестве крупнейшего марокканского художника Хассана Аль-Глауи. Он родился в

1924 году в городе Марракеше. Чтобы стать художником, Аль-Глауи пришлось преодолеть сопротивление родителей, людей консервативных взглядов. Только в возрасте двадцати восьми лет ему удается по-настоящему заняться живописью. Окончив Школу изящных искусств в Париже, он продолжает обучение в студиях французских живописцев. Аль-Глауи



Мириам Мизиан.
Южный ландшафт.
Темпера. 1969.
86,3×118,9.

Мириам Мизиан.
Женщины юга.
Темпера. 1964.
83,8×115,9.





Хассан Аль-Глауи.
Всадники на зеленом фоне.
Гуашь. 1971.
75,3×110,4.



Хассан Аль-Глауи.
Всадник с лошастью.
Масло. 1963.
33,5×71,9.

Хассан Аль-Глауи.
Всадники на голубом фоне.
Гуашь. 1971.
75,3×110,4.



провел пятнадцать лет в Париже, где состоялось несколько персональных выставок марокканского мастера. В 1965 году художник возвращается на родину. Он пишет в это время в основном портреты и пейзажи. В некоторых из них еще ощущалось влияние европейской школы.

В конце 60-х — начале 70-х годов Аль-Глауи обращается к давно волновавшей его теме, выбор которой отнюдь не случаен и тесно связан с историей Марокко. Пустыня — древняя, исконная родина арабов. Арабское слово «бадиат» означает «пустыня», но оно имеет и второе значение — кочевник.

Бедуины Марокко во все времена беззаветно защищали от посягательств иностранных интервентов свое отечество. В 1904—1912 годах, когда колониальные войска Франции и Испании оккупировали страну, они активно включились в вооруженную борьбу, приняв всенародный характер. Сражаясь плечом к плечу с фаллахами — крестьянами, бедуины не раз наносили сокрушительные поражения захватчикам.

Хассан Аль-Глауи создал серии картин, посвященных кочевникам. По манере исполнения эти работы отличаются от более ранних произведений. Колорит полотен художника становится изысканнее. Аль-Глауи использует цветовые отношения, свойственные народному искусству: голубой, зеленый, белый, черный, красный и желтый. Эти цвета тонко взаимодействуют друг с другом. Стремительными мазками живописец передает движение всадников, развевающиеся складки их одежд, упряжь скачущих коней. Окружающее пространство характеризуется преимущественно одним, доминирующим цветом.

Наиболее полно эти особенности проявились в картинах, созданных художником в 1971 году. В одной из них всадники-бедуины представлены на желтом фоне — желтый олицетворяет солнце и золото, в другом на голубом, символизирующем дружбу, мудрость и вечность, в третьем на зеленом, олицетворяющем надежду и жизнь.

Картины серии экспрессивны по цвету и особенностям передачи движений. Взволнованные, динамичные ритмы определяют характер трактовки образов. Пространство, окружающее фигуры, кажется бесконечным, небо и земля сливаются воедино. Благодаря этому в полотнах Аль-Глауи чувствуется безбрежность, всеподавляющее господство пустыни.

В классической арабской поэзии воспевание бедуина и пустыни считалось непреложным. Следуя национальной поэтической традиции, художник продолжает эту тему, выражая образные представления языком живописи. Аль-Глауи не дает названий произведениям. Главное для него — передать характер и дух народа.

Центральной проблемой современного марокканского искусства сегодня — создание национальной школы живописи. Все больше талантливых молодых людей стремятся получить профессиональное художественное образование. Некоторые из них учатся в СССР и других социалистических странах. Растет число прогрессивных мастеров, каждый из которых вносит свой вклад в развитие самобытного искусства Марокко.



Садовые ансамбли создавали в России с глубокой древности — в дворцовых селах, княжеских вотчинах, монастырях. Будто на диво, люди приезжали полюбоваться на эти «райские уголки». А с XVII века русское садово-парковое искусство в основном приобретает светский характер. Москвичи, к примеру, любили проводить свободное время в знаменитых садах на скатах кремлевских холмов. Здесь можно было встретить прогуливающегося во главе семейства боярина, приказного дьяка, купца, да и простой люд.

Особый подъем этот вид искусства переживает в эпоху Петра I, когда в культуру России начинают активно проникать западные веяния. Государь заботится о зеленом

ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

**„ГДЕ
СПОРЯТ
МЕЖ
СОБОЙ
ИСКУССТВО
И
ПРИРОДА..“**

украшении новорожденной столицы — Петербурга; по его замыслу разбит Летний сад со скульптурным убранством. Одновременно со строительством города закладываются окрестные поместья — Стрельна, Дубки, Екатерингоф. И Петергоф¹, ставший вскоре излюбленной резиденцией царя, самой пышной и торжественной.

Как возник замысел дворцово-паркового ансамбля на пустынном берегу Финского залива? Распространено мнение, будто Петр I создавал его по подобию Версаля. Однако Версаль послужил лишь одним из примеров. Петр собирал обширные материалы о парках и дворцах. Своему

¹ С 1944 года переименован в Петродворец.

послу в Париже Конону Зотову он приказал присылать планы, фасады и перспективы лучших сооружений Франции, «особливо королевскому дому и саду в Марли». Судя по документам, Петра в большей степени интересовал Марли, чем Версаль. Интерес государя, внимательного ко всем «техническим хитростям», понятен: в парке Марли для каскада фонтанов бельгийскими инженерами Арнольдом Девиллем и Ренкеном Саулемом была создана уникальная по тем временам система подачи воды из Сены на высоту сто метров. Большая часть этой воды использовалась в Марли, а остальная шла в Версаль.

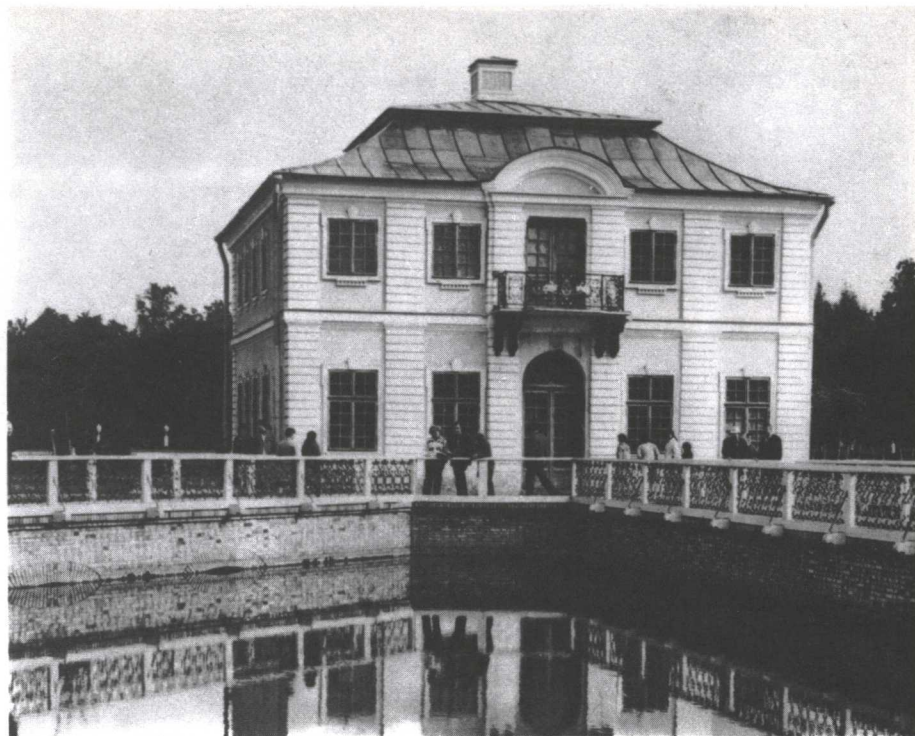
Еще когда Версаль строился, придворные докладывали королю, что это не вполне благоприятное место для парка с фонтанами: довести воду оказалось чрезвычайно трудно. Но Людовик XIV со свойственным ему сумасбродством воскликнул: «Если король прикажет, будете носить воду в шляпах!»

Окрестности Петергофа были исключительно богаты источниками воды и как бы самой природой предназначены для создания фонтанов. Принимая в проектировании ансамбля непосредственное участие, Петр сам продумал и конструкцию фонтанов. Сохранились его собственноручные рисунки и чертежи с исправлениями и пометками. Конечно, это лишь эскизы, выполненные без масштаба. Но они свидетельствуют о том, что русский царь прекрасно разбирался в строительстве и что ему принадлежит главная композиционная идея ансамбля.

Говоря о самобытности Петергофа, стоит также вспомнить, что Петр увидел Версаль и Марли только в 1717 году, когда строительство уже шло полным ходом.

Важен и конкретный исторический подтекст создания Петергофа: крупные победы России в Северной войне. Недаром фасады Большого дворца и Монплезира смотрят на север, а Версальского — на запад. Это объясняется особой любовью Петра к морю, выход к которому был недавно завоеван.

В Петровом замысле пышного комплекса фонтанов сказывался всеобъемлющий преобразовательный пафос: подчинить природную стихию регламентирующей воле



Ф.-Б. Растрелли.
Большой дворец. 1745—1755.
◀Большой каскад. XVIII в.

И. Браунштейн.
Дворец Марли.
1720—1723.

человека. Образ фонтана был близок самой России, вырвавшейся из-под спуда вековых укладов и «фонтанирующей» новыми идеями, открытиями, реформами. Вероятно, поэтому в петергофском ансамбле фонтаны — главный элемент, а в Версале — лишь дополнительное украшение, без которого можно обойтись.

Фонтанный водопровод длиной 22 километра был проведен под руководством инженера-гидравлика В. Туволоква. Вода от Ропшинских высот поступала самоотеком за счет перепада уровней. Канал вырыли за восемь недель — царь сам лопатой пробил последнюю преграду в нем. И 9 августа 1721 года впервые забили фонтаны!

Два года спустя Петергоф посетил французский посол. Вот что он писал своему королю: «Пустили два фонтана 12 вершков (0,53 метра) в диаметре и 50 футов (15 метров) высотой... Воды в канале так много, что тридцать фонтанов, не считая маленьких водопадов, могут бить постоянно... Я сказал монарху, что меня поражает основательным удивлением то, что он сумел в течение столь продолжительной войны и в таком

суровом климате соорудить все показанные нам вещи».

Французский посол также высоко оценил художественные достоинства живописных произведений в Монплезире. Это была первая картинная галерея в России. В ней помещалось около 200 приобретенных Петром картин итальянских, голландских и фламандских художников.

Первоначально дворцовые парки создавались по типу французского, то есть регулярного партерного, где все подчинено законам геометрии и даже подстриженные кроны деревьев и кустов имеют правильную форму. Во второй половине XVIII века возрос интерес к английскому пейзажному парку, как бы подражающему природе. В связи с этим прекратили тщательную стрижку деревьев в Нижнем саду. Регулярный характер сохранялся в Верхнем саду. Были созданы новые, пейзажные парки: Английский, Александрия и другие. Общая длина аллей и тропинок — свыше 40 километров. Однако и при всех дальнейших изменениях архитектурно-планировочным центром по-прежнему оставался Большой дворец.



Его перестроил в 1745—1755 годах известный архитектор Ф.-Б. Растрелли, сохранив при этом старую часть здания. Он не нарушил основы комплекса — сочетания фасада дворца с Большим каскадом, сумел органично связать расширенное и надстроенное здание со сложившимся ансамблем. Вместо скромных флигелей, замыкавших галереи, Растрелли возвел нарядную церковь с пятью золочеными главами и корпус, увенчанный куполом с гербом. Так архитектор обратился в своем творчестве к древнерусскому зодчеству и почерпнутые в нем элементы преломил в барочных формах.

Как единое целое с Большим дворцом выступал Большой каскад фонтанов, воплотивший смелость и масштабность замысла Петра. Центральная фигура скульптурной группы — «Самсон, раздирающий пасть льва». Композиция посвящена Полтавской

Панорама Большого канала.

Планировка Петергофа.
Рисунок Петра I.

М. Козловский.
Самсон, раздирающий пасть льва.
1802. ▷

Х. Раух.
Данаида.
Начало XVIII в. ▷

битве, которая произошла в день св. Сампсония 27 июня 1709 года. Образ богатыря символизирует доблесть русских воинов. А поверженный лев, из пасти которого вырывается мощная струя высотой 21 метр, олицетворяет Швецию: именно в ее государственном гербе был изображен этот «царь зверей».

Скульптура Большого каскада была выполнена из свинца. К концу XVIII века свинец сильно пострадал от влаги, и его решили заменить бронзой. Для реконструкции привлекли таких прославленных ваятелей, как И. Мартос, Ф. Шубин, Ф. Шедрин. Новую фигуру Самсона, установленную в 1802 году, создал М. Козловский. Сложнейшую отливку крупных бронзовых фигур выполнил воспитанник Академии художеств В. Екимов. Руководил работами по капитальному ремонту архитектор А. Воронихин.

Множество фонтанов — более



ста! —объединяет ансамбль Большого дворца и каскада с парком. Вот как описал это великолепие А. С. Пушкин, живший в Петергофе в 1818 году в период создания поэмы «Руслан и Людмила»:

*...Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам;
Под ними блещут истуканы,
И мнятся, живы: Фидий сам,
Питомец Феба и Паллады,
Любуясь ими, наконец,
Свой очарованный резец
Из рук бы выронил с досады.
Дробясь о мраморны преграды,
Жемчужной огненной дугой
Валяются, плещут водопады;
И ручейки в тени лесной
Чуть вьются сонною волной.
Приют покоя и прохлады...*

С центральным ансамблем связаны фонтаны Нижнего парка «Адам» и «Ева». Их статуи — выдающиеся произведения декоративной скульптуры, выполненные венецианским ваятелем Д. Бонацца. Монументальны ступенчатые формы Римских водометов. Большой популярностью, особенно у детей, пользуются фонтаны-шутихи, неожиданно возникающие из-под земли и окутывающие ошеломленного путника. Такие «водяные курьезы», принятые в эпоху барокко, были по нраву Петру.

В петергофский ансамбль, кроме главных дворцов, входит еще несколько изящных оригинальных зданий. В Нижнем парке это прежде всего павильон Эрмитаж и дворец Марли. К югу от Марли раскинулся каскад «Золотая гора». При разработке проекта предполагалось взять за образец знаменитый каскад Марли во Франции, однако архитекторы Н. Микетти и М. Земцов создали самобытное произведение, органично связанное с местностью и всем ансамблем Петергофа.

Великолепное зрелище представляет собой в Нижнем парке фонтан «Солнце»: вылетающие по окружности струи как бы воссоздают солнечный диск с лучами.

Почти три столетия продолжались строительство и реконструкция Петродворца, свидетельствующие о преемственности традиции в русской национальной культуре. Среди создателей и выдающиеся мастера, и тысячи безвестных умельцев, имена кото-



рых лишь однажды промелькнули в официальных документах. Однако труд их не менее важен и почетен. Это создалец Василий Ульянов, ярославский крестьянин Яков Неупокоев и многие другие.

Во время Великой Отечественной войны ни один из пригородов Ленинграда не подвергался столь страшному разрушению, как Петергоф. Вот лишь некоторые факты злодеяний: фашисты разрушили Монплеизр, уничтожили все деревянные части павильонов и галерей; среднюю, наиболее ценную в историко-художественном отношении часть дворца превратили в дот; в западном павильоне устроили конюшню. С помощью мин замедленного действия разрушили дворец Марли, подожгли Большой дворец...

При виде этих руин казалось, что возрождение ансамбля невозможно. Воистину подвигом можно назвать труд советских реставраторов: они восстановили статуи и скульптуру, отремонтировали все гидротехнические устройства, вернули в строй 144 фонтана и каскада. Велик вклад в работу мастеров бронзолитейного завода «Монументскульптура», отливавших статуи в бронзе. Когда уничтоженную фашистами и воссозданную заново золотую фигуру Самсона установили на прежнее место, ленинградцы плакали. Как много значило для измученных войной людей вновь увидеть памятники своей национальной истории — это возвращало душевные силы, крепило веру в жизнь новую, мирную.

В течение нескольких послевоенных лет Петродворцу был в основном возвращен его первоначальный облик, так выразительно описанный поэтом XVIII века Г. Р. Державиным:

*Прохладная страна! Места
преузорочны!
Где с шумом в воздух бьют стремленья
водоточны...
Где спорят меж собой искусство и
природа,
В лесах, в цветах, в водах, в небесном
блеске свода,
И словом, кто Эдем захочет знать
каков,
Приди и посмотри приморский дом
Петров.*

А. ХОЛОДИЛИН,
профессор

Ленинград

Учебный год заканчивается, не за горами счастливая пора — летние школьные каникулы. Для всех ребят это время привольного отдыха, а для юных художников — еще и радостной, самой интересной творческой работы. Конечно, лучше всего чередовать ее с играми, занятиями спортом, купанием, походами, выполнением пионерских поручений.

Тем же, кто собирается на этюды, наверное, помогут размышления о пейзажной живописи Василия Николаевича БАКШЕЕВА (1862—1958).

Он прожил удивительно долгую жизнь, наполненную творческими исканиями. Ученик В. Поленова, школьный друг И. Левитана, А. Архипова, А. Рябушкина, К. Коровина, А. Степанова, Василий Николаевич работал в одно время с И. Репиным,

В. Серовым. Одна из первых его картин, «Девушка, кормящая голубей», была приобретена П. М. Третьяковым еще в 1887 году и находится в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

Много лет Василий Николаевич преподавал — богатейший свой опыт передавал молодежи: художники старшего поколения помнят его рассказы о друзьях-передвижниках, об умении долго, много сеансов вести пейзажный этюд, даже маленького, в ладошку, размера. На извечный вопрос: «Что такое живопись?» — Бакшеев мудро отвечал: «Живопись — это рисунок цветом».

Как-то Василий Николаевич спросил молодого педагога, недавнего выпускника художественного института:

— Как работалось летом?

— Прекрасно, Василий Николаевич, прекрасно! Больше тридцати этюдов сделал за месяц, в день по этюду. А то и по два.

— Хорошо, хорошо...

— А вы как, Василий Николаевич?

— Тоже неплохо. Писал каждый день, несмотря на возраст и погоду. Правда, только два этюда всего-то окончил...

Надо ли говорить, что эти этюды также вошли в золотой фонд отечественной пейзажной живописи.

В течение всей своей жизни Бакшеев оставался верен лирическому пейзажу, красоте русской природы. Его высказывания, советы и сегодня не потеряли значения. Надеемся, они помогут вам, вдохновят на интересные работы.

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Пейзаж в живописи

В русской пейзажной живописи есть произведения, значение которых в истории нашей культуры необычайно велико.

Мы часто говорим «левитановская осень», «шишкинский лес», как говорят: «тургеневская девушка», «печоринские настроения». И действительно, разве «Грачи прилетели» — это не поэма о русской весне? Разве «Рожь» — это не целая повесть о полях, о полуденном зное и одиноких соснах? Умение создать в пейзаже образ, передать самое характерное в явлении природы есть качество, отличительное для русской пейзажной школы. Этим качеством, пожалуй, определяется и ее место в истории мировой живописи.

Пройдите по залам Третьяковской галереи — и вы увидите, что русские пейзажисты всегда ставили перед собой задачу создания пейзажа-картины, которая по глубине замысла, по силе эмоционального воздействия, по ко-



М. Родионов.
Портрет художника
В. Н. Бакшеева.
Автолитография. 1944.

личеству «материала» для размышления не уступит многофигурной композиции. Вспомните замечательный холст Дубовского «Притихло»: застывшая в ожидании грозы река и огромное

свинцово-серое облако... Среди лучших произведений мировой живописи найдется немного полотен, в которых с такой законченностью, с такой поистине классической ясностью было бы выражено то, что принято называть настроением. Это действительно картина, в полном смысле этого слова.

Создание художественного образа — процесс очень сложный. И не надо думать, что такие вещи, как «У омута» или «Над вечным покоем» Левитана, появились в результате какого-то «откровения». В эти картины вложен не только огромный труд художника, длительное и кропотливое изучение и осмысливание им природы, но и труд всей семьи русских пейзажистов. Вся история русского пейзажа — это история самоотверженной коллективной работы многих поколений художников, история преемственности и добросовестной учебы у старших товарищей, сверстников, а иногда и у млад-

ших своих современников. Известно, например, какое влияние оказал на Репина Серов. И такие замечательные явления, как живопись Левитана или Федора Васильева, возникли отнюдь не на пустом месте.

Да и художники, значительно менее известные, часто незаслуженно забытые, внесли немалый вклад в энциклопедию русской природы, какой нам является русская пейзажная живопись. Мало кому известно, например, имя Льва Львовича Каменева. А ведь этот художник был одним из создателей русского лирического пейзажа. Ученик и близкий товарищ Саврасова, Каменев не принадлежал к баловням судьбы. Нужда сопровождала его всю жизнь, и умер он в глубокой бедности. Но пейзажи Каменева, такие, как «Зимняя дорога», или «Москва. Красный пруд», навсегда вошли в сокровищницу русского искусства. На выставке работ из частных собраний можно было видеть пейзаж Каменева «К вечеру». Затихшая после ветреного дня природа, ощущение спокойствия и безмятежности переданы художником с замечательной полнотой. Сколько откликнов в душе зрителя рождает эта правдивая картина русской природы!

А полотно Константина Яковлевича Крыжицкого «Перед грозой»? Мне кажется, что в нем, помимо живописных достоинств, подкупает необычная внимательность, с которой художник подошел к решению своей задачи. Автор не ограничился фиксацией мимолетных впечатлений, а постарался на основе наблюдений и, вероятно, многочисленных этюдов создать исчерпывающий образ.

Общеизвестно, что из стен Московского училища живописи и ваяния вышли Шишкин, Саврасов, Каменев и многие другие выдающиеся русские пейзажисты. Так вот в этом училище замечательные педагоги любовно и бережно вели студентов со ступеньки на ступеньку. Студенты, добившиеся успеха и получившие в натурном классе две малые серебряные медали — за рисунок и за живопись, — осенью следующего учебного года представляли эскиз, пейзажный или жанровый, уже на соискание большой

серебряной медали. Эскиз утверждался художественным советом преподавателей. Затем к утвержденному эскизу ученики писали этюды и, пользуясь этими материалами, писали наконец картины.

Умелое сочетание непосредственного наблюдения и этюдов с последующей их обработкой, с созданием на основе этюдов синтетического образа природы — характерная особенность русской пейзажной школы. Один из типичнейших в этом отношении примеров — творчество Шишкина. Буквально тысячи подготовительных этюдов и карандашных рисунков оставил нам этот неутомимый исследователь природы. А Левитан? Ведь «Золотая осень» — только один из многочисленных вариантов осенних пейзажей художника. Можно без преувеличения сказать, что Левитан всю жизнь работал над темой русской осени.

Наследие, оставленное нам великими русскими пейзажистами, столь огромно и всеобъемлюще, что иногда возникают сомнения: а не суждены ли нам лишь перепевы шишкинских, левитановских, остроуховских мотивов? В самом деле, разве не все сказано о среднерусской природе Шишкин и Левитан? Разве шишкинские сосны — это не классический образ русского леса?

Безусловно, сказано многое, но, разумеется, далеко не все. И сегодня, как мне кажется, причина неудач многих наших пейзажистов заключается именно в недостаточной близости к жизни, природе. О том, каких блестящих успехов можно добиться в результате тесного контакта с действительностью, свидетельствует творчество таких наших мастеров пейзажа, как Сергей Васильевич Герасимов или Семен Афанасьевич Чуйков.

И еще. Надо быть попросту ближе, возможно ближе к природе, соприкасаться с ней чаще и непосредственнее. Природу надо изучать, как изучали ее великие наши предшественники. Только в результате накопления знаний и впечатлений о природе, на основе тщательного их отбора можно создавать картины, подобные левитановским. А у нас еще очень распространено мнение, что любой пейзаж можно напи-

сать «с маху». Это, конечно, совершенно неправильно. Природу надо видеть своими глазами, а не под влиянием другого художника. В пейзаже ценны правда и индивидуальность. Природа так многогранна, что всегда найдется, что о ней сказать, еще никем не сказанное. Вся история русского пейзажа — наилучшее этому свидетельство.

* * *

Наши молодые мастера, работая над пейзажем, обнаруживают часто досадную поверхностность. Например, первые планы картин рисуются крайне небрежно. В картинах не чувствуется шелеста и аромата трав, не чувствуется всего того, что волнует нас в произведениях великих пейзажистов Поленова, Саврасова, Левитана.

Правдивое, одухотворенное изображение природы, преклонение перед ней — вот что свойственно нашим учителям. До сих пор многие наши молодые пейзажисты ограничиваются почти исключительно этюдами. Нет картин природы, проникнутых единой мыслью, единым мотивом. Нужно создавать пейзажи-картины. Им должны предшествовать многочисленные этюды, наброски, зарисовки, эскизы.

Необычайно богата и разнообразна природа нашей великой Родины. Знойное солнце юга, Арктика, задушевная лирика среднерусской полосы... Какой огромный простор для творчества пейзажиста!

...Больше нужно ездить, больше видеть, больше работать для того, чтобы запечатлеть для потомства индустриальные пейзажи великой эпохи. Кроме одухотворенности Левитана, кроме точности и правдивости рисунка Шишкина, многое должен почерпнуть молодой мастер Советской страны у наших замечательных колористов прошлого. Прежде всего хочется назвать имя Куинджи, у которого богатству красок учился и Левитан.

У нас в стране есть несколько мастеров, пейзажи которых должны быть тщательно изучаемы молодыми художниками. Говорю о Рылове, Бялыницком-Бируля, Крымове.

1937—1938 гг.

Как работал Бакшеев

Произведения В. Н. Бакшеева благодаря высокому мастерству отличаются свежестью и звучностью красок, не изменившихся на протяжении многих лет.

Отличная сохранность первоначального колорита его полотен во многом объясняется внимательным и умелым обращением художника с материалами: холстом, грунтом, красками, разжижителями.

Холст. Для небольших и средних по размеру пейзажей Бакшеев предпочитал мелкозернистый, плотный льняной холст обычного переплетения, для более крупных вещей нередко пользовался среднезернистыми льняными плотными холстами. Он писал, не загружая холст красками, в частности небо — при минимальном их количестве, но живопись производит впечатление полной законченности благодаря четко проступающему зерну ткани из-под тончайших красочных слоев.

Бакшеев часто использовал зерно холста и его фактуру как один из живописных компонентов. Это помогало в наиболее достоверной материальной характеристике различных деталей живописи.

Подрамник. Бакшеев пользовался подрамниками, изготовленными из сухой, выдержанной древесины сосны, липы или березы. Планки подрамника были подвижные, легко расклинивающиеся дубовыми колками. Все края планок, соприкасающиеся с холстом, слегка закруглены (если этого не сделать, то неизбежно на картине со временем проступят линии ребер планок). В тех случаях, когда подрамник предназначался для картины большого размера (свыше метра), делалась крестовина — тоже на колках. Натягивание холста на подрамник Бакшеев начинал всегда с середины и постепенно переходил к углам, следя за тем, чтобы нити холста оказались строго параллельными планкам подрамника. Холст к планкам прикреплялся трехгранными гвоздями с широкими шляпками. Кромку холста Бакшеев делал двойной, подворачивая ткань соответствующим образом, — это обеспечивало более прочное при-

крепление холста к подрамнику и предохраняло его от порывов.

Натянув холст, Бакшеев смачивал его лицевую поверхность водой, после чего ткань давала равномерную усадку. Это благоприятно сказывалось в дальнейшем на сжатии и расширении холста.

Проклеивание и грунтовка. Грунтование натянутого на подрамник холста художник считал ответственным делом, во многом определявшим сохранность произведения.

Прежде всего он проклеивал холст. Клей для этого готовил следующим образом. Расщепленные на части три листика пищевого желатина заливал 100 куб. см воды (полстакана). Затем давал желатину разбухнуть в течение одного-двух часов и ставил на легкий огонь. Желатин должен полностью раствориться в воде, но ни в коем случае нельзя доводить его до кипения. Готовому клею давал немного остыть и затем широкой щетинной кистью тонким слоем покрывал всю поверхность холста сверху вниз. На этом проклеивание заканчивалось, и холст сутки просушивался.

Бакшеев всегда ограничивался одной проклейкой, считая, что излишняя перегрузка холста клеем приводит к растрескиванию грунта и живописного слоя.

Массу для грунтовки художник тоже готовил сам. В готовый теплый клеевой раствор (4—5 листов желатина и полстакана воды) он постепенно всыпал 3—4 чайные ложки сухих цинковых белил, тщательно размешивал и добавлял $\frac{1}{2}$ чайной ложки хорошо отбеленного и уплотненного на солнце и воздухе льняного масла. Снова тщательно перемешав весь состав, он добавлял $\frac{1}{4}$ ложки натурального меда. Этой массой, имеющей консистенцию жидкой сметаны, художник покрывал равномерно тонким слоем сверху вниз проклеенную поверхность холста (кисть для этого используется широкая щетинная). Закончив нанесение первого слоя грунта, давал ему хорошо просохнуть в течение суток или несколько больше — в зависимости от условий температуры и влажности воздуха

в помещении. Затем вновь покрывал холст тонким слоем грунтовочной жидкой массы того же состава.

Этот способ грунтовки художник применял преимущественно для небольших картин и этюдов. Холсты большого размера грунтовал точно так же, но после полного просыхания наносил третий слой, масса для которого готовилась так. Цинковые белила, жженая сиена или умбра смешивались с хорошо уплотненным и обложеном на солнце или воздухе льняным светлым маслом и уайт-спиритом (разбавитель № 2), взятым поровну (вместо последнего можно брать такое же количество мастикового лака). Приготовленной таким образом очень жидкой краской художник, как акварелью, покрывал тонким ровным слоем поверхность загрунтованного холста. Нанесение этой тонирующей краски способствует не только точному распределению на холсте теней и светов, но и облегчает правильное нахождение отдельных полутонов. Чисто же белая поверхность грунта, по мнению художника, будет «ослеплять» и мешать ему в правильном построении и нахождении колористической гаммы произведения.

Загрунтовав холст, художник оставлял его на полгода. Писать на недостаточно выдержанных холстах он считал совершенно недопустимым, так как это резко снижает прочность, стойкость и долговечность произведения.

Когда Бакшееву приходилось писать этюды на грунтованных фабричных холстах, он подвергал их дополнительной обработке. Чтобы устранить их исключительную большую способность вызывать пожухлость красок, он очень легко, почти сухой кистью протирал загрунтованный холст масляной краской, составленной из белил, жженой кости, хорошо уплотненного и выдержанного на солнце и воздухе льняного масла с добавлением около 25 процентов терпентинного скипидара. Благодаря чему сильное пожухание красок, характерное для этих холстов, в значительной степени устранялось. Прокрытый таким образом холст необходимо было



В. Бакшеев.
На окраине Касимова.
Масло. 1948.

В. Бакшеев.
Яблони в цвету.
Масло. 1898.

хорошо просушить и выдержать не менее 3—4 месяцев.

Приступая к живописи на поверхности загрунтованного холста, Бакшеев прежде всего протирал грунт ваткой, смоченной специальным составом уайт-спирита (2 большие ложки), скипидара ($\frac{1}{2}$ большой ложки), льняного отбеленного масла ($\frac{1}{4}$ большой ложки). При протирке этим составом выдержанного грунта обеспечивалось отличное сцепление красочных слоев с ним, так как состав слегка растравливал образовавшуюся на поверхности пленку.

Доски. Отдельные свои произведения Бакшеев выполнял на небольших загрунтованных досках из красного дерева, бука и палисандра. Эти доски отличались тщательной обработкой, толщина





Н. Дубовской.
Закат солнца.
Масло. 1909.

И. Левитан.
Дуб.
Масло. 1880.

Л. Каменев.
Туман. Красный пруд
в Москве осенью.
Масло. 1871.

И. Остроухов.
Первая зелень.
Масло. 1880-е гг.

их не превышала 1 сантиметра. На них он писал в тех случаях, когда было необходимо тонко проработать кистью все мельчайшие детали произведения — доска в этом отношении является превосходной основой для живописи. Несмотря на то, что со времени написания этих этюдов прошло много лет, они прекрасно сохранились. Положительными качествами грунтованных досок является и то, что они более прочны и стойки к внешним воздействиям, чем полотно, и живопись на них менее предрасположена к растрескиванию.

Картон и бумага. Некоторые этюды Бакшеев охотно писал на картоне или на ватманской бумаге, предварительно наклеив их на фанеру. Ватманскую бумагу он не грунтовал, а проклеивал один раз желатиновым клеем. Картон проклеивал и затем покрывал тонким слоем масляных свинцовых белил, разжиженных уайт-спиритом. Загрунтованный таким образом картон выдерживал не менее года.

Тщательность выбора материала и подготовки основания под живопись, по мнению художника, обязательна, так как от этого во многом зависит долговечность и сохранность произведения.

Палитра красок. Красочная палитра художника состояла из светоустойчивых и стойких в смесях красок. Он предпочитал пользоваться наиболее прочными природными красками: золотисто-желтыми, желтыми и темно-желтыми охрами, красными землями, начиная от светло-красных, красных и кончая темно-красными, почти вишневыми тонами, зелеными и коричневыми землями, умбрами и сиенами. Наряду с ними он применял и прокаленные соединения металлов: марсы, неаполитанскую желтую, церулеум, изумрудную зелень, окись хрома, голубой и синий кобальты, ультрамарин, жженую сиену и жженую умбру. Белила он употреблял преимущественно свинцовые. Из черных красок он пользовался жженой костью, персиковой косточковой, виноградной черной. В палитре Бакшеева отсутствовали лимонный кадмий и стронциановая желтая, как краски нестойкие в смесях. Он избегал употреблять черную газовую сажу и совершенно не писал какими бы то ни было имитациями красок, в особенности





приготовленными на основе каменноугольных красителей, так как они способствуют быстрому изменению первоначального колорита.

Разжижители. Работая масляными красками, Бакшеев никогда не добавлял в них какого-либо масла. Он считал, что готовые краски содержат достаточное количество масла и добавление к ним последнего излишне — оно может вредно отразиться на сохранности цветового тона, вызвать сжатие красочного слоя и в дальнейшем привести к потемнению

колористической гаммы и преждевременному разрушению живописного слоя. В тех случаях, когда необходимо было получить жидкую краску, художник разжижал ее либо уайт-спиритом, либо лаком мастиковым или терпентинным.

Смешение красок. Бакшеев всегда старался ограничиться смешением двух и очень редко трех красок, близких по своей природе, избегал смешения большого количества красок и никогда не смешивал чужеродные краски. Много времени он уделял нахож-

дению непосредственно на палитре нужных тонов и полутонов. Основная колористическая гамма произведения находилась на палитре, а не на живописной поверхности холста.

Рисунок. В основе живописных достижений Бакшеева лежало совершенное владение рисунком. Точность и правдивость рисунка он считал необходимым качеством пейзажиста. Начиная работу на холсте, художник обязательно прорисовывал весь рисунок (в первый период пользовался для этого угольком, а в последующие годы — жидко разведенной масляной краской, преимущественно умброй, иногда темно-серой, составленной из белил и черной). Закончив работу над рисунком, фиксировал его и лишь после этого начинал писать красками. Все поиски композиционного решения будущей картины вел в основном в набросках и эскизах, и только когда решение было окончательно найдено, приступал к выполнению рисунка на холсте.

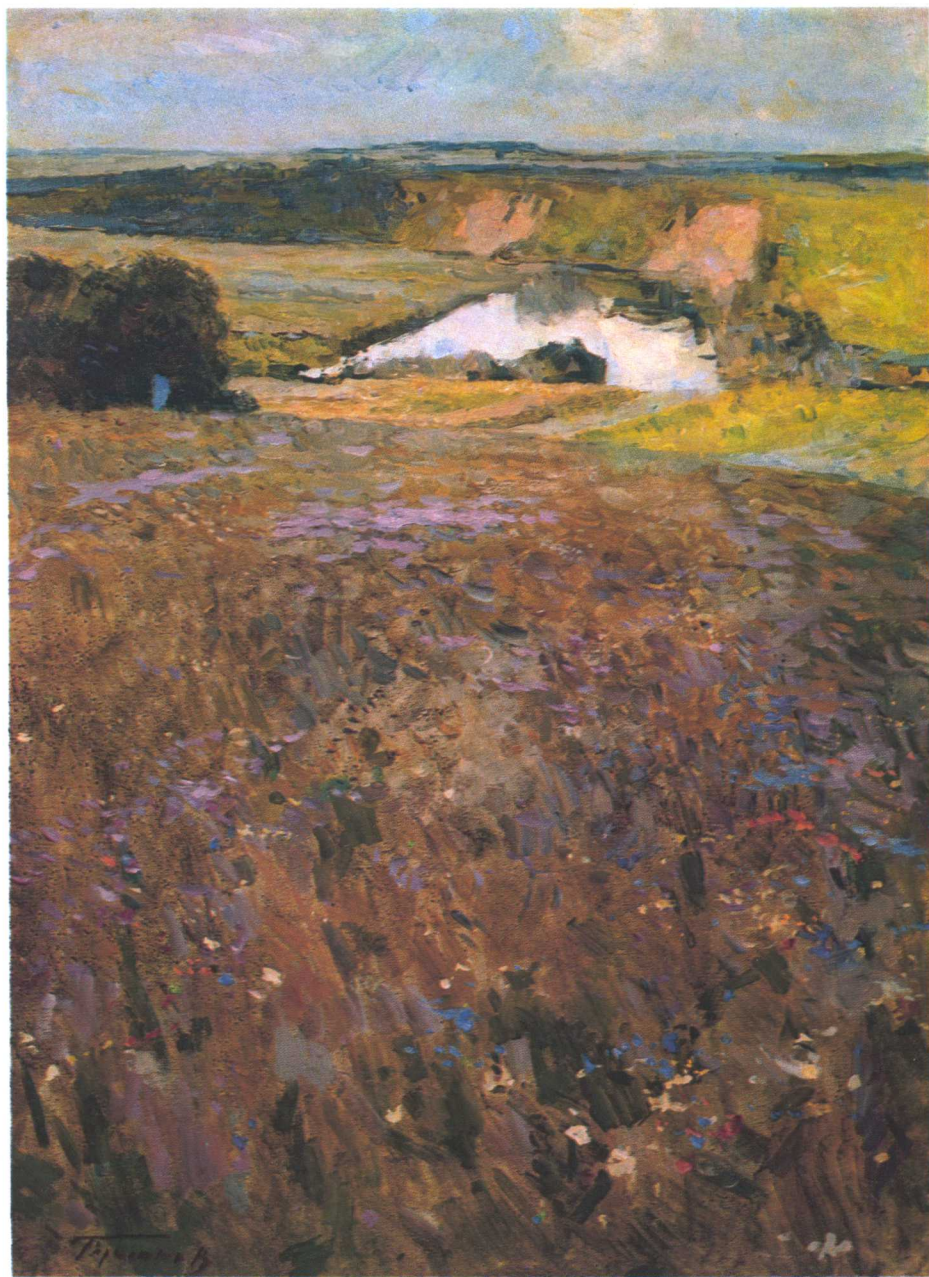
Этюд. Каждой картине предшествовали этюды. Уже в них художник старался найти самое характерное для выбранной темы, добываясь не только внешнего сходства с натурой, но и внутренней наполненности.

Вот что говорил Бакшеев о требованиях, предъявляемых к этюду: «Прежде всего этюды должны быть строго нарисованы и правдивы по краскам. Нужно очень внимательно штудировать природу, предварительно все выяснить: пропорции, цветовые отношения, свет и тени, и уж только после этого приступать к живописи. И потом, когда начнете работать красками, внушите себе, что это будет ваша лучшая вещь, что вы напишете ее хорошо; настройтесь так и тогда начинайте!.. Поленов советовал мне сначала положить на холст самые яркие определенные цвета, потом самые темные и светлые; полутона сравнивать как по отношению к светлому и темному, так и по отношению к теплому и холодному. Нельзя также писать лучше, чем это есть в природе, иначе выйдет фальшиво.

Писать надо без подмалевка, частями и по возможности во всю силу цвета».

*По материалам книги А. Виннера
«Как работают мастера живописи».
М., 1965.*

С. Герасимов.
Луг.
Масло. 1932.



ВЕЛИКОЕ НАСЛЕДИЕ РЕПИНА

Б. В. ИОГАНСОН,
Герой Социалистического Труда,
народный художник СССР

Журнал, для которого предназначается эта статья, предполагает аудиторию из будущих художников или ребят, любящих искусство живописи.

Я, не касаясь биографии Ильи Ефимовича Репина, постараюсь разобрать наследие гениального мастера глазами художника-профессионала.

Человеку свойственно независимо от главного дела любить или, во всяком случае, интересоваться искусством.

С раннего детства явления окружающей жизни, проходя через чудесную камеру — наш глаз, — запечатлеваются в мозгу и сохраняются на «полочках» человеческой памяти. Глаз видит, как голубое утро сменяет белый яркий день, как день переходит в оранжевый вечер, сменяющийся, в свою очередь, темно-синей ночью. Мы наблюдаем, как живут и действуют люди, животные. Мы наблюдаем изменчивые выражения лиц в зависимости от горя, радости, смеха, восторга.

Теперь представим себе, что мы входим в картинную галерею, скажем, в Третьяковскую. На стенах картины самого различного содержания. Вы смотрите на них с интересом, но они не волнуют вас, не захватывают целиком. Идете дальше. И вдруг останавливаетесь: перед вами в четырехугольнике рамы как бы сама жизнь во всем блеске, со всей силой и яркостью ее красок и многообразия. Вы зачарованы, вы во власти гения...

Силою своего чудесного дара художник поведет ваш глаз по картине, он заставит увидеть в ней самое главное. Так раскроется мысль художника — идея картины. Действие таланта художника-живописца такое же, как исключительного оратора или одаренного певца.

Впервые опубликовано в журнале «Юный художник» № 2 за 1936 г.



И. Репин.
Девочка Ада.
Карандаш, растушка. 1882.
18,8×11,3.

Для того чтобы понять, почему полотна Репина действуют на зрителя с такой силой, необходимо рассказать о том, что является необходимыми качествами подлинно художественной картины и в какой мере этими качествами обладают произведения Репина.

Каждая картина есть выражение средствами живописи идеи художника. Чем совершеннее художник владеет средствами выражения, тем яснее и доходчивее его идея.

Что же такое средства живописи, из чего они складываются? Они складываются из одаренности художника, из его чутья правильно строить композицию картины, владеть рисунком и цветом. Но только одаренностью высокохудожественного произведения не сделаешь. Одной одаренности,

таланта — мало. Необходимо еще со стороны художника умение, или, как говорят, высокое профессиональное мастерство, что дается опытом, систематической учебной и самообразованием. Не менее необходимо художнику также глубокое и правильное понимание окружающей жизни.

Композиция — костяк картины. Композиция есть такое остроумное и жизненное расположение действующих лиц и предметов на картине, при которой основная идея картины становится особенно ясной.

Композиция требует от художника огромной изобретательности, фантазии. Персонажи картины должны быть так взяты и так расположены на холсте, чтобы идея становилась очевидной и не чувствовалось бы нарочитости. Персонажи должны подчеркивать друг друга и не мешать один другому. Работа над композицией является основной и самой трудной для художника. Пока художник идет к совершенному образу, часто приходится делать несколько вариантов картины. Наконец последний, окончательный, станет предельно выразительным.

Репин, как большой художник, взяв заинтересовавшую его тему, в поисках окончательного решения делает предварительно ряд вариантов ее. Так было почти со всеми его картинами. Пример: «Бурлаки», «Крестный ход», «Арест пропагандиста», «Не ждали», «Иван Грозный», «Запорожцы», «Дуэль». Все эти картины имеют серию вариантов, весьма отличающихся друг от друга.

Возьмем для примера картину «Не ждали» и попробуем проследить, как родилась окончательная композиция этого замечательного произведения. Сначала в поисках решения Репин дает возвращающуюся из ссылки курсистку. Первым увидел ее отец, который входит на цыпочках и предупреждает домашних, видимо, боясь огласки.



И. Репин.
Набросок к картине
«Не ждали».
Карандаш.
Начало 1880-х годов.

И. Репин.
Не ждали (первый вариант).
Масло. 1883.
44,5 × 37.



Требовательный и чуткий художник, Репин не довольствуется таким решением. И справедливо. Главное действующее лицо заслоняется хотя и выразительной, но ненужной фигурой отца.

Художник пишет другой вариант: в комнату входит курсистка, которую не ждали три сестры. Вариант уже лучший, уже есть зародыш последнего решения. Но и этот вариант, конечно, не сравнить с последним, таким убедительным и ясным. В «Не ждали» — все изумительно. Редко бывают такие удачи в мировом искусстве. Их мы называем шедеврами. Художник на переднем плане дает мать и тем гениально разрешает центр картины. В самом деле, кто, как не мать, тяжелее всех переносит разлуку с сыном? Вы чувствуете, как забилося ее сердце. Еще разум не узнает в этом бородатом человеке сына. Ведь жандармы кровавого

царя вырвали его из жизни таким молодым!.. Но сердце уже зачастую. Какой глубокий и острый момент найден. Попробуй Репин дать фигуру матери, уже узнавшей сына, дать с протянутыми руками, бросающейся ему навстречу, — получилась бы обыкновенная картина на тему: «Радостная встреча».

На фигурах матери и возвратившегося сына держится вся композиция. Остальное чудесно добавляет и усиливает впечатление. Фигура матери является первой, входящей в глаз зрителя. Дальше, по направлению ее взгляда, глаз зрителя переходит на сына, за которым видна горничная и любопытствующая кухарка. Это отнюдь не лишние фигуры. Кухарка и горничная, держащаяся за ручку открытой двери, говорят о том, что человек в арестантском халате только что вошел. Связь между открытой дверью, вошед-

шим сыном и поднявшейся с кресла матерью неотразимо убедительна. Глаз зрителя, уже воспринявший смысл вещи, переходит дальше — к фигуре, сидящей за роялем, крутой поворот которой подчеркивает неожиданность прихода. Дальше вы видите на стене портреты Некрасова, Шевченко. Они говорят о политических убеждениях семьи.

Наконец глаз переходит к правой стороне картины, где художник играет на контрастах выражения лиц детей: не узнающей отца младшей девочки и уже узнавшего отца ее старшего брата.

Все вместе — единое целое: картина передает Россию эпохи Александра III, когда все лучшее и честное душилось по тюрьмам.

Продуманы художником и мелочи картины. Даже такая подробность, как приподнятая скатерть стола. Она открывает характерную ребячью постанов-

ку ног девочки, сидящей на стуле.

Художник от центрального места композиции — матери — провел глаз зрителя по всему полотну. И по мере прохождения впечатление непрерывно нарастало.

Композиция у художника в крепком союзе с красками. Живопись Репина в «Не ждали» замечательно передает весну после благодатного дождя, что еще больше подчеркивает разницу между радостной природой и арестантским халатом ссыльного.

Картина «Не ждали» в целом — исключительно жизненна, глубоко правдива, с огромной силой раскрывает перед зрителем большую идею художника. Именно такие произведения мы и называем реалистическими.

Рисунок — второе необходимое качество подлинно художественного произведения. Как у Репина с ним обстоит дело?

Энгр, прекрасный французский рисовальщик, сказал: «Картина, хорошо нарисованная, уже

на три четверти хорошо написана». Значительная доля правды в этом изречении, безусловно, есть.

Репин рисовал непрерывно. Он был убежден, что на рисунке нужно «зубы проесть». С самого раннего детства и до глубокой старости художник не расставался с карандашом. Это уже вошло у него в привычку. Без карандаша он так же плохо себя чувствовал, как курильщик без табака. В результате повседневного труда за всю долгую жизнь у Репина накопились тысячи рисунков и набросков. При такой любви к рисунку и такой работе над ним Репин достиг изумительного мастерства.

Все, кому доводилось рисовать портрет человека, знают, что «секрет» сходства таится главным образом в рисунке. Для Репина препятствий в этом смысле не существовало. Самые сложные лица передавал он с безупречной схожестью и выразительностью.

«Девочка Ада» — образец тонкости художественной передачи

мастера. Вряд ли в практике европейских рисовальщиков найдется что-либо подобное.

Что же решает успех картины, что дает ей сочность, жизнь, что претворяет образы на полотне в плоть и кровь, что делает предметы на нем реальными, действительными, жизненными, весомыми, красочными? Живопись, в которой так силен был Репин.

В ранние годы, до поездки на Волгу, живопись Репина носит типично академический характер. Все же и в некоторых академических вещах Репина есть уже отход от рутинной академии. Об этом говорит академический этюд, сделанный Репиным с натурщика. Этюд весьма скупыми цветовыми средствами отлично вылеплен.

Поездка на Волгу в компании замечательного художника Ф. Васильева открыла Репину глаза на природу. Глаз Репина развивается быстро. Он начинает видеть и ощущать цвет все больше, во всем его природном многообразии.

После поездки в Париж и зна-

И. Репин.
Этюд к картине «Не ждали».
Масло. Начало 1880-х годов.

И. Репин.
Не ждали.
Масло. 1884.
160,5×167,5





комства с французскими художниками живопись Репина становится цветнее, изящнее и дальше достигает уже своего расцвета.

Форма точна, четка, выражена удивительно глубоко и верным цветом. Репину уже нет препятствий для выражения ли мертвенного цвета лица царевича Ивана или наливше-

И. Репин.
Бурлаки, идущие вброд.
(Вариант картины
«Бурлаки на Волге».)
Масло. 1872.
62×97.

И. Репин.
Дуэль. (Вариант картины.)
Масло. 1896.
52×103.

И. Репин.
Запорожцы. Эскиз.
Карандаш, растушка. 1878.
20,2×29,8.

гося кровью от хохота лица запорожца. Тончайший цвет загара на лице дочурки Нади, розоватая бледность монашенки в черном — все легко преодолевается зрелой мастерской кистью высокоодаренного художника.

Репин в расцвете своих богатейших сил своей всепобеждающей кистью дарит изумленному

▷





миру шедевр за шедевром. Появляются картины: «Крестный ход», «Не ждали», «Поприщин», «Иван Грозный», «Запорожцы», портреты композитора Мусоргского, хирурга Пирогова. Без конца можно перечислять рисунки, этюды, пейзажи, портреты, эскизы Репина периода расцвета его сил. Живописец он был гениальный.

Итак, Репин владел всеми пластическими средствами, которые характеризуют совершенного художника. Что же это — все богатство творчества Репина? Нет, не все. Самый удивительный дар и главный его дар — умение передавать движение человеческих чувств, психологию человека, характер человека. Таких голов, как голова Ивана Грозного, нет в мировой живописи. Это создание гения.

Репин — гордость русской живописи. Много есть прекрасных художников, которые обладают той или иной стороной пластического дара в живописи. Можно назвать замечательных рисовальщиков, портретистов и т. д., но таких, ко-

торые в своем лице соединили бы все качества, мыслимые в реалистической живописи, таких можно назвать единицы. Репин в мировой живописи стоит в первом пятке мастеров первой величины. В русской литературе мы имеем Пушкина, Гоголя, Толстого, без которых русская литература немислима. Так же немислима без Репина русская живопись. Счастлив художник, когда он свой чудный дар отдает на служение трудовому народу. Счастлив народ, когда он имеет такого художника. Был ли Репин таким художником, выражал ли он чаяния трудового народа? В лучшие годы своего расцвета — был.

Чему и как учиться у Репина? Что значит учиться? Значит ли это подражать? Отнюдь нет. Весьма жалкое впечатление производил бы художник, пусть горячо любящий Репина, который смотрел бы на мир глазами Репина, в особенности сейчас, когда вся жизнь в корне изменилась.

Учиться у Репина нужно, как и

у всякого великого мастера, но учиться следует с толком. У Репина необходимо учиться умению работать над темой и с натуры. Его работу можно скорее назвать страстью к рисованию и живописи, без которых он дня не мог прожить. Часы творчества давали ему самое большое, самое полное счастье. Репин пишет в своих воспоминаниях: работал с раннего детства, так что «некогда было высморкаться». Для тех, кто хочет быть художником, эта страсть предполагается сама собой. Без нее не нужно и пытаться стать художником.

У Репина нужно учиться правдивости. Любовь к жизненной правде в искусстве сделала из него крупнейшего художника.

Близость Репина к трудящимся в годы расцвета его творчества, упорство, воля к победе и, наконец, великая радость торжества победы — вот чем жил Репин, вот что двигало его чудесные силы, вот что делало эти силы такими могучими.

Галерея в Баку

Баку, улица 28 Апреля, 21. Этот адрес знаком и взрослым и юным любителям искусства: здесь находится галерея детского творчества Дворца пионеров и школьников имени Ю. А. Гагарина. Рисунки, скульптуры, ковры и куклы, созданные детьми солнечного Азербайджана, радуют посетителей.

Галерея открыта недавно, четыре года назад, но за это время уже многое сделано для развития художественного творчества детей. Своеобразие галереи в том, что она служит музеем и одновременно мастерской. Здесь работают кружки рисунка и живописи, скульптуры, ковроткачества, конструирования мягкой игрушки. Постоянно проводятся консультации опытных специалистов — художников и скульпторов — для ребят и родителей.

Мир детского творчества многолик. Попадая сюда, сразу чув-

ствуешь общий тон работ — радостный, яркий, искренний.

Юные художники рисуют свою республику — хлопковые поля и виноградники, нефтяные промыслы, неповторимые архитектурные сооружения, цветущие сады и снежные горы; людей разных профессий. В их произведениях отражены любовь к родному краю, мечты о том, чтобы он стал еще краше.

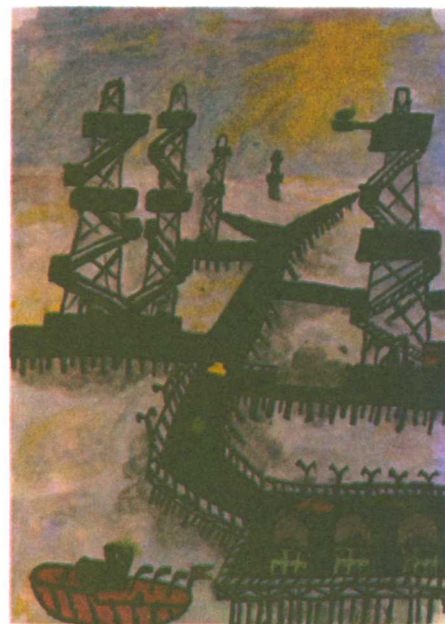
Ребята успешно пробуют свои силы в разработке сложных композиций не только в пейзаже, но и в портрете. Жизнь школы, дела пионерии, занятия спортом, дружба народов нашей планеты, мир во всем мире — это темы многих работ юных азербайджанцев.

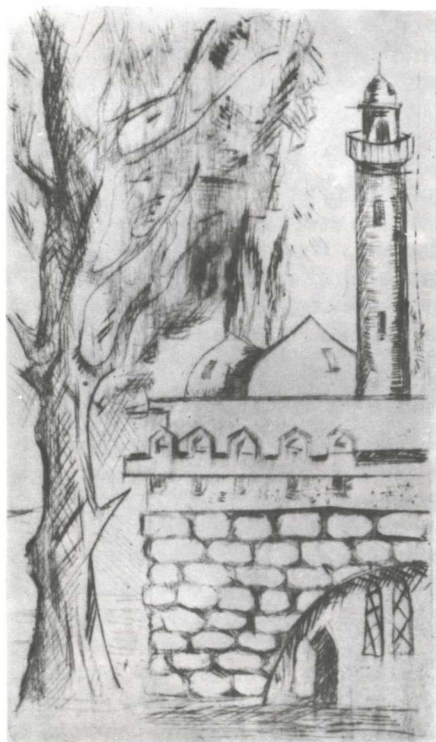
В постоянную экспозицию включены скульптуры, выполненные из разных материалов: глины, дерева, камня. Интерес вызывают и мягкие игрушки —

запоминающиеся фигурки сказочных героев, животных, птиц, созданные руками маленьких художников.

Азербайджанские ковры испокон веков отражают безграничную фантазию и художественный вкус народа. Работы юных мастериц проникнуты стремлением сохранить высокие традиции народного прикладного творчества. В кружке ковроткачества занимаются около пятидесяти человек. Здесь они овладевают секретами мастерства, создают эскизы будущих ковров.

Многочисленные посетители галереи знакомятся с творчеством детей из союзных республик, а в «Зале дружбы» экспонируются произведения юных авторов из 37 стран мира. ФРГ, Швеция, Болгария, Япония, Бельгия, Испания, Вьетнам, Франция — это неполный перечень стран, где на международ-





Ковер «Насими».
Коллективная работа
кружка ковроделия.

Эмблема детской картинной
галереи в Баку.

Саадат Гасанова,
12 лет.

Нефтяные Камни.

Гуашь, акварель.

Эльвира Гусейнова,
13 лет.

Старик Хоттабыч.

Игрушка.

Юля Драпкина, 14 лет.
Уголок Баку.

Офорт.

Гриша Мовсесян, 14 лет.
Старый город.
Акварель.

Юля Драпкина, 14 лет.
Вечер.
Линогравюра.



ных выставках и конкурсах с успехом демонстрировались работы азербайджанских детей.

За короткое время добрая слава галереи шагнула далеко за пределы республики. И не случайно. Сколько проведено интересных встреч, конкурсов, выставок! Стал традиционным праздник «Юного художника», посвященный Международному дню защиты детей. Организован

цикл встреч «Мастера искусства — детям», на которых выступали замечательный скульптор Омар Эльдаров, художники-иллюстраторы детских книг. Второй год работает лекторий изобразительного искусства.

Вот что сказал о картинной галерее в Баку народный художник Азербайджана Тогрул Нариманбеков:

— Прекрасная идея — пода-

рить детям в центре Баку дом творчества. Конечно, трудно еще предугадать, как сложится будущее юных художников. Верю, что они не растеряют главного — трудолюбия, глубокого уважения к народному искусству, поиску. И возможно, несколько лет спустя о них заговорят как о больших мастерах.

г. Баку

З. АЛИЕВ

Я собираю марки и конверты с изображением пионерских значков, красных галстуков. Расскажите, пожалуйста, на страницах «Юного художника» о пионерской символике.

Игорь Ершов, 11 лет, г. Пермь

Смотрю на внука, склонившегося над столом, заставленным красками. С каким старанием рисует юный пионер праздничный номер отрядной стенгазеты! Хочется и название оформить пооригинальнее. Нужно, чтобы газета была и пионерской и первомайской. Пришло решение: слева и справа листа нарисовать по березке. Над кронами — заголовок и пионерский значок покрупнее и поярче. От ствола к стволу — изображение красного полотнища со словами МИР — ТРУД — МАЙ.

...Мне вспоминается: идут пионеры. Их узнаешь издали. Сначала услышишь горниста, барабанщика, а потом взору откроются стройные ряды юных ленинцев — отличная выправка, красивая форма. Нельзя не остановиться и не полюбоваться ими.

Пионер... С этим словом связано наше представление о подрастающей смене. В будущем году Всесоюзная пионерская организация имени В. И. Ленина отметит 65-летний юбилей. Немало славных страниц истории детской коммунистической организации связано с пионерскими символами. Достаточно вспомнить о подвигах юных героев, о жгучей ненависти врагов рево-



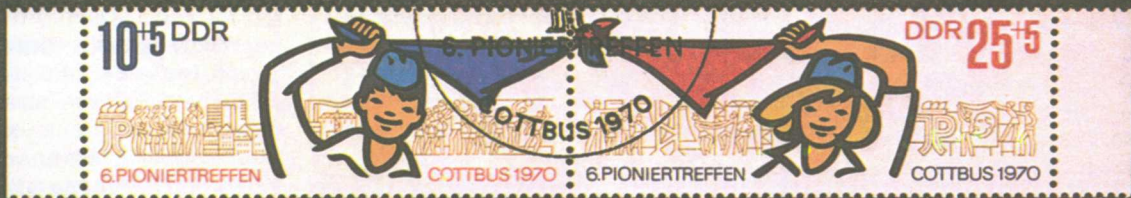
Всегда готовы!

люции к Красному знамени и его частице — пионерскому галстуку.

Мне, пионеру 30-х годов, удалось сохранить некоторые реликвии того времени. До сих пор стараюсь пополнять коллекцию. Символы, отрядные атрибуты, жизнь и увлечения красногалстучных настолько привлекательны для художников, что к этой волнующей теме постоянно обращаются мастера живописи, графики, скульптуры. Более доступны и удобны для коллекционирования, разумеется, предметы малоформатные — почтовые марки, конверты, открытки, значки, медали. Важны также и другие свидетели истории — вырезки из журналов, газет.

Перед вами два номера «Пионерской правды» — за 1937 и 1986 годы. Обратите внимание на эмблемы в заголовке. В 30-е годы это были костер, серп и молот. По лезвию серпа призыв «Будь готов!». Сейчас эмблема стала содержательнее, смысл ее расширился и углубился. Портрет В. И. Ленина в центре знака как бы объединяет настоящее и будущее пионерской организации. Трехязычное пламя над звездой — воплощение нерушимой связи трех поколений строителей коммунистического общества. Красная звезда — призыв к единению честных людей всех континентов. Знаменательная смена девизов. Поколение 30-х годов как бы призывает «Будь готов!», а сегодняшнее отвечает — «Всегда готов!». Правда, этот ответ появился на значке уже в конце 30-х годов. Посмотрите на пионерский значок-зажим той поры.

А вот значок II ступени пионеров 50-х годов и спортивный значок юных тельмановцев (ГДР). Роднит их знакомое пламя из трех языков. На марках, конвертах, посвященных различным событиям жизни пионерии, всегда изображается пионерский символ или атрибут. На марке 1929 года в ознаменование Первого Всесоюзного слета пионеров интересно изображение формы пионера тех лет. А выдающийся живописец Николай Алексеевич Касаткин запечатлел одну из первых пионеров, которые помогали отцам и матерям строить заводы, организовывать колхозы, а после работы настойчиво овладевали знаниями. Девочка с книгами скорее всего направля-





ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ОРГАН ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА
ВЛКСМ И ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА
ВСЕСОЮЗНОЙ ПИОНЕРСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА

Пионерская ПРАВДА

4 (7043)
Вторник,
14 января
1986 г.
Газета
основана
8 марта
1925 года.
Выходит
по вторникам
и пятницам.
Цена 1 коп.

К БОРЬБЕ ЗА ДЕЛО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА БУДЬ ГОТОВ!

ется в вечернюю школу (марка 1972 г.).

На многих почтовых марках, конвертах СССР и социалистических стран можно увидеть рисунки ребят, в которых они рассказывают о своих делах. Посмотрите на блок марок ГДР с рисунками немецких школьников. Центральная акварель — эпизод дружбы советских и немецких пионеров, собравшихся на лесной лужайке поиграть в общем оркестре. Теме интернациональной дружбы посвящены и сюжеты двух других марок ГДР, отпечатанных в честь 6-й пионерской встречи в Котбусе.

Выпусками красочных почтовых марок наша страна отмечает

важнейшие пионерские события — годовщины образования пионерской организации, юбилеи «Пионерской правды», «Артека», этапы военно-патриотической игры «Зарница». Особое место занимают марки с портретами пионеров-героев. Вы видите марку 1962 года с изображением Героев Советского Союза Лени Голикова и Вали Котика.

Пионерские символы, атрибуты напоминают о пролитой за наше счастье крови отцов и детей, призывают к верности светлым идеалам. Носите их с гордостью, изучайте их историю — частичку общенародной, общепартийной истории.

А. МАССАРЫГИН

СИМВОЛЫ И АТРИБУТЫ ЮНЫХ ЛЕНИНЦЕВ

Пионерское знамя, флаг — символ чести и сплоченности пионеров, их верности делу революции, Коммунистической партии, социалистической Родине. У каждой дружины — свое пионерское знамя. У каждого отряда — свой пионерский отрядный флаг.

Красный пионерский галстук — частица Красного знамени. Три конца его означают революционное единство трех поколений — коммунистов, комсомольцев и пионеров.

Пионерский значок вручается вместе с красным галстуком. Три языка пламени символизируют нерушимую связь трех поколений. Надпись на ленте значка «Всегда готов!» — ответ пионеров на девиз.

Пионерский салют — приветствие и традиционный знак верности пионеров идеям коммунизма и пролетарского интернационализма. Поднятые над головой пять сжатых пальцев правой руки означают, что интересы Родины, партии Ленина, солидарности трудящихся всей Земли, интересы своего пионерского коллектива юный ленинец ставит выше личных.

Горн и барабан — атрибуты пионерского отряда, предназначены для сбора пионеров, подачи различных сигналов, сопровождения ритуалов и строя во время походов, шестивий, парадов.

ПЛАНШЕТ

Для его изготовления понадобится фанера многослойная, деревянные рейки, гвозди, молоток, ножовка, линейка, угольник и карандаш.

Если вы обтягиваете планшет бумагой, то с каждой стороны листа оставьте по 2 см для крепления к торцу планшета. Поэтому рекомендуем для самого большого планшета брать материал по длинной стороне не более 80 см, по ширине 58 см.

Ровную, без деформации фанеру отрезают до нужного формата, с помощью угольника проверяют, чтобы углы составляли 90°.

Для реек берут деревянные бруски 4×2 см по сечению. Длина брусков должна соответствовать размерам сторон фанеры. Она прибивается гвоздями равномерно по всему периметру. При необходимости лицевую поверхность шлифуют наждачной бумагой или пемзой. Если планшет часто будет использоваться для работы акварельными красками, то его поверхность и торцевую часть покрывают лаком в несколько слоев.

СТУСЛО

Многим из вас, ребята, пришлось при изготовлении рамок или планшетов пилить деревянные бруски под углом 45°. При этом вы, наверное, испытывали неудобства — ведь трудно точно распилить рейку под заданным углом. Чтобы облегчить работу, смастерите небольшое приспособление, которое называется стуслом. Хорошо соструганная доска толщиной около 2 см и гвозди — вот все, что потребуется для этого.

Оструганную доску распиливаем ножовкой на три одинаковые части размером 20×10×2 см. Соединяем их гвоздями, затем с помощью треугольника под углом в 45° размечаем карандашом место распила и аккуратно делаем ножовкой распил до нижней доски. Вот и готово стусло, которое поможет вам при выполнении необходимых столярных работ.

Дорогая редакция!
Пишет вам молодой педагог. Реформа общеобразовательной и профессиональной школы предусматривает разнообразные формы изучения изобразительного искусства.

Хотелось бы прочитать в «Юном художнике» о взаимосвязи литературы и искусства и об интересном опыте преподавания этих предметов в школе.

Р. ИВАНОВА, г. Тула

— Ребята, приносите на урок литературы альбомы, краски и карандаши! — говорю я ученикам.

Может быть, кому-то это покажется необычным. Мы много слышим о культуре чтения: что и как читать, как лучше делать выписки и конспекты. А если попытаться «прочитать» литературное произведение с помощью красок и карандашей? Ведь многие писатели и поэты были отличными рисовальщиками: Пушкин, Лермонтов, Шевченко, Л. Толстой, Маяковский, Теккерей, Гюго... Есть в истории случаи, когда великие живописцы создавали прекрасные литературные произведения — вспомните, к примеру, сонеты Микеланджело.

Итак, можно ли на уроках литературы учиться рисовать? Оказывается, можно. Множество пейзажных набросков, этюдов, неожиданных живописных картин мы зримо представляем, изучая русскую литературу. Вот тонкое наблюдение Шубина из романа И. Тургенева «Накануне»: «Он посмотрел на заалевшее небо, на две молодые могучие сосны, стоявшие особняком от остальных деревьев, подумал: «Днем сосны синеватые бывают, а какие они великолепно зеленые вечером».

А это — акварельный пейзаж: «Весенний, светлый день клонился к вечеру, небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури»; «...недели две как стояла засуха; тонкий туман разливался моло-

ком в воздухе и застилал отдаленные леса; от него пахло гарью. Множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями расплзались по бледно-голубому небу». Оба эти отрывка взяты из романа «Дворянское гнездо». Попробуйте сами отыскать в произведениях Тургенева темы для этюдов.

Сможете ли вы нарисовать знаменитый дуб из романа Л. Толстого «Война и мир»? Внимательно вчитайтесь в текст, а потом поищите подходящую натуру.

Посмотрите, как «рисует с натуры» М. Пришвин: «Вот взять ягоду чернику, — та растет, и ее видишь: стебелечек тоненький тянется вверх, по стебельку, как крылышки, в разные стороны зеленые маленькие листики, и у листиков сидят мелкие горошком чернички, черные ягодки с синим пушком». Как это описание перекликается с виртуозными акварелями с изображением цветов и фруктов русского живописца Ф. Толстого!

Великолепным «мастером натюрморта» был русский поэт Г. Державин:

*Я озреваю стол — и вижу разных
блюдо
Цветник, поставленный узором.
Багряна ветчина, зелены щи
с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки
красны,
Что смоль, янтарь — икра,
и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!*

Красочен и колоритен этот небольшой стихотворный отрывок.

Ребята, возьмите сборники стихов Тютчева, Сергея Есенина, Николая Рубцова. Постарайтесь в текстах найти живописные картины. Такое чтение потребует больше времени, но оно поможет развить воображение и наблюдательность. Поэзия и проза в сочетании с основами грамоты изобразительного искусства расширят ваши представления о прекрасном.

В. ЛИТВИН,
учитель литературы,
с. Ягодная Поляна Саратовской обл.

А. ЖАКСЫБЕРГЕНОВ

Конкурс рисунка

«АФРИКА БОРЕТСЯ, АФРИКА СТРОИТ»

Дорогие ребята!

Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами совместно с Комитетом молодежных организаций СССР, Советским комитетом солидарности стран Азии и Африки, Академией художеств СССР, газетой «Пионерская правда» проводит международный конкурс детского и юношеского рисунка «Африка борется, Африка строит».

Конкурс призван содействовать развитию интернациональной дружбы юного поколения. Он посвящается борьбе народов Африки против колониализма, расизма, апартеида, гонки вооружений, за международное сотрудничество и безопасность, новую жизнь, за укрепление мира и дружбы между народами.

Рисунки могут отражать ваши знания о природе Африки, о том, каким вы представляете ее сегодняшний и завтрашний день, как в труде и борьбе рождается новая Африка.

Каждый участник (в возрасте от 8 до 16 лет) может представить не более 3 рисунков; размер не ограничивается; техника исполнения любая; работы не следует окантовывать. На обратной стороне нужно четко написать имя и фамилию автора; возраст; название рисунка; полный адрес; наименование художественного коллектива.

Присланные рисунки не возвращаются.

Жюри отберет лучшие работы на Международную выставку, открытие которой состоится в Москве и будет приурочено ко Дню освобождения Африки — 25 мая 1987 года. Каждый участник выставки получит диплом, каталог и памятный значок, 50 авторов будут награждены подарками.

Три зарубежных победителя получают право посетить Советский Союз на 10 дней.

Крайний срок представления работ **1 февраля 1987 года**.

Рисунки присылайте по адресу: СССР, 103885, Москва, проспект Калинина, 14, Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами.



Ежемесячный
журнал
Союза
художников СССР,
Академии
художеств СССР,
ЦК ВЛКСМ

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

5. 1986

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Первомай шагает по планете.	А. Будяк
3	ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ За оборону городов-героев	В. Шумков
5	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Варшавская Нике	Рышард Вуйцик
8	Что такое социалистический реализм	В. Ванслов
14	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Паоло Уччелло. Битва при Сан-Романо	В. Головин Д. Вазари
16	Паоло Уччелло. Человек и художник	
17	Лувр в годы войны	Е. Овчаренко
21	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Герои Виктора Фетисова	В. Кузнецов
22	«Юные художники ФАИ». Конкурс	
23	ВАШЕ МНЕНИЕ Как убедить этого упряма?	Л. Кириллова
24	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Художники Марокко	В. Черкес-заде
26	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ «Где спорят меж собой искусство и природа...» (Петродворец)	А. Холодилин
	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
30	Пейзаж в живописи	В. Н. Бакшеев
32	Как работал Бакшеев	А. Виннер
	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА	
37	Великое наследие Репина	Б. В. Иогансон
42	РИСУЮТ ДЕТИ Галерея в Баку	З. Алиев
	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	
44	Всегда готовы!	А. Массарыгин
47	Читать и рисовать!	В. Литвин
47	Планшет. Стусло	А. Жаксыбергенов

Обложка:

- И. Репин. Надя Репина, дочь художника. Масло. 1881. 65,2×54. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.
- В. Свирог. Первое мая. Акварель. 1937.
- Ника Самофракийская. Древняя Греция. Мрамор. Конец III — начало II веков до н. э. Высота 275 см. Лувр.
- И. Заринь. Материнство. Центральная часть триптиха «Сегодня в мире». Масло. 1982. 180×135.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

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

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.
Сдано в набор 11.03.86. Подп. к печ. 21.04.86. А01519. 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 36.
Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030. Москва, К-30, Сущевская ул., 21.



