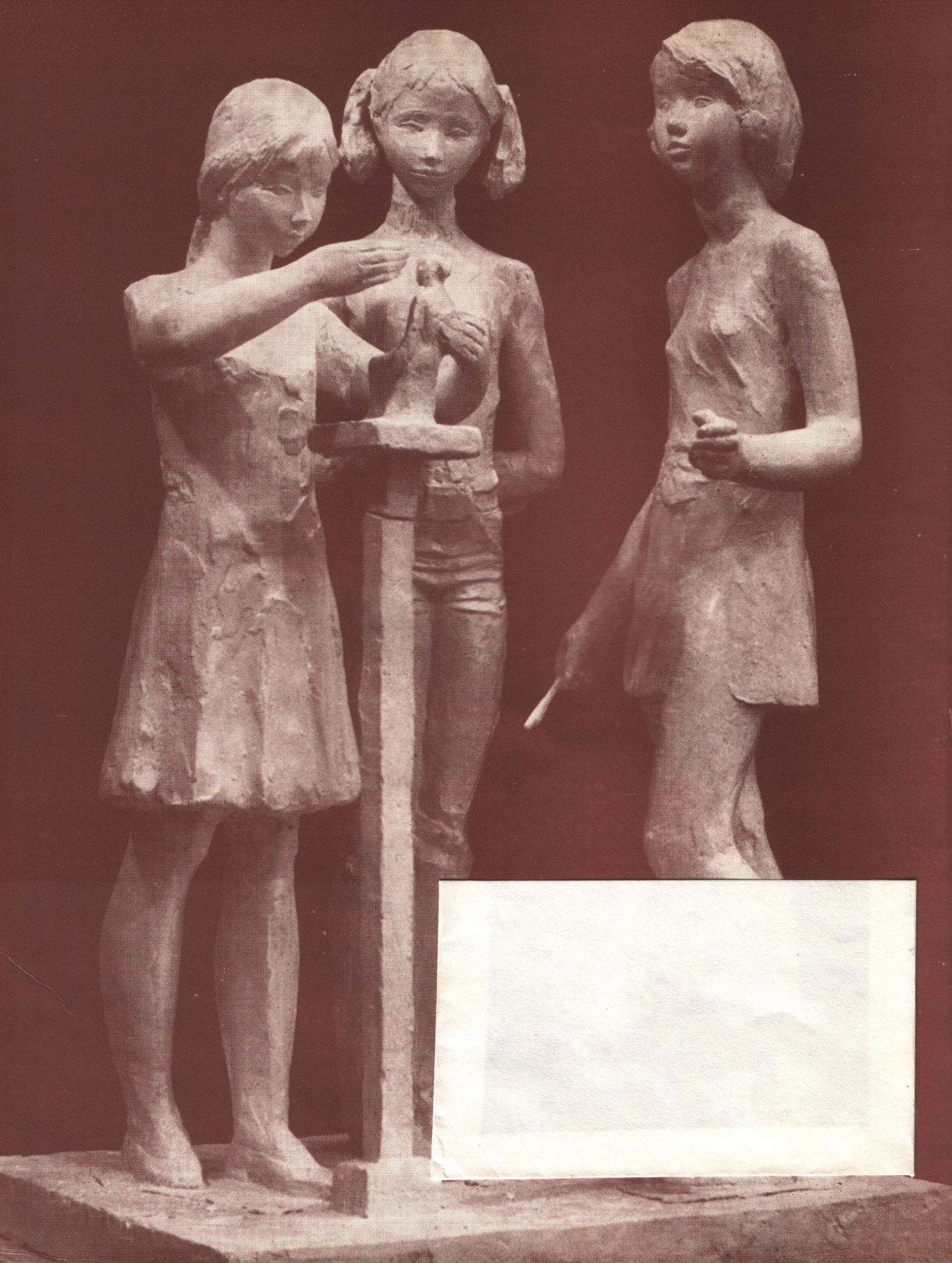


# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК









# ЕДИНСТВЕННЫЙ ПРИВИЛЕГИРОВАННЫЙ КЛАСС

«В Советском Союзе — стране подлинного равноправия и народовластия — детей называют единственным привилегированным классом», — сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев в обращении к участникам Всемирной конференции «За мирное и счастливое будущее для всех детей». В этих словах — глубочайший смысл, одна из ярких, характерных примет нашего социалистического строя.

Дети. Подростающее поколение. Нет у нашего государства большей заботы, чем о вас, дорогие ребята. Потому что это — забота о жизнеспособности общества, его дальнейшем процветании.

Всего несколько поколений советских людей выросло после победы Великой Октябрьской социалистической революции. В масштабах истории это совсем немного. Но на долю большинства из них выпали невероятно тяжелые испытания — такие, каких не знали целые нации на протяжении столетий. Приходилось насмерть биться с врагами и закладывать фундамент новой жизни, снова сражаться, восстанавливать из пепла разрушенное, строить дальше.

Но даже в самые трудные времена, в дни, когда решались судьбы молодого социалистического государства, Родина помнила о подрастающем поколении. Отказывая себе, взрослые отдавали детям последний кусок хлеба. Строили тысячи школ и детских садов, Домов пионеров и стадионов. Детвора получила невиданные ранее возможности развиваться — выражать себя. «Выражая себя, — говорила Н. К. Крупская, — человек растет».

Нам, старшему поколению, особенно заметно, как сильно изменилась сегодня детвора. Вы уже настоящие взрослые по отношению к сверстникам 40—50-х годов. Если тогда не всякий школьник мог объяснить — отчего в воздухе держится самолет, то сейчас любой первоклашка из нашего Звездного городка, например, прекрасно знает, что такое орбита, апогей или перигей, элерон или инверсионный след. И не случайно в решениях XXVI съезда КПСС говорится о предпосылках для перехода на обучение детей с 6-летнего возраста, об организации специальных подготовительных классов в общеобразовательных школах.

Каждый из вас, ребята, может стать кем захочет. И это не просто слова: любые мечты, если есть при этом способности, знания и настойчивость, как правило, сбываются. Даже самые дерзновенные! Вот исполнилось же, например, мое желание — стать военным летчиком. Но для этого я со школьной скамьи упорно готовила себя, занималась в аэроклубе, дошла до приемной

Президиума Верховного Совета СССР, где меня поддержал К. Е. Ворошилов. А потом все 28 лет службы в авиации доказали, что мой выбор не был случайным, что я действительно нашла любимое дело. Будьте упрямыми в достижении цели!

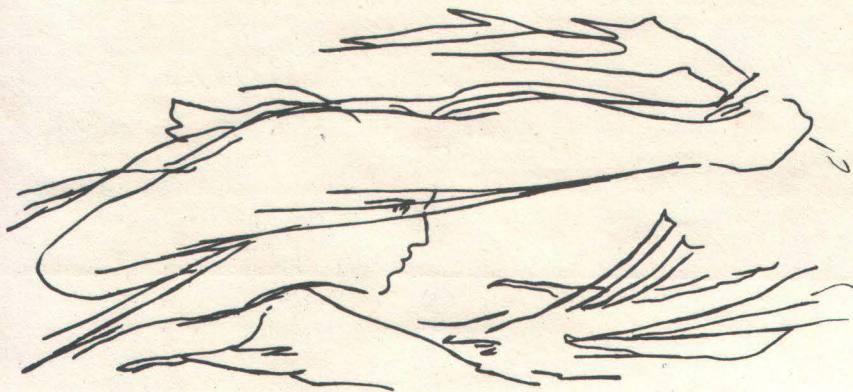
Вспоминаю одну из бесед с генеральным конструктором авиационной техники О. К. Антоновым, создателем самого большого советского самолета «Антей», летая на котором мне удалось установить сразу несколько мировых рекордов. Олег Константинович говорил о красоте в технике как об интереснейшей части работы авиаконструктора. «Мне кажется, — сказал он, — что в авиации особенно заметна тесная взаимосвязь между техническим совершенством и красотой. Красивый самолет и летает хорошо, а некрасивый вообще летать не будет. В нашей работе часто приходится идти от красоты к технике, от решения эстетических к решению технических задач. И можно говорить о конструкторе-художнике или о художнике-конструкторе. А рассматривая результат нашего труда — совершенный, красивый самолет, испытываешь порой не меньшее эстетическое наслаждение, чем перед подлинным произведением искусства».

В этой связи хочу дать совет: живите и работайте по законам красоты. То есть любой ваш поступок, любое дело, за которое вы беретесь, должны вызывать и у вас, и у окружающих эмоциональное удовлетворение. А все уродливое, отталкивающее, что, к сожалению, еще встречается, — возбуждать не просто чувство негодования или протеста, но горячее желание сделать жизнь лучше. Это касается и рабочего, и ученого, и художника. Красота, искусство помогают глубже чувствовать, яснее мыслить.

Наша партия и правительство год от года уделяют все более пристальное внимание подрастающему поколению. Мне довелось быть во Всесоюзном пионерском лагере «Артек», когда Л. И. Брежнев сказал, обращаясь к детворе: «Взрослые мечтают, чтобы каждый из вас был счастлив, вырос настоящим человеком». Новые подтверждения этим словам — планы, принятые на XXVI съезде КПСС. За рядами цифр не только миллионы рублей, выделенные на дальнейшее развитие сети различных детских учреждений, народного образования, физкультуры и спорта, культуры, искусства, самодеятельности, но и надежда старших на вас — молодую смену строителей коммунизма.

**Марина ПОПОВИЧ,**  
полковник-инженер запаса, кандидат технических наук, летчик-испытатель первого класса, заслуженный мастер спорта СССР





# ПОБЕДИТЬ СУДЬБУ

ИЗ ДНЕВНИКА ХУДОЖНИКА

Борису Ивановичу Пророкову в нынешнем мае исполнилось бы 70 лет. Родился Пророков в Иваново-Вознесенске — старом русском городе со славными революционными традициями. Одно из самых первых и ярких впечатлений его детства — события августа 1915 года: мирная демонстрация ивановских рабочих и ее расстрел царскими войсками. Может быть, именно эти трагические картины, пронесенные памятью художника через всю жизнь, и вылились впоследствии в патетические образы произведений.

Суть творческого стиля Бориса Пророкова — лаконизм и яркая образность. А как назвать основную черту личности самого художника? Непримири́мость. Непримири́мость ко всем врагам страны, народа, высоких коммунистических идей. Непримири́мость к собственному несовершенству, к тому, что не смог или не успел освоить. Непримири́мость к судьбе, пославшей суровые испытания...

Сегодня его политическая графика широко популярна не только в Советском Союзе, но и во многих зарубежных странах. Однако мало кому известна личная трагедия художника. Тяжелые последствия двух контузий на войне не только лишили возможности полноценно творчески работать: порой художник целиком терял трудоспособность на месяцы и даже на годы. И тем невероятнее представляется тот факт, что Борис Пророков оставался в строю буквально до последних дней жизни. Превозможная нестерпимую боль, вставал к мольберту, работал лежа, делал наброски, вел дневник, диктовал записки жене.

Только теперь, знакомясь с его воспоминаниями и дневниками \*, подготовленными к печати Софьей Александровной Пророковой, мы можем понять, что стояло за созданием каждой из работ 19 многосюжетных серий, за которые художник был удостоен Ленинской и Государственных премий, звания народного художника СССР, члена-корреспондента Академии художеств. Эмоциональные, всегда предельно искренние записи, изданные отдельной книгой, открывают нам главную силу, источник его героизма. Ибо художник-коммунист Борис Иванович Пророков к своему творчеству относился как к высочайшему долгу перед людьми, к святой гражданской обязанности.

Мне повезло в жизни — у меня был очень хороший отец. Он научил меня читать звезды и полюбить их, полюбить русский лес, деревни с пашнями; Волгу и Талку; прошлое и будущее.

Он научил любить Некрасова. Я уже не говорю о Пушкине, Гоголе; наши ивановские фабрики и революционную душу нашего города; Бетховена и Бородину, к которому питал как химик родственную симпатию; Леонардо и русских художников; землю.

Между тем он был самоучка. Сам выучил химию и всю технологию ситцевого печатного производства. Сам научился играть на альте и скрипке, теории гармонии и истории музыки. Сам научился садоводству. Любил много читать и физический труд.

Я благодарю судьбу за то, что ни разу не видел отца пьяным и ни разу не слышал из его уст бранных слов. А жизнь прожил он трудную.

И еще: заразительно умел посмеяться...

Рисовал с малых лет. Рисовал плохо. Понимал это и все же рисовать любил. Но вынужден был идти на хитрость: избегать того, что трудно для изображения. Отец заметил это и высмеивал мои рисунки. Пришлось рисовать смелее и страдать от неудовлетворенности.

В журналах печаталось много слащавых картин и рисунков. Слащавых и фальшивых. Пошлые открытки, лубки развращали вкус.

На счастье, у отца были репродукции

\* Б. Пророков. О времени и о себе. М., «Изобразительное искусство», 1979.





«Да здравствует  
свобода!»  
Бумага, тушь, перо.  
1963.

Б. Пророков.  
Песнь свободы.  
Из серии «Зарубежная  
хроника».  
Картон, темпера.  
1968.

картин русских художников. Монохромные, но очень хорошие.

Мы садились у печки и начинали разглядывать «большие картины». Отец объяснял содержание картины. Разбирал каждый персонаж.

«Запорожцы». Эта вещь занимала целый вечер. Сколько юмора и фантазии у отца и какое знание людей!

Письмо султану у него было записано в тетради. Мы не оставляли ни одной детали без пристального внимания. О каждом запорожце он говорил как о живом, знакомом ему человеке, изображал многих.

«Бурлаки». Здесь и рассказы о Волге, и свои воспоминания, и Некрасов, и даже Чайковский. Отец говорил, что анданте кантабиле из Первого квартета Чайковского навеяно песней бурлаков. Я слышал часто у нас этот квартет и привык к этой мысли... — сердцем остался верен рассказу отца. Так картина за картиной.

Мне нравилось все то, что было ближе

Автопортрет.  
Надо лежать  
спокойно.  
Бумага, тушь, перо.  
1963.

моему пониманию, все то, что было похоже на окружающую жизнь. «Крестный ход». Все это я видел. Полицейский, замахнувшийся нагайкой, — это портрет полицейского — нашего соседа из банка Рябушинского. Как бьют людей нагайками, я видел.

Верещагина — «Панихида после боя» — сначала не понимал. Потом, когда отец объяснил, очень нравилось. Так же и «Утро стрелецкой казни» Сурикова.

Сюжеты Сурикова мальчишке были плохо понятны, но у нас было много фрагментов его картин. Живые, настоящие люди. Казалось, что ты их всех уже где-то видел.

Отец был мало эрудирован в вопросах живописи, и все, что говорил мне, — это только чувства. Конечно, и знания, но знания не искусства, а жизни. Он никогда не говорил: как красиво, как скомпоновано, как объемно, но говорил: как верно, как глубоко, как смело. Мне бы хотелось подчеркнуть это.







Б. Пророков.  
Американский экспорт.  
Из серии «Вот она,  
Америка».  
Бумага, тушь.  
1948—1949.

Б. Пророков.  
Помнить Хиросиму!  
Из серии «Это не должно  
повториться».  
Бумага, темпера,  
цв. карандаш.  
1959.

Появиться на свет мне суждено было в 1911 году. Работали еще Репин, Серов, Поленов, Васнецов, Роден, Клод Мане, Ренуар, Дега. Это, однако, уже были «классики на полке». Погоду в искусстве делали другие. На Западе был расцвет кубизма и экспрессионизма, в России дошли до абстракции, а там и до «Ослиного хвоста». Ну хвост, а что за ним? И стоило ли посвящать свою жизнь искусству?.. Лет через пятнадцать увидел в журнале фотографию скульптур Менье. Его грузчики, углекопы, пудлинговщики поразили меня своей мощью и красотой. Это будущее. В искусстве появился новый класс — пролетариат. Рядом были литографии Стейнлена, офорты и литографии Кетэ Кольвиц, рисунки и ксилографии Франса Мазереля, сокрушительной силы сатиры Георга Гросса, рисунки и живопись Дейнеки.

Мастера очень разные, но объединенные идеалами социализма. Искусство не разрушения, а созидания.

У этого принципиально нового искусства, социального и демократического, были свои корни.

«Нет!»  
Бумага, тушь, перо.  
1963.



Остросоциальные проблемы находили отражение в творчестве больших мастеров: «Свобода на баррикадах» Делакруа, «Баррикады» Мане, «Мыслитель» Родена. Это новое, революционное искусство было близко сердцу и привлекало меня.

Сатира была не просто профессией. Это убеждение. Убеждение в том, что за человека социалистического общества надо повседневно бороться. Строить не только индустрию, плотины, колхозы, но строить и человека. Так я думал. И так поступал. Классовый враг жил не только «в сознании людей». В Иванове он жил напротив, на нашей улице. Не стану перечислять всего. Я сознательно и убежденно, во имя революции и построения социализма, отдавал свои силы сатире как острейшему оружию критики и самокритики. Карикатуру находил во сто раз полезнее и нужнее цветочков и видочков.

«Художник — это одновременно и политическое существо, постоянно живущее потрясениями, страшными или радостными, на которые он всякий раз должен давать ответ. Нет, живопись делается не для украшения жилища. Она инструмент войны для атаки и победы над врагом!»

Да, это высказывание П. Пикассо может





В. Пророков.  
 Дети большого города.  
 Из серии «Горький  
 об Америке».  
 Бумага, тушь.  
 1949.

В. Пророков.  
 Ему некогда учиться  
 читать.  
 Из серии «Вот она,  
 Америка».  
 Бумага, тушь.  
 1948—1949.

служить определением места художника и его творений в жизни.

Дело в том, что ненависть после вероломного нападения на нас Германии стала действенной, помноженной на ярость благородную и благородную месть.

До войны я рисовал фашизм в виде гориллы, во время войны задача усложнилась. Нужен был конкретный облик фашиста, конкретный, реальный облик фрица. Мне приходилось много рисовать солдат и офицеров противника для нужд пропаганды. Меня предельно интересовало психологическое постижение немецкого оккупанта или его сателлитов. Задача нелегкая. Для листовки нужно было только внешнее сходство, для себя — истинный облик фрица.

Набросок варианта рисунка.

«Проклятье палачам!».

Бумага, тушь, перо.  
 1964.

30.7.49 21.7.49  
 Сунула зад...  
 ...  
 ...



В 1943 году, когда приказано было явиться в Москву, я среди других рисунков привез с фронта целую папку фрицев... Приказано было взять ее обратно с собой на флот и пустить по кораблям, эскадрильям, бригадам, полкам. Это было сделано, но я следил, чтобы папка не ушла от меня.

Фрицы мои наполовину стерлись, но зато прошли через множество рук, и это оказались фрицы не «для себя», а для нашей пропаганды. Политработники проводили беседы, используя материалы этой папки; я сам рассказывал персонально о каждом, кто, откуда, где взят в плен, в каком бою, что он говорил, почему немецкий рабочий или крестьянин терзал нашу землю и зверствовал.





Б. Пророков.  
Свобода Америки.  
Из серии «Маяковский  
об Америке».  
Бумага, смешанная  
техника.  
1951.

Б. Пророков.  
Митинг.  
Из серии «Рикши».  
Автолитография.  
1947.

Врага надо было знать. Гориллой, как все еще рисовали его в «Окнах ТАСС», делу не поможешь.

Мы снова наступаем. А мне привелось видеть, как насмерть бьют наши воины немцев. Особенно морская пехота.

После войны я бы во всех странах мира воздвиг памятник русскому солдату. Сколько величия и красоты в этом человеке с воспаленными глазами, в просоленной потом шинели!

Мне думается, у нас еще будут великие люди в искусстве, и думается, что они посвятят свое творчество великому советскому солдату.

Я много видел и знаю, что такое война. Но мне посчастливилось вместе со всеми дойти до Берлина. Там, спустившись в гитлеровское подземелье, я с неожиданным восторгом и упоением посидел минут десять на гитлеровском кресле...

«Серия «За мир» — это отзвук сердца на грандиозный размах движения за мир. Серия задумана как патетическая. Эта новая для меня задача была нелегка, она требовала новых формальных решений.

«Танки агрессора — на дно!» Тема: борьба сил мира и сил войны. Надо было показать, что если люди объединят свои усилия, то мир победит войну.

Тема, как, впрочем, и темы всех остальных рисунков, основана на реаль-

Ленинградка.  
Бумага, тушь, перо.  
1941—1942.



ных событиях, то есть подсказана самой жизнью. Во Франции докеры сбросили в воду Фау-2, сбрасывали с вагонов танкетки, останавливали поезда с военными грузами.

Надо сказать, что ни в одном случае рисунок не является просто иллюстрацией того или иного события. Мне хотелось на основании ряда фактов создать обобщенный образ.

Композиционно решить этот рисунок было также очень трудно. Само по себе явление и тема рисунка новые, и в арсенале художника не оказалось примеров подобного решения. Были сделаны десятки эскизов: докеры разбивали ящики с вооружением, спихивали в воду пушку как символ войны, потом пушку заменил современный танк и так далее.

После долгих поисков удалось прийти к простому и ясному решению. Вся композиция заключалась в треугольнике. С одной стороны — силы войны, с другой — силы мира. Но недостатком этого решения было то, что людей оказалось мало, а по замыслу мне хотелось показать народ, но не маленькую кучку людей. Если я увеличивал толпу, терялась монументальность, простота композиции, исчезал классический треугольник.

Вот здесь пришлось пойти на активное использование черного и белого. Я сделал толпу, уходящую на грань рисунка, но двумя белыми фигурами подчеркнул активную грань треугольника. По-моему, это должно было придать рисунку движение и монументальность...

Самое трудное в работе — искать пластическое решение темы. Этот процесс поглощает большую часть времени.

Я думаю о том или ином сюжете





Б. Пророков.  
Танки агрессора на дно!  
Из серии «За мир!».  
Бумага, тушь.  
1950.

иногда в течение многих месяцев. Когда решение сюжета придумается, то я пытаюсь представить его в реальной и конкретной обстановке. Если это удается, то я начинаю делать десятки зарисовок сюжета как бы с натуры. Такие эскизики делаются до поры, пока не утрясется композиция. Только тогда начинаю делать эскиз в нужный формат. Делаю необходимые зарисовки фигур, рук, ног, одежды и так далее. И все же, несмотря на тщательную подготовку, я делаю каждый сюжет несколько раз, иногда десять, иногда двадцать раз пробую рисовать одно и то же. Конечно, если позволяет время.

Медсестра.  
Бумага, тушь, перо.  
1970.



Студентка была... Ее интересует процесс возникновения публицистических произведений, где и в чем корни его,

в какой степени все это официально, велика ли роль заказа.

Что тут можно сказать?

Барышне я сказал, что все вещи за последнее время я делал без заказов и все сделанное является отражением не только дум и чувств, но также и виденного где-то, когда-то, но виденного. И к тому же глубоко пережитого. Война для меня не окончена, пока я не вылечен (и это не такой уж маловажный факт), но главное, конечно, не в этом, а в том, что, пока существуют реальные бомбы, снаряды, тюрьмы, танки, я не могу заниматься абстрактными вещами. Все, что я делаю, все это мое, все живет во мне, все глубоко личное.

Художник должен изучать жизнь своего народа всегда, до конца дней своих.

Надо ездить, надо ходить. Но как это



делать мне? Надо придумать, иначе художник Пророков умрет раньше, чем Борис Иванович... Не надо рисовать того, чего не знаешь. Это закон.

Хорошо, когда художник много знает. Но беда, когда умеет меньше, чем знает.

...Горький прав — нужно уметь ненавидеть враждебный нам мир. Кто умел так ненавидеть, как Маяковский, да и сам Горький?..

И вот о наследии мещанства. Борьба непримиримо и помнить, что мещанин — в каждом из нас... Надо ковать из себя коммуниста с утра до ночи, и так всю жизнь. Мещанство надо выбивать из мыслей, желаний, поступков, слов, красок.

Самое тяжелое в жизни — не работать.

Хочу заставить мысль проникнуть в мысли Микеланджело. Мы слишком земны. Реалисты «с мордой, упершейся вниз», «на подножном корму».

Микеланджело считал первым художником бога и яростно соревновался с ним, и он создал не только героического и прекрасного человека, но и бессмертного, что богу не дано.

Я должен постичь его так же, как он постиг антиков.

...Я не копирую, но хочу постичь образ его мыслей. Так же, как мне хочется постичь мышление Эль Греко или Гойи.

Искусство Микеланджело зиждется на высочайших идеалах и высочайших познаниях... «День» не срисуешь с натуры. Для «Раба» нет в мире натуры. Микеланджело — величайший из пророков.

Позор человечества в том, что ничтожные тираны стремились поработить гения... Больше всего художник боролся с рабством, и его «Рабы» нам говорят: из каменных лап рабства вырваться трудно, но стремиться к этому надо. Одни погибли, но другие освободятся. Завещание свободолюбивого гения.

А сегодня зима. Дивный девственный снег покрыл улицу, дома и бедный сад наш. И только пожелтевшие березы торчат над ослепительно белой землей.

Видит бог, я бился до последнего патрона. И вот говорю: трижды да здравствует жизнь после меня! Ради этого я жил и боролся.

Я видел счастье. Вот чего я желаю сыну...

Дети из одной школы спрашивали, почему я пишу черными красками. Я сказал, что больше всего люблю яркие краски, но скорбь и гнев водят кистью. Всю жизнь мечтал писать красивые картины, которые наполняли бы человека радостью. Но вот ничего не получилось.



Комсомолец двадцатых годов. Бумага, тушь, перо. 1962.



На футбольном поле. Бумага, тушь, перо. 1962.

Фидель Кастро на Красной площади. Бумага, тушь, перо. 1963.



И сейчас, измученный всеми напастями, хочу еще воздать людям за хлеб и любовь.

Сильные, выдающиеся художники нашей эпохи — члены своих национальных коммунистических партий: Ороско, Ривера, Сикейрос, Пикассо, Леже, Гуттузо и так далее. Вот прекраснейший факт в мире прекрасного.

Думаю я — художник должен учиться.

Учиться ремеслу, то есть с утра до вечера рисовать, если устанешь, то писать, устанешь писать — лепить.

Учиться думать, учиться образному мышлению, изучать постоянно людей, их мысли, труд, отношения. Изучать политику, историю, философию, изучать физику, химию, естествознание. Наконец, историю искусства, музыку, литературу, архитектуру. Классовые битвы и историю классовой борьбы. Учиться мужеству, принципиальности, дерзанию, требовательности к себе.

Художник должен быть мыслитель и рабочий, как Микеланджело.

Нахожусь под впечатлением рассказа о публикации в «Прометее» фронтовых записей Лили Карастояновой. Пишет, что уходит в бой за Риту Кирклисову, Бориса Пророкова, Сашу Слепянова (ее муж, погибший на фронте). Она работала в «Комсомольской правде». Дочь болгарского коммуниста, воспитанная в семье Емельяна Ярославского. Погибла в сражении в партизанском отряде.

Меня как-то потрясло это, и я задумался о единомышленниках и о той ответственности, с которой строго необходимо подходить ко всему и всегда, через двадцать шесть или двадцать семь лет узнаешь, что мужественный человек идет в бой с твоим именем на устах и погибает. Я обязан найти в себе двойные силы.

...Какая досада, что надо лежать, а не рисовать ветку яблони! Я бы сказал: какое несчастье! Или так: какое счастье, когда можно рисовать ветку яблони или ирисы...

Но, может быть, вернется высшее счастье, когда снова можно будет работать листы, посвященные борьбе, свободе, миру.

Силы уходят с каждым днем. Вынужден оттянуться на койку.

А мне еще хочется написать Фиделя Кастро, нарисовать групповые портреты наших морских пехотинцев.

Слышишь ли, товарищ Судьба!

(Эта запись, датированная 10 июля 1972 года, — одна из последних в дневнике художника)



...верую в свою надежду: наша русская  
школа не последнею будет.

П. М. Третьяков



И. Репин.  
Портрет П. М. Третьякова.  
Масло. 1901.

«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ ИМЕНИ ПАВЛА МИХАЙЛОВИЧА И СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ТРЕТЬЯКОВЫХ, ОСНОВАННАЯ В 1856 ГОДУ И ПЕРЕДАННАЯ В ДАР ГОРОДУ МОСКВЕ В 1892 ГОДУ, СОВМЕСТНО С ЗАВЕЩАННЫМ ГОРОДУ СОБРАНИЕМ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ТРЕТЬЯКОВА» — эта надпись на фасаде Третьяковской галереи всякий раз напоминает посетителям имена людей, посвятивших всю свою жизнь ее созданию.



# ИЗ ПЕРЕПИСКИ П. М. ТРЕТЬЯКОВА С ХУДОЖНИКАМИ



40 лет собирал П. М. Третьяков картины русских художников. Свое первое приобретение — картину Н. Г. Шильдера «Искушение» — он сделал в 24 года. Оно и положило начало знаменитой теперь на весь мир коллекции. Павел Михайлович всегда беззаветно верил в торжество русской национальной школы. И вера эта в соединении с несравненным вкусом, удивительной интуицией, решительностью и твердой волей помогла ему, казалось бы, невыполнимому для одного человека начинанию.

М. В. Нестеров в воспоминаниях о Третьякове писал: «Кому не приходила в голову мысль о том, что, не появившись в свое время П. М. Третьяков, не отдался он всецело большой идее, не начни собирать воедино русское искусство, судьбы его были бы иные, быть может, и мы не знали бы ни «Боярыни Морозовой», ни «Крестного хода», ни всех тех больших и малых картин, кои сейчас украшают знаменитую Третьяковскую галерею. Тогда, в те далекие годы, это был подвиг...»

Но Павел Михайлович был далеко не одинок в своем деле. Неоценимую поддержку ему всегда оказывали русские художники, в числе которых были Крамской, Перов, Ге, Верещагин, Репин и многие другие. Они были его первыми советчиками, верными друзьями и отзывчивыми помощниками. Строки из переписки собирателя с художниками, которые мы приводим ниже, — яркое тому подтверждение.

**Н. А. Ярошенко — П. М. Третьякову, 5 июня 1879**

Многоуважаемый Павел Михайлович!

...Вы не принадлежите к числу тех собирателей произведений искусства, для которых мотивами и побуждениями к приобретению их служат: прихоть, каприз, а чаще: необходимость занять пустое место на стене в голубой или розовой гостиной, в бильярдной или столовой. Вам, по-видимому, чужд также и довольно распространенный взгляд на полное и исключительное право собственности по отношению к приобретенным произведениям искусства, и Вы, не признавая за собой нравственного права исключительно пользоваться ими, сочли справедливым коллекцию Вашу сделать общедоступной. Нет сомнения, что, помимо любви к искусству, еще и сознание пользы,

какую оно приносит обществу, побуждает Вас постоянно пополнять галерею, чтобы она была по возможности полной и всесторонней выразительницей Русского искусства и чтобы каждый посетитель вынес из нее наиболее полное знакомство с нашим искусством и извлек из него всю ту сумму пользы и влияния, какое оно дать может. Слухи о намерении Вашем сделать впоследствии свою галерею общественным достоянием только подкрепляют сделанные мною выводы.

**В. Д. Поленов — П. М. Третьякову, 19 февраля, 1877**

...благодарю Вас за то серьезное наслаждение, которое я испытал, осматривая Вашу поистине замечательную галерею\*.

\* Собрание картин П. М. Третьякова стало доступным для обозрения знакомым собирателя уже с 1874 года.

Великая слава Вам! И многие лета — за такое горячее и разумное покровительство русскому искусству. Позволю себе высказать Вам прямо то, что я всем говорю, что Вы единственный у нас собиратель, который строго и правильно относится к искусству. Приобретение Вами произведения не есть случайная фантазия или прихоть любителя, оно равняется оценке строгого и тонко понимающего знатока.

**В. М. Максимов — П. М. Третьякову, 31 марта, 1876**

...да, Павел Михайлович, многие и много раз вспомнят Вас с благодарностью. Лучшего помощника, как Вы, не найти Товариществу, лучшего ценителя и образователя школы русской, той школы, которая понемногу получает право гражданства изображать простых, серых, не подкрашенных ни излишними добро-







**М. Антокольский.**  
Иван Грозный.  
Бронза. 1871.

**В. Максимов.**  
Приход колдуна на  
крестьянскую свадьбу.  
Масло. 1875.

детелями, ни пороками русских людей. Много сказал бы я, если бы умел хоть немного складнее выражать то, что думаю.

**Ф. А. Васильев — П. М. Третьякову, 25 ноября, 1871, Ялта**

Не стану распространяться о моей благодарности за Вашу помощь. Вы, вероятно, сами знаете, как она велика...

К будущей осени у меня будет окончено картин штук восемь. Если мне останется хотя ничтожная возможность уберечь эти картины от продажи здесь, то я воспользуюсь ею для того, чтобы, проезжая через Москву, первому Вам предоставить выбрать, если которая-либо из них будет достойна Вашего внимания.

**Н. Н. Ге — П. М. Третьякову, 18 мая, 1871**

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Сейчас получил письмо — ответ от Антокольского, он в Риме, здоров и согласен исполнить для Вас из мрамора Грозного. Он очень рад, что это будет для Вас, потому что надеется его сделать так, как следует оконченное произведение, и просит сообщить, что ежели это состоится, то он только и будет делать этот экземпляр, не любя повторять.

**М. М. Антокольский — П. М. Третьякову, 20 июня, 1872, Рим**

Лишь теперь только есть возможность взяться за Вашего

Ивана Грозного. Причина такой медлительности была недостаток мрамора, правда, был только один кусок хорошего мрамора, но до сих пор я его не купил: во-первых, потому, что он немного чересчур прозрачен, чего бы мне не хотелось, и, во-вторых, зная хорошо, что мне нужно и другого куска нет, они запросили у меня ровно вдвое больше обыкновенной цены. На днях привезут мрамор, и я возьму, если мрамор будет без пятен. ...Если же и теперь будет неудача в выборе мрамора, то придется самому ехать в Каррару.

**П. М. Третьяков — Ф. М. Достоевскому, апрель, 1872**

Милостивый государь Федор Михайлович!



Простите, что, не будучи знаком Вам, осмеливаюсь беспокоить Вас следующей просьбой: я собираю в свою коллекцию русской живописи портреты наших писателей, имею уже Карамзина, Жуковского, Лермонтова, Лажечникова, Тургенева, Островского, Писемского и др. Будут, то есть уже заказаны: Герцена, Щедрина, Некрасова, Кольцова, Белинского и других.

Позвольте и Ваш портрет иметь масляными красками.

**В. Г. Перов — П. М. Третьякову, 10 мая, 1872**

Сердечно уважаемый Павел Михайлович!

Наконец собрался Вам написать о ходе наших портретов, которые скоро будут кончены. Достоевского портрет осталось, чтобы закончить, взять сеанса два, Майкова — сеанса 4. Портреты хорошие, удачные. Достоевский не со-

ветует больше трогать голову Майкову, находя выражение вполне удовлетворительно. Майков также с большой похвалой отзывается о портрете Достоевского...

...К этим портретам можно применить нашу поговорку (за вкус не берусь, а горячо будет), и правда, как они написаны, то есть хорошо ли, не знаю, но что в них нет ничего портретного, то есть верно, мне кажется, что в них выражен даже характер писателя и поэта...

Летом собираюсь посетить Вас, а также поблагодарить Вас за честь, которую Вы им сделали, имея их портреты...

**Ф. А. Васильев — П. М. Третьякову, 4 января, 1873, Ялта**

...Поздравляю Вас с истинно хорошей покупкой, с приобретением «Спасителя» Крамского (имеется в виду «Христос в пустыне». — *Примеч. ред.*). Независимо от

того, что я хорош с Крамским, я должен сказать, что это самый большой, самый серьезный художник у русских, в чем Вы легко убедитесь, всмотревшись в его самые обыкновенные произведения.

Знаете, Павел Михайлович, Вам до смешного завидуют все, имеющие галереи. Знаете ли Вы это? Ведь у Вас музей, у Вас история развития русских художников. Я не знаю мысли, какой Вы руководитесь, собирая картины современных и прежних художников, но результат этого собрания изумительный.

**П. М. Третьяков — В. В. Стасову, 7 марта, 1878**

Никак не могу согласиться с Вами, чтобы наши художники должны были писать исключительно одни бытовые картины, других же сюжетов не отважились бы касаться. ...Крамской, написав «Майскую ночь», «Христа в пусты-

**Ф. Васильев.**  
Мокрый луг.  
Масло. 1872.







К. Савицкий.  
Ремонтные работы  
на железной дороге.  
Масло. 1874.

не», не сделал ошибки — тут я уже ни с кем не соглашусь. Разумеется, это только мое личное мнение, но только уж никак не потому, что эти две картины есть моя собственность.

Я вовсе, ничуть, не воображаю, чтобы тут взгляд мой был верен, но для меня лично (и еще для нескольких лиц) эти две вещи самые любимые из всей моей коллекции; стало быть, художник не совсем напрасно положил свой труд, а из этого и выходит, что нужна свобода, а не стеснение в выборе сюжетов...

**К. А. Савицкий — П. М. Третьякову, 26 июня/8 июля, 1874, Париж**

...Я спешу поблагодарить Вас и вместе с тем высказать, что считаю себя глубоко польщенным, что в ряду многих других худож-

ников выбор Ваш пал на меня. (Картина Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» была приобретена Третьяковым в 1874 году.— *Примеч. ред.*)

Замечания Ваши относительно неудовлетворительности тона моей картины разделяю с Вами вполне; но, к сожалению, считаю эту погрешность одним из тех зол, в котором так часто приходится убеждаться тогда только, когда вещь уже окончена, и единственным утешением становится надежда не впасть в ту же ошибку на будущее время...

**И. Е. Репин — П. М. Третьякову, 14 октября, 1877**

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Смотрю на Дьякона, думаю... Удерживаюсь от всякой похвалы этой вещи, это дело не мое, может

быть, и бранить будут, но мне эта вещь нравится, он живой передо мной, едва не говорит. Признаю Вам откровенно, что если его продавать, то только в Ваши руки, в Вашу галерею не жалко, ибо, говоря без лести, я считаю за большую для себя честь видеть там свою вещь.

...Вы и без меня хорошо понимаете достоинства художественных произведений, Ваша Галерея об этом очень красноречиво говорит.

**П. М. Третьяков — В. В. Стасову, 1 сентября, 1874**

Милостивый государь Владимир Васильевич!

В июле я имел письмо В. В. Верещагина из Бомбея и тогда же ответил ему. Коллекция его, приобретенная мною, подарена Обществу любителей художеств



с тем, чтобы она находилась в удобно устроенном помещении в лучшей части города; срок для устройства помещения я дал три года, если же к тому времени помещения не будет, то я имею право взять коллекцию обратно и передать другому какому-либо учреждению. В случае же, если бы впоследствии когда-нибудь Общество прекратило свое существование, то коллекция поступает в собственность города... Принося в дар Обществу, я желал, чтобы публика могла во всякое время осматривать коллекцию, то есть пользоваться ею...

Когда же окончится временная выставка и коллекция поступит в постоянное помещение\*, то я выговорил день, именно воскресный, для бесплатного входа. Ученики живописи и ваяния и рисовальных школ имеют постоянно бесплатный вход и теперь и после. Это я выговорил по собственному своему желанию, не вынуждаемый никаким договором.

**П. М. Третьяков — В. В. Стасову, 2 апреля, 1879**

Я обязан продолжать начатое дело — собирания русских картин (некоторые вообразили, что с приобретением ташкентской коллекции Верещагина\*\* я перестану собирать картины, и ошиблись). Теперь насчет содержания; как ни странно приобретать коллекцию\*\*\*, не зная содержания ее, Верещагин такой художник, что в этом случае можно на него положиться.

...А ведь война эта — событие мировое, только, может быть, в далеком будущем будет оценена жертва, принесенная русским народом, и за изображение-то этого события берется такой художник, и к тому же очевидец. Если бы это дело не состоялось, кто бы тут более был виноват, художник

\* Верещагинская коллекция продолжала оставаться в помещении Московского общества любителей художеств до 1881 года, после чего П. М. Третьяков включил ее в свое основное собрание.

\*\* П. М. Третьяков заплатил за нее 92 тысячи рублей.

\*\*\* Балканская серия картин В. Верещагина так и не была целиком приобретена П. М. Третьяковым. Болгарские картины приобретались врозь.

И. Репин.  
Протодьякон.  
Масло. 1877.



или общество, я не берусь разбирать. Но только это было бы очень прискорбно.

**В. В. Стасов — П. М. Третьякову, 18 марта, 1881**

Дорогой — дор — гой — д — гой Павел Михайлович, поздравляю Вас с чудной, с высокой жемчужиной, которую Вы прибавили теперь к Вашей великолепной народной коллекции!! Портрет Мусоргского, кисти Репина, это одно из величайших созданий всего русского искусства.

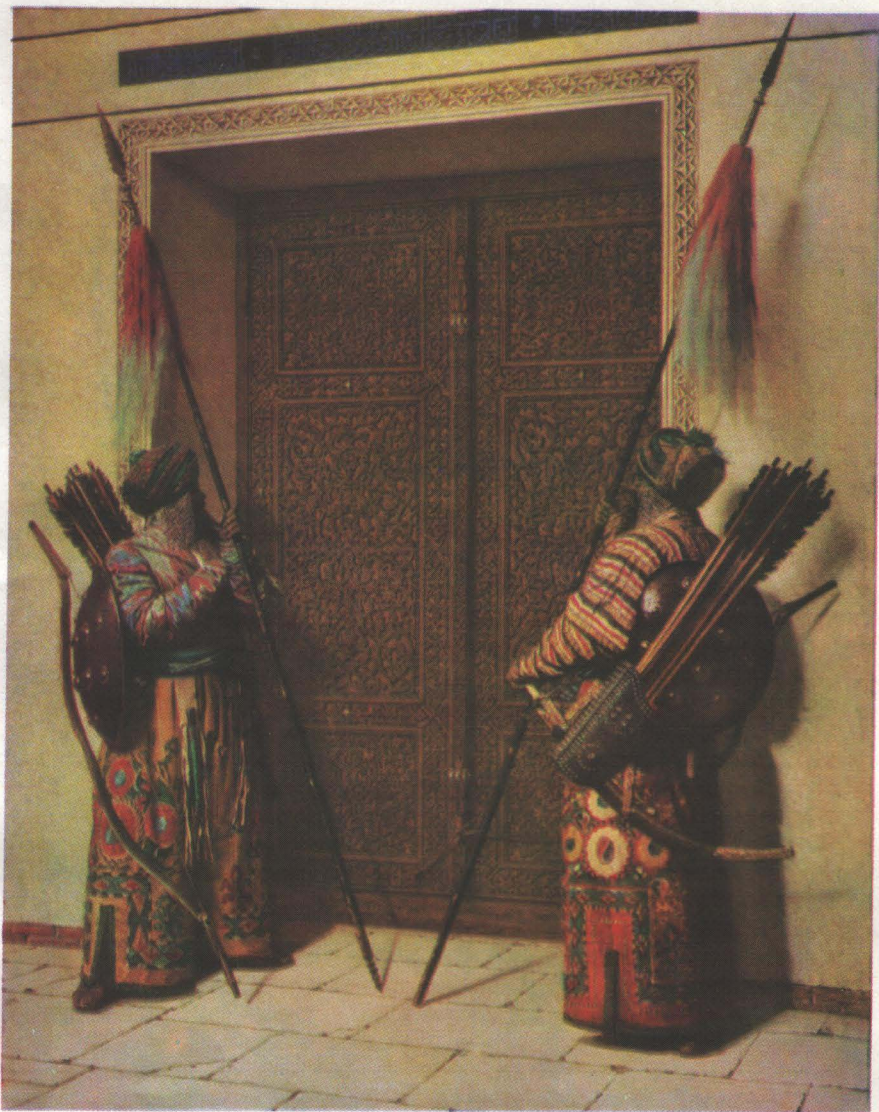
Что касается сходства, все друзья, приятели, родственники покойного Мусоргского не перестают дивиться — просто живой Мусоргский последнего времени! Что касается же художественной стороны дела, то послушайте вот что: вчера с утра я привез портрет на Передвижную выставку, все наши лучшие художники, прибывшие мало-помалу, в один голос трубили славу Репину!

**В. В. Стасов — П. М. Третьякову, 11 августа, 1875**





В. Верещагин.  
Двери Тамерлана.  
Масло. 1872—1873.



У меня остается все прежняя претензия насчет заглавия Галереи: «Городская». Что за городская! Значит, могут быть еще галереи: губернская, уездная, околоточная, квартальная?! Нет, нет, нет. Ваша чудесная Галерея есть русская, всенародная, государственная, народная, национальная Галерея, все равно как, например: собрание сочинений Пушкина, Льва Толстого, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, Островского. Все это — всенародно и национально!

**П. М. Третьяков — В. В. Стасову, 16 августа, 1895**

Насчет названия галереи совершенно бесполезно говорить.

...Для меня важно не название, а суть дела: так как она Городская, принята городом на известных условиях, есть неотъемлемая собственность города, то судьбы ее незыблемо утверждены.

...Я же желал, чтобы наше собрание всегда было в Москве и ей принадлежало, а что пользоваться собранием может весь русский народ, это само собой известно.

РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ

## И. РЕПИН. ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО

*В марте нынешнего года исполнилось 100 лет со дня кончины великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского. И одновременно — сто лет со дня создания знаменитого портрета, написанного Ильей Ефимовичем Репиным.*

**В** этом живописном шедевре, одном из величайших творений не только русского, но и мирового искусства, воплотились желание мастера правдиво отобразить действительность, его страстная вера в прогрессивную интеллигенцию, борющуюся за народное счастье.

Мусоргского Репин любил и как художника-новатора, близкого ему по духу, обладающего необычайным «чутьем Руси», и как исключительного человека, отличавшегося огромной «глубиной души, изяществом мысли и добродушием в поступках», и, наконец, как давнего друга. Мусоргский олицетворял для Репина все самое возвышенное, честное и глубокое, что было в лучших представителях русского народа.

Известно, что Репин испытывал к Мусоргскому глубокую и долголетнюю привязанность. Может быть, поэтому его портрет вышел лучше, чем многие другие первоклассные репинские портреты.

Мысль о необходимости портретировать Мусоргского зародилась у Репина давно — еще в начале 70-х годов, вскоре после знакомства с композитором. Репин писал художественному критику В. В. Стасову 15 марта 1863 года: «Модеста Петровича... я тоже считаю давшим мне слово посидеть» (то есть позировать).

Трудно сказать, почему Репин





W. P. 1881



не смог осуществить своего замысла в 70-х годах. Художник возвращается к нему лишь в начале 1881 года, когда Мусоргский, будучи уже в безнадежном состоянии, лежал в солдатском Николаевском госпитале в Петербурге. «Вот опять прочитал я в газете («Русские ведомости»), что Мусоргский очень болен; как жаль эту гениальную силу...» — пишет художник Стасову 16 февраля.

В марте Репин создает в госпитале за четыре дня портрет композитора, который чувствовал себя несколько лучше: «посвежел, приободрился, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего военного госпиталя», — вспоминал Стасов.

Работа над портретом проходила несколько необычно: не было мольберта, и живописец вынужден был кое-как моститься у столика, перед которым в больничном кресле сидел Мусоргский. Но эта необычность обстановки только усиливала контакт художника с портретируемым: Репин во время сеансов, по его словам, «развлекался всякими разговорами».

Интимная обстановка сеансов словно передавалась портрету; образ композитора вступает в тесное и непосредственное общение со зрителем. Вот он, гениальный Мусоргский, истерзанный смертельным недугом. На нем зеленовато-серый больничный халат с малиновыми отворотами. Голова композитора слегка наклонена. Он о чем-то глубоко задумался. Отекшее лицо, воспаленные глаза под тяжелыми веками, растрепанные волосы говорят о мучительном страдании, подкосившем этого некогда могучего и жизнерадостного человека.

Всмотритесь в его открытый лоб, плотно сжатые, маленькие, как у ребенка, губы, взгляните в серо-голубые глаза. Они затуманены болезнью, но сохранили выражение сильной и глубокой мысли, ибо умственные силы не оставляли композитора до последней минуты. Вы почувствуете: физическая слабость и жизненные невзгоды не убили в этом человеке необыкновенной ду-

ши. Репинский Мусоргский полон внутренней силы, что подчеркнуто самим расположением фигуры, не умищающейся на холсте.

В единстве противоречий между умирающим телом и надломленным, но несдавшимся духом раскрывается смысл этого драматического образа. В нем как бы исподволь проступает оценка самодержавия, в условиях которого произошла ранняя гибель столь выдающегося «бойца музыкального мира» (слова Репина). С другой стороны — вера в несокрушимую силу народного духа, выразителем которого и выступает перед нами Мусоргский.

Утверждающее начало в портрете берет верх над стороной критической. В отличие от некоторых репинских полотен той поры, построенных на контрастах света и тени, Мусоргский написан в светлых тонах. Весь образ как бы пронизан светом. Живописное решение портрета способствует раскрытию образа композитора, утверждению его духовной красоты.

Неведомыми до Репина средствами — сочетанием оттенков дополнительных цветов — передана материальность лица Мусоргского.

За пять лет до появления портрета замечательный художник И. Крамской, который был одним из учителей Репина, писал Стасову из Парижа: «Что теперь требуется, чтобы не повторять задов? Мало того, чтобы голова была рельефна; нет, она должна быть незаметно рельефна: я даже не знаю, как это сказать. Я хотел бы удовлетворить ту купчиху, которая ни за что не хотела видеть под носом черное... Пройдите мысленно по галереям и скажите, нет ли черного под носом даже у Веласкеса, не говоря уже о Рембрандте? И что бедной женщине делать? В этом глубокая правда, по-моему. Очевидно, стало быть, что не вся сумма того, что есть в природе, приведена в известность».

Крамской, видимо, имел в виду создание портретного образа без светотеневой моделировки, только лишь цветом. Не случайно он вспомнил анекдотический эпизод с купчихой, никогда не

замечавшей «черных» теней на живом человеке.

Репин словно угадал мечту своего учителя, откликнулся на его призыв. Портрет Мусоргского — редкий пример соответствия художественной формы изображаемому характеру. Стасов подчеркивал удивительное сходство с моделью: «Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета, — так он жизнен, так похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского».

Портрет Мусоргского — огромное достижение великого мастера и по глубине психологической сдержанности образа, и по новизне самой живописи. И не случайно Крамской, увидев этот портрет, сказал о Репине: «Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные, — сам я и никто больше». Эти слова Крамского широко известны. Однако они наполняются новым смыслом при сопоставлении с приведенным выше отрывком из письма Крамского к Стасову.

Стоит вспомнить, что к началу 1880-х годов были созданы многие из лучших портретов Мане, Ренуара, Дега, интересные поисками в области колорита. Они значительно обогатили живописный язык Репина. Появились новаторские портретные полотна Сезанна. И все же репинский портрет Мусоргского, как и созданные в иных живописных ключах, с ориентацией на Рембрандта и Веласкеса, портреты А. Ф. Писемского, П. А. Стрепетовой, Н. И. Пирогова, В. В. Стасова, несли в себе нечто, чего не смогли вложить в портретный образ современные Репину французские мастера. Это «нечто» заключается в органичном сплаве жизненной достоверности, психологической силы образа с его высоким гуманистическим, общественным содержанием. Так в ту пору мог творить только русский художник, друг Мусоргского, современник Достоевского и Льва Толстого.

Л. ЗИНГЕР,  
доктор искусствоведения



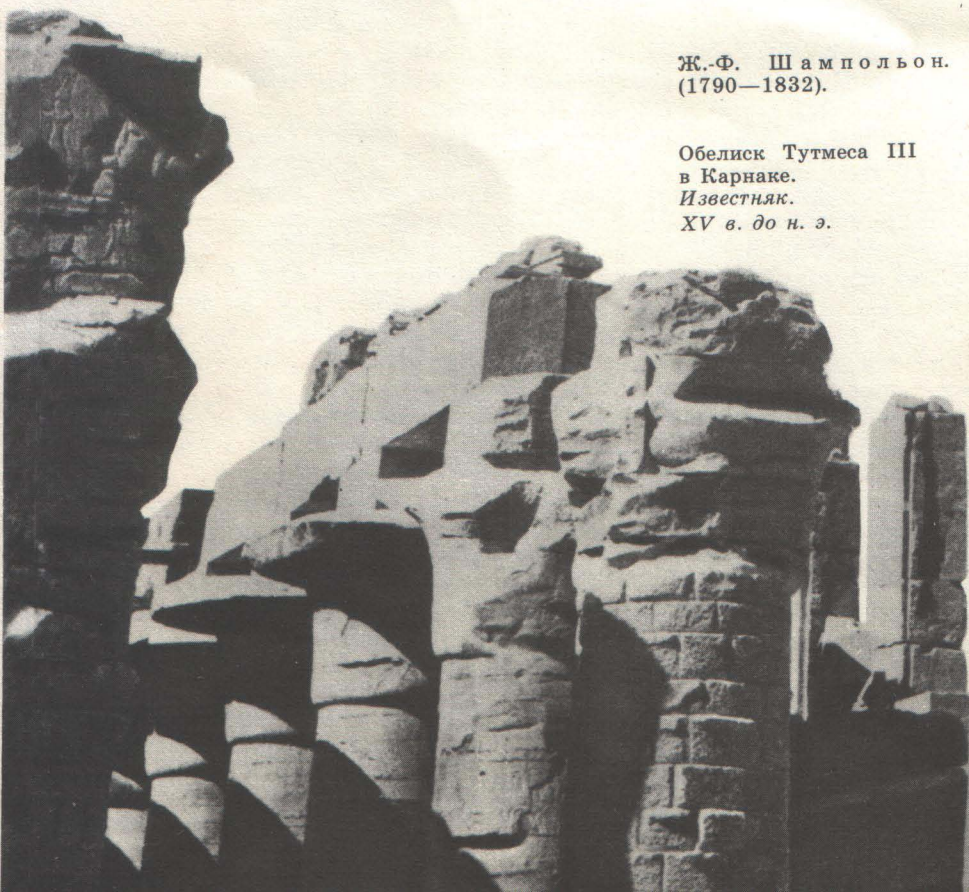
ПОИСКИ.  
НАХОДКИ.  
ОТКРЫТИЯ



# ТАЙНА ЕГИПЕТСКИХ ИЕРОГЛИФОВ

Ж.-Ф. Шампольон.  
(1790—1832).

Обелиск Тутмеса III  
в Карнаке.  
Известняк.  
XV в. до н. э.





Ученый мир был потрясен. 22 сентября 1822 года стало известно, что Жан Франсуа Шампольон прочел древнеегипетские иероглифы.

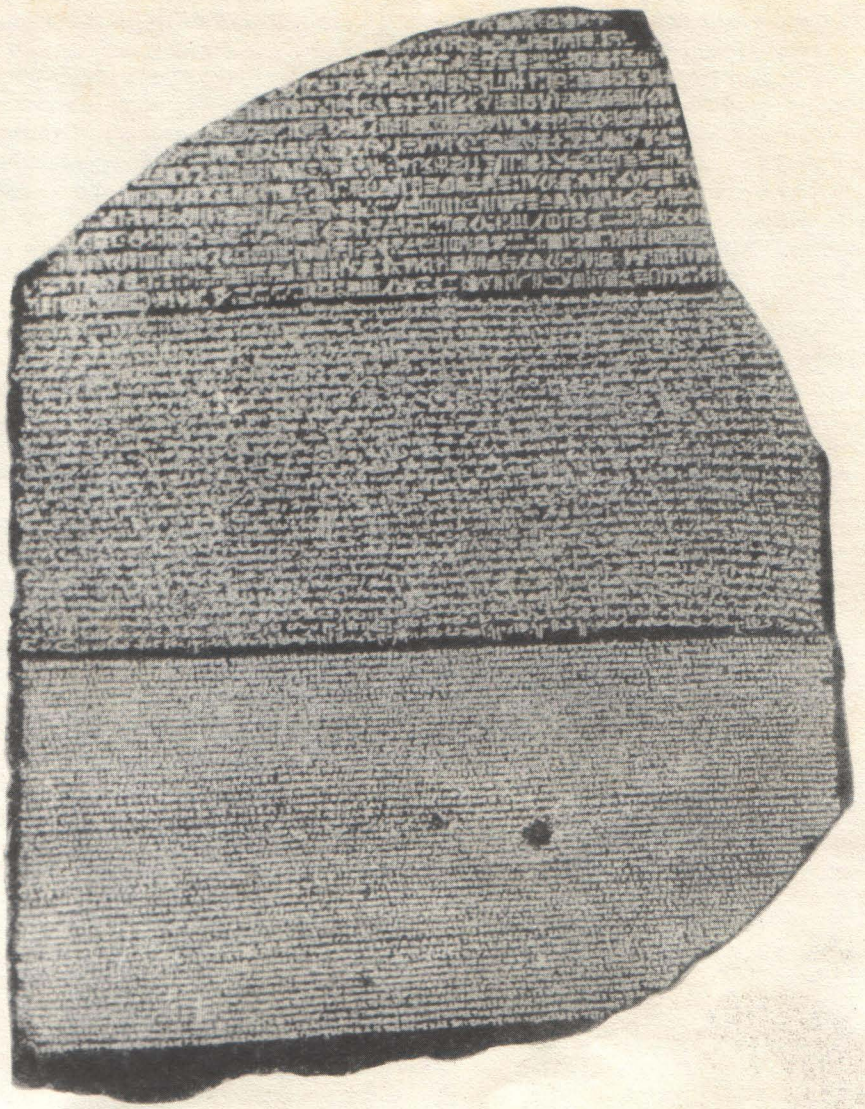
Его открытие тогда казалось невероятным. Более двух веков пытались прочесть египетские письмены, но никто еще не смог проникнуть в их тайну. Известный французский востоковед Сильвестр де Саси считал эту тайну неразрешимой. Поэтому, когда его ученик Шампольон прочел доклад о дешифровке иероглифов, де Саси и некоторые другие ученые не сразу признали это открытие.

Жан Франсуа Шампольон родился 24 декабря 1790 года. Его отец был книготорговцем. Маленький Франсуа оставался в лавке, рассматривал книги. Он очень рано научился читать и потом часто удивлял окружающих блестящими способностями. Интересы мальчика были сосредоточены на истории, географии, культуре Египта. Восемилетний Франсуа знал о Египте все, что было написано на французском языке, к девяти годам он выучил древнегреческий и латинский языки, чтобы читать в подлиннике книги о «стране чудес».

Чем старше становился Шампольон, тем углубленнее он занимался историей и языками. Франсуа изучил так называемую коптскую письменность. В Египте она появилась в III веке до н. э. Иероглифы в ней заменены греческими буквами. Франсуа заинтересовался арабским и арамейским языками, потому что в этих источниках сохранилось много сведений о Древнем Египте. Так, еще учась в лицее, Шампольон стал полиглотом.

В 1798 году молодой генерал Бонапарт, через пять лет ставший императором, готовился к походу в Египет. Вместе с войсками туда же отправились представители науки и культуры. Они должны были изучить и зарисовать египетские древности. После африканской кампании Наполеона многие европейцы впервые получили возможность увидеть интереснейшие материалы, в том числе и таинственные иероглифы.

В 1799 году случайная находка снова привлекла внимание к иероглифам. Около города Розетты французские солдаты рыли траншеи. Лопата одного из них наткнулась на что-то твердое. Это оказалась большая базальтовая плита с надписью на одной стороне, сделанной тремя видами письма: иероглифами в верхней части, скорописью в средней и греческими буквами внизу. Греческий текст прочли без труда. Оказалось, что жрецы повелели высечь на плите постановление в честь фараона



Птолея V Епифана, правившего в 196 году до н. э. Итак, греческий перевод должен был помочь проникнуть в тайну египетских письмен. Однако попытки не увенчались успехом. Трудность заключалась в том, что никто не знал языка египтян. Мешала работе главная ошибка — ученые считали каждый иероглиф не буквой, а целым словом, то есть идеографическим письмом.

Некоторые правильные наблюдения удалось сделать английскому математику Томасу Юнгу. Он обратил внимание на то, что скоропись представляет собой измененные иероглифы. В розеттской надписи Юнг, так же как и другие ученые, искал царское имя Птолемей. Его нетрудно найти, так как оно вписано в овальную рамку — картуш, в который египтяне обычно заключали царские имена. Юнг предположил, что в имени должны быть алфавитные знаки — буквы, заимствованные от греческого письма. Когда он попытался

Розеттский камень.  
Базальт.  
II в. до н. э.



подставить греческие буквы в имени фараона, то оказалось, что в египетском написании не хватает нескольких знаков. Очевидно, подумал Юнг, в имени иероглифы частично равны буквам, частично — целым словам. Работая над текстом Розеттского камня, Юнг смог установить только несколько букв.

В то время Жак, старший брат Франсуа, жил в Гренобле, куда назначили префектом известного физика Фурье. Он недавно возвратился из Каира, где занимал должность ученого секретаря комиссии по изучению Древнего Египта. Фурье пригласил Жака посмотреть коллекцию египетских памятников, привезенных из Каира. Смотреть памятники попросился и Франсуа.

Оба брата отправились к Фурье. На 11-летнего Франсуа подлинные вещи древней страны пирамид произвели неизгладимое впечатление. Он жадно слушал рассказы Фурье, разглядывал

письмена на вещах и папирусах и робко спросил:

— Кто прочел то, что тут написано?

— К сожалению, пока никто не умеет читать иероглифы, — ответил Фурье.

И вдруг неожиданно для самого себя у Франсуа вырвалось восклицание:

— Я это прочту!

Это желание прочесть иероглифы не покидало его никогда. Всю жизнь настойчиво и последовательно готовился Шампольон к осуществлению своей мечты.

В 17 лет он написал первый том «Географии древнего Египта», сделал доклад о своей работе и представил план второго тома Гренобльской академии наук. Несмотря на молодость докладчика, его избрали в члены академии. Успех не вскружил голову Франсуа. Живя в Париже, все свое время он посвящает работе, изучает имеющиеся в библиотеках папирусы.

Стела Нефертабет.

Деталь.

Известняк  
раскрашенный.  
IV династия.

«Игла Клеопатры».

Рисунок, сделанный  
русским  
путешественником  
В. Г. Барским  
во время  
путешествия  
в Египет  
в 1730 году.





Когда в 1821 году в Париж привезли четкую графическую копию с Розеттского камня, Шампольон возвращается к исследованию надписи, начатому им еще в студенческие годы. Вначале он повторял ошибку всех предшествующих исследователей — считал египетское письмо идеографическим. Но как в таком случае можно написать имя? Пришло решение — сравнить количество слов в греческом тексте с числом иероглифов. Если число хотя бы приблизительно совпадет, значит, египтяне писали идеограммами. В греческом тексте было 486 слов, в египетском 1419 иероглифов, следовательно, письмо не идеографическое. В имени Птолемея Шампольон подставил соответствующие греческие буквы и прочел — «Птолмис». Его, как Юнга, не смутило, что имя фараона по-египетски оказалось короче, чем по-гречески. Он-то знал, что в некоторых восточных языках часто не пишут гласных.

Определив буквы в имени Птолемея, Шампольон проверяет их на именах других греческих царей, узнает новые буквы. Наконец, он получает алфавит из 19 букв. И все же убеждение, что алфавитом пользовались только для написания греческих имен, не проходит.

Много радости принесла Шампольону доставленная из Египта графическая копия с надписи, выполненная иероглифами. Он внимательно изучал каждый знак.

Утром 14 сентября 1822 года ученый, как обычно, сидел за столом и раздумывал, вглядываясь в таблицы с иероглифами. Его особенно интересовали картуши.

В одном из картушей стоял кружок с точкой внутри и два иероглифа — «с» и «м». Кружком египтяне обозначали солнце, которое называли «ра», и Шампольон догадывается: «Рамсс», то есть «Рамсес», пропущенная буква «е» его не смутила — это обычный пропуск гласных. Второе имя начиналось иероглифом с изображением ибиса. Ибис — священная птица бога Тота, и Шампольон читает имя Тутмес.

Рамсес и Тутмес — ведь это египетские фараоны, которые жили много веков назад! И это уже настоящие египетские имена! Шампольону страшно поверить в открытие, которое он только что сделал. Египетские иероглифы означают буквы! Лихорадочно перебирает он свои записи, всматривается в таблицы и читает, читает слова уже не в картушах, а в самом тексте. И самое главное — он понимает слова, знакомые ему из коптского языка.

Больше нет загадки! Тайна иерогли-



Картуши с именами «Клеопатра» и «Рамсес».

фов раскрыта! У египтян была алфавитная письменность, достойная их великой цивилизации. В это всегда верил Шампольон.

Он уже не может оставаться дома и бежит к брату. Со словами: «Дело у меня в руках» — вбегает в комнату, бросает на стол записки и падает на пол в глубоком обмороке.

22 сентября Шампольон написал письмо секретарю королевской Академии надписей Дасье, подробно изложив в нем систему египетской письменности. 27 сентября ученый сделал доклад о своем открытии на заседании в академии. В этот день родилась новая наука — египтология.

Через шесть лет после выступления в академии осуществилась давняя мечта Шампольона — прикоснуться к памятникам великой цивилизации на земле Египта.

«Я поцеловал египетскую землю, к которой я так стремился, когда я, наконец, коснулся ее», — написал ученый брату.

Экспедиция Шампольона была очень плодотворной. Сделано много зарисовок памятников, скопированы росписи гробниц, записано множество текстов, собраны некоторые подлинники.

Шампольон прожил всего девять лет после своего гениального открытия. За этот короткий промежуток времени он создал учение о древнеегипетском языке и отстоял его от всех нападков противников. И это учение выдержало самую строгую проверку временем.

На его основе выросла новая наука — египтология — история Египта. И теперь мы читаем ее по подлинным древнеегипетским текстам, написанным на папирусах, на каменных плитах и храмах. А памятники искусства Древнего Египта — росписи, рельефы, скульптура — воссоздают живую картину жизни народа.

Р. РУБИНШТЕЙН,  
кандидат исторических наук



НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

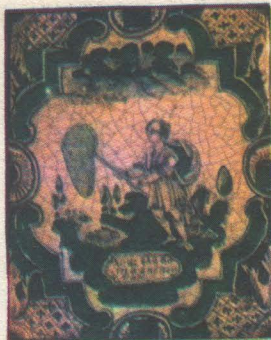
# РУССКИЙ ИЗРАЗЕЦ





**В**ы, наверно, замечали, ребята, что в русских народных сказках чудесным помощником человека часто оказывается... печка. Да-да, самая обыкновенная русская печь — дородная, ласковая, теплая. Дает герою мудрые советы, укрывает от беды, помогает совершать добрые поступки и бороться со злом. Что ж, это понятно. Ведь испокон веков печь была как бы средоточием всей домашней жизни. Она обогревала и кормила людей, на ней любили спать, особенно старые да малые. А в далекие прадедовские времена печь порой была еще и настоящим украшением жилища. И нарядной ее делали изразцы, которые покрывали всю поверхность печи.

Что же такое изразец? Это облицовочная плитка, украшенная самыми разными рисунками: изображениями цветов, птиц, животных, сценками из жизни. С обратной стороны такой плитки имелась румпа — специальное устройство вроде ящичка, с помощью которого изразец крепился к кирпичам. Изготавливали изразцы из глины: лицевую часть отти-



скавали в деревянной форме, а румпу наращивали на гончарном круге. После этого изделия сушили и обжигали в специальных печах — горнах.

Первые изразцовые печи на Руси появились около 400 лет назад, в XVI веке. Изразцы, украшавшие их, называются «красными», так как сделаны из обожженной красной глины и не покрыты сверху ни эмалями, ни красками. Изображения на них рельефные и рассказывают о военных походах и осадах крепостей, конных выездах и соколиной охоте. А каких только сказочных чудовищ здесь не встретишь! Зверя «инрога» — лошадь с рогом на голове, лютого зверя «грива» — льва с орлиными крыльями, «китовраса» — кентавра. А рядом разгуливают журавли и под пальмами мирно отдыхают барсы. Печи с такими изразцами были большой редкостью, и до сегодняшнего дня ни одна из них не сохранилась. Однако в музеях много отдельных «красных» изразцов, найденных при археологических раскопках и строительных работах.



Красный изразец.  
Москва.  
Конец XVI — первая  
половина XVII вв.

Рельефный изразец  
из фриза.  
Троицкая церковь  
в Костроме.  
1645—1650.

Расписной печной  
изразец.  
Вторая половина XVIII в.

Рельефный изразец,  
Колокольня церкви  
Никола Явленного.  
Москва.  
1682.

Изразцовая печь.  
Вторая половина XVIII в.

Изразцовый барельеф  
«Евангелист Лука».  
Мастер Степан Иванов (?)  
Данилов монастырь.  
Москва.  
Конец XVII в.

Расписные печные  
изразцы.  
Вторая половина XVIII в.

Раппорт изразцового  
фриза.  
Земский приказ в Москве.  
Конец XVII в.

Расписной печной  
изразец.  
Вторая половина XVIII в.







Шли годы. На смену с изображением херувимов, ангелов и львов. Но, кроме привычных плоских изразцов, здесь изготавливали целые изразцовые колонны и карнизы, оконные наличники и дверные порталы. При солнечном свете, а внутри — в колеблющемся пламени многочисленных свечей сверкающее убранство собора поражало современников своим великолепием.

В 1655 году Заборский умер. Похоронили его в монастыре, воздавая тем самым дань его заслугам. Другие же изразечники по царскому указу были отправлены в Москву, в Оружейную палату. Здесь лучшие мастера — ювелиры, кузнецы, резчики по дереву и кости, иконописцы — выполняли заказы царского двора. Отсюда и пошли вскоре в разные города Московского государства обозы с готовыми изразцами для украшения соборов и церквей, для облицовки печей в богатых домах.

Тем временем и московские гончары выучились новому ремеслу. Самые лучшие и красивые изразцы делал мастер Степан Иванов сын по прозвищу Полубес. Среди изображений фрукты — яблоки, груши, виноград, диковинный ананас. Рядом рядный узор, которому вскоре дали меткое имя «павлинье око». А вот полутораметровые евангелисты, напоминающие лукавых и коренастых русских мужичков. Не за это ли колдовское искусство получил Степан свое прозвище?

Но не только Москва славилась мастерами изразечниками. Были они и в далеких северных городах Тотьме, Сольвычегодске, Великом Устюге. Прославился неповторимым изразцовым уб-

ранством церквей богатый купеческий город Ярославль.

В начале XVIII столетия в связи с реформами Петра Первого быстро меняются вкусы и нравы высшего русского общества. Вновь строящиеся здания украшают затейливой лепниной, изразцам тут попросту не остается места. Они перебираются внутрь домов, преобразая, как когда-то в XVI веке, только печи — подлинное украшение парадных залов и жилых комнат. Но как изменился облик этих печей! Теперь это изящное и стройное сооружение, украшенное колонками и стоящее на изразцовых ножках. Изразцы уже не рельефные, а гладкие, с росписью. Расписывали иногда синой краской, а чаще зеленой, коричневой и желтой.

Рассматривать рисунки на этих изразцах так же интересно, как занимательную книжку с картинками. Рисунки часто сопровождаются поясняющими надписями. Неведомые живописцы поведали нам то назидательно, то с юмором, то грустя, то веселясь, о быте, нравах, обычаях и мечтах человека XVIII века. При чем человека именно русского. Куда девался суховатый рисунок западноевропейских изделий, давших новый толчок искусству изразца в России? Где обращенные к разуму словесные формулы, столь свойственные эпохе Просвещения? Изображения и подписи наивны, и сердечны, и гораздо ближе по духу народному искусству, чем популярным в то время в светском обществе аллегориям и «эмблематам». Здесь сцены домашнего труда — пилка дров,

уборка овощей, посадка деревьев («Себе на потребу»); рядом путник с посохом («Путь мой далек»), уплывающие вдаль кораблики («Едем в путь»), грустные девушки, играющие на лютнях («Играю, а ладу не знаю»), и мужчины, поднимающие кубки с вином («Веселие мое со мною»). Забавны изображения «заморских» народов, отражающие приращение простому русскому человеку простодушное удивление перед иноземными «дивовинами»: «гишпанский кавалер», «китайской купец», «арапская баба». Мастера охотно рисовали животных: оленей («Елень дикая»), зайцев («Ото всех гоним»), «В бегании смел»), собак («Ищу господина»), верблюдов («Вербуд дикий»).

До середины XIX века украшенные расписными изразцами печи вносили уют и тепло в старинные дома. Но жизнь шла вперед, принося с собой новые научные и технические открытия. К концу XIX века в городах появилось паровое и водяное отопление. Печи становились ненужными. Постепенно прекращалось и изготовление изразцов.

На этом кончается рассказ о том, как известные гончары-художники преобразили кирпичные постройки в терема, а простые и будничные печи — в красочные сказки. Но не забыто искусство русских изразцов. Новая жизнь началась для них в стенах музеев. Давно уже привлекали они к себе внимание историков и искусствоведов. Коллекции изразцов изучают художники. И тысячи посетителей выставок и музеев любят этим чарующим искусством.

И. СЕРГЕЕНКО

Расписные печные изразцы.

Вторая половина XVIII в.



# ЛЕПКА ГОЛОВЫ

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА





Итак, во время лепки постоянно сравнивайте между собой детали, соотнося их с целым — общей формой головы. Продолжая работать, установите взаиморасположение переносицы и внутренних углов глаз, расстояние между слезниками (оно обычно равно длине глаза); площадки, образованные подглазничными дугами. Затем найдите место наружных углов глаз по отношению к внутренним.

Напоминаем — все уточнения должны идти за счет срезания или наращивания форм этюда головы сверху или снизу, но не центрального узла, образованного внутренними углами глаз и переносицей.

Выяснив, как глубоко расположены наружные углы глаз по отношению к слезникам, выявим шарообразную форму глазных яблок, надбровных дуг. Здесь следует прежде всего обратить внимание на самые высокие точки и височные линии, которые служат границами двух боковых планов лба.

Наметим верхние и нижние веки, покрывающие глазные яблоки, форму слезников и переносицы, глубину ее расположения. Глаза должны быть точно вставлены на свои места и найдены по отношению к переносице, подглазничной и надглазничной дугам и лобному отростку скуловой кости.

Ниже переносицы образуется более твердая и заостренная форма носовой кости. Ее самое широкое место соответствует краю, ниже которого хрящ образует характерный объем кончика носа, состоящий из двух частей. Уточним боковые поверхности пирамиды носа, место их соединения со щеками. Вылепим крылья носа и его нижнюю площадку. Затем проверим, верно ли определен объем верхней части челюсти, на которой как бы «стоят» ноздри.

Найдем большую форму, образуемую верхней челюстью, зубами и верхним поясом нижней челюсти. Этот объем — единое целое, на верху которого стоит основание носа, а снизу как бы подвешивается объем подбородка, пластически объединенный с нижними краями нижней челюсти.

Постарайтесь избежать частой ошибки — оконтуривания краев губ. Старайтесь лепить только объемы, находить их верх и низ, избегая «рисования».

Вылепите подбородок вместе с краями челюсти. Почувствуйте, где именно под мягкой тканью находится нижняя челюсть, которая в профиль



О. Комов.  
Женский портрет.  
Бронза. 1966.

А. Майоль.  
Женская голова.  
Мрамор.  
Около 1930.

С. Коненков.  
Митрюша.  
Бронза.  
1917.



представляет собой прямую линию; округлость ей придают расположенные сверху ткани. Определим углы челюсти, низ всей лицевой части головы, место его соединения с шеей. Проверим общую форму шеи, лепя ее по кругу.

От нижнечелюстного угла снова перейдем к уху и скуловой дуге. Ушную раковину лепим не отдельно, а со всеми окружающими ее формами. Не увлекайтесь «продырявливанием» носовых впадин и ротового отверстия — нас должна в основном интересовать форма, стремящаяся как бы выйти из глубины на поверхность.

От ушных раковин переходим к затылку, где обе наши руки встретятся на условной осевой линии, делящей голову на две равные части. План затылка должен быть параллелен плану лба, образованного лобными буграми и самыми высокими точками надбровных дуг. Он продолжается вокруг головы, образуя словно стенки кастрюли, накрытой черепной крышкой. Очень важно определить, какая форма относится к боковой стороне черепа, а какая — к его верху.

Отрабатывая форму черепа, вы одновременно лепите и волосную покров — по тому же принципу, что и складки ткани, стараясь с их помощью активнее выявить находящуюся под ними форму.

Особенно внимательно относитесь к объемам, в образовании которых непосредственно участвуют кости черепа — лобным буграм, надбровным дугам, скуловым костям.

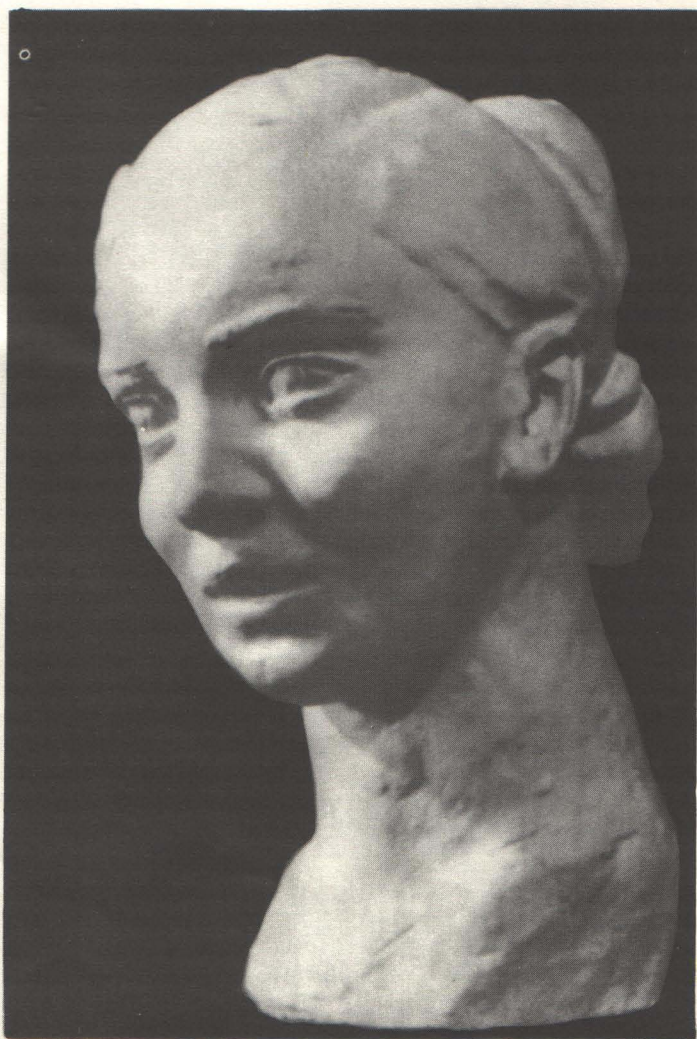
Очень важно чувствовать тяжесть скульптурного объема. Тогда она приобретает весовые качества, ее объемы начнут взаимодействовать, составят единый ансамбль. Старайтесь лепить равномерно все части скульптуры. Подобно хорошему рисовальщику, кладущему штрих по форме, работайте руками по направлению формы, что помогает сделать ее более жизненной, правдивой.

Если вы лепите еще и часть торса, то обратите особое внимание на линию соединения его с шеей — цилиндром, как бы вставленным в торс. Найдите взаимное расположение седьмого шейного позвонка и яремной ямки, верхнего края лопаток и ключиц. При наклоне плеч, а вместе с ними и головы помните, что шея выходит из торса в своем основании перпендикулярно ключицам, если смотреть на торс спереди. А шейный отдел позвоночника начинает изгибаться уже выше седьмого шейного позвонка.

Завершая работу, постарайтесь вернуться к своим первоначальным впечатлениям от модели. Добиваясь цельности и единства, подчините детали целому, а может быть, и уберите те, что мешают осуществлению первоначального замысла; что-то выделите, подчеркните существенное. Это и будет третьим этапом работы.

Стремитесь к пластической ясности формы, выражающей неповторимую индивидуальность портретируемого. Если это необходимо, смело и решительно вносите любые коррективы и изменения в этуод.

К. ПЕТРОСЯН,  
скульптор





Пропорции должны быть твердо установлены в самом начале работы, и установлены так, чтобы потом оставалось только беречь их и не сбивать. Не решив основательно пропорций, нельзя шагу сделать дальше, потому что если вы их решите небрежно, то, значит, заведомо будете напрасно тратить восприимчивость, силу и утомлять внимание.

Бессознательная непосредственность незнания долго удержаться не может. Даже дети очень скоро начинают видеть свои ошибки, и на том их непосредственность кончается. Кстати, надо сказать, что дети совершенно не знают, что они делают, не знают, что плохо, что хорошо, если у них вовремя не взять работу, от нее ничего не останется.

Самоучки тоже теряют в школе в смысле искренности и непосредственности и жалуются на школу, что она в них убила это. Отчасти это правда: до школы что-то было своеобразное в их работах, а потом они становятся бесцветными и шаблонными. На этом основании некоторые даже отрицают школу. Но это неверно. Потому что все равно у самоучек в конце концов вырабатывается свой шаблон и, по правде сказать, очень противный. Осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может.

Все знают, что вначале, то есть когда работают непосредственно чувством, работы своеобразнее, интереснее, жизненнее. Ошибки еще не так заметны, но совсем их не заметить человек не может, потому что в работе начинаются противоречия, которые требуют примирения. Эти ошибки человек начинает сейчас же заменять другими. Конечно, заменять другими, иначе как же бы это случилось, что человек работает, например, голову — месяц, а иногда и три, и больше, тогда как если бы каждое его прикосновение к глине было верно, то достаточно было бы 10—15 минут, чтобы прикоснуться ко всякому месту на работе. Глина как материал препятствий не представляет, куда же употребил художник месяц или больше? Вот сюда-то, в эти тысячи ненужных прикосновений, и уходит и жизненная техника, и чувство. Чем этих неосмысленных прикосновений меньше, тем работа лучше, и первое условие для этого —

никогда не дотрагиваться до глины, не почувствовав и не решив, что и как надо сделать.

Уместно сказать о зрении скульптора. Оно состоит в том, что человек *en face* (в фас) определяет глубину впадин и высоту выпуклостей и, почти не справляясь с профилем, глазом прощупывает формы. Такой взгляд сознательно должен развить в себе каждый скульптор. Привычка к рисунку и картинам делает то, что начинающие долго сбиваются на работу на плоскости. Рано или поздно глаз все-таки привыкает мерить глубину и выпуклости и разбираться в игре поверхностей; но это, если не обратить внимания, будет очень не скоро и тупо. При работе фигуры этот недостаток еще не так бросается в глаза, как при работе головы, когда он дает себя знать плоскими деревянными планами. Иногда годы так продолжается. Надо осознать и углубить в себе это чувство поверхности.

Самый лучший инструмент при работе по глине — рука.

Еще одно требование должен предъявлять к себе учащийся; это требование — брать модель в характере, брать ее массивность, гибкость, силу и т. д.

Брать натуру в характере — обязательное школьное требование, и не думайте взять характер простым копированием: тут надо понять сущность модели. Умение различать и брать характер сделает вас более знающим, опытным, расширит ваш кругозор и послужит для дальнейших работ вне школы.

Над чем бы вы ни работали, вы не должны упускать из виду общего и все сводить к нему. Далее надо рассмотреть грани этого общего, его планы или плоскости, как говорят иначе, сначала главные, а потом второстепенные. Если прямо работать плоскостями, то работа выйдет условной, схематической: надо, чтобы они были только внутри, как подоснова.

Разберите, например, лицо. Вы увидите, что оно все заключается в 14 главных планах: 1 — середина лба с лобными буграми, 2 — плана от лобных бугров к височным костям, 2 — от грани височных к скуловым, 2 — от скуловых к краю нижней челюсти, 2 — глазничных, 2 — от глазничных к носу и углу рта, 2 — от рта до скуловой кости и жевательной мышцы и 1 — от носа до конца подбородка. И все человеческие лица всегда заключаются в этих 14 планах; изменяется лишь форма планов, но не граница и не число. Не надо быть привязанным к этим планам (работа будет схематичной), надо только, чтобы ваша лепка была в их пределах (не теряя из виду общего)...

А. Голубкина.  
Мальчик. Этюд  
к «Пленникам».  
Гипс.  
1908.

И. Шадр.  
Портрет жены.  
Гипс.



# НУРЕКСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

**Н**урек — город на реке Вахш в Таджикистане. Его жители за последние годы не раз были свидетелями и участниками знаменательных событий. Впервые в этом горном крае строилась гидроэлектростанция. Все было удивительным: высаживание садов на каменистой земле, первые кубометры воды, положившие начало Нурекскому морю, пуск первых агрегатов и, наконец, завершение уникальной стройки.

И среди этих волнующих событий было еще одно, не менее радостное — открытие в 1978 году первой художественной школы. Нурекская художественная еще очень молода, она не сделала пока ни одного выпуска, не вручила ни одного диплома. Но она сумела стать для города своеобразным художественно-культурным центром.

Школу разместили в самом центре Нурека, на первом этаже жилого дома. Ее окна выходят на центральную площадь, где проходят митинги, парады, праздники. В школе учатся 90 детей разного возраста, предполагается прием еще 50 школьников. Сюда приходят ребята, живущие не только в самом городе, но и в близлежащих горных кишлаках.

Руководит школой молодой художник, выпускник Душанбинского художественного училища Юрий Иванович Ларионов. Еще студентом он мечтал о педагогической работе, о встрече с детьми, которые будут влюблены в искусство. «Преподавание необычайно обогащает нас самих. Мы учим и учимся», — говорит он.

Вместе с директором здесь работают специалисты: живописец-станковист Нина Николаевна Пушко, преподаватель по декоративно-прикладному искусству и графике Замон Муборахшоев. Педагоги стремятся пробудить в каждом учащемся заложенную жажду творчества, обучать детей не только техническим приемам изобразительного искусства, но и воспитывать любовь к красоте родного края.

Молодые специалисты убеждены, что уроки изобразительного искусства могут увлечь всех, ведь рисование — это один из интереснейших способов образного мышления. Именно отсутствие профессиональных знаний, неумение выразить свое мировосприятие заставляют тех учеников, которые смело рисовали, когда были маленькими, бросить кисть и краски.

Переступив порог художественной школы,

сразу можно ощутить ее жизнь даже в то время, когда там нет ребят. За них в этот момент говорят их работы, экспонированные в классах и коридоре.

Директор рассказывает:

— Ребятам приходится упорно осваивать технику рисунка, ведь рисунок и живопись — основа занятий в школе.

Вот перед нами натюрморты. Ученики писали один и тот же вазон с цветком, но как разительно отличаются работы!

Обратили на себя внимание две акварели, лежащие рядом. Одна светлая, веселая, краски в ней радостные, создают впечатление легкости. Линии длинных и вытянутых пышных листьев мягкие, сглаженные. Это работа Алеши Бубнова. Рядом другая композиция — и совершенно новое цветовое решение. Натюрморт мрачный и тяжело-весный, линии листьев с резким надломом. Почему такая разница в решениях? Педагоги, улыбаясь, пояснили, что у двенадцатилетнего автора Джумы Устоева было плохое настроение...

Знакомясь с работами учащихся, видишь, как в каждой из них отражается окружающая жизнь, сохраняются и развиваются традиции таджикского искусства.

Работы Риты Шариповой непохожи на другие. Любимая ее тема — родной город, таджикский народный быт.

Ну а космос?! Он стал для ребят привычным, близким и вместе с тем полным таинства. Поэтому у них всегда есть возможность пофантазировать, решить эту тему по-своему. Много выдумки в изображении космических городов, пейзажей, техники. В космос, кстати, даже попал олимпийский Мишка!

— Как ты думаешь, в таком прекрасном мире должны быть добрые инопланетяне или злые? — спрашивает педагог 12-летнего Олега Абдуллаева, рассматривая его рисунок на тему «Космос».

— Конечно, добрые. Если бы я думал о злых, я бы выбрал совсем другие краски...

А вот как юный художник Алеша Гурнов представляет город на другой планете. В звездное небо уходит корабль, вокруг белые, коричневые дома, непохожие на земные.

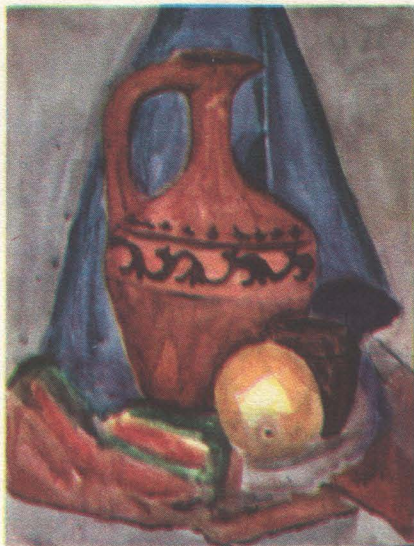
Амирхон Нуров, Сафар Курбанов и Имон Джабиров живут в кишлаке Туткаул. Они тоже занимаются в Нурекской художественной школе



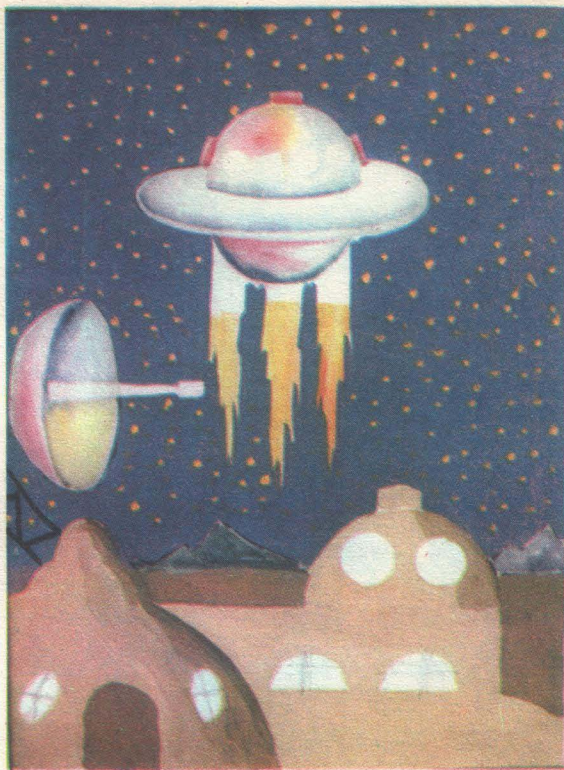
Наташа Подчасова,  
10 лет.  
В горах.  
Акварель.



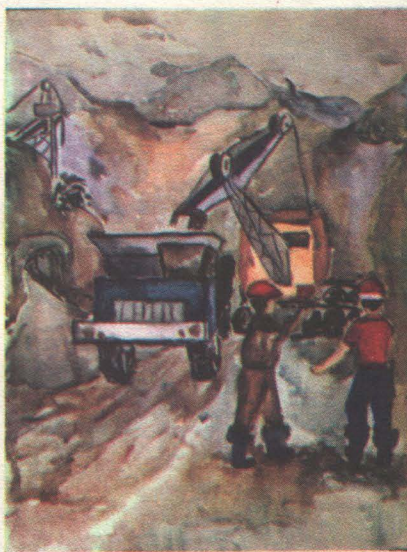
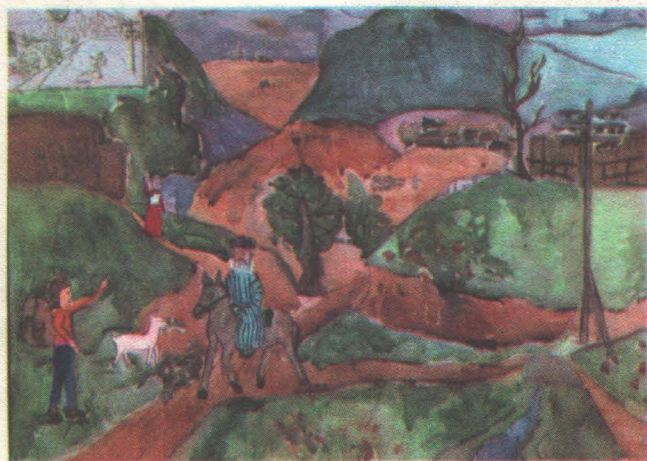
Оля Васянина,  
12 лет.  
Натюрморт.  
Акварель.



Алеша Гуров,  
10 лет.  
Космос.  
Гуашь.



Рита Шарипова,  
14 лет.  
На стройке.  
Акварель.



и не пропускают ни одного урока. Эти скромные ребята, помимо занятий живописью, с увлечением трудятся в колхозе.

Увлекательно проходят в школе встречи с художниками республики. Старшие делятся с ребятами секретами мастерства, обсуждают детские работы. Учащимися собрано свыше 200 репродукций произведений таджикских художников.

Творческим отчетом для учеников стали весенние выставки в конце учебного года. Ребятам предоставляется большой демонстрационный зал

в Доме культуры. Выставку посещают почти все жители Нурека. Лучшие работы отбираются на республиканскую выставку, которая каждую осень проходит в столице Таджикистана Душанбе.

Нурекская школа делает первые шаги. Для каждого ее питомца кисть и краски на всю жизнь останутся незаменимым источником духовной радости.

Ю. ХИЖНЯК,  
кандидат педагогических наук

г. Душанбе



# ЖИВОЕ ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

В. В. Стасов — художественный критик



**В** конце 60-х годов прошлого века в коммунальной квартире, где жили питомцы Академии художеств, разгорелся горячий, неистовый спор. Хозяева квартиры, не известные пока еще никому Илья Репин и Марк Антокольский, пригласили в гости уже именитого и широко известного художественного критика Владимира Васильевича Стасова и своих друзей по академии, среди которых блистал ученостью и талантами Генрих Семирадский, поклонник и знаток антиков.

Полемика, все время накаляясь, шла между Стасовым и Семирадским. Стасов доказывал, что надо уметь видеть окружающую жизнь и воплощать ее в образах, которых еще никто и никогда в живописи и скульптуре не касался. Жизнь народа с его горестями и радостями, с его мечтами и его болью — вот вечная тема и вечный сюжет искусства.

Семирадский не соглашался с такой позицией. Задача художника, утверждал он, — создавать образы высшей красоты, а не повторять на полотне или в пластике «повседневную пошлость житейскую». Антики и мастера Ренессанса — вот пример, образец, идеал всех, кто берет в руки кисть или резец.

Спор между Стасовым и Семирадским отражал размежевание в русской культуре конца XIX века. Поздний академизм пытался удержать в неприкосновенности традиции классицизма с его «возвышенными», по преимуществу библейско-мифологическими сюжетами, ничего общего с действительностью не имевшими. Однако острейшие социальные противоречия России, связанные с быстрым развитием капитализма





И. Репин.  
Портрет В. В. Стасова  
в красной рубашке.  
Масло. 1893.

А. Корзухин.  
Исповедь в церкви.  
Масло. 1877.

и отменой крепостного права, пробудили к жизни демократические силы. Рождалось искусство критического реализма, обращенное к жизни народа, нашедшее яркое воплощение в творчестве «передвижников».

Одним из зачинателей, пропагандистов и вдохновителей нового был В. В. Стасов. Главным оружием в борьбе за реализм он избрал острое перо художественного критика и публициста.

Будучи горячим приверженцем и пропагандистом учения революционных демократов А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского, Владимир Васильевич последовательно выступал как противник само-

державных порядков, сторонник народовластия и республиканского строя. Он безгранично любил родину, простой трудовой народ, жаждал его просвещения.

По мнению Стасова, изображение живого, реального человека с его характером, чувствами, мыслями должно быть в центре художественного творчества. Он неизменно приветствовал произведения, раскрывавшие ум, силу, нравственную красоту людей из народа, величие и поэзию родной природы, героические страницы отечественной истории.

Критик-демократ сам отыскивал молодые таланты, окружал их вниманием, содействовал твор-

ческому росту, защищал от нападков реакционной критики, привлекал к ним общественное внимание. И. Репин впоследствии вспоминал о Стасове: «Владимир Васильевич не пропускал ни одного выдающегося появления таланта в искусстве. Он устремлялся к нему, и, с любовью готовый служить, помогать ему, он быстро знакомился с ним, быстро делался близким другом, и вскоре плоды умного наставника сказывались, и юноша начинал входить в славу».

Стасов первым среди профессиональных критиков «открыл» и «поднял» в общественном мнении художников А. Корзухина,





Н. Неврев.  
Торг. Сцена из крепостного  
быта. Из недавнего  
прошлого.  
Масло. 1866.

Г. Мясоедов.  
Засуха.  
Масло. 1878.

В. Перов.  
Проводы покойника.  
Масло. 1865. ▶







И. Крамского, В. Максимова, Г. Мясоедова, И. Прянишникова, В. Перова, И. Репина, И. Шишкина, В. Верещагина, М. Антокольского, В. Васнецова, В. Серова и многих других. Стасов стал, по существу, идейным руководителем Художественной Артели и Товарищества передвижных выставок — этих двух крупнейших объединений русских художников — реалистов и демократов. Он активно содействовал также развитию и популяризации творчества великих русских композиторов XIX — начала XX века, прежде всего М. Глинки и композиторов «Могучей кучки» М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова. Многими славными именами обязана Стасову русская культура.

Самоотверженно расчищая почву для ростков искусства крити-

ческого реализма, Стасов вел упорную борьбу с господством позднего классицизма.

Искусство Возрождения и классицизма в свое время было великим, прогрессивным и содействовало развитию духовной культуры человечества. Но поздний классицизм, с его поверхностным подражанием античности, Ренессансу и стилям XV—XVII веков, в исторических условиях России второй половины XIX века стал своеобразным барьером на пути демократизации творчества. Действительность настоятельно требовала от современных произведений нового содержания.

Это противоречило интересам господствующих классов. Поддерживая, насаждая отвлеченное искусство позднего классицизма, царизм всячески мешал новому, демократическому направлению,

выступавшему с обличением самодержавных порядков. Бессмертные творения художников В. Перова, И. Репина, В. Верещагина, Н. Ге, композиторов А. Даргомыжского, М. Балакирева, М. Мусоргского неизменно встречали враждебное отношение со стороны правящей верхушки. Многие картины, рисунки, гравюры запрещалось экспонировать на выставках и воспроизводить в печати. Необычайно трудно было добиться постановки новых опер на сцене императорских театров. Иные из художников преследовались полицией, а заодно власти расправлялись и с критиками, помогавшими их росту.

В числе таких критиков был и Стасов. Он не раз подвергался арестам, обыскам. Его почта долгие годы просматривалась жандармами. Статьи нередко



кромсались в редакциях газет, а порой не публиковались вообще. Реакционная печать травила его, представляла вандалом, призывающим якобы к уничтожению «высоких идеалов» искусства и культуры.

Стасов своих позиций не сдавал. До конца жизни он отстаивал новую, демократическую культуру, помогал художникам советами в выборе тем, историческими справками, конкретными замечаниями, рекомендовал литературу. Этому содействовало то, что Стасов около полувека заведовал художественным отделом Публичной библиотеки в Петербурге, в его распоряжении находились богатейшие фонды книг, гравюр и рукописей.

В течение многих лет он упорно, подвижнически изучал отечественную культуру. Еще в доме отца, известного русского архитектора Василия Петровича Стасова, он получил основательное и разностороннее образование. Позже регулярно посещал выставки, концерты, музеи, театры, изучал архивы не только на родине, но и в Англии, Франции, Германии, Австрии, Италии, Голландии, Испании и других странах. Свободно владея английским, французским, немецким, итальянским языками, был в курсе всей мировой литературы по искусству.

Огромная эрудиция и духовное богатство Стасова постоянно росли в дружеском общении со многими выдающимися современниками, среди которых — Н. Чернышевский, А. Герцен, И. Тургенев, М. Горький, Ф. Шаляпин, Д. Менделеев, И. Сеченов, многие крупнейшие художники и композиторы.

Особое внимание уделял критик созданию и пополнению коллекций художественных музеев. Так, деятельность Павла Михайловича Третьякова он рассматривал как великий патриотический подвиг, постоянно помогал советами собирателю. В юбилейном адресе Стасову Третьяков подписался под такими словами: «Вы, как блестящий светоч, указывали нам путь и своим горячим словом всегда воодушевляли нас в стремлениях к правде, добру и красоте».

Поучителен подход Стасова к разбору художественных произведений. Только исходя из содер-

жания произведения, он рассматривает и его форму (композицию, колорит, перспективу), причем не раз критик указывал художникам на недостатки их изобразительного языка, призывал к совершенствованию мастерства, овладению техникой. Анализируя картину или скульптуру, Владимир Васильевич не ограничивался перечнем чисто профессиональных качеств, а поднимался до критики изображенного явления жизни.

Например, о произведении Н. Неврева «Торг» он замечает: «Посмотришь в единую секунду эту картину, и русская история теснится тебе в душу: долгие столетия и бесчисленные поколения, замученные, неотмщенные и поруганные, проносятся перед воображением!» Так, от конкретного сюжета Стасов ведет зрителя и читателя к широчайшим обобщениям социального порядка.

Картину Репина «Бурлаки на Волге» Стасов поддержал за ее обличительную основную идею: «Скотоподобное порабощение простолюдина, низведение крестьянина на степень рабочей лошади, тянувшей лямку бечевы,— и это в продолжение долгих столетий». Приговор варварским условиям жизни народа вынесли художник на своем полотне, а критик — в статье.

Разбирая картину Перова «Проводы покойника», Владимир Васильевич писал: «Что тут нарисовано, то всякий день происходит на тысяче концов России... Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно «объясняло» ее, оно «произносило свой приговор над ее явлениями».

Отрицание старого в статьях Стасова находилось в органической связи с утверждением силы, красоты трудового народа. С восторгом встречал критик появление работ Перова, Крамского, Репина, Ярошенко и других художников, в чьих произведениях видел прекрасные образы крестьян, рабочих, передовых деятелей культуры, науки.

Удивительна его пронзительность в оценке нового в искусстве. Подавляющее большинство картин и скульптур, получивших горячее одобрение Стасова 80—

100 лет назад, сегодня считается классикой.

Сила и влияние критика на художественную жизнь России явились результатом не только врожденной талантливости и неукротимой энергии. Решающее значение имели его общественно-гражданские позиции. Стасов активно участвовал в освободительном, демократическом движении, являясь сторонником и пропагандистом передовых идей своего времени.

Образ и личность Стасова живут в произведениях искусства. Так, с портрета кисти Репина на нас смотрит могучий старик богатырского сложения. Открытое, смелое лицо, умный, пронзительный взор. Весь облик говорит о богатой духовной жизни, сильном русском характере этого человека.

Стасов писал статьи, рецензии, книги по истории искусства, этнографии, литературе, археологии. Но главным делом его жизни стала художественная и музыкальная критика. Им написано свыше 700 статей, книг, брошюр, оказавших огромное влияние на судьбы отечественной культуры.

Упорная борьба за развитие русского реалистического искусства, новой русской музыки составляет большую историческую заслугу Стасова. И недаром Владимир Ильич Ленин оценивал его как личность выдающуюся, обогатившую передовую русскую культуру. Деятельность, труды, сочинения Стасова являются блестящим примером и образцом художественной критики, гражданского служения Родине.

А. ЛЕБЕДЕВ,  
доктор искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств РСФСР.

А. СОЛОДОВНИКОВ,  
заслуженный деятель искусств РСФСР



# ФРА ФИЛИППО ЛИППИ



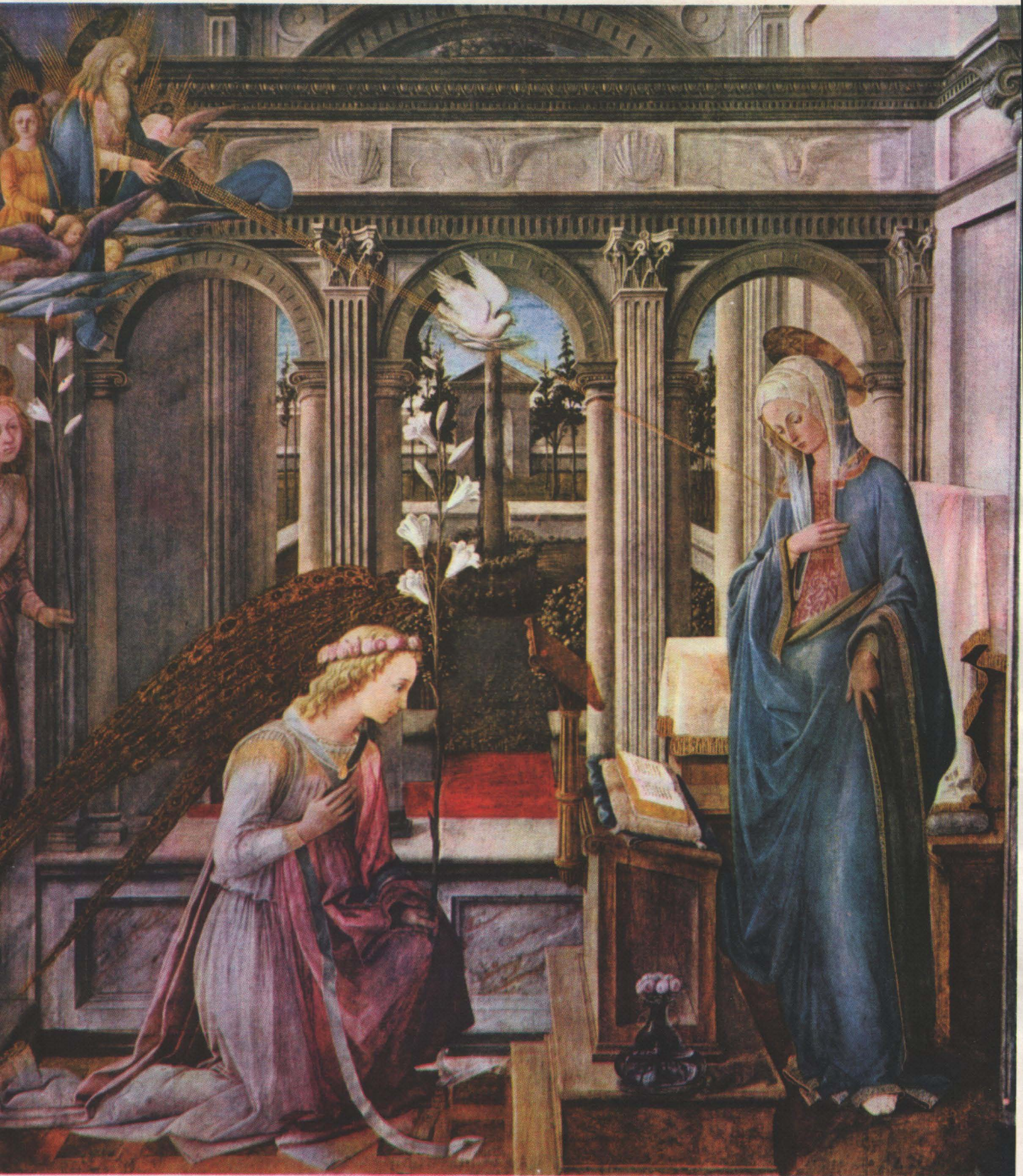
Ф. Липпи.  
Поклонение волхвов.  
Масло. 1442—1445.

**В** обильном яркими талантами итальянском искусстве XV века имя флорентийского мастера фра Филиппо Липпи занимает видное место. Он был одним из славной когорты художественно одаренных личностей в живописи кватроченто\*.

\* Кватроченто (буквально — четыреста) — итальянское наименование XV века.

В «четырехсотые годы», как принято говорить о том времени, итальянская культура переживала едва ли не самый значительный в истории человечества духовный переворот. На смену средневековым представлениям об устройстве мира пришли новые идеи, вызвавшие радикальные сдвиги в сознании людей. Кончался тысячелетний средневековый период, во время которого все







земное считалось лишь бледным отражением небесной жизни.

Просвещенный человек раннего Возрождения увидел, что окружающий его мир достоин изучения и любования, а земные люди заслуживают воспевания их реальной духовной и физической красоты. Уважение к личности проявилось в самом названии идеологии эпохи Возрождения — гуманизм, от латинского «*humanus*» — человеческий. В этом смысле понятие «гуманистический» часто противопоставляется «божественному», «религиозному». Гуманисты не были случайно вторгшимися в упорядоченный средневековый мир деятелями. Просвещенные монахи из многочисленных монастырей являлись нередко активными проводниками ренессансных, гуманистических идей.

Был монахом и художник фра Филиппо Липпи. О принадлежности мастера к духовному сословию говорит приставка к его имени «фра», что по-итальянски значит «брат», «монах». За свой жизнерадостный и неунывающий нрав художник получил прозвище «Веселый Брат». Занимательна история жизни живописца, характерная для того времени и вместе с тем довольно необычная.

Брат Филиппо был далек от благочестивого и затворнического идеала монашества средних веков. Мальчиком восьми лет, оставшись сиротой, он был отдан в монастырь кармелитов, где в возрасте пятнадцати лет принял монашеские обеты. Однако характер его был мирской и деятельный. Он вскоре покинул монастырь. Липпи был не чужд всяческих удовольствий. Козимо Медичи, правителю Флоренции и большому почитателю таланта Липпи, приходилось подчас запирает художника в мастерской, чтобы тот не отвлекался от работы. Но, рассказывает Вазари, это не останавливало Веселого Брата, и однажды он, оказавшись заперт, спустился по простыням из окна и много дней предавался веселью, пока не был найден и водворен обратно. Как-то, будучи уже в преклонном возрасте, он писал картину по заказу женского монастыря Санта Маргарита в Прато, близ Флоренции, и увидел там юную монахиню, поразившую его своей красотой. Он не остановился перед тем, чтобы похитить ее из монастыря. От союза Филиппо Липпи и Лукреции Бути родился сын Филиппино, ставший впоследствии знаменитым художником.

Неслыханный скандал, разразившийся в результате женитьбы фра Филиппо, мог бы плохо закончиться для любого другого, но он, снискавший талантом и добросердечным нравом могущественных покровителей, вышел из этой истории счастливо. Папа Пий II по протекции Медичи издал в 1461 году свой указ об освобождении



Филиппо и Лукреции от монашеских обетов и разрешении им законного брака.

Одной из излюбленных тем Липпи была «Мадонна с младенцем». Художники эпохи Возрождения в зависимости от своего таланта по-разному трактовали эту сцену, подчеркивая в ней девственную чистоту мадонны, ее земную полнокровную красоту, или же сосредоточивая внимание на любви матери к ребенку.

Одна из лучших композиций художника, изображающих мадонну, хранится во Флоренции, в галерее Уффици. Это «Мадонна с младенцем и двумя ангелами». Юная Мария сидит у окна в кресле с пышными подлокотниками. Перед ней два ангела поддерживают маленького Христа, толстого кудрявого младенца, протягивающего руки к матери. Один ангел повернул голову и, лукаво улыбаясь, задорно смотрит на нас. Его взгляд словно приглашает принять участие в сцене, «войти в картину». Этому впечатлению способствует и то, что он изображен сбоку от оконного проема. Фигуры же главных героев — Марии и младенца — расположены внутри проема, который служит как бы внутренней рамой картины. Такие двойные обрамления нередки в произведениях ренессансных мастеров. Они как бы намекают, что герои отделены от реального мира не просто картинной рамой, но и чем-то иным, подчеркивающим надмировой характер персонажей. В воображении зрителя, созерцающего картину

Ф. Липпи.  
Благовещение.  
Масло. 1443—1447.

Ф. Липпи.  
Коронование мадонны.  
Фрагмент.  
Масло. 1441—1447.





Ф. Липпи.  
Мадонна с младенцем  
и сцены из жизни Марии.  
Масло. 1452.

Ф. Липпи.  
Мадонна с младенцем  
и сцены из жизни Марии.  
Фрагмент.  
Масло. 1452.

Ф. Липпи.  
Благовещение.  
Масло. 1457—1458. ▶







фра Филиппо, исчезает представление о двумерной условности изображения и возникает ощущение нескольких пространственных планов.

Уходящий вдаль пейзаж за окном — собирательный образ земли. Мастер изображает горы, обширную равнину с возделанными полями, неторопливо текущую реку, город на горизонте. Пространство интерьера в картине как бы освящено присутствием святого семейства и ангелов. Зритель того времени соотносил его с пространством храма, которое в эпоху Возрождения считалось несопоставимым с миром за церковными стенами. И наконец, все находящееся за окном представляло собой еще больший уровень религиозной значительности — то было «святая святых», подобно алтарю церкви.

Человеку нашего времени могут и не прийти в голову такие сравнения, но в средние века было обычным делом уподоблять композицию иконы пространственной схеме храма. В середине XV века, несмотря на огромные перемены в умах людей и в искусстве, основные композиционные приемы нередко оставались без изменений. И в то же время сдвиги были колоссальные. Бесплотные фигуры на средневековых иконах и фресках жили своей жизнью в замкнутом ирреальном пространстве, невесомо паря на золотом фоне. У Липпи веселый и жизнерадостный ангел смотрит прямо на зрителя, отвернувшись от происходящего в сцене. В этом явственно сквозит уменьшение религиозного, «запредельного» момента изображения и нарастание светского начала.

Юное лицо мадонны написано нежными, теплыми красками. Она выглядит земной женщиной, черты ее лица индивидуализированы. В образе девы Марии Липпи запечатлел облик своей возлюбленной монахини Лукреции Бути, а в младенце Иисусе изображен их сын Филиппино. Нет ничего удивительного в том, что для изображения

богоматери моделью послужила реальная женщина, — ведь едва ли не основным новшеством Ренессанса в искусстве было то, что на смену умозрительным композициям пришли произведения, написанные с натуры. В поздних работах художник всегда писал своих близких, и все его композиции с Марией и маленьким Христом проникнуты любовным чувством. Можно сказать, что в некотором смысле это семейные портреты. Это явление следует рассматривать не просто как факт из личной жизни художника, не имеющий отношения к искусству. Липпи был одним из первых живописцев, привнесших в каноническое религиозное искусство веяния светского духа, подхваченные и усиленные впоследствии другими художниками.

Элементы нового, ренессансного искусства проявляются в творчестве Липпи на самых разных уровнях. Одним из первых он стал писать тондо (картина в круге), ставшее потом типичнейшим ренессансным форматом. В эпоху Возрождения, с его духом рационализма и классической ясности, любили «правильные», идеальные формы — круг, квадрат. Тондо столь же характерно для эпохи Ренессанса, как заостряющееся, подобно островерхой готической крыше, обрамление средневековой картины. Круглый формат позволял мастеру лучше выявить композиционный центр картины, который часто совпадал с геометрическим. Так, в тондо «Мария с младенцем» из палаццо Питти голова Марии находится в середине произведения, чуть выше геометрического центра, и взгляд зрителя сразу попадает на ее лицо.

Картина включает в себе переплетение ренессансных и средневековых художественных приемов. Массовое увлечение того времени перспективой отразилось на композиции. Художник вычерчивает уменьшающиеся по мере удаления кессоны потолка, плиты мраморного пола, со-



кращающиеся в пространстве дверные и оконные проемы. Но множество перспективных линий удивляет своей взаимной несогласованностью. Квадраты пола уменьшаются плавно, потолочные кессоны — более резко. Дверь и окно нарисованы словно с разных позиций — в картине отсутствует единая точка схода параллельных линий. А ведь живописное пространство ренессансной картины впервые в истории искусства стало единым благодаря одной точке зрения, с которой написана композиция. Липпи еще не умел строго строить перспективу, ибо его пространственное мышление было во многом средневековым. В своем несвязанном, распадающемся на отдельные участки пространстве он размещает разновременные, связанные лишь по смыслу сцены. В рассматриваемом нами тондо за спиной Марии изображен момент ее собственного рождения. Справа, на ступенях иерусалимского храма, написаны святые Симеон и Анна, предрекшие Марии великую будущность ее сына. Таким образом, ренессансная картина у Ф. Липпи сохранила черты средневековых икон, где центральное изображение окружено маленькими композициями со сценами из жизни главного героя.

Множество отзвуков средневековых приемов можно видеть и в другом тондо Липпи — в «Поклонении волхвов». Это, возможно, самая ранняя из сохранившихся картин мастера. В ней немало элементов стиля готики, который был еще популярен во Флоренции в конце 1430-х годов. По всей видимости, Липпи начал учиться в старых готических традициях. Они проявляются в пестроте цвета, в изломанности фигур, в схематичной трактовке лиц. Особенно это видно в фигурах переднего плана — Иосифа, Марии и Иисуса. Своей бесхитростной наивностью и далекой от земных страстей чистотой их лица напоминают святых в картинах фра Анджелико. В такую переломную эпоху, как Возрождение, могли быть самые необычные переплетения характеров и творческих индивидуальностей.

Подобно средневековым людям, любившим мыслить глобальными категориями, Липпи показывает сцену поклонения родившемуся младенцу Иисусу как событие всемирно-исторического масштаба. К простым коровьим яслям сходятся цари, знатные дамы в пышных уборах, простые пастухи. Множество больших и малых деталей картины имеют иносказательный смысл. Всякая вещь в средневековой системе ценностей обладала особым содержанием. Так, павлин намекал на будущее величие Христа, огромная скала на заднем плане символизировала несокрушимую твердость христианства. Слева сверху нескончаемая масса паломников движется сквозь высокую арку. В ней зритель видел «врата спасения», ведущие ко Христу. Рядом с аркой Липпи изобразил разрушенную каменную стену. Это символизировало ветхий старый мир, существовавший до рождения Христа, с его пошатнувшимся могуществом и поверженными кумирами. Архитектурные руины в картине стали одним из первых изображений такого рода в итальянской живописи, позже этот мотив станет обычным в таких композициях.

«Поклонение волхвов» является новаторским и во многих других отношениях. Едва ли не впервые во флорентийской школе здесь изображены обнаженные фигуры. Крайне редким для живописи XV века было отсутствие сверхъестественных мотивов — в картине нет ни ангелов, ни звезды волхвов, приведших их согласно преданию к месту рождения. В этой необычайно плотно заселенной фигурами картине художник безупречно использует круглый формат, одним из первых применяя спиралевидную композицию, концентрирующую внимание на главных фигурах.

Ренессансный дух проявился у Липпи в новом отношении к природе. Восприятие ее живописцем можно уподобить первому наивному и трогательному чувству, в котором восхищение и любованье смешиваются с внимательным узнаванием. Липпи раньше многих итальянских художников научился связывать пейзажный фон картины с основным сюжетом. Изображение природы входит почти во все интерьерные композиции мастера. Это пейзаж за окном или зеленый сад, видный в арочные проемы, как в «Благовещении». В многочисленных сценах поклонений младенцу Христу фигуры и постройки окружены цветущим лугом, деревьями, холмами. Мир людей и мир природы как бы входят друг в друга. Особенный интерес представляет собой «Поклонение в лесу». Голый младенец лежит на мягком травяном ковре, его и склонившуюся над ним Марию окружает пронизанный солнечными лучами лес. По этой картине Липпи называют иногда «мастером лесного пейзажа». Несмотря на отдельные реалистические детали, лес воспринимается как волшебносказочный, что придает сцене идиллическое настроение. Во многие композиции художника входят изображения гор, чьи ступенчатые склоны напоминают средневековые иконописные горки.

Одной из главных особенностей зрелого творчества Липпи является сочетание тонкой и гибкой линейной трактовки фигур, предвосхищающей рисунок Боттичелли с яркими локальными красками. От интенсивности контрастных тонов в раннем периоде творчества он обратился к естественной простоте чистых оттенков красок в поздних работах. Своей нейтральной светом цветовой раскладкой он делает первый шаг к леонардовскому колоризму.

В изображении людей Липпи в поздние годы перешел от готической бесплотности к фигурам, трактованным сообразно анатомии. Увеличился их вес, стал ощущаться телесный объем. Эти изменения были важны для последующего поколения флорентийских художников — Вероккио, Полайоло, Боттичелли.

Филиппо Липпи нельзя приравнять к тем, кого называют «титанами Возрождения». Великие художники трех последующих поколений во многом превзошли его начинания. Но его поэтическое творчество, полное наивного чувства природы превратившее религиозный сюжет в увлекательную легенду, не перестанет волновать любителей искусства.



*Дорогая редакция! Рисовать я начала поздно. Но, думаю, если человек очень старается, то обязательно добьется цели. Рисую все, что близко моему сердцу: родных, ребяташек, окружающую природу. Хочется передать их красоту. Мечтаю написать картину о родном селе. Пишу акварелью, но получается далеко не все. Дайте мне, пожалуйста, совет. Что надо знать, чтобы работы удавались?*

**Кулсаада Айтова, 15 лет,  
колхоз имени В. Чкалова  
Таласского района  
Киргизской ССР**



## НАЧИНАЮЩЕМУ АКВАРЕЛИСТУ

**Ч**аще всего начинающий художник прибегает к живописи акварельными красками, ошибочно полагая, что акварель — самая несложная и, главное, нетребовательная техника. Так возникают грязные по цвету, загруженные многочисленными исправлениями работы.

Между тем акварель не только одна из самых гибких, но и сложных техник, в которой сочетаются легкость и нежность с густой насыщенностью, обобщение — с крайней детализацией. Чтобы работы удавались, надо знать секреты акварели.

Уже на подготовительном этапе, на стадии эскиза, художник старается учитывать, какие из приемов акварельной техники более всего отвечают смысловой и композиционной задачам. Однако какой бы выбор вы ни сделали, всегда помните: ценится акварель, выполненная легко, без видимого усилия, с

**М. Волошин.**  
Вечернее облако.  
Акварель. 1925.

**Е. Спрингис.**  
Томаты и рыба.  
Акварель. 1965.







цветом сочным, но позволяющим видеть фактуру бумаги (отсюда выражение «бумага дышит»), не забитая лишними мазками, ясно построенная тонально.

Акварель, как никакая другая техника, зависит от характера исходных материалов: красок, бумаги, кистей. Мягкая беличья кисть и жесткая проклеенная бумага дадут иной результат, нежели кисть жесткая колонковая или щетинная, а бумага рыхлая. И все-таки есть общие для всех законы живописи акварелью. Они найдены художниками в бесконечных поисках полнее и выразительнее раскрыть богатейшие возможности этой техники.

Расскажем о некоторых из них.

Для односеансной работы с натуры — пейзаж, интерьер, натюрморт, набросок, которые хочется написать легко и непосредственно, — берут слабо проклеенную бумагу, не слишком толстую, с зернистой поверхностью. При этом художник должен четко знать, в каком цветовом ключе решать свой замысел. Для начала предпочтительна беличья кисть большого размера. Акварелист быстро пишет крупные плоскости так, чтобы цвет не ложился скучным, однородным пятном, и внимательно следит за еле уловимыми цветовыми изменениями. Не давая вы-

сохнуть уже положенным мазкам, кладет уточняющие цвета. Если поверхность листа высохла, исправления повредят качеству акварели, лишат ее основного достоинства — чистоты. Но при неверно взятом небольшом по площади мазке можно исправить положение более точными, соседними с ним мазками.

Не забывайте, что общее цветовое впечатление от акварели создается преобладающим в ней цветом, а ее красочное богатство — обилием дополнительных и контрастных цветов, в общей гамме не всегда заметных.

Яркий пример тому — акварель М. Волошина. Главенствующий в ней цвет голубовато-серый. Однако, если взглянуть внимательно, можно увидеть, по крайней мере, четыре краски, которые словно пробегают по всему произведению, то затухая, то разгораясь. Присутствующие в освещенном облаке охра и кадмий красный в соединении с ультрамарином дают легкий сиреневатый оттенок, переходящий в цвет неба. Таким образом, тонально более светлое облако не вырывается из общего цветового строя неба, не «выпадает» из пейзажа, а, наоборот, оказывается погруженным в пространство. Так рождается определенный эмоциональный настрой всей работы.

Теперь обратите внимание, как художник изображает землю. Все те же вариации охры и ультрамарина с их производными — спокойным зеленым и умброй. Единство и разнообразие всех предметов достигнуто ненавязчивым использованием цвета. Голубой цвет неба и моря переходит в легкие тени на освещенной земле и в цвет песчаных дорожек на первом плане. Розовато-коричневый из первого теневого плана повторяется в пятнышках редкой растительности, слегка касается моря и мягко подрумянивает небо и облако.



А. Фонвизин.  
Портрет артистки Л. Ф. Орданской  
(в пьесе А. Островского  
«Бешеные деньги».)  
Акварель. 1948.

Вот мы и подошли к очень важной составляющей в мире гармонии акварели: месту и значению большого локального и маленького цветового пятна, колористической и тональной общности изображаемого. Ничто не должно быть по цвету или тону настолько чужеродным, чтобы нарушать единство и целостность общего впечатления гармонии.

Посмотрим теперь на противоположную волошинской по настроению и цветовому ключу работу Е. Спрингиса «Томаты и рыба». Приглядевшись внимательно, можно проследить одни и те же закономерности: цвет, осваивающий поверхность акварельного этюда, тон, который держит в определенном напряжении всю работу. Но есть и различия, прежде всего в технике исполнения. В то время как Волошин писал по сухой бумаге, в натюрморте Е. Спрингиса использована техника письма по влажной бумаге.

Бумагу намачивают и во время работы стараются держать в горизонтальном положении. Иногда, чтобы замедлить ее высыхание, снизу подкладывают мокрую ткань. Естественно, работа пишется очень быстро. Краска кладется густо, не стекает вниз. Такой метод чаще всего используется, когда хотят получить эффект яркой, контрастной или густой и темной поверхности. Не стремятся обыграть детали и фактуру предметов — это было бы невыполнимо. Также невозможно дописывание акварели после ее высыхания. Эти два способа никогда не соединяются гармонично. Следовательно, писать надо уверенно, точно, наверняка.

Во время продолжительной работы акварелью — детальный портрет, сложный проработанный натюрморт и композиция — действуют другие закономерности.

В этом случае бумага должна быть «долготерпеливой», достаточно проклеенной, то есть жест-



кой и позволяющей смывать неудачные мазки. Лучше всего наклеенный на планшет или доску ватман или полуватман. Подготовительный период тут будет дольше, так как ошибки в оригинале ухудшают качество работы. Четко продуманный эскиз — и в тоне и в цвете, а не только в сюжете, — исключит в последующей работе неприятные случайности. Затем надо целенаправленно думать о новом решении композиции, об объеме предметов, о фактуре.

Множество проблем рождает медленный процесс работы ак-

варелью. Рисунок слегка намечен карандашом, лучше без применения ластика. Работу также желательно вести от общего к частному, но мазки кладут неторопливо, осторожно и точно, по форме предмета. Каждый мазок после предварительной проверки определяют на нужное место так, чтобы сразу он давал нужный тон. Кисть то ставится вертикально, то ложится на поверхность плашмя. Этим достигают передачи нужной фактуры предмета, усиливая его объем продуманной направленностью мазка.



М. Фортунн.  
Страж у дверей палатцо.  
Акварель.

Утемнять работу последующими многочисленными наслоениями краски вредно. Исправлять цвет или тон можно только соседним уточняющим мазком. Неудавшееся место осторожно смывают губкой, высушивают, затем переписывают заново.

Работая над формой предметов, всегда помните, что они находятся в воздушном пространстве, связаны переливами света. Не увлекайтесь четкими контурами — они «сушат» акварель.

Фактура предметов передается разными путями. Пушистый мех зверька, мягкую, рыхлую ткань, бархатистость лучше писать, увлажняя границу между предметами и фоном, то есть по-сырому, давая цвету предмета проникать в цвет фона и наоборот. Предметы более сложного рисунка — изломанные, изрытые — передаются легкими вертикальными прикосновениями кончика кисти. Текучие, плавные формы пишутся кистью, лежащей горизонтально. Однако форма мазка никогда не должна служить для начинающего художника самоцелью, а лишь средством к достижению замысла. Красивые, но бесполезные мазки нарушают форму предмета, мешают выявлению композиционного замысла. Взгляните на акварельный портрет работы В. Серова и жанровую сценку М. Фортунн. Обратите внимание на неравноценное отношение художников к изображению главного и второстепенного. В легко намеченном портрете Боткина тщательная проработка рук и костюма помешала бы живости, непосредственности поворота головы, потерялось бы ощущение движения, цельности образа.

При всей своей проработанности и кажущейся многослойности в акварели Фортунн также нет лишних деталей, отвлекающих от основной идеи. Ведь самое важное — концентрация внимания на главном. Цветовой или световой центр необходим в каждой работе — во избежание тоскливой однородности. Но и



подчинение ему не должно быть чересчур навязчивым.

Хочу закончить свои краткие заметки о работе акварелью высказыванием великого французского пейзажиста Камиля Коро: «Добиваясь добросовестного воспроизведения, я не теряю ни на одну минуту эмоции, которая меня охватила... То, что мы чувствуем, — весьма реально. При рассмотрении той или иной местности, того или иного предмета

мы взволнованы проявлением изысканной прелести. Не отделивайтесь от этого впечатления и, добиваясь верности и точности передачи, не забывайте никогда придать ей ту оболочку, которая вас поразила. Если мы действительно растроганы, искренность вашей эмоции передается другим».

Е. ФЛЕРОВА,  
художник,  
лауреат премии Московского  
комсомола



## АНКЕТА-80

*И юные и взрослые читатели охотно откликнулись на просьбу редакции — ответить на вопросы «Анкеты-80». Большинство дает положительные оценки многим рубрикам и материалам, делится мыслями о профессии художника, его роли в общественной жизни. И все без исключения корреспонденты предлагают новые темы для того, чтобы журнал стал еще содержательнее, интереснее. Редакция благодарит всех, кто ответил на вопросы анкеты. Постараемся учесть ваши предложения. Сегодня предоставляем слово самим читателям.*

Я считаю, что современный художник должен быть грамотным, наблюдательным, трудолюбивым... В 1981 году на страницах Вашего журнала я хочу познакомиться с творчеством Рембрандта и других великих мастеров.

**Николай Колыхалов, ДХШ,  
г. Подольск Московской области**

Наш первый учитель — время. Я считаю, что надо уделить большее внимание творчеству мастеров прошлого, связывая его с сегодняшним днем. Очень хочется прочесть о пейзажистах XIX века, таких, как И. Шишкин, И. Айвазовский, В. Поленов. Хотелось бы прочитать и о современных прогрессивных зарубежных художниках, познакомиться на страницах журнала с советскими живописцами, мастерами украинского искусства.

Нужно уделять внимание творчеству детей в профессиональных художественных заведениях, в школах, училищах, техникумах. Это поможет читателям правильно выбрать путь дальнейшей учебы.

**Андрей Субботенко, 14 лет, ДХШ, г. Киев**

Я очень благодарна своей учительнице Валентине Алексеевне Ким не только за то, что она обучила и воспитала меня. Я люблю ее как человека и как педагога. Как она радуется, когда какой-нибудь ученик делает успехи в учебе, и как успокаивает ученика, у которого не получился рисунок или живопись. Сейчас я уже на втором курсе, я иногда прихожу к ней в класс и смотрю, как она учит совсем юных художников правильно рисовать и видеть натуру.

**Сарвиноз Ходжиева, г. Душанбе**

Самое главное, что отличает журнал, — это его отклики на многие события и острые вопросы современности, то есть то, что сегодня волнует нас. Меня интересуют течения XX века, которые очень по-разному воспринимаются людьми, в частности: кубизм, импрессионизм, авангардизм, сюрреализм. В этом отношении интересны статьи под рубрикой «В защиту Искусства». Я думаю, разговор об истинном назначении художника нужно более широко развернуть на страницах журнала и привлечь мнения читателей.

Хочу сказать и о рубрике «Из блокнота художника» — просто чудесная статья В. Муцетони

«С альбомом под водой». Еще раз убедилась в том, что, кем бы я ни стала, никогда не брошу искусства. Нужно побольше рассказывать о людях, которым умение рисовать или знание искусства помогает не только в профессии, но и в жизни.

Интересна дискуссия «Микеланджело или каратэ?». Необходимо побольше проводить дискуссий, организовывать конкурсы на различные темы, причем отдельно для школьников 1—6-х классов и 7—10-х классов.

В подготовке к 60-летию пионерии, по-моему, главное — комсомольское шефство над пионерами. Оно вызывает много споров и волнений. Поэтому хорошо было бы поговорить на тему «Пионер и комсомолец».

**Таня Чернова, 15 лет, ДХШ № 12, Ленинград**

Наш городок Заполярный находится далеко от столицы, на Кольском полуострове, но, несмотря на это, я собираю репродукции картин, слежу за творчеством современников, бываю на выставках.

К 60-летию пионерской организации мы хотим сделать музей боевой славы и сейчас всей школой собираем материалы.

**Света Королева, ДХШ, г. Заполярный  
Мурманской области**

Спасибо вам за красочный, дающий массу интересных мыслей журнал для детей и юношества по искусству. Но могу ли я внести некоторые коррективы в подбор материалов? Очень мало пока статей по архитектуре, об архитекторах, монументально-скульптурных ансамблях, малой и садовой пластике. Отсутствует раздел, рассказывающий об археологии и реставрации. Почаще бы включать рассказ об отдельном произведении (живопись, скульптура, архитектура) — от проекта до воплощения замысла и дальнейшей судьбе.

Хорошо, что на страницах журнала появилась викторина. Я — за викторины, ребусы и любые другие формы, лишь бы ребята не только читали журнал, но и возвращались к нему еще и еще раз. Нужно чаще указывать литературные источники, давать списки литературы для самостоятельной работы. Рассказывайте об опыте других художественных школ, чтобы каждый преподаватель мог применить этот опыт у себя. Нужны и рассказы об истории и ценностях художественных музеев страны.

**Н. И. Алексеева, искусствовед, г. Архангельск**

Большинство ваших читателей — ученики художественных школ и изостудий. Они учатся правильно и точно рисовать. И было бы полезно увидеть рисунки, композиции учеников Академии художеств прошлого века. Особенно рисунки гипсов, натюрмортов, выполненные теми же материалами, какими мы сейчас пользуемся, — графитный карандаш, акварель.

**Андрей Трошин, 15 лет, г. Набережные Челны**



Как хорошо, что ваш журнал адресован прежде всего ребятам. Потому побольше бы материалов о любимых и близких детям играх, игрушках, праздниках. С этими друзьями веселее и увереннее будет путь к любому виду изобразительного искусства!

**Ю. Н. Тимофеев, работник Московского Дворца пионеров**

Ваш журнал выписываю со дня его выхода и могу с полным основанием сказать: умный, талантливый и очень нужный журнал! Единственное пожелание: совершенствовать полиграфическое качество.

Было бы хорошо, если бы вы подняли проблему «что такое натурализм?», рассказали о его отличиях и сходстве с абстракционизмом, о цене его «правдоподобия».

**В. Н. Фомин, член Союза писателей и Союза журналистов СССР, г. Красноводск Туркменской ССР**

Я хотел бы увидеть рисунки пионеров прошлого и настоящего на страницах «Юного художника». И еще — посвятите юбилею пионеров «мозаику», в которой расскажите о художественных школах всех союзных республик.

**Имас Эдуардас, ученик 3-го класса ДХШ имени А. Щусева, г. Кишинев**

Хоть я давно уже не юный, но с большим удовольствием читаю журнал «Юный художник», особенно раздел «Уроки изобразительного искусства». К сожалению, этот раздел у вас слишком мал и порой содержит мало практических советов.

**И. Мельников, инженер-механик, Москва**

Очень люблю рисовать животных, особенно лошадей. Их грация чарует меня. Животный мир заслуживает большего внимания и художников, и вашего журнала.

Сейчас я занимаюсь самостоятельно и прошу вас рассказывать как можно подробнее о том, что необходимо знать юному художнику в его творчестве.

**Лена Камаева, ученица 10-го класса, г. Андижан Узбекской ССР**

Как-то прочла в журнале вопрос одного мальчика, которому хотелось бы знать, каким будет изобразительное искусство в XXI веке. И вот мне думается, что оно будет всеобщим. Им будут владеть все, так же как теперь грамотностью. Только нельзя понимать, что все станут художниками, — как и теперь не все стали писателями... Художественный вкус откладывает отпечаток на всего человека. Пусть больше и больше детей учатся искусству, любовь и понимание красоты — залог действительно красивой жизни.

**Н. А. Савокина, Москва**

Сдано в набор 10.03.81. Подп. в печ. 08.05.81. А01369. Формат 60×90%. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 140 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 195.

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

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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 5. 1981

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ	
1	Единственный привилегированный класс <i>М. Попович</i>
О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ	
2	Победить судьбу <i>В. Пророков</i>
К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ	
9	Из переписки П. М. Третьякова с художниками
15	И. Репин. Портрет Мусоргского <i>Л. Зингер</i>
ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ	
18	Тайна египетских иероглифов <i>Р. Рубинштейн</i>
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО	
22	Русский изразец <i>И. Сергеевко</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
26	Лепка головы (окончание) <i>К. Петросян</i>
29	А. Голубкина о ремесле скульптора
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ	
30	Нурекская художественная <i>Ю. Хижняк</i>
32	Живое творческое наследие (В. В. Стасов) <i>А. Лебедев, А. Солодовников</i>
МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА	
37	Фра Филиппо Липпи <i>Е. Штейнер</i>
НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	
43	Начинающему акварелисту <i>Е. Флерова</i>
ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	
47	Анкета-80

На 1-й странице обложки: Н. Бабин, И. Овасапов, А. Якушин. Нашим детям — мирное небо! Плакат. Фрагмент. 1980.

На 2-й странице обложки: В. Ковалева. Учащиеся ДХШ. Гипс. 1980.

На 3-й странице обложки: В. Пророков. Студия на мостовой. Из серии «Вот она, Америка». Акварель. 1948—1949.

На 4-й странице обложки: Ф. Липпи. Мадонна с младенцем и двумя ангелами. Масло, дерево. 1460. Флоренция, Уффици.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабuzова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, З. Г. Новожилова, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садиков, В. М. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская  
Главный художник А. К. Зайцев

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

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а  
Рукописи и рисунки не возвращаются  
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал







Пр Зен 5 Розышня



60 коп.

Индекс 71124