

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





МОЕ И НАШЕ

Мне знаком человек, который собрал прекрасную, даже, можно сказать, уникальную библиотеку. Стеллажи до самых потолков, редкие издания, альбомы и книги по искусству. Человек этот обладал поистине бесценным богатством. Но жил он один, друзей у него не было. И нетронутые книги пылились много лет, являя собой не столько прекрасное, сколько печальное зрелище.

— Зачем вам этот мертвый капитал? — спросили его однажды. — Любая библиотека приобретет ваши книги. Или подарите альбомы репродукций какой-нибудь изостудии, а книги — сельской школе.

— Книги — моя собственность, — сухо ответил тот. — Делаю с ними что хочу.

«Это мое собственное!» Такую фразу мы слышим нередко, когда речь заходит о том, кому принадлежит та или иная вещь. Мое пальто, моя машина, моя картина, моя книга. И так далее. Право иметь личную собственность — одно из прав, которые гарантирует нам Советская Конституция.

Так что к хозяину большой библиотеки у нас особых претензий быть не может.

Но почему же тогда владелец книг вызывает чувство неприязни? Осуждать его вроде бы не за что, а хотелось бы. Почему?

Есть в нашей стране традиционные законы, которые мы называем неписаными. Например, если вы живете в селе и у вас во дворе колодец, воду из него порой черпает вся улица. Хотя хозяин колодца мог бы сказать: колодец мой, я копал его сам, поэтому не беспокойте меня, пожалуйста. Но он так не скажет никогда, поскольку поделиться водой — святой долг человека.

Наверное, такое же отношение выработалось у нас и к книге — источнику знаний. Непрочитанная книга — это нечто противоестественное. Мы с детства привыкли к тому, что книга, особенно хорошая, должна быть достоянием всех.

Выходит, некоторые вещи как бы противятся тому, что у них один хозяин, они должны быть не мои и, а нашими.

У тебя сломался велосипед. Сломался из-за неаккуратного с ним обращения. Что ж, это, как говорится, твое личное горе — сам виноват. И никому из окружающих от этой беды хуже не стало. Ты разжег костер в лесу, огонь стал причиной пожара. Погибли деревья, пострадали птицы и звери, твоя небрежность нанесла урон природе. Стало быть, о природе уже не скажешь «мое».

В нашей стране очень многое считается нашим, многое служит не одному человеку, а всем. Школы построены для нас, больницы для нас, музеи, парки, пионерские лагеря — для нас... Забота Советского государства о своих гражданах, и прежде всего юных, поистине безгранична, с проявлениями этой заботы сталкиваешься на каждом шагу. И понятна гордость, с которой мы говорим: государство — это мы! Мы — ибо наши интересы и интересы государ-

ства совпадают. В этом и заключается сила нашего строя.

Но есть одно непереносимое условие, о котором нельзя забывать. Общество заботится о нас, а мы, в свою очередь, должны заботиться о нем, обо всем государственном, о том, что называется нашим.

Как мы относимся к бесхозяйственности? Аккуратно ли обращаемся со школьным имуществом? Осознаем ли, что портить народное добро — значит вредить обществу, а в конечном итоге самому себе? Ведь кое-кому начинает казаться, будто богатства нашего государства неисчерпаемы. Для них бесплатное лечение, образование — нечто само собой разумеющееся. Это не так — все наши завоевания добыты трудом. И они будут умножаться только в том случае, если все мы будем сознательно относиться к народному добру.

Детство мое прошло на целине, в Казахстане. Однажды соседского парня Ивана — он работал шофером, доставлял зерно с тока на эlevator — привезли домой с перебинтованными руками. Мать Ивана всполошилась: «Опять мой непутевый пострадал». Надо сказать, она его всегда так и звала непутевым за то, что Иван бескорыстно помогал всем. Что же случилось на этот раз? Оказалось, Ивана привез директор элеватора, который и рассказал, то и дело вытирая платком пот со лба, всю историю: «Бензовоз загорелся. Сухого зерна полно вокруг, все паникуют, суетятся, шофер бензовоза исчез куда-то. И тогда Иван Васильевич кинулся в горящий бензовоз и погнал его за ворота, в озеро. Думали, не успеет...»

Мать Ивана стояла онемевшая: ей стало страшно за Ивана, рисковавшего собой, и оттого еще, как она призналась потом, что ее «непутевого» сына солидный директор с таким уважением назвал Иваном Васильевичем. «То ж не твоя машина была», — растерянно произнесла она.

Машина была чужая, зерно совхозное. Оно еще не успело превратиться в румяные булки, какие мы ежедневно покупаем в магазине. Но мы, мальчишки, поняли тогда: Иван, спасая чужое добро, одновременно спасал и то, что принадлежало всем нам. Он спасал государственное.

С тех пор прошло много лет, но и сегодня, когда я вижу на столе хлеб, я часто думаю о том Иване, вспоминаю его удивительно доброе лицо.

Мое и наше... Они совершенно разные люди, тот Иван из моего детства и современный владелец безмолвствующих книг, альбомов и репродукций, заточенных в тесные полированные стеллажи.

«Все мое ношу с собой!» — сказал мудрец. Можно не иметь состояния, но быть богатым духовно — стало быть, самым богатым в мире. Наверное, это имел в виду мудрец.

В. КОВАЛЕВСКИЙ,
журналист

ПЕРВЫЙ ОРДЕН ВОЙНЫ

Этой публикацией мы начинаем рассказ о боевых наградах, учрежденных в период Великой Отечественной войны. Вы узнаете об истории орденов и медалей, о том, как художники создавали знаки отличия воинской доблести и славы.



Орден Отечественной войны I степени.

Беспримерной стойкостью, небывалым мужеством и отвагой ответили на вторжение фашистской Германии воины нашей армии. Первые же дни войны дали Родине первых героев. Летчики-комсомольцы М. Жуков, С. Здоровцев и П. Харитонов в воздушном бою таранили врага. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 8 июля 1941 года им было присвоено звание Героя Советского Союза.

К весне 1942 года враг повсеместно был остановлен, отброшен от Москвы, на юге и севере страны наши войска перешли к наступательным действиям. В это время Родина вручала отличившимся в ратном деле награды, учрежденные еще до войны: ордена Ленина, «Красная Звезда», «Красное Знамя» и медали «За отвагу», «За боевые заслуги». Но уже 10 апреля 1942 года начальник тыла Красной Армии генерал А. В. Хрулев получил указание разработать проект специального ордена для награждения участников Великой Отечественной войны.

К выполнению ответственного поручения Верховного Главнокомандования привлекли двух художников: С. И. Дмитриева и А. И. Кузнецова. Сергей Иванович Дмитриев уже имел опыт работы в медальерном искусстве — по его эскизам были изготовлены медали «За отвагу», «За боевые заслуги», «XX лет РККА». Александр Иванович Кузнецов долгое время был связан с разработкой форм одеж-

ды для Красной Армии, воинских знаков различия.

Срочность задания требовала от художников напряжения сил. Двое суток без сна и отдыха трудились они, и 12 апреля были готовы первые эскизы ордена. Было отобрано по два эскиза каждого автора и по ним сделаны образцы для показа правительству. 18 апреля Верховный Главнокомандующий И. В. Сталин одобрил проект Кузнецова, но предложил внести ряд изменений: в центре ордена вместо герба СССР поместить серп и молот, ободок вокруг которого изготавливать из белой эмали с надписью «Отечественная война» вместо «За воинскую доблесть» и взамен предложенных художником мечей перекрестить винтовку и шашку.

Эскизы же Дмитриева было решено использовать для изготовления нагрудных знаков «Отличный минометчик», «Отличный снайпер», «Отличный танкист», отличников других родов войск.

Художники без промедления занялись созданием новых эскизов. Одновременно шла работа над составлением статута ор-

дена — его описания и положения, определяющего порядок награждения. В нем были четко регламентированы многие и многие воинские заслуги и поступки, за которые полагалось награждение орденом. Вот лишь некоторые выдержки из текста, написанного по-военному кратким, энергичным языком: ордена удостоивался, например, тот, «...кто, презирая опасность, первым ворвался в дзот (дот, окоп или блиндаж) противника, решительными действиями уничтожил его гарнизон и дал нашим войскам возможность быстрого захвата этого рубежа», «...кто, участвуя в кавалерийском налете, врубился в группу противника и уничтожил ее», «...кто захватил и привел в свою базу боевой корабль противника».

20 мая 1942 года был подписан Указ Президиума Верховного Совета СССР об учреждении первого ордена Великой Отечественной войны. Согласно статуту орден Отечественной войны имеет две степени: I (высшую) и II. По форме и рисунку знаки ордена обеих степеней различаются лишь цветом штралов — лучей, располагающихся между концами рубиново-красной звезды и образующих как бы вторую звезду, которая находится под основной. В одном случае штралы золотые, в другом — серебряные.

Орден Отечественной войны изготовлялся мастерами Ленинградского монетного двора, эвакуированного в то время в город Краснокамск.

Первыми в июне 1942 года новой правительственной награды были удостоены воины-артиллеристы, участники ожесточенных боев с немецко-фашистскими захватчиками на Харьковском направлении.

В. ШУМКОВ

Давайте задумаемся над простым, казалось бы, вопросом: чем жив человек? Трудом и творчеством, хлебом насущным, делами и заботами земными, неустанным служением социалистической Родине — ответов много, и наверняка они будут самыми разными. Но я бы на первое место поставил такой: человек жив своей памятью, памятью поколений. Потому что в ней весь многотысячелетний опыт человечества. Память — это органичное единство прошлого и настоящего. От памяти — глубинной и могучей, священной времена, идет крепость

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

ПАМЯТЬ

Л. ГОЛОВНИЦКИЙ,
делегат XXVI съезда КПСС, народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е.Репина и премии Ленинского комсомола

духа нашего народа, беззаветная преданность Отечеству, стойкость и мужество, вера в жизнь, в будущее.

Не так давно смотрел я многосерийный фильм «Великая Отечественная». И знаете, что больше всего потрясло меня? То, что в США кинокартина шла под названием «Неизвестная война на Востоке». То есть там люди знают о величайшем историческом событии понаслышке, не представляют тех жертв, которые были принесены во имя спасения человечества от фашистского порабощения, от истребления!.. Из памяти целых поко-

Л. Головницкий, Э. Головницкая (скульпторы),
Ю. Данилов, И. Талалай (архитекторы).
Память.
Кованая медь. 1975.
Челябинск.

Л. Головницкий (скульптор),
Я. Белопольский, Р. Кананин, В. Хавин (архитекторы).
Фронт и тыл.
Бронза, гранит. 1979.
Магнитогорск.



▷



лений американцев намеренно вытравляются сведения не только о Великой Отечественной войне, но и просто о нашей стране. Во время туристской поездки по Америке в одном из университетов нас провели по так называемым «комнатам наций», где, по замыслу организаторов, представлены атрибуты разных стран. Так вот, в комнате России (название «Советский Союз» даже не упоминается!) представлены... хоругви да иконы. И отнюдь не безобидны подобные попытки исказить истину: слепым и несчастным, игрушкой в руках империалистических кругов США

становится народ, лишенный исторической памяти.

Память прошлого живет в сегодняшних делах каждого из нас — рабочего и колхозника, ученого и писателя, солдата и художника. Для меня, например, необычайно богата событиями жизнь нашего народа, партии, комсомола — главная и единственная тема творчества. Она стала близкой с малых лет, выросла и возмужала вместе со мной.

Навсегда запомнился день, когда утром с работы вернулся отец — машинист паровоза. Из своего железного сундучка он вынул и

положил на стол бережно завернутую книгу. Это была «Как закалялась сталь». Отец не лег спать, как обычно после поездки, а сел читать. Вечером книгу взяла мать, утром — старший брат. Я рассматривал портрет автора: худое, мужественное лицо, необычные глаза, которые, казалось, больше слышат, чем видят...

В октябре нынешнего года исполнилось 50 лет со дня выхода этой бессмертной книги, а она по-прежнему в умах и сердцах новых поколений советской молодежи.

Николай Островский стал первым писателем моего детства, прочитанным по слогам. Со временем понял и прочувствовал символический смысл названия книги. Во дворе мы играли в Павку Корчагина — носились, оседлав пахучие тополиные побеги, рубили деревянными саблями полчища одуванчиков. Вырезание деревянных лошадок для ребячьей красной конницы стало моим первым шагом в скульптуре.

Очень многим в жизни я обязан старшему брату Юрию. Он увлекался рисованием, занимался в изостудии детской художественной школы. В сорок третьем брат ушел на фронт. В боях на Курской дуге Юрий погиб. Тяжело переживал я смерть брата...

Но война вошла трауром не только в нашу семью. Теряя братьев и отцов, мы, мальчишки военного времени, выросли быстро. Помогали старшим чем могли. Редко видели дома матерей, вставших к станкам. А в тревожные вечера при свете керосиновой лампы рисовали. И не было пощады врагу под огрызками наших карандашей!

Любимые герои детства стали и героями моих первых самостоятельных произведений. В Саратовском художественном училище моей дипломной работы я избрал образ Николая Островского. Потом была работа «Павка Корчагин», которая находится теперь в музее Николая Островского в Москве. Произведения эти представляли образы писателя-воина и известного всем литературного персонажа. Но мне хотелось создать и собирательный образ безымянного героя революции и гражданской войны. Прототипом для такой скульптуры послужил мой старший брат — его облик постоянно стоял перед глазами, напоминая о



Л. Головницкий.
Из уральской руды.
Год 1941.
Фрагмент памятника
трудовым резервам.
Гипс тонированный. 1982.

Л. Головницкий
(скульптор),
Е. Александров
(архитектор).
Первая палатка.
Бетон. 1966.
Магнитогорск.

Л. Головницкий
(скульптор),
Е. Александров
(архитектор).
Памятник добровольцам-
танкистам.
Бронза, гранит. 1975.
Челябинск.

тысячах и тысячах семнадцатилетних, отдавших жизнь за нас с вами, за будущее. Так созрел образ «Орленка».

Незадолго до 40-летия Ленинского комсомола Челябинский обком ВЛКСМ предложил мне на основе этой скульптуры создать памятник. Место для него выбрали на Алом поле, где в предреволюционные годы при разгоне жандармами и казаками рабочей демонстрации была пролита кровь борцов за свободу. Молодежь собрала средства на сооружение монумента. В 1958 году он был открыт. И вот уже почти четверть века стоит на гранитной скале-пьедестале подросток в папаче с лентой, шинели до пят и башмаках с чужой ноги — гордый и непокоренный. За создание «Орленка» я был удостоен премии Ленинского комсомола.

Многие мои работы — это память о войне, советских солдатах, оплативших кровью и самой жизнью право на сегодняшнее творчество. Челябинск в годы войны стал городом-кузницей — Танкоградом, как его называли. Из заводских рабочих города была создана танковая бригада. 9 мая 1943 года на улице Кирова состоялись торжественные проводы челябинских добровольцев-танкистов на фронт. Я тогда стоял в длиннющей очереди за хлебом, все видел и хорошо запомнил. И вот теперь на историческом месте в память об этом событии, о героях-танкистах воздвигнут монумент. Рабочий забрался на броню танка, он еще не успел снять спецовку и

не одет полностью как танкист. Но уже призывает к бою, к уничтожению врага... В добровольцы отбирали лучших, потому что желающих было во сто крат больше, чем нужно: каждый рабочий считал долгом и честью попасть в эту танковую бригаду. Причем все боевые машины были изготовлены на средства, собранные трудящимися Урала. Челябинцы в составе Уральского танкового корпуса начали боевой путь в боях под Орлом и завершили его гвардейцами в Праге, где так и осталась стоять на века памятником наша тридцатьчетверка.

Нет, наверное, более святого места, чем солдатские могилы, которых немало в нашем городе.



Челябинск был в военные годы еще и городом-госпиталем. О тысячах раненых заботился он. Мне во время войны пришлось поменять несколько школ — то одну, то другую освобождали под госпитали. И здесь, в глубоком тылу, война настигала бойцов — раны у многих оказывались смертельными. Эти войны были разных национальностей. Русская уральская земля приняла их. Светлой памятью шумят над ними березы... В 1975 году мы с супругой — скульптором Энрикой Головницкой создали монумент, который так и назвали: «Память». Он установлен на кургане воинского кладбища. Две женщины в скорбном траурном одеянии — Мать и Жена — держат в руках каску воина... Это не только скорбь, а прежде всего память. Это и гимн русским женщинам. Мы необычайно волновались, работая над этой скульптурной группой. Потому что сюда приходят матери и жены тех, кто похоронен в солдатских могилах. Приходят с сыновьями и внуками.

В день 50-летия легендарного Магнитогорска в городе на высоком берегу реки Урал был открыт монумент «Фронт и тыл». Хорошо знакомы всем мемориалы в Волгограде и Берлине, созданные народным художником СССР Е. В. Вучетичем. Родина-Мать на Мамаевом кургане подняла меч на врага, чтобы освободить нашу землю. Солдат в Трептов-парке опустил меч, разрубив ненавистную свастику, сокрушив фашизм.

Но, прежде чем поднять меч за правое дело, победно завершить великую историческую миссию, его сначала надо было изготовить. Иными словами, Победа ковалась в тылу. Напрашивалась мысль показать титанический труд тех, кто работал далеко от линии фронта. Сама история подсказывала: памятник должен быть воздвигнут в главном арсенале Победы — на Урале, в легендарной Магнитке. Здесь выплавлялось больше всего стали для бронированного щита Родины: каждый второй танк, каждый третий снаряд были изготовлены из магнитогорской руды. Именно здесь ковался Меч Победы.

Причем в создании грозного оружия нашей армии немалая доля труда мальчишек военной поры, моих сверстников. И вот в скульптурной композиции, кото-

рую я сейчас завершаю, мне захотелось через их нелегкие судьбы показать судьбу страны — этапы ее истории и участие в них юных советских граждан. Памятник будет посвящен нашим трудовым резервам. Он состоит из трех частей. Центральный фрагмент называется «Красный флаг. Год 1917-й». Фабричный паренек, выполняя поручение старших, влезает на дымовую трубу, чтобы водрузить там красный флаг. Ветер грозит сбросить мальчишку с высоты, но тот уже добрался до вершины трубы, закрепляет знамя рабочих. Он выполняет серьезное и опасное взрослое дело, но на грани мальчишеской лихости и уже осознанной смелости. Сколько их было, таких юных революционеров, сопричастных большим событиям!

Левая часть монумента носит название «Первые пятилетки. Год 1930-й». Деревенский мальчишка в лаптях присел отдохнуть на тачку. Он тоже участник большой, тяжелой работы: механизмов пока мало, многое приходится делать вручную. Но и редкую минуту отдыха парнишка использует для того, чтобы учиться, — в руках у него раскрытая книга. Может, это будущий поэт, может, конструктор. Мне видится в нем наш знаменитый земляк Борис Ручьев — выходец из крестьян, первостроитель Магнитки, прошедший путь от чернорабочего до известного советского поэта.

И наконец, завершается триптих скульптурой «Из уральской руды. Год 1941-й». Маленький воспитанник ремесленного училища поднимает заготовку для артиллерийского снаряда, чтобы закрепить ее на станке. Под ногами у паренька ящик-подставка: ему еще недостает роста, но он занят самой что ни на есть взрослой работой. И ведь так действительно было на Урале — мальчишки ехали на работу на... самокатах! Директор одного из заводов отвел для их «транспорта» даже специальную стоянку. Какими бы трудностями ни оборачивалась жизнь, детство всегда остается детством, оно все равно есть у каждого.

Этот скульптурный комплекс будет установлен у Дворца трудовых резервов «Смена» — одного из крупнейших в Российской Федерации и, пожалуй, единственного, перед которым раскинулась

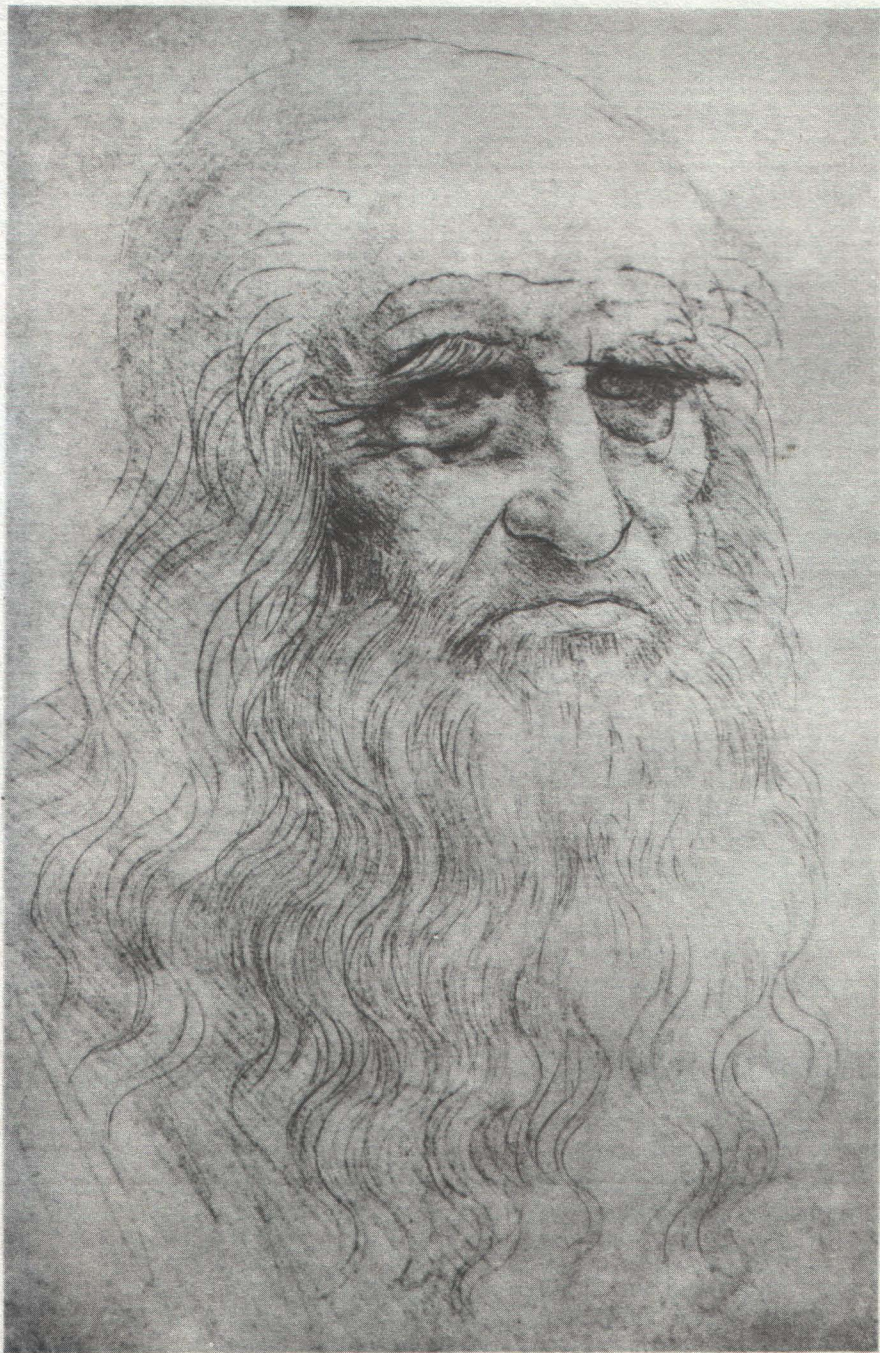
такая огромная площадь, где будущие рабочие собираются на торжественные линейки, парады, манифестации.

Сегодня, когда вся страна настойчиво трудится над воплощением величественных задач, поставленных XXVI съездом КПСС и XIX съездом комсомола, почетная и ответственная миссия возлагается на художников. Нам необходимо более широко разрабатывать тематику монументальной скульптуры с позиций ленинского плана монументальной пропаганды. Убежден, что этот вид творчества обладает неоспоримыми достоинствами. Ведь не случайно наряду с декретами о мире и земле В. И. Ленин нашел необходимым говорить о сооружении памятников борцам за свободу, революционерам, деятелям культуры всех народов. Этот план должен получить самое широкое воплощение в нашей реальности, восприниматься художниками как декрет о социалистической культуре.

За последние годы в стране немало сделано для развития монументальной пропаганды, но еще больше предстоит сделать. К этому зовут нас замечательные свершения советского народа. Ждут своего отражения в искусстве и сегодняшние наши успехи, и забываемое героическое прошлое. Мы в неплатном долгу перед женщиной — труженицей тыла. Сотни тысяч матерей, сестер и жен стояли вместо мужчин в годы войны у станков, собирали нелегкий урожай, растили детей, ухаживали за ранеными — несли теплоту и ласку, согревали надеждой. О женщине сложно много песен и не меньше еще предстоит сложить. В том числе — в граните и бронзе.

Потомки должны всегда помнить, какую великую миссию взяла на себя первая в мире страна социализма. И в этом им призваны помочь увековеченные в образах скульптурных монументов события героической революционной истории нашей Родины.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ



Леонардо да Винчи
(1452—1519). Автопортрет.
Сангина. Около 1512—1515.
33,3×21,4 см.

Ни о ком из титанов Возрождения не говорили так много и так различно. Большинство современных авторов, пишущих о Леонардо, стремятся сделать его своим единомышленником. И все только потому, что этот художник и мыслитель, инженер, анатом, изобретатель небезразличен нам и по сей день.

Странное дело: прошло столько лет, а страсти не только не утихают, но время от времени разгораются с новой силой. В Лувре, где хранится знаменитая «Джоконда», ее постоянно окружает плотная толпа — явление необычное даже для самых известных шедевров и художественных галерей мира!

Образы и идеи Леонардо перешагнули века, приковали к себе внимание тысяч людей.

Что же это за эпоха, рождавшая таких гигантов? Кто были его учителя? Неужели он был художником одной, пусть и великой картины?

Вы найдете, ребята, в статье ответы лишь на некоторые интересующие вас вопросы. Мы не ставили другой задачи. Ведь мир идей и образов Леонардо да Винчи безграничен...

В 1482 году, прежде чем переехать в Милан ко двору герцога Лодовико Моро, Леонардо отправил ему письмо, в котором подробно перечислил своему покровителю все, что он умел:

«Я знаю способ делать чрезвычайно легкие и легко переносимые мосты, пригодные для преследования врагов и для бегства от них...»

И так далее по пунктам (их десять) Леонардо излагает свои возможности в области техники. И только в конце прибавляет: «В мирное время я надеюсь выдержать соревнование со всяким в архитектуре, в постройке зданий...»

Так же я берусь в скульптуре, в мраморе, бронзе или глине, как и в живописи, выполнить все, что возможно, не хуже всякого желающего помериться со мной».

Пожалуй, за всю историю человечества природа не создавала такой многогранной лично-

сти, как Леонардо да Винчи. К какой бы области наук или знаний на грани XV—XVI веков мы ни обратились, в ней обязательно проявился могучий леонардовский гений. Он опережал свою эпоху на много столетий: авиация — детище нашего века, а Леонардо уже проектировал летательный аппарат, способный поднять человека в простор неба. Он работал над моделью парашюта, водонепроницаемого приспособления, был ботаником, альпинистом, сфор-

мулировал закон тяжести и падения тел и так далее.

Для осуществления всех его замыслов было мало и десяти человеческих жизней. Для воплощения многих из них еще не пришло время. Кроме того, мысль мастера из Винчи опережала свершение его рук. Часто не окончив одного дела, он уже мечтал о другом. Именно это свойство Леонардо вызвало презрительное замечание римского папы Льва X: «Увы, этот человек ничего не сделает, ибо

он думает о конце, прежде чем приступить к началу».

Современники не всегда справедливы к живущим рядом гениям. Однако флорентийцы сразу поняли, что способности молодого Леонардо превосходят все известное им до сих пор. Об этом свидетельствует одна из историй, рассказанных Джорджо Вазари в книге «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

История связана с обучением Леонардо у Андреа Вероккио. Леонардо, родившийся в местечке Винчи близ Флоренции в 1452 году, был отдан в возрасте 14 лет своим отцом Пьеро да Винчи в знаменитую мастерскую Вероккио. В ней обучали не только живописи, но рисунку, скульптуре, ювелирному делу. Видя способности ученика, Андреа позволил ему принять участие в создании «Крещения Христа», поручив написать фигуру ангела, держащего одежды Христа.

Вазари так описывает впечатление, произведенное на учителя работой его ученика: «...ангел Леонардо оказался много лучше фигур Вероккио, и это послужило причиной тому, что Андреа никогда больше уже не захотел прикасаться к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в умении».

В этой истории есть свое рациональное зерно: Вероккио прекрасно осознал удивительный талант юного винчианца. Действительно, в «Крещении Христа» (Флоренция, Уффици), этой вполне традиционной композиции XV века, ангел, созданный Леонардо, выглядит чудом, резко контрастируя со всеми остальными, чуть суховато трактованными персонажами, написанными его учителем.

Леонардо был первым в Италии художником, для которого изучение человеческого тела стало наукой. Он начал препарировать трупы, создал ряд анатомических рисунков; взятые вместе, они составили бы целый анатомический атлас. Он рисовал как ученый: его интересовало, как скреплены друг с другом кости, как располагаются внутренние органы, каков характер мышц, сухожилий, какова си-





Леонардо да Винчи.
Эскизы для конного
памятника.
Свинцовый штифт, перо,
тушь.

Около 1510.
◁ 28×19,8 см.

Леонардо да Винчи.
Мадонна с цветком
(Мадонна Бенуа).
Масло. 1478—1480.
48×31,5 см.

стема кровообращения. Эти рисунки были основой для его картин и скульптур: познав конструкцию человеческого тела, Леонардо изучил его настолько, что мог передавать в самых сложных, но всегда точно и выразительно найденных ракурсах.

Шло время. В 1472 году Леонардо закончил курс обучения у Вероккио. В 1478 году он создал свой первый самостоятельный шедевр — «Мадонну с

цветком» (теперь чаще называемую «Мадонна Бенуа»).

Уже задолго до Леонардо мадонна на картинах и в скульптурах итальянских мастеров перестала быть небесной царицей, держащей на руках спасителя мира. Она превратилась в молодую мать, которая любит сына. Но что бы ни делал Леонардо, он всегда открывал новые, еще неизведанные возможности, как в искусстве, так и в науке. Еще никогда религиозный сюжет не превращался в такой мере в жанровую сцену, как в «Мадонне Бенуа».

Юная флорентийка, милая и обаятельная, одетая по моде последней четверти XV века, посадила к себе на колени сына. Забавляя его, она отделила от скромного букетика цветов и протянула ребенку. Младенец схватил одной рукой руку матери, а второй старается взять новый для него предмет. Мать беззаботно смеется, наблюдая за еще неуверенными движениями мальчика. Цветок, вокруг которого сплетаются руки, служит смысловым и математическим центром композиции.

Проблемы, волновавшие мастеров на всем протяжении XV века, нашли свое разрешение в этом небольшом по размеру произведении Леонардо. Безошибочная передача тел в движении, умение связать фигуры так, чтобы группа воспринималась как нечто единое и внешне и по настроению, тончайшие градации светотени, благодаря которым формы становятся осязательно объемными, передача особенностей разных предметов — волос, тканей, драгоценностей, убедительность настроения — все это говорит о том, что «Мадонна Бенуа» подводит итог длительному пути итальянской живописи.

Однако Леонардо не остановился на достигнутом. Ему суждено было открыть новые горизонты в искусстве, когда он в 1482 году покинул Флоренцию ради Милана, поняв, что родной город не дал возможности по-настоящему раскрыть дарование.

Во Флоренции царствовала семья богатых банкиров Медичи, отдававших предпочтение более утонченным, надуманным

и условным произведениям, чем те, которые хотел и мог создавать Леонардо. Художники эпохи Возрождения не могли обходиться без крупных заказов церковью или поддержки богатых покровителей. Мастер из Винчи думал, что для него таким меценатом станет властитель Милана — Лодовико Моро, человек грубый, но честолюбивый, стремившийся закрепить за Миланом положение ведущего центра в системе раздробленной Италии. Как явствует из приведенного в начале нашего рассказа письма, Леонардо в последнюю очередь говорит о себе как о художнике. Действительно, поле его деятельности в Милане было чрезвычайно широко. Он занимался наукой, писал картину для одной из церквей, работал для герцога. Для него, в частности, он оформлял праздники. До нашего времени дошли воспоминания о конструкции, придуманной Леонардо, чтобы изобразить рай. Вращались планеты, сияли звезды, появлялись знаки зодиака, а актеры читали стихи. Леонардо делал эскизы для турнирного оружия и костюмов, развлекал герцога и его приближенных сочиненными им баснями, игрой на музыкальных инструментах. Он написал портрет возлюбленной герцога Цецилии Галерани, но главной задачей в области искусства для него было сооружение памятника в честь отца Моро — Франческо Сфорца. К сожалению, до нас дошли только подготовительные рисунки и небольшая группа из бронзы — победитель на коне. Модель памятника погибла во время французского нашествия в начале XVI века — солдаты Людовика XII сделали из нее мишень для стрел.

В 1483 году Леонардо получил заказ на создание алтарного образа, то есть картины, которая помещалась в центре стены над алтарем и играла роль главного украшения церкви. Леонардо всегда медлил с выполнением работы, нарушал все сроки. Это привело к тому, что первый вариант картины, написанный для церкви Сан Франческо, остался у художника, и позднее он увез его с собой во Францию. Второй, созданный много лет спустя с минимальным участием



Леонардо да Винчи.
Мона Лиза («Джоконда»)
Фрагмент.
Масло. 1503.
77×53 см.

Леонардо да Винчи.
Этюд драпировки.
Серебряный штифт, бистр,
белила.
Около 1477.
25,8×19,5 см.

Леонардо и максимальным — его учеников, находится в настоящее время в лондонской Национальной галерее.

Нас интересует первая версия так называемой «Мадонны в скалах». Традиционным для алтарного образа было изображение Марии с младенцем, восседающим на троне среди святых и ангелов. Леонардо создал нечто необычное, такого еще не бывало.

Его мадонна сидит не на троне, а в странном гроте, на берегу ручья, поросшего цветами. Поддерживая одной рукой за плечи маленького Иоанна Крестителя, она простирает руку охраняющим жестом над головой сына, благословляющего Крестителя. С улыбкой, полной скрытого, таинственного смысла, мать смотрит на младенца Христа, и эта улыбка словно отражается на устах красивого ангела, загадочно взирающего на зрителя, в то время как перст его правой руки указывает на Иоанна. Так замыкается круг взглядов и жестов, образуя магическую связь общения между прекрасными существами среди величественной природы. Быть может, слова «волшебство», «магия» и звучат несколько банально, но именно они в полной мере

выражают впечатление, которое на нас производят многие картины живописца из Винчи.

Кажется странным, что этот человек, обладавший трезвым умом ученого, с такой колдовской силой рассказал о поэтических глубинах человеческой души и природы. До сегодняшнего дня историки искусств не устают вновь и вновь разгадывать смысл творений Леонардо.

«Мадонна в скалах» — произведение, знаменующее наступление Высокого Возрождения — поры высшего подъема итальянского искусства. Основные принципы Высокого Ренессанса сформулированы в творчестве Леонардо. Художник уже не просто стремится следовать природе «душой и глазами» — принцип мастеров XV столетия, но выбирает из окружающего мира то, что является наиболее существенным, отмечая все случайное и второстепенное, обобщая увиденное. Если индивидуальные черты в лице мадонны Бенуа были доведены почти до портретного сходства, то лица Марии и ангела в разбираемой нами картине — это типы, вошедшие в себя представление об идеальной красоте. Сочетание спокойных зеленовато-голубых тонов усиливает впечатле-



ние единства, царящего в произведении.

К сожалению, наследие Леонардо-художника невелико: до нас дошло не более 12—14 его работ. Некоторые погибли еще при его жизни. Такова судьба модели памятника Франческо Сфорца, подготовительного картона к стенной росписи «Битва при Ангиари». Другие хотя и дошли до нас, но в довольно плачевном состоянии. Это относится и к прогамному произведению мастера — «Тайной вечере».

В 1499 году в Милан вошла французская армия, и Леонардо покинул город, чтобы вернуться во Флоренцию. Здесь он создал портрет, который стал одним из самых значительных произведений мирового искусства, —

портрет Моны Лизы — Джоконды. По крайней мере, так ее называл Джорджо Вазари, сообщив нам, что Леонардо написал портрет жены флорентийского купца Франческо дель Джокондо.

Портрет Джоконды, совершенно особенный для эпохи Леонардо, остался таковым вплоть до сегодняшнего дня, превратившись со временем в своеобразный символ таинственности и значительности человеческой души.

Спокойно, пристально и даже как-то холодно женщина смотрит на зрителя. Станным контрастом к этому взгляду является ее улыбка, едва затаившаяся в уголках губ.

Мы хорошо знаем, что в мировом искусстве улыбка нередко служила возможностью оживить

лицо: улыбались греческие архаические статуи и готические скульптуры, украшающие порталы средневековых соборов. Но так неуловимо, значительно и притягательно, как Джоконда, человек улыбнулся в первый раз. Улыбка здесь не просто прием мастера, а средство рассказать о сложном внутреннем мире.

Кроме портрета Джоконды, Леонардо создает во Флоренции еще ряд произведений: картон к росписи в зале Большого Совета дворца Веккьо — «Битва при Ангиари», вступив тем самым в соревнование с Микеланджело, которому была поручена другая фреска — «Битва при Кашине». Однако росписи выполнены не были, ни тот, ни другой картон до нас не дошли. По свидетельству Бенвенуто Челлини, известного скульптора, которому посчастливилось в юности видеть создание Леонардо, оно было «всемирной школой для художников». К этому же периоду относится другая, тоже подготовительная работа Леонардо — картон «Святая Анна» для алтарного образа церкви Сантиссима Аннунциата. Картина была выполнена, но позднее. (Картон находится в лондонской Национальной галерее, живописное полотно — в Лувре.)

Во Флоренции Леонардо пробыл примерно до 1506 года. После этого он появился в Милане, затем в Риме, пока в 1516 году окончательно не покинул Италию, чтобы переселиться во Францию ко двору французского короля Франциска I. Здесь он провел последние годы жизни и умер в замке Клу, близ Амбуаза, оплаканный королем и придворными.

Леонардо писал: «...живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе... Ею сохраняют красоты, которые время и природа делают быстротечными, ею мы сохраняем образы знаменитых людей».

Через века Леонардо донес до нас красоту мира, тайны которого волновали его всю жизнь.

Т. КУСТОДИЕВА,
кандидат искусствоведения

Леонардо да Винчи.
Поклонение волхвов.
Масло. 1481—1482.
258×243 см.

Леонардо да Винчи.
Тайная вечеря.
Фреска. 1495—1497.
420×910 см.
Церковь Санта Мария
делла Грацие, Милан.



ТАЙНА СТАРОЙ ФРЕСКИ

Знаменитой фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи не везло с самого начала. Уже через два десятилетия после завершения она стала терять первоначальный вид. Во-первых, художник применил в работе над ней совершенно новый, неопробованный состав красок и новую технику письма. Новинка оказалась не очень удачной: хотя первоначально краски были удивительно яркими, они скоро начали тускнеть. Во-вторых, для нее было выбрано крайне неудачное место.

...Эту фреску заказали Леонардо — известному уже тогда живописцу из Винчи — монахи доминиканского ордена для трапезной своего монастыря близ только что построенной церкви Санта Мария делла Грацие в Милане. В 1495 году Леонардо приступил к работе, и через два года заказ был выполнен.

Но монахам фреска не понравилась: слишком уж была она необычной. В «Тайной вечере» Леонардо опередил свое время, предвосхитил манеру письма, принятую живописцами лишь в следующем столетии. Неудивительно, что монахи не поняли всей прелести и драматизма «Венери» и не берегли шедевр. Сырость, холод и пар, поступающий в трапезную из кухни, находившейся по соседству, разрушали стенную роспись. Вскоре для удобства монахи прорубили в расписанной Леонардо стене широкую дверь, соединяющую зал с кухней. В результате фигуры Христа и трех его ближайших учеников «лишились» ног.

С тех пор проводились многочисленные попытки «подлечить» живописную композицию гениального художника, на которой изображена сцена из евангельской легенды: Христос за трапезой вместе с двенадцатью апостолами. В XVIII—XIX веках делались попытки отреставрировать творение Леонардо, но особого успеха добиться не удалось. Все они лишь приостанавливали на время разрушение шедевра. В довершение ко всему в 1943 году в трапезную попала бомба. Но особенно большой ущерб был причинен фреске в последнее время в результате отравления в городе воздуха выхлопными газами. В результате под угрозой оказалось само существование «Тайной вечери». Ныне, глядя на нее, кажется, будто расписанная стена задернута марлевой занавеской: до того фреска поблекла.

Призывы к спасению шедевра Леонардо долгие годы наталкивались на равнодушие и непонимание властей. Наконец недавно начались работы по новой реставрации фрески. Однако многие специалисты считают, что этого недостаточно. Фреске по-прежнему будет угрожать влажность, загрязненность воздуха, колебания почвы, вызываемые интенсивным автомобильным движением.

Но руководитель работ Карло Бертелли более оптимистично смотрит на будущую судьбу фрески. По его мнению, «лечение» ее закончится к 1984 году, к



тому времени она действительно будет вне опасности, и, главное, зрители впервые за многие столетия смогут насладиться первозданной красотой творения Леонардо да Винчи.

Уже в начале работ подтвердились давние утверждения многих искусствоведов о том, что за пятьсот лет «Тайная вечеря» претерпела изменения в результате многочисленных поздних подновлений.

Пока отреставрирована лишь небольшая часть фрески, но уже ясно видно, что темные прямоугольники, находящиеся за спинами сидящих за столом апостолов, — ковры, а не деревянные двери или ставни, как считали раньше. Кое-где удалось восстановить орнамент ковров. В результате тщательных исследований было установлено, что один из персонажей фрески первоначально не имел длинной загнутой бороды. Ее добавили реставраторы в XVIII веке. Другие фигуры апостолов также будут освобождены от позднейших дописей. Многочисленные детали уже восстановлены в первоначальном виде, например, явственно проступили на оловянных тарелках апельсиновые и лимонные дольки, золотые ободки на стаканах, нож на тарелке с рыбой, отсветы одеяний апостолов на них.

По словам специалистов из группы Бертелли, сюрпризы на этом не кончились. В процессе работы наверняка выявятся новые детали фрески.

В. БОГДАНОВ



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

КЛАССИЦИЗМ В ПОНЯТИИ ИСКУССТВА

Тории Киёнага (1752—1815) — представитель славной династии Тории, к удивлению современников, отверг свое знатное имя и подписывался только «Киёнага». Этим он провозгласил уход от театральной тематики, от ставших для него тесными канонов поздних Тории. И действительно, Киёнага завоевал славу и без знатной фамилии. Достаточно сказать, что он был учителем великого Утамаро. Киёнага посвятил жизнь воспеванию красоты женщин, хотя иногда обращался и к театру. Большинство ксилографий художника изображает бытовые сцены, прогулки и шествия, знаменитых красавиц и даже вопреки запретам светскую жизнь.

Для героев Киёнага характерно достоинство, спокойное изящество. Образы его идеальны. Фигуры имеют удлинённые пропорции и располагаются на листе в величавом ритме шествия. Тонкий овал лица, маленький рот, миндалевидные глаза и черные густые брови — этими чертами Киёнага награждает почти всех персонажей. В Кабуки среди исторических пьес он предпочитает пьесы из придворной жизни, романтические истории, все, что так или иначе под-



Андо Хиросигэ.
Ласточки и камелии под
снегом.
◁ Около 1832.



Тории Киёнага.
Вечерняя сцена в Синагава.
Часть диптиха.
Середина 1780-х годов.

Китагава Утамаро.
Три прославленных красавицы.
Часть триптиха.
1790-е годы.

Китагава Утамаро.
Час змеи.
1795.

Андо Хиросигэ.
Станция Камбара.
Серия «56 станций
Токайдо».
1833.





разумевает действие героев высшего света. При их изображении Киёнага избегает наивной роскоши, напыщенности. Одежды персонажей не отвлекают взгляда от силуэта фигур, применяемый орнамент неназойлив, часто встречаются гладкие черные кимоно.

Киёнага одним из первых воспел красоту и особую изысканность черного цвета в полихромной гравюре. Удивительны те его графические листы, на которых герои и героини предстают на фоне пейзажа. Это зна-

Кацусика Хокусай.

Волна.

Серия «36 видов Фудзи».

△ 1823—1833.

Тосюсай Сяраку.

Итикава Эбидзо в роли

Такэмура Саданосина.

△ 1794.

Тосюсай Сяраку.

Отани Онидзи в роли Эдобея.

△ 1794.

Кацусика Хокусай.

Тропинка на перевале

Мисима.

Серия «36 видов Фудзи».

1823—1833.

менитые триптихи «Двенадцать месяцев на юге». Но самой, пожалуй, привлекательной гравюрой является «Вечерняя прохлада на берегу Окавы», где три красавицы, присев на помост, подставляют свои разгоряченные лица первому вечернему ветерку. В самом повороте голов девушек чувствуется, что они ощущают прохладу, и это невольно передается зрителю.

Киёнага не занимался портретированием. Эту задачу решил его прославленный ученик Китагава Утамаро (1753—1806) — один из лучших мастеров японской гравюры. Только в 1790-х годах он выступил с самостоятельными работами, но его произведения сразу же получили повсеместное признание. С помощью плавной, текучей линии, то строго обобщающей объем, то тонко подчеркивающей детали, он создал образ красавицы с изящной посадкой головы на удлиненной шее, идеальным овалом лица, приподнятыми, словно в удивлении, черными бровями и маленьким алым ртом.

Этот женский образ стал воплощением национального идеала красоты.

Художник прибегал к приемам, способным сделать восприятие произведения более острым, — тени на бумажной стене выявляли красоту силуэта фигуры, прозрачные ткани, прикрывающие лицо, придавали оттенок таинственности, рама зеркала подчеркивала четкость овала отраженного в нем лица. Сохраняя черты идеализации, Утамаро стремился выявить в портретах характер, различие примет внешности, темперамента, привычек поведения (серии «Десять женских характеров», «Дни и часы женщин»). Его героини не лишены жизненной достоверности. Особенно присуще это композициям на темы повседневного женского труда: серии «Шелководство», «Женщины за шитьем». Пристальный интерес к человеку, его характеру повлек за собой создание серии «Большие головы», в которой с наивысшей полнотой проявился талант Утамаро. Ки-



логафии выполнены в сложной технике полихромной печати на листах большого размера. Здесь художник применил слюдяной порошок, дающий эффект серебристого мерцающего фона.

Если конец XVII века в жанровой гравюре прошел под эгидой Утамаро и его последователей, то в театральной гравюре тоже появилась фигура, не имеющая себе равных. Это **Тосюсай Сяраку**. О жизни графика не сохранилось никаких свидетельств, кроме ста пятидесяти великолепных гравюр, в большинстве своем театральных. Сяраку явился сразу зрелым мастером; еще более загадочно то, что первые же его произведения изданы самым знаменитым издателем в наилучшем из возможных вариантов — в крупном формате, на серебряных фонах, несколькими сериями. Сколько ни гадали ученые о настоящем имени (Сяраку — псевдоним) и происхождении, все усилило раскрыть тайну Сяраку оказались тщетными. Он настолько выделялся среди современных мастеров гравюры, что подыскать близких ему художников, которые могли бы оказаться его учителями или учениками, невозможно. Погрудные портреты актеров отличаются смелостью и артистизмом исполнения, предельным накалом страстей. В них достигло апогея стремление к характерности, постепенно нараставшее в театральной гравюре второй половины XVIII века. Сяраку работал меньше года — всего девять месяцев в 1794 и 1795 годах, и внезапное и полное исчезновение его столь же необъяснимо, как и внезапное появление. Но, несмотря на кратковременность художественной карьеры, Сяраку успел войти в историю как выдающийся мастер японской театральной гравюры.

В XIX столетии, после таких фигур, как Утамаро и Сяраку,

мало кто мог сравниться с ними в прежних жанрах — изображении актеров и красавиц. Но именно в XIX веке в гравюре появляется пейзаж, с которым связан последний расцвет классической японской ксилографии.

Самый выдающийся пейзажист эпохи — **Кацусика Хокусай** (1749—1860). В ранние годы он примыкал к школе Кацукава, чьи приемы эмоционально яркой трактовки человеческого образа воплотились в книжных иллюстрациях и театральных гравюрах. В дальнейшем Хокусай изучал также классическую живопись Китая и Японии. Об овладении богатой художественной традицией классического Востока свидетельствует его многотомник рисунков «Манга», изданный в 1812—1871 годах. В него вошли книги с изображением пейзажей, цветов, птиц, насекомых, животных, а также меткие жанровые зарисовки и тщательные штудии человеческого лица, мимики и жесты. С 1820-х годов основной темой Хокусая становится пейзаж. В сериях гравюр вытянутого, вертикального формата «Новые мосты в различных провинциях», «Путешествие по водопадам различных провинций», «Поэты Китая и Японии» общая отвлеченная трактовка пейзажа, соответствующая средневековой традиции, сочетается с конкретно изображенными мотивами японского ландшафта.

Самая знаменитая серия Хокусая — «36 видов Фудзи» — в действительности содержит сорок шесть пейзажей. В этой серии священная гора Японии предстает как символ нации и страны. Хокусай проявил немалую изобретательность, чтобы показать Фудзюму с самых разных, порой неожиданных точек зрения. Она то предстает у него величественной, на первом плане («Южный ветер. Хорошая погода», «Гроза»), то отдалается от нас, обрамленная ватиком волны или вписанная в круг огромной бочки, которую мастерит на побережье искусный бочар. Простые труженики или путешественники, которых Хокусай нередко включает в первый план произведений, не случайная для него деталь, а имеющее боль-

шой смысл изображение народа, нации, которую символизирует Фудзи.

Наряду с величественным образом природы, созданным Хокусаям, существовал тип пейзажа, проникнутый тонким лирическим чувством. Его создателем был **Андо Хиросигэ** (1787—1858). Виртуозно, используя такие техники, как тиснение* и раскат**, Хиросигэ передает зыбкие, преходящие состояния природы, атмосферные эффекты снега, тумана, дождя, неповторимое настроение каждого уголка родины. Наибольшую славу ему принесла серия «53 станции Токайдо», то есть дороги, соединявшей новую столицу Эдо со старой Киото. Эта серия (1833—1834) запечатлела скромное обаяние японской провинции. Длительное время художник разрабатывал темы путешествий по стране, достопримечательных мест провинции, городов Эдо и Киото. В гравюрах чувствуется сильнейшая индивидуальность мастера, сумевшего в каждом из сотен пейзажей увидеть его неповторимую прелесть и правдивую красоту.

Хиросигэ проявил себя также большим мастером жанра «цветы и птицы». Известная гравюра художника «Ласточки и камелии в снегу» (около 1830) трепетно передает ощущение первых холодов, опушивших снегом ветви камелий и заставивших ласточек взъерошить свои перья.

У Андо Хиросигэ, так же как у Кацусики Хокусая, было немало подражателей. Среди них — **Андо Хиросигэ II** (1826—1869) и многие другие. Пробовали свои силы в пейзаже и представители театральной династии Утагава, которые в XIX веке образовали сильную разветвленную школу, своего рода предприятие по выпуску театральных гравюр. Но надо признать, что за некоторыми исключениями художники Утагава в XIX веке не создали сколько-нибудь значительных произведений, в том числе и в пейзаже. Хокусай и Хиросигэ остались двумя мастерами, с именами которых мы связываем наивысшие достижения японской классической гравюры.

Е. СЕРДЮК,
кандидат искусствоведения

* Тиснение — печатание гравюры при помощи неокрашенных досок, которые создают вдавленные в поверхность бумаги линии и плоскости.

** Раскат — прием, при котором слой густой краски раскатывается валиком по листу. При этом создается впечатление постепенного перехода от темного к светлому.



МОЯ РОДИНА— ПАЛЕСТИНА

Вы, конечно, знаете, что этим летом при поддержке США вооруженные до зубов войска Израиля вторглись на территорию Ливана. Они пытались потопить в крови Палестинское движение сопротивления, сломить волю палестинского народа к борьбе за создание своего независимого государства. В груды развалин превратились прекрасные города, погибли тысячи мирных жителей, женщин и детей, пустыней стали возделанные сады. Гнев и возмущение всех честных людей планеты вызвали новые чудовищные преступления израильской военщины в Западном Бейруте.

Но патриотов не сломить! Они покинули героический Бейрут с оружием в руках, непобежденные, как и подобает настоящим воинам. Вот уже 17 лет каждый год 1 января народ Палестины отмечает свой национальный праздник — день революции. И все эти семнадцать лет он с оружием в руках отстаивает свое право жить на земле предков, право, которого палестинцев пытаются лишить силы международной реакции, поддерживающие агрессивную политику Израиля. Помогает народу Палестины сражаться против сионизма и искусство художников. Живописцы, скульпторы, поэты, писатели, музыканты рассказывают всему миру правду о лишениях своего народа, о его героической борьбе. Недавний выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина художник Ахмед НАБУЛСИ — один из них.

Судьба его во многом типична для палестинца. Он был младшим из шести детей в крестьянской семье. После израильской агрессии 1948 года родители Ахмеда покинули родные земли и переселились в лагерь для палестинских беженцев. Отец и старшие братья работали где только могли — надо было кормить семью. Ахмед учился в школе, организованной специально для палестинских детей международной организацией ЮНЕСКО. Тогда же начал рисовать.

— Моим первым учителем стал брат Мфадди, — вспоминает художник. — Он хорошо рисовал. И я старался ему подражать, перерисовывал его рисунки. Моя сестра Фатима рисовала на белых кафельных плитках пейзажи и покрывала их лаком. Получалось очень красиво. Пробовал рисовать так же, как она. В четырнадцать лет я увидел произведения известного палестинского художника Исмаила Шаммута. Основная тема его картин — страдания моего народа. Впервые почувствовал тогда, что искусство может говорить о больших чувствах человека.

К этому времени относится начало активного увлечения юного художника лепкой в вечерней студии. Не сразу все получалось, доходило и до курьезов.

— Однажды, — говорит художник, — учитель дал мне задание вылепить голову с античного слепка. Я принимался несколько раз, но ничего не получалось. Отчаявшись, ушел из студии с мыслью бросить искусство, но наставник догнал меня на улице, вернул обратно, много раз объяснял, как нужно лепить, а потом принялся вместе со мной работать над этой же головой. Не знаю, как бы сложилась моя жизнь, не произойди этого случая.

После окончания школы молодой скульптор принял участие в конкурсе для желающих обучаться в Советском Союзе. Из 250 человек отобрали только пятерых, среди которых был и Ахмед Набулси. А в Ленинграде ждали еще более серьезные экзамены в институт имени И. Е. Репина. Непреодолимое стремление учиться победило, Ахмед стал студентом.

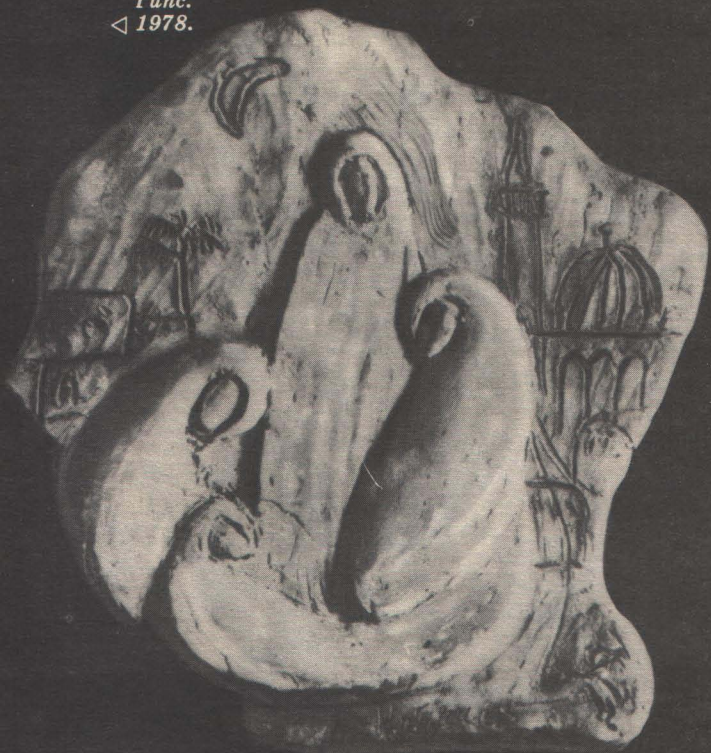
— Я счастлив, — рассказывает А. Набулси, — что попал в этот прекрасный город на Неве, где площади, дома, дворцы и набережные дышат искусством. И я на всю жизнь полюбил Ленинград — город, выстоявший в нечеловечески трудных условиях в борьбе с захватчиками и сохранивший бесценные памятники культуры своего народа.

Под руководством опытных педагогов М. А. Керзина, В. Н. Соколова, И. В. Крестовского, А. Т. Бушнина, Б. А. Пленкина прошло шесть лет учебы. Ахмед понимал, что и здесь, в СССР, он может помогать своим соотечественникам в их справедливом деле. Основной темой его скульптурных композиций стала борьба палестинского народа. Одно из самых впечатляющих произведений — портрет героини Даляль Муграби, девушки-партизанки, погибшей в жестокой схватке с агрессором.

— Когда Палестина станет свободной, — говорит Ахмед, — я создам памятник для родного Наблуса. Это земля моих предков. От названия города и произошла фамилия Набулси. Не знаю, как получится на самом деле, но пока я представляю его таким.

Художник показывает небольшую бронзовую фигуру. Женщина в национальном палестинском костюме, с гордо поднятой головой держит опущенный меч.

А. Набулси.
Мать-Родина
(Палестина).
Гипс.
1978.



Оплакивание.
Обожженная глина.
1978.

Палестинский партизан.
Гипс.
1980.



Восстание против
израильских оккупантов.
Гипс.
1981

Крестьянка.
Дерево.
1981.



Материнство.
Шамол.
1981.





Портрет партизанки
Даляль Муграби.
Гипс.
1980.



— Наш народ жаждет мира, мы не хотим воевать, но если враг ворвался в твой дом, долг каждого — встать на защиту родины.

Не прекращается кровавая израильская агрессия на Ближнем Востоке, осуществляемая при прямой поддержке американского империализма. На оккупированных Израилем территориях гибнут от пуль оккупантов лучшие сыны арабского народа, разрушаются дома, конфискуются земли, закрываются учебные заведения. Все это имеет целью узаконить кэмп-дэвидский сговор и тем самым лишить наш народ родины.

Несмотря на все это, палестинский народ продолжает бороться. Организация освобождения Палестины руководит борьбой за возвращение законных прав палестинского народа, за право вернуться к своим очагам, за право самостоятельно решать свою судьбу, за право на создание независимого национального государства.

Благодаря поддержке всех миролюбивых сил, и в первую очередь стран социализма, во главе с верным другом и союзником палестинской революции Советским Союзом мы уверены в окончательной победе палестинского народа...

Борьбе палестинского народа была посвящена и дипломная работа скульптора. Долгие творческие поиски не приводили к желаемому результату. Ахмед делал эскиз за эскизом. Но не устраивал ни один. Шло время, и постепенно выкристаллизовался окончательный вариант скульптуры. Сильный, мужественный человек стоит, широко расставив ноги, и крепко сжимает винтовку. «Палестинский партизан» — так назвал работу художник. По сути дела, это законченное самостоятельное произведение профессионального скульптора.

После возвращения на Ближний Восток Ахмед собирается работать преподавателем в художественном училище, передавать накопленный опыт своим соотечественникам. Сейчас Ахмед Набулси продолжает учебу в аспирантуре института имени И. Е. Репина, совершенствуя мастерство. Но его интересы никак не назовешь узкопрофессиональными. Каждый художник должен быть прежде всего гражданином, патриотом. И Ахмед это прекрасно понимает. Вот уже второй год подряд в выставочном зале института студенты из арабских стран устраивают выставки работ, посвященные Международному дню солидарности с борьбой арабского народа Палестины. Их организатор и активный участник — Ахмед Набулси.

— Когда люди приходят к нам на выставку, — рассказывает художник, — они с интересом расспрашивают о жизни в странах Ближнего Востока, узнают что-то новое. Надеюсь, такая выставка станет традиционной. Чем больше людей узнает о трагическом положении палестинцев, о тяжелом страдании моего народа, тем больше мы приобретаем друзей.

Ахмед Набулси — молодой художник, но у него уже сформировался стиль, позволяющий выделить работы скульптора среди произведений сверстников. Главное же их достоинство — публицистичность пластики, непоколебимая убежденность в справедливости борьбы народа Палестины за свои права.

В. АХУНОВ

«РАЗМНОЖАЯ СЛАВУ СВОЮ НОВОЮ СЛАВОЮ...»

Прошло всего два года после открытия Московского университета, когда 6 ноября 1757 года последовал указ Правительствующего Сената об учреждении в России Академии «трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры. Она стала первой высшей школой мастеров изобразительного искусства и центром культурной жизни страны. В ней учились — а некоторые потом и преподавали — выдающиеся мастера: архитекторы В. Баженов, А. Захаров, И. Старов, скульпторы Ф. Шубин, И. Мартос, М. Козловский, живописцы А. Лосенко, О. Кипренский, С. Щедрин, К. Брюллов, А. Иванов, И. Репин, В. Суриков, В. Васнецов, В. Серов, М. Врубель.

За свой долгий путь Российская академия пережила периоды подлинного расцвета, ка-

ким было первое столетие ее существования, и сложные времена реорганизаций. Но она всегда стремилась сохранить положение единственной в своем роде художественной школы, боролась за высокое профессиональное мастерство.

По первоначальному замыслу Академия художеств должна была открыться в Москве. Ее созданию способствовали передовые деятели России, выдвигая многочисленные проекты еще с петровских времен. Немало усилий приложил великий русский ученый М. В. Ломоносов, явившийся подлинным инициатором организации академии. Поскольку подходящего здания в Петербурге не было, первые учащиеся были направлены в Москву, в недавно образованный университет. Однако принятые на службу профессора-ино-

странные не пожелали жить вдали от столицы, и вскоре специальное здание для академии стали строить в Петербурге по проекту А. Кокорина и Ж. Валлен Деламота. Строилось оно долго. Основная часть его завершена в 1764—1771 годах, а отделка интерьеров заканчивалась уже в первой трети XIX века.

Сначала занятия проходили в доме первого президента Академии художеств Ивана Ивановича Шувалова. О самом раннем периоде ее существования сохранились отрывочные сведения. Многие документы погибли, когда академический архив эвакуировали во время войны с Наполеоном в 1812 году. Со смертью архивариуса, досконально знавшего факты, их так и не удалось восстановить, что отмечал в 1829 году президент А. Оленин.



М. Воробьев.
Вид Академии художеств.
Акварель. 1813.

Вид строящегося здания
Академии художеств
(фрагмент
аксонометрического плана
С.-Петербурга). ▷

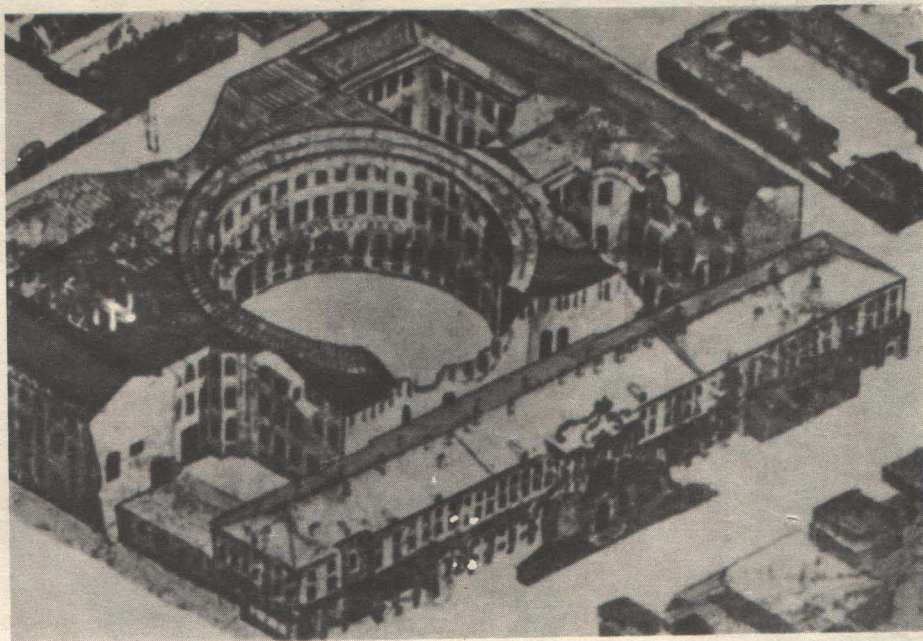
Фронтиспис и титульный
лист Устава академии.
1764. ▷

Среди смет на постройку здания академии сохранились интересные наставления строителям конца XVIII века, как должны выглядеть будущие классные комнаты, спальни учащихся и преподавателей. Все следовало строго подчинить особенностям петербургского климата, назначению помещений. Именно этим и определялось их декоративное убранство: «...нет нам нужды в золоте и серебре, ниже во много фигурных украшениях, а паче в деревянных, а довольно есть ли присуществительной надобности благородная простота везде видна будет». Комнаты для занятий предполагалось сделать «веселее и приятнее», чем спальни, покои инспектора и его помощников — тоже «веселые, с таким же украшением и приятностию...»

До утверждения штата и устава Академии художеств в 1764 году она вошла в историю под названием шуваловской. В то время возраст учеников колебался от 15 до 27 лет. Преимущественно это были выходцы из Московского университета, склонные к занятиям искусством, которых направили в Петербург в 1758 году. Поскольку все они получили уже какие-то основы знаний, академия стремилась главное внимание уделять обучению в живописном, скульптурном, архитектурном и гравировальном классах.

Педагогов наряду со специально выписанными художниками из-за границы приглашали сначала из Академии наук, существовавшей с 1724 года. Там также шло обучение различным мастерствам — гравировальному, камнерезному, токарному, переплетному. На первых порах своих преподавателей не хватало, и лишь в начале XIX столетия русские педагоги почти полностью вытеснили иностранцев.

В числе первых в Россию в феврале 1758 года прибыл француз Н. Жилле, который вместе с Дювелли вел натурный класс, а также скульптурный, в том числе «орнаментной скульптуры». За двадцать лет он воспитал блестящую плеяду русских скульпторов: Ф. Шубина, Ф. Гордеева, И. Мартоса, Ф. Щедрина. В 1759 году наряду с ежегодно



сменявшимися иностранцами в академии появились в качестве наставников А. Лосенко, К. Головачевский и И. Саблуков — живописцы, прошедшие основательную школу в мастерской И. Аргунова. Вскоре преподавателем был зачислен известный портретист Ф. Рокотов. Во главе архитектурного класса с октября 1758 года стал А. Кокорин, а через год в академии преподавал уже и профессор архитектуры Валлен Деламот.

В торжественной обстановке в 1764 году были одобрены регламент и устав Академии художеств. Круг специальностей, предусмотренных штатом, свидетельствовал о широте поставленных задач, о стремлении готовить профессионально разносторонних мастеров.

Нововведением стало создание при Академии художеств в 1764 году Воспитательного училища, в которое принимались дети 5—6 лет. Чаще всего при-



ПРИВИЛЕГІЯ
И
УСТАВЪ
ИМПЕРАТОРСКОЙ
АКАДЕМІИ
ТРЕХЪ ЗНАТНѢЙШИХЪ ХУДОЖЕСТВЪ,
Живописи, Скульптурѣ и Архитектурѣ,
съ воспитательнымъ
ПРИ ОНОЙ АКАДЕМІИ училищемъ



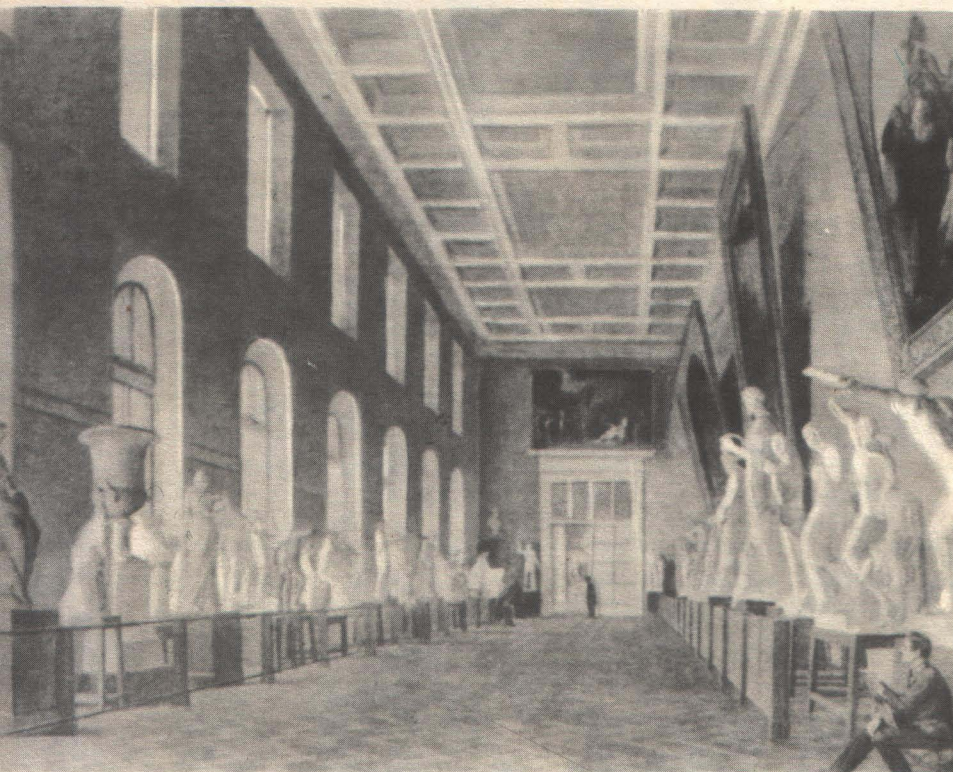
Въ Санктпетербургѣ 1765. года



А. Венецианов.
Натурный класс Академии художеств в начале XIX века.

Рисунок.

Г. Михайлов.
Вторая античная галерея в Академии художеств.
Масло. Начало XIX века.



И. Репин с учениками в мастерской.
Фото 1898 года.

Ф. Тимм.
Выставка в Академии художеств картины А. Иванова «Явление мессии».
1858

К. Зеленцов.
Мастерская художника П. Басина.
Масло. 1833.

дворных служителей — истопников, дворников, певчих и солдат. Изредка попадали сюда и крепостные художники и их дети. В то время профессия живописца считалась недостойной для выходцев из дворян. В Воспитательном училище подростки полностью изолировались от общества, им запрещалось общаться с посторонними, даже с учениками смежных специальностей. Царский двор хотел создать особое сословие, призванное обслуживать его нужды. Дети с малолетства приучались к упорному труду. Они вставали в 5 часов утра и занимались до часу дня специальными предметами. Затем после небольших перерывов на обед и отдых снова начиналась учеба в различных классах, специальных и общеобразовательных. Ученики получали казенное платье — «по сюртуку на год» — и полностью состояли на «казенном коште», то есть на содержании академии. Стремясь готовить широко образованных художников, академия с первых лет существования обучала не только общеобразовательным дисциплинам, различным искусствам, но и смежным с их будущей профессией областям — музыке, танцам, пению, театральному искусству.

«Установлением о мастерствах», принятым 18 марта 1764 года, было узаконено обучение и различным декоративным искусствам — резьбе по дереву и камню, чеканке и литью, мастерству золотых и серебряных дел, токарному и столярному делу, работе с эмалью (финифти), миниатюрному письму, мозаике и медальерному делу. Первоначально к изучению прикладных ремесел назначались плохо успевающие ученики на кратковременный срок, в который они по-прежнему могли посещать основные классы живописи, скульптуры и архитектуры. Впоследствии существование классов «мастерств и ремесел» было узаконено, и они сравнялись в правах с основными «художествами». Так, Академия художеств XVIII века стала не только крупнейшим центром подготовки живописцев, скульпторов, архитекторов, граверов, но и художников декоративного профиля. Для их обу-

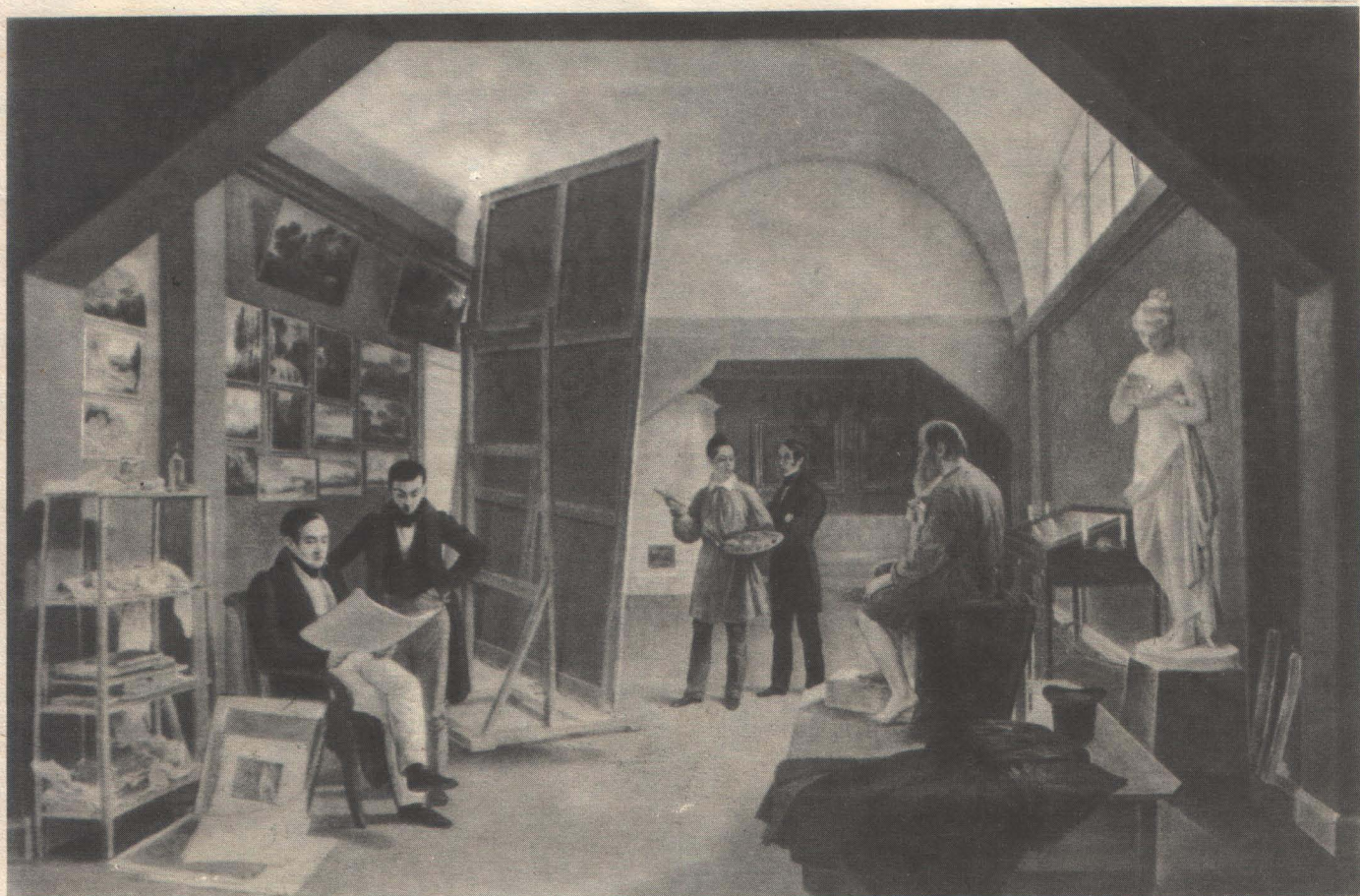


чения приглашались мастера-иностранцы, а позднее их русские воспитанники, прошедшие академическую школу.

Академический курс обучения был рассчитан на 15 лет. Первые три года занятия шли в Воспитательном училище. Следующие шесть лет ученики разных специальностей занимались по общей для всех программе — так называемой «второй» и «третьей» возрасты». Лишь на старших «возрастах» — четвертом и пятом, то есть с 15 до 21 года, они получали специализацию.

Система обучения в Академии художеств XVIII — первой половины XIX века была прогрессивной для своего времени и отличалась особенностями, которые могут представить большой интерес и для нашей художественной школы. Подробнее о них будет рассказано в следующей статье.

И. ПРОНИНА,
кандидат искусствоведения



ПЛЫВЕТ УТИЦА

С незапамятных времен дерево на Руси было самым любимым материалом. Из него строили дома, делали орудия труда, изготавливали предметы домашнего обихода. И так веками. Из поколения в поколение передавались приемы обработки дерева, умение разбираться в свойствах разных его пород.

Деревянная посуда — один из самых интересных разделов народного творчества. Русские мастера достигли такого совершенства ее форм, что изготовленные ими вещи с полным правом можно назвать произведениями скульптуры. А удивительные узоры и краски, покрывающие многие изделия! Обычные вещи становились явлением подлинного искусства, в котором сказались и неисчерпаемая фантазия русского народа, и его особое понимание красоты.

Дерево недолговечно, поэтому дошедшая до нас посуда немногочисленна. Большинство изделий — XIX века, а вещей XVII — уже единицы, и встретить их можно только в больших музеях. О древнерусской посуде судить приходится по археологическим раскопкам. Иногда они бывают очень удачны. Например, в Новгороде ученые раскопали деревянные миски, ложки, обломки ковшей X—XII веков!

Древняя посуда и более поздняя во многом схожи. Это и понятно: народное искусство традиционно, и многие мотивы — скажем, изображение коней, птиц, солнечных розеток — живут в нем с глубокой древности. В то же время, перенимая ремесло у отцов, бережно сохраняя его основу, каждое новое поколение мастеров вносило и свое собственное понимание старых форм.

Посуда наших предков необыкновенно разнообразна. Тут долбленные ковши и точеные миски, жбаны бондарной работы и резные ложки — трудно даже

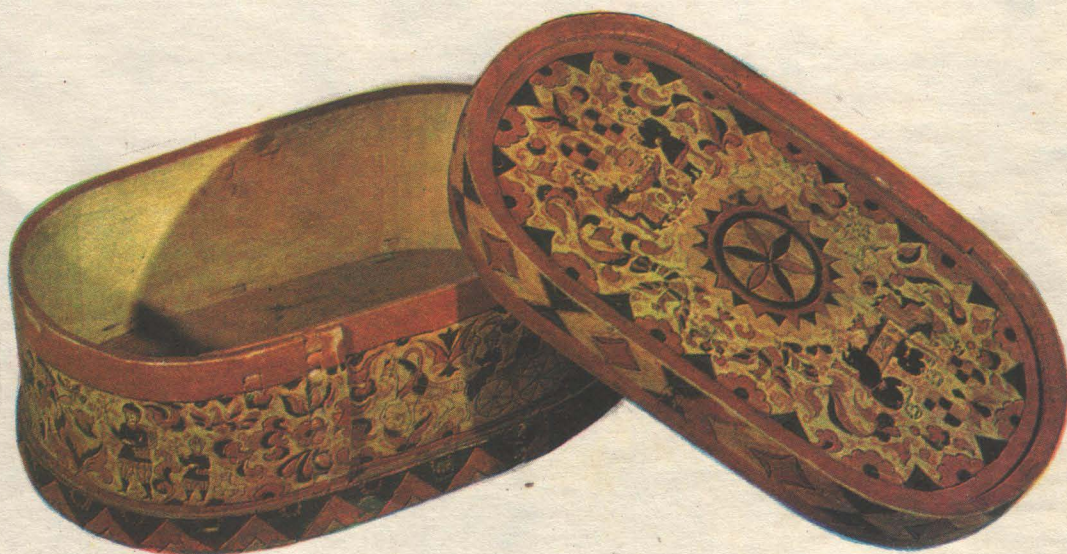
перечислить все виды. Посуда из дерева служила самым разным слоям населения деревни и города, потому спрос на нее постоянно увеличивался. Росло и число мастеров, занимавшихся подобным промыслом. В основном это были крестьяне. Они не порывали с главным своим трудом, а выделкой посуды занимались чаще всего в зимнее время. Готовую продукцию скупали и развозили по всей России купцы.

Деревянную посуду делали повсюду. Но были и крупные центры — в Московской, Калужской, Тверской губерниях; Троице-Сергиев монастырь. Много ее производилось на севере, особенно в Кирилло-Белозерской обители.

В каждом районе преобладали свои, местные, формы посуды и способы ее украшения: тут — красочная роспись, там — искусная резьба. По этим признакам исследователи народного творчества определяют, где выполнена та или иная вещь.

Уже в XVI веке деревянную посуду вывозили для продажи за русские рубежи. Там она чрезвычайно дорого ценилась, особенно в восточных странах. О высоком качестве ее говорит и то, что деревянные сосуды наряду с золотыми и серебряными жертвовали в церкви и монастыри. Нередко их преподносили в дар царям, а те, в свою очередь, жаловали изделия русских мастеров чужестранным послам и монархам.

Какие породы дерева применялись для посудного дела? В богатой лесами стране выбор у мастеров был большой. Брели березу, осину, хвойные породы. Из более мягкой липы резали ложки и ковши-наливки, которыми разливали напитки из больших ковшей. В документах порой упоминаются «ложки прямизны» и «ковши коренные» — что это? «Прямизной» назы-



Ковш-скобкарь, малый ковш, ковш-«конюх».

Ковш — самый распространенный вид праздничной посуды для напитков. В больших сосудах, вмещавших до нескольких ведер, подавали на стол мед, пиво, квас. Но пили гости из малых ковшей, которые повторяли форму больших. Вместе они составляли цельный ансамбль — главное украшение стола.

Очень выразительны ковши в виде ладьи или плывущей птицы. Ковш с двумя рукоятками, напоминающими голову и хвост утки, сделан на Северной Двине. Название его — скобкарь — очень древнее и сохранилось только на Севере. Обратите внимание на нарядную роспись, которой северодвинские мастера украшали самые разные предметы крестьянского быта.

Ковш с изображением конских голов выполнен в Тверской губернии (ныне Калининская область). Такие сосуды там называли «конюхами». Поверхность их украшали резьбой. В самом центре — геометрическая розетка — древний символ солнца. Да и сама форма ковшей уводит нас в глубокую старину: водоплавающая птица и конь некогда были символами воды и солнца! Во всяком случае, образец ковша-скобкаря в виде плывущей птицы, найденный в свое время на Урале, ученые датируют II тысячелетием до нашей эры.



вали древесину ствола, а «коренные» сосуды выполнялись из мощных корневищ. Крестьянин использовал все, что давала ему природа: в ход шли древесные развилки, луб, кора, даже гибкие корни, удобные для плетения. Особенно прочна и красива была посуда из капа — нароста на дереве, зато она и стоила больших денег.

Многие столетия верой и правдой служила русскому человеку деревянная посуда. Лишь в прошлом веке начала ее вытеснять более дешевая фабричная — фаянсовая, фарфоровая, стеклянная. Много ли времени прошло, а уже не встретишь на нашем столе ни ковшей, ни братин, ни ендов. Увидеть их можно только в музее: красивые, ладные, необычайно естественные, вещи эти рассказывают нам об удивительном искусстве наших предков. За редким исклю-

чением, мы не знаем имен мастеров — даже самые талантливые не подписывали своих работ. Просто передавали умение детям, внукам — всем последующим поколениям. Потому и воспринимаем мы эти изделия как творения целого народа.

Древние традиции продолжают жить и в наши дни. Современные мастера Хохломы, Городца, Архангельской области бережно хранят и развивают их, создавая новые изделия, украшающие быт советского человека.

В Государственном Историческом музее в Москве хранится самая большая в стране коллекция русской народной резьбы и росписи по дереву, в том числе деревянной посуды. Некоторые изделия из собрания музея вы видите на наших иллюстрациях.

Хлебница, солоница-стульчик, солоница-уточка.

Самое почетное место на столе искони занимали хлеб да соль. Недаром ими встречали самых дорогих гостей. «Без соли, без хлеба — худая беседа», — говорили на Руси. Тем не менее: «Хлеб-соль ешь, а правду режь!»

Соль стоила очень дорого. Потому и сосуды, где она хранилась, с особой заботливостью украшали росписью и резьбой. Известны две основные формы солоницы. Одна — стульчик с поднимающимся сиденьем-крышкой, в котором отразились очертания древнего княжеского трона. Другая, со спинкой, что одновременно служила крышечкой, напоминала все ту же плывущую утицу.

Хлеб хранили в специальных коробейках-хлебницах, для изготовления которых обычно использовали луб — слой между корой и сердцевинной дерева. В такой посуде хлеб не черствел и не плесневел. Хлебница, которую вы видите на снимке на стр. 26, распи-



сана рукой талантливого крестьянского художника Якова Ярыгина, он жил в начале XIX века в Архангельской

области. Это один из немногих народных мастеров прошлого, имена которых удалось установить.



Братина

Название, вероятно, происходит от «братчин» — праздничных застолий, известных по документам с XII века. Обычно у такой посуды шарообразное тулово, перехваченное сверху горлышком-венцом с отогнутыми краями.

Перед вами одна из самых старых братин, дошедших до наших дней. Она изготовлена в XVIII веке на Русском Севере. Тулово украшено расписным чешуйчатым орнаментом. Над ним — полоса, которая поначалу воспринимается как узор. Но, взглядев-шись внимательнее, мы прочтем: «Господа, гостите, пьяны не напивайтесь, вечера не дожидайтесь».

Надписи на деревянной посуде не часты. Порой они говорят о месте создания вещи, рассказывают о ее хозяине. Большую ценность представляют даты, тоже иногда встречающиеся. Если их нет, то по манере написания букв ученые-палеографы помогают приблизительно датировать предметы. Надписи вроде той, что мы прочли, как бы доносят до нас живое дыхание наших предков, как и мы, ценивших веселую шутку.

Ендова, кубки.

Другой старинный сосуд для напитков — ендова. Это круглая чаша, выдолбленная вручную или выточенная на станке. А вот носик-слив мастер всегда вырезал вручную, украшая его иногда резьбой. Ендовы были самые разные — от совсем маленьких до ведерных.

Ендова на иллюстрации — едва ли не красивейшая в собрании Государственного Исторического музея, богато украшенная росписью и резьбой. Сделана она в XVIII веке на Северной Двине. Там же столетием позже изготовлены и кубки. Наряду с малыми ковшами, стаканами, чарками кубки издавна использовались на Руси во время праздничных пиров.



Два ставца, две ложки.

Ставец — наиболее распространенная посуда для еды — вытачивался на токарном станке. Он состоял из двух глубоких чаш, одна из них служила крышкой, но можно было использовать и каждую половину в отдельности. Такая вещь особенно удобна в дороге. В документах упоминаются ставцы разной величины; «ставы», «ставцы» и «ставчики». Поговорка же «всякий старец имей свой ставец»

указывает на то, что это индивидуальная посуда.

Наконец, ни праздничный, ни обыденный стол не мог обойтись без деревянной ложки. В старой России их делали до нескольких миллионов штук в год. Причем самые разные: из капа — да еще в серебряной оправе; художественной работы — с росписью или резьбой; с укороченным стеблем, чтобы в дороге убирать в ставец. Но большинство составляли

самые обычные ложки простой и удобной формы. Ложкарных центров было немало, но к XIX веку самыми популярными стали семеновские ложки, которые изготовляли в Семеновском уезде Нижегородской губернии (теперь Горьковская область). Отсюда их развозили по всей России и даже в другие страны.

О. СТРУГОВА,
научный сотрудник

Государственного Исторического музея



КАК ВАЖНО РИСОВАТЬ С НАТУРЫ



Рисунок — основа всякого изображения. Без рисунка не может обойтись ни живописец, ни скульптор, ни прикладник. Микеланджело говорил: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры: рисунок — источник и корень всякой науки». Поэтому начинающему художнику прежде всего

надо овладеть рисунком, его правилами и законами.

Некоторые считают, что в искусстве не должно быть правил и законов — все решает природная интуиция, талант художника. Более того, пытаются утверждать, будто бы правила и законы сушат и выхолащивают художника и тем самым толкают начинающего на ложный путь — «Пиши как чувствуешь, рисуй

как видишь». Обычно такие идеи и мысли пропагандируют противники реализма, не знающие и не понимающие научных положений академической школы рисунка и живописи. Великий немецкий поэт и разносторонний ученый, высказавший, по словам К. Маркса, «гениальные догадки, предвосхитившие позднейшую теорию развития», В. Гёте в своем сочинении «Мои необычные мысли о рисунке» писал: «...гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые оставляют величайшее его богатство, потому что с их помощью он научается подчинять себе и применять как богатства своего дарования, так и великие богатства природы... Не следует, однако, забывать, что, толкая ученика без художественного образования к природе, его удаляют одновременно и от природы и от искусства». Это убедительно доказано не только художественной практикой, но и наукой. К. Маркс считал, что если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком.

Обучать правилам и законам рисунка начали очень давно. Еще за четыре тысячи лет до нашей эры в Древнем Египте были выработаны строгие каноны (правила) изображения человеческой фигуры и других предметов. Но обучение рисунку строилось не на рисовании с натуры, а на точном копировании образцов, и никаких отступлений от установленных канонов художник не имел права делать. Так, например, фигура человека изображалась по следующим правилам: голова рисовалась в профиль, а глаза в фас; плечевой пояс изображался в фас, а живот в трехчетвертном пово-

роте; ноги (колени и ступни) — в профиль.

Художники Древней Греции (VI—II века до н. э.) к методам обучения рисунку подошли иначе; они считали, что раз прави-

ла и законы построения изображения основаны на изучении предметов реального мира, то и обучение рисованию должно проходить на основе рисования с натуры. В этом направлении

особенно прославилась Сикионская школа рисунка, которая придерживалась научного метода обучения, стремилась приблизить ученика к природе, указывала на ее законы и учила

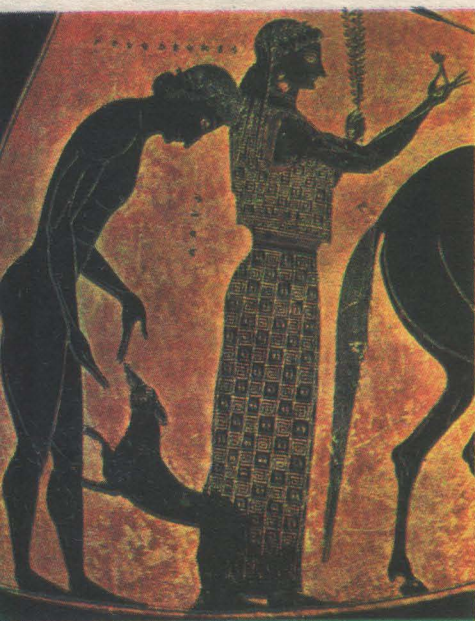
В. Савинский.
Портрет жены художника.

◁ Уголь. 1887.

Девушка с букетом.
Фрагмент росписи гробницы
Менны в Фивах.
Египет. Конец XV в. до н.э.

Эксекий.
Полидевк и Леда.
Деталь росписи амфоры
«Ахилл и Аякс за игрой
в шашки».
Греция. VI в. до н.э.

Тициан.
Эскиз картины
«Святой Себастьян».
Около 1518 г.



использованию их в искусстве. Особое внимание уделялось естественным наукам, и в частности геометрии, которая помогала художникам верно передавать в рисунке образ предметов. Историк Плиний указывает, что на дверях Сиционской школы рисунка было написано: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии».

В эпоху средневековья достижения реалистического искусства предаются забвению. Прославленные произведения искусства и теоретические труды великих художников Древней Греции были полностью истреблены. Один из виднейших художников-гуманистов эпохи Возрождения, Л. Гиберти, писал: «Итак, во времена императора Константина и папы Сильвестра взяла верх христианская вера. Идолопоклонство подвергалось величайшим гонениям, все статуи и картины самого совершенства были разбиты и уничтожены. Так вместе со статуями и картинами погибли свитки и записи, чертежи и правила, которые давали наставления столь возвышенному и тонкому искусству».

Художники средневековья не могли жизненно отображать реальную действительность, а следовательно, и объективно изучать ее — все было подчинено идеям церкви, религиозным догмам. В методах обучения рисунку повсеместно стало преобладать механическое копирование образцов. Особое развитие копировальный метод обучения получил в иконописных мастерских.

Эпоха Возрождения открыла новую страницу не только в развитии изобразительного искусства, но и в методике обучения рисованию. Возрождается стремление к правдивой передаче действительности, художники отказываются от церковно-схоластических представлений о мире, внимательно изучают природу, постигают ее закономерности. После почти тысячелетнего перерыва вновь пробуждается интерес к научным знаниям, к разработке проблем искусства. Мастера эпохи Возрождения активно вступают на путь реалистического мировоззрения, стремясь раскрыть законы природы

и установить связь между наукой и искусством.

Упорядочивая систему обучения изобразительному искусству, художники эпохи Возрождения стремились и теоретически обосновать наиболее важные положения рисунка, живописи, композиции. В основу обучения было положено рисование с натуры. Эту методическую установку мы находим в каждом трактате. Так, например, в «Трактате о живописи» Ченнино Ченнини мы читаем: «Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные ворота к искусству, — это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов: доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретаешь некоторое чувство в рисунке». Л. Альберти в трактате «Три книги о живописи» указывал: «А так как природа дала нам такое средство, как измерение, познание которых доставляет немалую пользу, так пусть же прилежные живописцы в своей работе заимствуют их у природы, и, приложив все свои умения и старания к познанию их, пусть они держат в памяти то, что они у нее заимствовали». Леонардо да Винчи в своих научных трудах так же, как и Альберти, считает, что основой метода обучения рисунку должно быть рисование с натуры. Natura заставляет ученика внимательно наблюдать, изучать особенности строения предмета, думать и размышлять, что, в свою очередь, повышает эффективность обучения.

В XVII веке с созданием государственных художественных учебных заведений, академий художеств рисунок выделяется в самостоятельную учебную дисциплину с новой педагогической системой обучения — академической. В основе обучения академическому рисунку — также рисование с натуры и научное познание законов природы. Подобная система обучения становится обязательной во всех художественных учебных заведениях. В русской Академии художеств рисунок получает свое дальнейшее развитие. Много нового в методику преподавания внесли наши замечательные художники-педагоги — А. Лосенко, В. Шебуев, Андрей Иванов, К. Брюллов,

Л. Бакст.
Молодой дагомеец.
Акварель. 1895.

В. Савинский.
Художник П. И. Рыжиков.
Карандаш. 1882.

А. Менцель.
Избиратели за беседой.
Пастель. 1849.

И. Крамской, П. Чистяков, И. Репин.

Эти традиции продолжают развиваться и в нашей советской художественной школе. Вот что говорил выдающийся художник-педагог Д. Кардовский о принципах и методах обучения рисованию: «Обучение рисунку и живописи от начала до конца должно вестись только по натуре».

С конца XIX века с появлением различных направлений антиискусства традиционные методы обучения рисунку стали отвергаться. Формализм позволял художникам искажать и уродовать реальную форму до неузнаваемости. И. Репин, посетив выставку художников-модернистов в 1893 году, писал: «Это царство развязной бездарности, анархистов в живописи... Особенно пришлось по сердцу новые правила этому легиону мазил. Учиться — не надо, анатомия — чепуха; рисунок — устарелая каллиграфия, добиваться, переписывать — самоуничтожение, компоновать, искать — старый рутинный идиотизм». Абстракционизм обходился вообще без всякого рисунка. Однако подавляющее большинство художников придерживалось иного мнения.

Почему же все художники-педагоги реалистического направления в искусстве всегда ратовали и ратуют за натурное рисование и научное познание законов природы? Да потому, что такое рисование сближает художника с реальной действительностью, а научные знания помогают художнику подмечать самое характерное в жизни, понимать закономерности строения формы.

(Продолжение следует)

Н. РОСТОВЦЕВ,
доктор педагогических наук



ЖИВОПИСЬ В КАМНЕ

Фразу «Архитектура — застывшая музыка» произнес Виктор Гюго. Но она остается не более чем метафорическим выражением личного ощущения. Архитектура — власть художника над обживаемым людьми пространством, и уже только поэтому она куда более в тесном родстве с живописью. Однако отношения между этими «родичами» складывались по-разному.

Архитектурные сооружения видны на одном из древнейших памятников культуры XXXI века до н. э. — табличке из твердого камня, покрытой тонким рельефом, повествующим о Нармере, который объединил Верхний и Нижний Египет. На ней архитектурные сооружения — дворец, город, крепость — такие же смысловые знаки, как и все прочие изображения, иероглифы, только еще рождавшиеся. На глиняных табличках из Месопотамии видны стены, а иногда и планы крепостей, но и это всего лишь информация, выраженная в той форме, которую мы сегодня называем художественной. Однако еще не искусство...

В историко-художественном музее Пскова, разместившемся в просторных палатах, некогда выстроенных купцом Поганкиным как крепость, есть среди прочих одна замечательная икона XVI века. На ней евангелист Лука¹ пишет портрет Богоматери с младенцем: на мольберте установлена доска с почти завершенным изображением, а рядом сама «модель». Икона прелестна и сама по себе, но обратим внимание на одну



Палетта Нармера. Фрагмент. Камень. XXXI в. до н. э. Первое из известных сегодня изображений города.



Неизвестный художник. Часослов герцога Бургундского «Апостол Фома» (пергамент, темпера. Фрагмент. Начало XIII века). Видно, что живописец безразличен к пространству: скамья изображена в правильной перспективе, а модель часовни — в изометрии.

деталь: мастерской художника служит внутреннее пространство храма — его интерьер.

Получается что-то вроде «матрешки»: на иконе — интерьер, но и сама икона в ряду других составляла важнейшую часть интерьера церкви — иконостас, отделявший мирян от алтаря. замысел создателя иконы очевиден и вместе с тем весьма сложен. На иконе иное здание, чем небогатая псковская церковь, но всякий мог понять: священное изображение входит в его привычную церковь, реальное здание и изображенное словно приравниваются друг к другу.

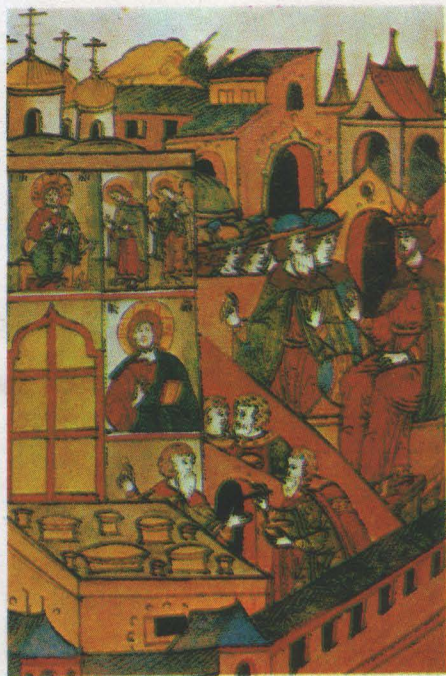
Случайность? Нет. Над великолепным собранием мудрецов в картине Рафаэля «Афинская школа» не просто небо, хотя оно и видно за головами Платона и Аристотеля, в самом центре фрески. Небо над этой парой великих спорщиков охвачено полукруглой дугой могучей арки, затем еще одной и еще — на нас надвигается все расширяющееся пространство. Простор угадываемого неба, скованного в четкие формы волей архитектора. Но самая последняя арка — внешний обреш фрески — уже не нарисована. Это реальная граница плоскости и свода в интерьере Станцев Ватикана. Выходит, Рафаэль не просто писал свою фреску как самостоятельную картину — он сделал изображенную сцену продолжением интерьера папского дворца. Когда сняли деревянные леса, тогдашним зрителям стало понятно: дворец, в котором они находятся, — возрожденная слава древности, они сами — продолжатели афинской мудрости.

Если в одной из ранних своих работ, «Обручение Богоматери», Рафаэль помещает на заднем плане несколько нелепое сооружение, напоминающее переросшую всякую меру каменную беседку,

¹ Никто не знает, когда сложилась легенда о том, что один из четырех евангелистов был живописцем, но одно бесспорно: в период Возрождения эта легенда помогла художникам войти в круг «высших наук».



Витторе Карпаччо. «Чудо на мосту Риалто». Темпера. Около 1493. Этот фрагмент большой фрески (365×389 см) позволяет ощутить чрезвычайную плотность застройки в центре Венеции XV века. Древний цепной мост в торговом квартале города позже заменен другим, каменным.



Лицевой свод Ивана Грозного. «Иконописцы» — миниатюра из рукописи XVI века (бумага, темпера. Фрагмент). Изображена работа по реставрации иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле после пожара 1547 года. Художник стремится показать сцену целиком, нимало не заботясь о том, что иконостас возвышается сразу за кремлевской стеной, а от здания собора остались только купола.



Квентин Метсис. «Банкир и его жена» (дерево, темпера. Фрагмент. Около 1514). В этой известной картине особенно важна одна деталь: художник включает в композицию внешнее пространство — отражение части

города в зеркальце на столе и фрагмент уличной сценки, видимый через приоткрытую дверь. Тесное помещение конторы приобретает тем самым двойную глубину.



Жан Фуке (пергамент, темпера. Около 1460). «Герцог Франсуа получает письмо» — из иллюстраций к «Римской истории» Тита Ливия. «Рим» художника вполне достоверно вос-

производит одну из улиц Парижа времен Людовика XI. Обратите внимание, как свободно живописец владеет перспективой.

еще неумело связывает планы картины по глубине, как бы старательно разучивает правила перспективы, то в Стандах нам открывается совсем иное. То, что изображено в «Афинской школе», «Илиодоре» и других полукруглых «окнах» под сводами залов, могло быть построено! Могло, но не было — это живописный проект ар-

хитектурных сооружений, полностью соответствовавших новым вкусам. Случайности в таких архитектурных познаниях и пристрастиях нет: Рафаэль не только изучил памятники Древнего Рима, участвовал в обсуждении работ на постройке собора св. Петра в Риме, но проектировал и строил сам.

И он, и Леонардо да Винчи, и Микеланджело, как известно, живописцы и зодчие. Они не просто совмещали различные профессии, для них живопись и архитектура были прямым продолжением друг друга. Почему?

Внимательно рассмотрите фотографии интерьера репродукции, где находится фреска Леонардо «Тайная вечеря». Леонардо тоже связывает обыденность происшедшего в трапезной монастыря с изображенным на фреске. В этом замысле сказалась и воля заказчиков: монахи должны были переживать общую трапезу, словно они свидетели и соучастники того легендарного события — последней ночи с Христом, которого на рассвете схватят стражи.

Почти волшебная сила фрески передается каждому. Но достигнута эта магия за счет точного расчета, благодаря безошибочному владению перспективной ловушкой для пространства. Передача перспективы в пространстве — вот проблема, связавшая архитектуру и живопись. Те, кто думает, будто живописцы Возрождения аккуратно срисовывали городские улицы и площади, заблуждаются. Живописцы и сочиняли архитектуру городов — нередко предугадывая, какой она будет в действительности.

С того момента, когда Филиппо Брунеллески создает точные правила построения перспективы, еще уточняемые несколькими последователями, художников охватывает всепоглощающая страсть научиться владеть пространством во всю его глубину, устремлять линии от краев картины к пропадающей в бесконечности геометрической «точке схода». Эта страсть сродни жажде юного Пифагора, отправившегося с родного Самоса в далекий и чужой Египет, чтобы научиться тайне построения точного прямого угла. Сегодняшняя истина школьной геометрии когда-то была великим открытием.

Стремление «повелевать пространством» достигает апогея, когда на закате Ренессанса живописец-архитектор стремится окончательно стереть грань действительного и изображенного, втягивает зрителя в бесконечную игру иллюзий. Такого эффекта достигает архитектор Бернини, когда решает задачу придать еще

больше торжественности явлению папы римского в Ватиканском дворце. Уже владея в совершенстве законами перспективы, зодчий начинает тонкую игру: незаметно для глаза сужая лестницу и одновременно сокращая размеры ограждающей ее колоннады снизу-вверх, он достигает желаемого результата: появляясь из дверей наверху, папа оказывается великаном по сравнению с теми, кто ждет его у подножия лестницы.

Театральный эффект? Несомненно. Именно в рождающемся новом театре¹ архитектура и живопись сливаются полностью. Замечательный зодчий Палладио блистательно разыгрывает эту тему в постоянной декорации театра Олимпико: пять улиц города на сцене, начинаясь трехмерными скульптурными порталами, продолжают, расходясь во все стороны уже на холсте задника.

Такие архитектурные конструкции не построишь, что называется, из головы — их надо тщательно отретировать в рисунке, чертеже, приобретающем неумолимую строгость. И вот вторая линия связи: художник не может не быть архитектором, архитектор обязан быть художником — у них общий «язык» изображения замысла.

На долгие столетия утверждается правило, согласно которому различие между проектным рисунком зодчего и живописным изображением построенного не слишком велико. А как было раньше? Достаточно глянуть на листок путевого альбома средневекового архитектора Вийара д'Оннекура, чтобы убедиться: тайна перспективной «клетки» для пространства еще не открыта. Архитектор

¹ «Игра» живописи с архитектурой началась именно в театре двумя тысячелетиями ранее, в Афинах. Живописец Агатах впервые создает «скенографию» — иллюзионистские декорации для трагедий Эсхила на сцене только что построенного театра Диониса, что на склоне Акрополя. Коль скоро этот театр — подкова, охватывающая сцену, то и строение декораций должно было учитывать взгляд на сцену и с боков, и сверху. Связь с великой архитектурой Акрополя, создаваемой чуть позже, несомненна, но это особая тема.



Жан Фуке. Иллюстрация к «Истории» Иосифа Флавия. «Строительство храма» (пергамент, темпера. Около 1470). Это изображение готического собора позволяет нам узнать, как

осуществлялся процесс строительства: детали фасада вытесываются внизу, и с помощью подъемного крана их устанавливают на место согласно точному чертежу.

пользуется чертежом, у которого нет почти ничего общего с живописью, это таинственные (сознательно — чтобы не поняли непосвященные) диаграммы. Художник средневековья изображает архитектуру часто так, как удобно для замысла: реальное пространство ему неинтересно.

В последующие века снова все

меняется. Архитектура надолго сохраняет неизменными правила, созданные родоначальниками Возрождения. Изображения интерьеров, нарисованные рукой А. М. Воронихина для Строгановского дворца в Петербурге или рукой Джеймса Пакстона для первого современного (из железа и стекла) сооружения на Лондонской Все-



Рафаэль.
Афинская школа.
Фреска, темпера.
1509—1510.

мирной выставке¹, мало отлича-
ются от рисунка Рафаэля.

А живопись? В эпоху классицизма она трактует архитектуру только как «задник» или кулисы сцены, которые надо изобразить по уже давно известным и потому скучноватым правилам. Когда же начинается бунт против академизма, когда импрессионисты решают задачу «цвет и свет в пространстве», кубисты начинают разбирать мир на куски и собирать вновь

«Афинская школа» — одна из множества фресок, созданных Рафаэлем в одном зале Ватикана. Двигаясь под сводами зала, мы все время то погружаемся в индивидуальное пространство живописного сюжета, то словно выныриваем из него, делаем паузу в несколько шагов и... наш взгляд вновь погружается в изобразительную бесконечность. Простой прямоугольник зала оказывается поэтому очень сложным в реальном восприятии. Его стены будто пробиты насквозь полукруглыми окнами внутрь картин. Рафаэль немало работал как архитектор, но, оказывается, художник преобразует пространство и тогда, когда не прикасается к его материальным границам.

(увы, не таким очевидным образом, как это происходит в классической перспективе²), архитектура и живопись почти совсем утратили взаимосвязь. Живописец перестал быть строителем пространства картины, архитектор — художником в своей работе, словно чуждые друг другу специалисты: инженер и декоратор, навешивающий на конструкции типовые украшения.

Однако называли совсем иные движения ума, и с конца XIX века между изобразительным искусством и архитектурой стали крепнуть новые связи — через скульптуру.

В. ГЛАЗЫЧЕВ,
искусствовед

¹ Это сооружение вдохновило Чернышевского на мечты об архитектуре будущего в «Что делать?».

² В одно время с Брунеллески китайцы и японцы устанавливают совсем иные законы управления пространством на изображении — ничуть не менее строгие.

ИТАК, ИВАН ФИРСОВ?

Исполнилось пять лет со времени возобновления издания журнала «Юный художник». Как помнят наши читатели, на обложке первого номера журнала за 1978 год была помещена репродукция картины Ивана Фирсова «Юный живописец». Сегодня читатели могут продолжить знакомство с творчеством и судьбой этого самобытного русского художника XVIII века, с загадочной историей известной картины, узнать еще об одной интересной находке.



В Государственной Третьяковской галерее хранится необычная картина «Юный живописец». Поступила она в начале нашего века из частной коллекции и сразу же обратила внимание таких маститых ученых, как А. Н. Бенуа и И. Э. Грабарь. Игорь Эммануилович восторгался ею как «сценой, выхваченной из жизни, с реалистической живописью, тонкой наблюдательностью и колористическим дарованием». Считал ее одним из лучших произведений русской живописи XVIII века. Поэтому и принял большое участие в дальнейшем изучении и реставрации картины. Именно он сумел расшифровать многие ее загадки.

Прежде всего нашел истинного творца этого незаурядного произведения. Оно пришло в Третьяковскую галерею отнюдь не анонимным, на холсте значилась подпись авторитетного мастера, профессора Академии художеств А. Лосенко. Но уже тогда Грабарь не мог поверить, что эта живая,

искренняя, одухотворенная живопись принадлежит именно этому мастеру. Да и подпись Лосенко не очень-то похожа, и год создания картины — 1756-й, что стоял рядом с авторской подписью на холсте, был явной нелепицей, ибо художник, будучи еще 19-летним юношей, только начал учиться «художеству».

Нет, не Лосенко написал картину. Сомнения Игоря Эммануиловича подтвердились. Когда полотно исследовали, то обнаружили, что подпись поддельна. Более того — под ней скрывалось замазанное краской изначальное слово Firsove, которое вызвало у Грабаря большое недоумение. «Что за странное имя? — размышлял он. — Что за язык? Ни по-итальянски, ни по-французски, ни по-английски Firsove не означает ничего...»

Я ночи не спал, раздумывая о постигшей меня неудаче, комбинируя на все лады слово, прибавляя к нему всевозможные окончания, но из этого ничего не выходило. Однажды ночью я вскопчил как ужаленный — меня внезапно осенила мысль: Фирсов, просто русский Фирсов, наверное, какой-нибудь Иван Фирсов, русский художник, работавший в Париже...»

Так было открыто неведомое доселе в истории русского изобразительного искусства XVIII века имя талантливого, своеобразного автора. Причем «Юный живописец» — единственная значительная картина И. Фирсова; до нас дошло лишь несколько его декоративных работ.

Открытие вызвало большой интерес. О Фирсове появились научные статьи. И осторожные предположения — ведь документальных свидетельств о художнике не найдено почти никаких. И гипотезы, иногда исключаящие друг друга, и догадки, подчас фантастические. Тем более что Фирсов — фамилия в России распространенная, а в архивах того времени отыскалось несколько Фирсовых-художников. И о каждом из них биографические данные крайне скудны, поэтому с одинаковым успехом можно было любому присвоить авторство «Юного живописца» или, наоборот, отрицать его... Так кто же из Фирсовых был автором?

Искусствовед Т. Алексеева на основе бесспорных, ранее неизвестных специалистам архивных документов, ею отысканных, утвердила единственно верную биографию художника. Благодаря ее многолетним, кропотливым изысканиям И. Фирсов получил признание потомков, полноправно вошел в Большую Советскую Энциклопедию и в многотомную «Историю русского искусства».

Иван Иванович Фирсов, человек нелегкой, трагической судьбы, родился в 1733 году в семье московского купца. 14-летним подростком стал



работать декоратором в Канцелярии от строений, затем, с 1762 года и до конца дней своих, — в Дирекции императорских театров. Писал декорации, пейзажи. Дарования он был несомненно, поэтому во второй половине 1750-х годов приобрел репутацию опытного живописца. В 1765 году послан в качестве воспитанника Академии художеств в Париж. Вот здесь-то и создал знаменитого «Юного живописца», который лишь спустя почти два столетия был по справедливости оценен и принес творцу заслуженную славу.

Фирсов вернулся на родину в 1768 году и вновь оказался в положении бесправного подмастерья-декоратора, получавшего ничтожное вознаграждение. Художник окончил дни свои трагически. Тяжело заболел в 1784 году и, как докладывал лекарь, «от безумства в смиренном доме надежды в нем ко излечению... не предвидится». Больше художником уже никто не интересовался. Поэтому и каких-либо официальных бумаг в архивах не осталось.

Теперь о другой находке, которая, казалось, никакого отношения к Фирсову не имела. В начале 1960-х годов в Государственную центральную художественную научно-реставрационную мастерскую имени академика И. Э. Грабаря поступил из подмосковного краеведческого музея города Истры «Портрет молодого человека в зеленом кафтане» неизвестного автора. Картина была исполнена в холодных голубовато-серых тонах, ее живописная манера сдержанна и деликатна. Когда же реставраторы очистили темный лак, то увидели на живописи подпись художника, создавшего портрет: «И. Локтев». Кто он такой? О нем ничего не знали.

Лишь после долгих поисков искусствоведы пришли к выводу, что автор относится к числу учеников выдающегося мастера Федора Рокотова. Более того, специалисты, казалось бы, определили имя изображенного Локтевым молодого человека. Был назван Федор Григорьевич Орлов — один из братьев екатерининского вельможи Григория Орлова.

И вдруг две различные находки самым неожиданным образом стали сопричастными друг другу. Т. Алексеева, внимательно изучив портрет и архивные сведения о его создателе, выдвинула неожиданную и интересную гипотезу: портрет Ф. Г. Орлова на самом деле является... портретом Ивана Фирсова! Да, да, автора «Юного живописца»!

И доказала свое предположение на основе отысканных ею новых документов. В одном из них говорится, что Фирсов в конце 1750 года выполняет живописные и декоративные работы в Ораниенбауме при дворе великого князя Петра Федоровича, будущего Петра III. Здесь он имеет четверых «живописных учеников». Один из них — Иван Локтев! А портрет им написан, как уточняет Т. Алексеева, в самом начале 1760-х годов, когда Фирсов и Локтев работали вместе.



И. Локтев.
Портрет И. Фирсова.
Масло.
Начало 1760-х годов.

Трудно согласиться, по мнению Алексеевой, что холодный честолюбец Орлов походил бы на изображенного на полотне скромного молодого человека с несколько длинным, «утиным» носом и добрыми, внимательными глазами. Портрет написан любовно, старательно, с нескрываемой симпатией автора к близкому, дорогому человеку. Естественно, Локтев не мог так изобразить высокомерного, чуждого ему вельможу.

Противоречит ранее принятому определению портретируемого и одежда. У модели Локтева — простой суконный кафтан, но не военный мундир участника Семилетней войны, не одеяние прокурора Сената, кем позже становится Орлов, и даже не домашний бархатный кафтан ушедшего в отставку царедворца. Кстати, платье портретируемого весьма сходно с перечисленной в одной из отысканных Алексеевой ведомостей одежды, спиной именно для Фирсова. И возраст изображенного также соответствует больше возрасту Фирсова — ему в 1761 году было чуть больше тридцати.

Считалось, что картина создана Локтевым в манере Рокотова. При более внимательном изучении выяснилось, что тонкость живописи, красота ее холодных тонов родственны в большей мере сдержанной манере автора «Юного живописца». Да и рокотовский зигзагообразный мазок, который считался чуть ли не основным аргументом в определении Локтева как рокотовского ученика, в портрете не был обнаружен.

Эти соображения свидетельствуют в пользу того, что на портрете изображен Иван Фирсов.

Итак, Иван Фирсов?..



Читатели размышляют над письмом Е. И. Кушковой «Разрешите вам не поверить»

Вспомним для начала, о чем шла речь в письме¹, вызвавшем столь горячий интерес наших читателей.

Новый микрорайон большого города. Лето. У открытого окна сидит пожилая женщина — читает или вяжет. А внизу, у подъезда, скамейка, на которой каждый вечер собираются подростки. Темы разговоров приблизительно одни и те же: что Петя сказал Тане и что она ему ответила; как сыграли в очередном туре лидеры футбольного чемпионата; где достать новый диск Аллы Пугачевой; сколько стоят «фирменные» джинсы, купленные Лене мамой... Так каждый вечер. Женщина с удовольствием закрыла бы окно, но она инвалид, и это единственная для нее возможность общаться с миром. «Неужели нельзя говорить о чем-нибудь поинтереснее? — раздраженно думает она. — Или хотя бы немного потише! Какие они все же примитивные и какие эгоисты!...» «Верно, — словно заканчивая ее мысль, пишет Римма Радшун из Минска, — люди, которые часто бывают в музеях и концертных залах, обладают достаточным уровнем культуры, чтобы не говорить так громко на улице. Те же, кто нарочно обращает на себя внимание, действительно не видят вокруг ничего, кроме собственного «я».

И вот однажды в руки Е. И. Кушковой попадает номер нашего журнала с письмами юных читателей, принявших

участие в дискуссии «Классика и мы». Хорошие, умные письма. Но — ничего близкого к тому, что слышит она каждый вечер! Каков же вывод? Или письма прислали вундеркинды, далеко обогнавшие в развитии массу остальных ребят, или «примитивы» собираются только под ее окном, а у всех других подъездов подростки ведут увлекательные споры об искусстве. Последнее невероятно. Значит...

Вот это-то «значит» и задело наших читателей за живое.

«Нельзя на основании услышанного из окна выносить приговор молодежи в целом, — пишет **Наташа** из города Северодвинска Архангельской области. — Разговоры, которые ведутся на улице «в часы отдыха», чаще всего не соответствуют нашим интересам в области искусства, ведь для этого нужна особая обстановка. Уверена, можно обсуждать фасоны платьев и новые диски (я говорю о девочках) и быть в то же время достаточно сведущей в искусстве. Приведу пример. Недавно наш класс ездил в Архангельск на выставку работ Н. Рериха. И вот мы, обычные мальчишки и девчонки, стояли перед многими полотнами как замороженные!»

Согласны с Наташей и учащиеся ДХШ из Донецка: сегодняшним старшеклассникам вполне по силам судить о самых разных проблемах, волнующих общество.

Мы тоже считаем — по силам. И все же вопрос: отчего те же самые ребята, собравшись вечером на скамейке, не так уж часто судят «о проблемах»?

Хорошее — честное — письмо прислала в редакцию 13-летняя **Таня Леонидова** из Москвы: «Я до глубины души возмущена оскорблением, которое нанесла нам товарищ Е. И. Кушкова. Это писали мы, а никакие не вундеркинды! Правда, мы часто говорим глупости, смеемся, даже хулиганим. Но это же не значит, что как личности мы на этом кончаемся! Да и скамейка у подъезда не самое лучшее место для серьезного разговора».

Может, и права Таня: не самое лучшее место. К тому же

хочется порезвиться и подурчиться, побаловаться даже — ведь только-только детство кончилось. Но не забудем и другое: отрочество такая пора, когда приходят к нам первые серьезные мысли. И с кем же поделиться ими, как не с друзьями? Выходит, и не самое плохое место скамейка. Но если не говорить, хотя бы изредка, о важных вещах, зачем же тогда и собираться каждый вечер вместе? Просто убить время?

Своеобразным продолжением этого письма служит другое — написанное **Ирой Пахомовой** из города Шахты Ростовской области: «Кое в чем Е. И. Кушкова права. Многие ребята думают о том, как выгладеть красивее и где провести вечер. Но чтоб они совсем не думали об искусстве — такого быть не может! Я уверена, многие восхищаются тем или иным произведением, но не говорят вслух, так как боятся насмешек. Ведь, к сожалению, есть среди нас и такие ребята, которые считают, что высокие чувства — пережиток прошлого. Их больше интересует модная одежда, магнитофоны и т. п.»

Тут тревожные нотки звучат еще отчетливее. Значит, самые главные — высокие — мысли и чувства ребята часто глушат в себе, чтобы не показаться смешными тем, у кого на уме лишь дефицитные тряпки? 14-летний **Саша М.** из Башкирии пишет: «В разговоре между собой мы не очень-то изрекаемся верхними словами. Потому что на тебя могут косо посмотреть и подумать, что, мол, начитался и выпендривается». Тут даже и понять не все сразу можно, настолько сам слог искажен в угоду тем, кто может «косо посмотреть». Ну и пусть смотрят! Что за «скромность» такая, граничащая с трусостью? Ведь эдак всего себя можно по крохам растерять!

Между прочим, опасность утраты человеком своей духовной сердцевины и уподобления одетым во все «фирмовое» говорящим манекенам далеко не миф. Именно о ней пишет в уже цитированном письме **Римма Радшун**: «Во все времена кто-то, не усвоив вечных ценностей,

¹ См. № 12 нашего журнала за 1981 год.



пытался заполнить пустоту чем-то другим. Вкусы такого человека определяются мнением окружающих и соображениями престижа, хотя он и убежден, что то или иное произведение ему нравится». Нет, нельзя уступать тем, кто заражен бездуховностью. Ни в чем, никогда, нигде. Даже в мелочах. Даже на скамейке у подъезда. Даже когда тебе только 14 лет!..

И еще над одной проблемой заставляет задуматься наша почта. Вчитаемся в признание 14-летней москвички **Ольги Городенцевой**: «Если подростки увлекаются современной музыкой и современными художниками, то значит ли это, что они ниже и хуже? А, на мой взгляд, именно такое убеждение двигало пером товарища Е. И. Кушковой. Да, она считает нас детьми, которые никуда не годны и ничего не понимают. Почему? Она слышала некоторые разговоры под окном, и они были не об искусстве. Но ведь и взрослые говорят об искусстве не так часто. Отчего же тогда мнения читателей журнала нельзя воспринимать всерьез? Я, например, считаю, что писали письма ребята потому, что очень интересно спорить об искусстве. Кроме того, дискуссия помогла узнать мнения сверстников, а это так интересно! И это не пустой интерес. Кто бы ни был перед нами — ребенок, подросток, взрослый или человек в возрасте — это личность! Что будет, если взрослые потеряют веру в своих детей?!»

В каждой строке этого письма слышно уязвленное самолюбие: разве мы хуже оттого, что любим другое искусство? И еще — желание во что бы то ни стало восстановить справедливость: каждый человек — личность! Справедливости же ради заметим, что далеко не всякие убеждения, даже самые искренние, заслуживают беспрекословного уважения: есть взгляды и взгляды. Если говорить серьезно, то и подлинной личностью можно назвать отнюдь не всякого представителя рода человеческого: чтобы получить на это право, надо долго, может быть, всю жизнь созидать в себе «чело-

века духовного». Но это к слову, потому что в главном Ольга права: внимания достоин всякий.

Но вот странно! Отчего некоторые из наших читателей, во весь голос требуя уважения к себе, забывают о том, что и других надо уважать? Например, не хохотать «молодецким» хохотом под чужими окнами. Оскорбившись на Е. И. Кушкову за неверие в их возможности, кое-кто из вас даже предложил ей «закрыть окно или заложить уши ватой». А ведь речь о пожилой, больной женщине, заслуживающей особого внимания и понимания. Она вас «унизил», а сами вы себя разве не унижаете, когда подлаживаетесь под могущественных «королей»?

Но откуда все же такая обида? Похоже, не в первый раз сталкиваются ребята с пренебрежительным отношением к своим чувствам, мыслям и интересам. Кому-то, видно, не хватило чуткости или терпения — может, родителям, может, учителям. Иначе трудно понять заключительный Олин вопрос: «Что будет, если взрослые потеряют веру в своих детей?!»

К счастью, в нашей почте два замечательных письма от взрослых людей — причем таких, которые не только хорошо понимают ребят и верят в них, но и, что самое главное, всеми силами помогают им занять достойное место в жизни. Первое — из Архангельска, от искусствоведа **Н. И. Алексеевой**:

«Разрешите вам не верить, уважаемая товарищ Е. И. Кушкова!

Вы не слышите интересных разговоров под окнами? Но ведь подростки находятся на улице, где не всегда бывает повод для серьезных споров об искусстве. И необязательно всегда говорить о нем. Возможно, дети разговаривают о многом другом, что их интересует.

Несколько лет я преподавала историю искусств в ДХШ, а до этого вела кружок «Умелые руки». Моим воспитанникам было от 9 до 17 лет. Мыслили они, конечно, по-разному. Но из года в год росло их умение видеть и думать — разбираться в сложном мире науки и искусства. Я

уверена, даже те ребята, что не ходят в художественную школу или кружок, вполне могут написать яркое и умное письмо в редакцию».

Другое письмо от **Н. А. Савокиной** из Москвы.

«Хорошо, что вы напечатали реплику Е. И. Кушковой «Разрешите вам не верить»: у вас будут интересные отклики, в которых столкнутся опыт взрослых и чувства молодых.

Сама я считаю безнравственным деление детей на «серых» и «незаурядных». Как у дерева судьба — расти к солнцу, так и у человека один путь — к высотам духа и долга. Увы, еще достаточно встречается бездуховности — тут я согласна с Е. И. Кушковой. Вина за такое положение дел лежит на родителях, педагогах и... самих ребятах: нечего им притворяться маленькими — уже с 10 лет они способны к осознанной дисциплине и самосовершенствованию.

В последнее время множатся дискуссии на моральные темы. Откровенно говоря, мне просто некогда в них участвовать: в выходные дни ко мне приходят дети, и я с ними занимаюсь. Их немного, и они еще маленькие (9—11 лет), но им уже скучны куклы и бегодня по улице, они хотят создавать что-то своими руками.

Говорят, что каждый человек должен на своем веку посадить дерево. Ах, если бы он еще и помог стать Человеком хоть одному ребенку! Вместо того чтобы писать прожекты и ворчать на лавочках, вышли бы под окнами сажать цветы или мастерить скамью — мигом бы собрались ребяташки, и пошло бы дело!..»

В. СИДОРОВ



Москва. Кремлевский Дворец съездов. Делегаты XIX съезда ВЛКСМ на выставке детского художественного творчества. Фото.

«МОЯ РОДИНА — СССР»

—под таким названием в дни работы XIX съезда ВЛКСМ состоялась выставка детского творчества в Кремлевском Дворце съездов и Центральном Доме художника в Москве.

Свыше десяти тысяч работ поступило на конкурс, объявленный «Юным художником» в честь 60-летия образования СССР и 60-летия Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Лучшие из них были представлены на выставке.

Красочен мир детского творчества, яркого, образного, запоминающегося. С интересом знакомились зрители с произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства, с большим старанием и мастерством выполненными пионерами и школьниками, учащимися детских художественных школ, изостудий и кружков. Обширна география участников экспозиций, разнообразны виды их твор-

чества: расшитые рушники с Украины; керамика из Казахстана и Грузии; тиснение по коже и ткачество из Эстонии; вологодские кружева, сувениры, украшенные бисером, с Таймыра; фигурки животных, вырезанные из камня юными тувинскими умельцами...

Живописные и графические работы рассказали о революционном прошлом нашей Родины и ее сегодняшних героических буднях, о боевых и трудовых подвигах комсомольцев, о славных делах пионерии, о спорте и любви к родной природе.

На выставке редакция журнала встретила с московскими школьниками — юными любителями изобразительного искусства. Видные советские художники рассказали о своем творчестве, ответили на многочисленные вопросы.

Выставка «Моя Родина — СССР» получила высокую оценку гостей и делегатов XIX съезда ВЛКСМ.

КРАСНОЯРСК

Наша изостудия находится в новом здании Дома культуры «Комбайн-строитель». В студии занимаются дети от 6 до 16 лет. Как правило, ребят приходит много, принимаем всех, но остаются обычно наиболее трудолюбивые, ведь рисование — дело серьезное. Это труд, большой труд.

Вот что говорят о студии сами ребята:

Оксана Юдина (5-й класс): Когда иду в студию, испытываю такое чувство, будто сейчас должно произойти что-то волшебное, необычайное.

Таня Мезина (5-й класс): ИЗОКРУЖОК помогает учиться, познавать жизнь. В кружке много интересных занятий. Без рисования нельзя жить. Когда рисуешь, то в красках лучше выражаешь свои мысли, чувства. Я бы хотела, чтобы кружок работал каждый день.

Юля Тимофеева (6-й класс): С детства люблю рисовать. К рисованию у меня особое чувство. Когда работа удается, мне радостно, кажется, что рисунок оживает.

Лиля Косторная (2-й класс): Я хожу в изостудию уже третий год. Здесь рисовать гораздо интереснее, чем дома. Потому что, если что-то не получается, Алла Николаевна объяснит.

Дима Бологов (4-й класс): Когда рисуешь, не хочется думать ни о чем другом. Плохое настроение переходит в хорошее. И я отдаю все силы, чтобы рисунок удался.

Марина Илимаскина (4-й класс): Когда у меня получается, то хочется прыгать до потолка, а когда не получается, злюсь на свои незнания.

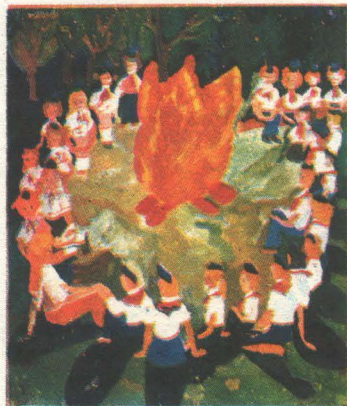
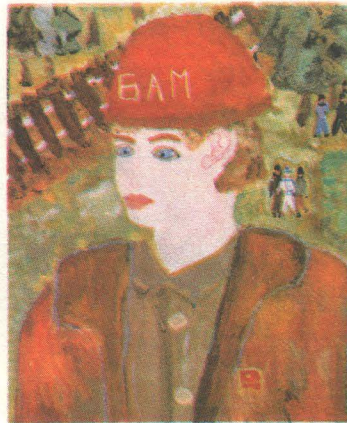
Лена Косторная (8-й класс): У нас в студии занимаются ребята разных возрастов — и первоклашки и десятиклассни-

ки. Это интересно: все могут учиться у природы и друг у друга.

А. ОРЛОВА

РЯЗАНЬ

«Если ученик не научится в школе сам ничего творить, то и в жизни он всегда будет только подражать», — писал Л. Толстой. Один из самых творческих школьных предметов — рисование. И чуть ли не один из самых сложных, если педагог не ограничивается задачей приобщить детей к изобразительной грамоте, если он старается развить в своем маленьком ученике способность видеть, воображать.



Например, в работе с натуры ребята удовлетворяются характеристикой света и тени, не обращают внимания на рефлексы. Однажды, когда мы рисовали кувшин с лимоном, я сказал:

— Рисуем натюрморт с двумя лимонами и тремя окнами.

Как оживился класс, с какой прямо-таки научной любознательностью стали присматриваться ребята к отражению лимона на поверхности кувшина, к отражению окон.

Мы выполняем аппликации из листьев, сочиняем и печатаем по трафарету узор на ткани, выдавливаем узор на металлической фольге, набираем мозаику из бумаги, пленок, камешков, зерен и других материалов, склеиваем цветные витражи, оформляем макеты книг.

С особым увлечением знакомятся ребята с гравюрой на линолеуме. Почему мы избрали линогравюру? Линолеум очень распространенный материал, податлив и прочен, дает четкие оттиски. Техника вырезания несложна и доступна всем в обычных школьных условиях.

В линогравюре многообразии видимого мира передается условно через соотношение светлого и темного, штриха, линии, через силуэт. Чтобы ребята привыкли к графическому способу изображения, необходимо заниматься рисунком черной тушью — пером или кистью.

Рая Евсеенко, 12 лет.
Комсомолец. Гуашь.
Дивногорск
Красноярского края.

Оля Губернюк, 10 лет.
Два друга.
Гуашь.
Дивногорск
Красноярского края.

Ира Рубашкина,
12 лет.
Пионерский костер. Гуашь.
Красноярск.

Во время работы показываю перовые рисунки больших мастеров.

При этом не забывая о главных своих задачах: не только обучить ребят основам линогравюрной техники, но и сохранить индивидуальность учащихся, освободиться от стереотипа, который неизбежно возникает, когда класс выполняет одну и ту же работу.

Тут-то и пришли на помощь сказки А. С. Пушкина. Распределив отрывки текста между учащимися, я поручил каждому проиллюстрировать свой отрывок. Индивидуальное задание стало органичной частью учебной программы.

В зависимости от качества материала, технического умения, художественного вкуса одни учащиеся выполнили гравюры в силуэтной манере, другие — штрихом. Но своеобразия не в технике. Оно в самом видении мира. В том, что ребята не скованы. Все, что они рисуют, они видят внутренним взором. Каждая гравюра не только зримая пушкинская строка, это искорка детской фантазии и непосредственности, представления детей о добре, правде и красоте.

С. АНФИМОВ

ЕСЛИ ХОЧЕШЬ БЫТЬ ВОЛШЕБНИКОМ

Среди современного многоэтажья нового столичного района Бибирево никто и не замечал этот неприметный дом — районный Дом пионеров. Но вот однажды зажглись в его окнах пестрые витражи. И ожил дом. Теперь каждый прохожий знает: здесь обитают веселые художники, маленькие балерины, умельцы на все руки и другой интересный непоседливый народ.

Как-то раз «заманили»

эти витражи и взрослого человека, Александра Валентиновича Иванова, только что закончившего Строгановское училище. Понравилось ему в Доме пионеров, и Александр Валентинович стал руководить единственным в Москве кружком монументального искусства.

— Приступив к работе, я поставил перед собой две задачи: во-первых, научить детей понимать искусство, во-вторых, вместе с ребятами своими руками сделать Дом пионеров красивым и уютным, — рассказывает педагог.

Начали мы с занятий рисунком и живописью, изучали цвет, композицию. Постепенно перешли к эскизам будущих панно, мозаик, витражей. А позднее — к воплощению наших замыслов в жизнь. Так, на лестнице вместо обычного окна появился «Алый парус» — первая большая работа кружка. Потом сделали витражи на других этажах. Чтобы оживить скучные коридоры, отбирали лучшие эскизы, и ребята сами распи-

сывали стены. Помимо витражей, настенной живописи, решили использовать в оформлении технику сграффито и жесткий гобелен. Эти работы уже выставлены на первом этаже Дома пионеров.

Кружок монументального искусства при Кировском Доме пионеров пока единственный в Москве. Чем он занимается? Обучает ребят волшебству — делать так, чтобы ожили стены, заговорили окна, засмеялись потолки. Сказка? Нет. Просто доброта плюс фантазия, которые ребята вкладывают в свою работу. Но возможно ли организовать такие кружки везде, с любыми ребятами? Безусловно. Ребята занимаются в нем самые обычные, разве что чуть более внимательные ко всему на свете. Да руководит кружком очень добрый, влюбленный в свое дело человек. А остальное зависит от тебя — только пожелай!

Елена ЩЕДРОВА,
юнкор Кировского
Дома пионеров, Москва



Андрей Глазков,
12 лет.
Заставка к сказке.
Линогравюра.
СШ № 50, Рязань.



Андрей Попов,
12 лет.
Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке».
Линогравюра.
СШ № 50, Рязань.

МОЗАИКА

ЛАТВИЙСКАЯ ССР

В Риге, на берегу Даугавы стоит старый замок, хозяева которого — пионеры.

Осенью, когда деревья начинают золотиться, многие дети после учебы идут в свою «вторую школу» — Рижский Дворец пионеров, где они занимаются в различных кружках. Студия изобразительного искусства основана в 1941 году. За 40 с лишним лет многие ее учащиеся стали известными художниками, чьи имена знают далеко за пределами республики. Например, живописцы Борис Берзиньш, Майя Табака, акварелист-

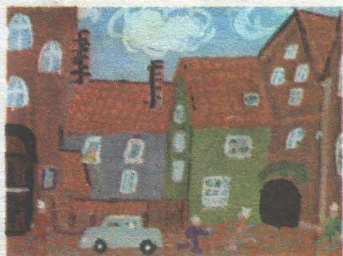
ка Дзидра Баума, графики Александр Дембо, Артур Никитин и другие.

Вот уже 16 лет студией руководит художница Луция Яновна Клейне.

Педагог должен быть строгим и требовательным и в то же время чутким, понимающим человеком, с добрым сердцем. Такова Луция Яновна — руководитель изостудии. В свое время она окончила скульптурное отделение Академии художеств Латвийской ССР, теперь растит молодых художников.

Малыши после первых занятий с восторгом рассказывают дома, как они научились рисовать летящую птицу, бегущего человека.

Луция Яновна легко находит контакт с воспитанниками. Под ее руководством трудится небольшой, но творческий коллектив преподавателей, которые обучают более 250 детей в возрасте от 6 до 18 лет.



Саша Манзуров, 8 лет.
Мой город.
Гуашь.
Рига.

Аида Смилтене,
8 лет.
Тренировка по плаванию.
Гуашь.
Рига.



Инна Щежина, 10 лет.
Сентябрь. Гуашь.
Уфа.

Зимой в студии идет серьезная работа. Ребята знакомятся с основами рисунка и живописи, трудятся над композицией. А летом вместе с педагогами едут на пленэр. Лагерь рисовальщиков обычно располагается в живописных местах Латвии: в старинных городах, на берегах озер и рек. Здесь дети отдыхают и рисуют. Итог творчества — выставка, которая часто проходит под открытым небом.

Работы студийцев экспонировались в США, ФРГ, Польше, Чехословакии, Болгарии, Франции, Испании, Кубе, Японии и других странах. Но не только детские рисунки побывали за границей. Каждый год с группой детей Рижского Дворца пионеров в международные пионерские лагеря в ГДР, Польшу и Болгарию едут и лучшие ученики изостудии.

Х. МЕЛНБАРДЕ-КРИСБЕРГА
г. Рига

РСФСР

ИВАНОВО

В выставочном зале города Иваново состоялась традиционная ежегодная отчетная выставка учащихся детской художественной школы.

Характерная черта экспозиции — обилие работ декоративно-прикладного искусства. На стендах — аппликации из ткани, коллажи, макраме и различные образцы гобеленового плетения, плоские и мягкие игрушки.

Композиции, выполненные гуашью, пастелью и акварелью, соседствуют с графическими листами: гравюрами на линолеуме, картоне, монотипиями, рисунками пером и карандашом.

Воспитание мужества, любви к труду, родной природе — таковы темы детских работ, выполненных с большим вкусом и умением.

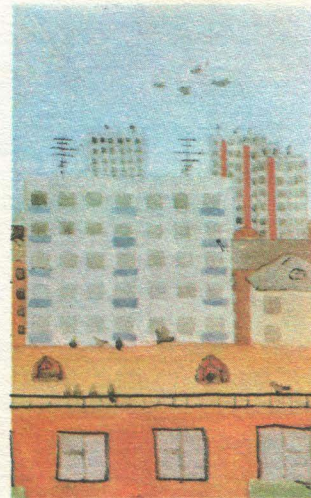
Выставка, посвященная XIX съезду ВЛКСМ и 60-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина, понравилась всем посетителям.

**Ю. КЛИМОВ,
И. БОРИСОВ**

БАШКИРСКАЯ АССР

Кружок резьбы по дереву в Уфе объединяет учащихся старших классов. Руководят кружком студенты-практиканты художественно-графического факультета Башкирского педагогического института. Они решили сообща построить для своего микрорайона детскую площадку «Сказочная крепость» с башнями, теремами, мельницей, скульптурными композициями. Строительство согласовали с райкомом комсомола. Райком организовал комсомольский стройотряд. Весь учебный год в школьных кружках выполнялись

Айгуль Нигамаева,
12 лет.
Стройка.
Акварель.
Уфа.



отдельные элементы будущего деревянного комплекса по проекту студентов. Сама работа на объекте проводилась в летние каникулы, в июле и августе. Очень помог в работе и профком пединститута, организовав для ребят двухразовое питание — обед и ужин.

Много слов благодарности услышали кружковцы от взрослых и детей в день торжественного открытия площадки.

А. КОВЕШНИКОВ

Элада Мазур, 10 лет.
Дружба народов.
Акварель.
Кишинев.

Коля Махлов, 14 лет.
Тачанка.
Линогравюра.
Иваново.

Наташа Пануце,
11 лет.
Работа над стенгазетой.
Акварель.
Кишинев.

Таня Патратий,
11 лет.
В лесу.
Гуашь.
Кишинев.

УКРАИНСКАЯ ССР

Далеко идет слава Чонгара. Славен он легендарными битвами, которые гремели здесь в гражданскую и Великую Отечественную войны. Славен и трудовыми делами чонгарцев ордена Ленина колхоз «Грузия» Генического района Херсонской области, расположенный на землях Чонгарского полуострова.

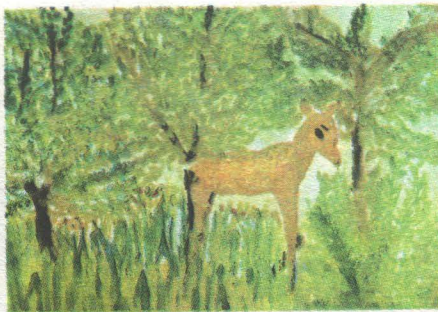
Цветет Чонгар... Но среди его чудесных цветов есть цветы совсем особен-

студии 60 человек. Здесь учащиеся начальных классов и старшеклассники. Членом кружка может стать любой. Свою работу руководитель студии начинает со знакомства детей с основными законами народного искусства, его развитием, понятиями о цвете и композиции. Ребята изучают творчество выдающихся украинских мастеров, традиции народных умельцев.

Регулярными стали творческие отчеты, с которыми дети выезжают на полевые станы, фермы хозяйства. Учащиеся взяли шефство над детским садом, начальными классами школы. Каждый студиец становится наставником для самых маленьких — объясняет им азбуку народной декоративной росписи, дарит свои рисунки, организует небольшие выставки. А как интересно бывает во время родительских собраний, когда отцы и матери, придя в школу, видят специально подготовленную к этому дню выставку детского рисунка!

У студии немало планов на будущее. Например, юные художники хотят разработать оригинальный сувенир Херсонщины. Созданные ими цветы они стремятся подарить всем, поделиться прекрасным, которое открывается им в родных колхозных просторах.

В. ГРУШКО



МОЛДАВСКАЯ ССР

Недавно в Кишиневе состоялся 19-й выпуск учеников художественной школы имени А. В. Щусева. В нескольких залах школы демонстрировались произведения ребят, которые отражали самые разнообразные темы. В отдельном помещении были выставлены скульптурные работы учащихся.

Многие выпускники про-

должают учебу в республиканском художественном училище имени И. Е. Репина. Можно уверенно сказать, что в школе они получили хорошие знания, значительно расширили кругозор, поружились с прекрасным миром искусства.

В. ЗАБУЛИКА

г. Кишинев

ные. Они не распускаются в садах, не украшают газонов, а распускаются под руками школьников — участников детской студии народного изобразительного искусства, которую дети назвали именем своей земли — «Чонгар-сад». Руководит студией учитель изобразительного искусства Людмила Владиславовна Витковская. В

Херсонская область

МОЗАИКА

Когда мы говорим: «Валентин Серов — прекрасный рисовальщик» или «Сандро Боттичелли — великий мастер линии», то тем самым отмечаем особую роль линии в творчестве этих мастеров. Ведь в произведениях многих художников, в том числе и признанных мастеров колорита, Тициана или Делакруа, линия является организующим началом. В чем же тут дело? Ведь главное выразительное средство живописи — цвет, колорит.

В природе линий не существует, а имеются только различно освещенные плоскости. Линия есть лишь условное средство, при помощи которого художник передает на плоскости объемные предметы реального мира. Но без нее невозможно создать произведение изобразительного искусства. Она организует ритмически плоскость картины, упорядочивая ее композиционно, вносит в нее элементы красоты. Линия может передать то или иное настроение, переживание.

Линия всегда несет на себе отпечаток индивидуального почерка мастера, выражает его внутреннее состояние, запечатлевает тот жест, которым он наносит ее на плоскость. Она может быть сухой, жесткой, тонкой или толстой, нежной, музыкальной или же грубой и ломкой. Но каждый раз она имеет неповторимый характер, свойственный творческой манере художника. Она может передавать объемную форму предмета, выявлять его структуру, характер, движение, указывать на пространственные взаимосвязи предметов и явлений, различие в степени их освещенности и тоновой окраски. Выразительные особенности линии постигнуты неисчерпаемы и издавна привлекали художников всех эпох и народов.

Всматриваясь в картины Боттичелли, мы обнаруживаем в них настоящие линейные симфонии, настолько они изысканны, певучи, музыкальны. Цвет у Боттичелли не доминирует над линиями, а выделяет их, подчиняясь их изощренной игре. Рафаэль выявляет линией объемы предметов, легкими нажимами сообщает им материальность, но делает это с исключительным благородством. Линия Рафаэля обладает неподдельным обаянием, приводя все изображение в гармоничное и уравновешенное единство. Наоборот, линия немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего внешне очень сухая и угловатая, тонкая, словно паутина, обладает необычайно острой выразительностью. А какое напряжение скрывает в себе нервная, прерывистая линия голландца Винсента Ван-Гога!

Артистично использовали выразительные возможности линии известные советские художники К. Юон, А. Дейнека, Ю. Пименов.

В. СИНЮКОВ

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Рукописи и рисунки не возвращаются.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.
Сдано в набор 06.08.82. Подп. в печ. 29.09.82. А03387. Формат 60×90¹/₁₆.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 160 000 экз. Цена 70 коп.
Заказ 1331.

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

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 10.1982.

В НОМЕРЕ:

- | | |
|--|----------------|
| РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ | |
| 1 Мое и наше | В. Ковалевский |
| ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ | |
| 2 Первый орден войны | В. Шумков |
| В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА | |
| 3 Память | Л. Головницкий |
| МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА | |
| 7 Леонардо да Винчи | Т. Кустодиева |
| 13 Тайна старой фрески | В. Богданов |
| ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА | |
| 14 Японская классическая гравюра (II часть) | Е. Сердюк |
| У НАШИХ ДРУЗЕЙ | |
| 19 Моя Родина — Палестина
(А. Набулси) | В. Ахунов |
| К 225-ЛЕТИЮ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
«Размножая славу свою новою славою...» | |
| 22 | И. Пронина |
| НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО | |
| 26 Плышет утица | О. Стругова |
| УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА | |
| 30 Как важно рисовать с натуры
(I часть) | Н. Ростовцев |
| РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ | |
| 34 Живопись в камне | В. Глазычев |
| ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ | |
| 39 Итак, Иван Фирсов? | Е. Кончин |
| ВАШЕ МНЕНИЕ
(Обзор писем) | |
| 42 | В. Сидоров |
| В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ | |
| 44 Мозаика (60-летию образования СССР) | |

На 1-й странице обложки: Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Темпера. Около 1480—1483. Эрмитаж. 42×33 см.

На 2-й странице обложки: Л. Головницкий (скульптор), Е. Александров (архитектор). Орленок. Бронза, гранит. 1957—1958. Челябинск.

На 3-й странице обложки: Леонардо да Винчи. Картон первого варианта «Мадонны с младенцем и святой Анной». Карандаш, уголь, мел. Около 1499. Лондон, Национальная галерея. 139×101 см.

На 4-й странице обложки: Л. Кириллова. Катя у пианино. Масло. 1981.

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

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор Н. П. Чеснокова





Пр. Зенс
Роза
70 коп.

ISSN 0205—5791

Индекс 71124