

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



1. 1986



ДЕЛУ ЛЕНИНА И ПАРТИИ
ВЕРНЫ!



ГОД МИРА, ГОД ПАРТИЙНОГО СЪЕЗДА

Вот и стали мы на год старше — и ты, дорогой читатель, и наш журнал, и вся Советская страна. Минувший 1985-й ушел в историю, вписав незабываемые страницы в летопись строительства коммунизма. Наступил 1986 год — знаменательный для нашего государства, каждого гражданина Страны Советов, всего прогрессивного человечества: 25 февраля в Москве начнет работу очередной XXVII съезд КПСС. На партийном форуме будут рассмотрены и приняты документы огромной исторической значимости, в которых идет речь о генеральной линии партии, направленной на дальнейшее развитие могущества и процветание Родины, продвижение советского общества к коммунизму.

Вместе со всем народом юноши и девушки страны активно готовятся к этому важнейшему событию. Съезду ленинской партии и 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции ВЛКСМ посвятил масштабную политическую акцию «Революционный держите шаг!», наивысшие достижения в труде и творчестве. Завершен самый ответственный этап строительства Байкало-Амурской магистрали — осуществлена «золотая» стыковка, на год раньше срока обеспечено движение поездов по всей 3100-километровой трассе дороги. Примеры трудовой доблести являют юноши и девушки на строительстве трансконтинентальных газопроводов, в освоении недр Тюмени и Уренгоя. Настоящим делом отвечает молодежь на доверие партии, с оптимизмом глядя в день завтрашний, хорошо зная, что политика КПСС, ее многогранная деятельность всецело отвечают коренным интересам каждого советского человека.

1986 год — начало двенадцатого пятилетия развития народного хозяйства страны. С каждой пятилеткой крепилась мощь и экономическая независимость Советского Союза. От крестьянской сохи до атомных электростанций и космических кораблей — таков путь нашей науки и техники за годы Советской власти. А партия наметила новые грандиозные планы. Предстоит осуществить коренную техническую реконструкцию народного хозяйства и на этой основе преобразить материально-техническую базу общества. И вам, ребята, брать в будущем эти невиданные рубежи и высоты, продолжать эстафету коммунистического строительства. Стране нужны образованные люди, духовно богатые, умеющие сознательно и заинтересованно трудиться на благо Родины.

Есть высокая символика в том, что XXVII съезд КПСС проходит в год, объявленный Организацией Объединенных Наций Международным годом мира. Советский Союз встречает его новыми мирными инициативами. Мы снова и снова возвышаем свой голос против гонки вооружений, угрожающей самому существованию человечества, выступаем за развитие добрососедства и сотрудничества государств. СССР не посягает на безопасность ни

одной страны и никому не угрожает. Сознывая большую ответственность за судьбы всей планеты, во имя жизни нынешнего и грядущих поколений мы сумеем сорвать агрессивные планы сил милитаризма.

Борьба за мир, за чистое небо над головой — забота всех честных людей планеты. И каждый из нас независимо от возраста должен внести посильный вклад в это благородное дело. Вспомните американскую школьницу Саманту Смит: в свои 12 лет она поняла то, что не может или не хочет понять кое-кто из взрослых американцев. У себя на родине она пыталась рассказать правду о советских людях, их миролюбии, горячем стремлении жить в дружбе со всеми народами. Себе и всем нам она страстно желала мира.

В 1986 году состоится и событие, знаменательное для нашего журнала: исполняется полвека со дня выхода в свет первого номера «Юного художника». Да, уже 50 лет! Хотя и не все из них значились на обложке журнала — война приостановила его издание. Но в апреле 86-го вы получите его 100-й номер: это в два раза больше, чем выпущено в свет до войны.

Все эти годы наш журнал стремится продолжать и творчески развивать добрые традиции «Юного художника» предвоенных лет, быть другом и помощником юных читателей. «Чтобы стать настоящим художником, надо любить искусство и иметь к нему способности. При этом обязательно надо много учиться, настойчиво овладевая художественным мастерством. Юный художник должен стремиться стать всесторонне развитым человеком, отличником во всех областях своей деятельности и прежде всего — учебы», — говорилось в обращении к читателям в первом номере журнала за 1936 год. Эти слова актуальны и сегодня, когда в стране осуществляется реформа общеобразовательной и профессиональной школы и со всей остротой ставится задача улучшения подготовки молодежи к самостоятельной трудовой жизни, воспитания подрастающего поколения в духе высокой ответственности за качество учебы и труда.

Миллионы детей рисуют у нас в стране. Творчество юных художников играет сегодня заметную общественную роль. Их рисунки повествуют о мечтах и желаниях детворы, событиях и заботах современности. Ребята неустанно совершенствуют свое профессиональное мастерство, учатся грамотно рисовать, постигают тайны живописи, стремятся создавать композиции, которые художественно правдиво воспроизводят окружающую действительность. Они знают — завтра им предстоит внести свой творческий вклад в обогащение отечественной культуры. А главное — расти достойной сменой строителям коммунистического общества, настоящими гражданами, патриотами своей Родины.



У НАС ЮБИЛЕЙ



50 ЛЕТ НАЗАД, В ИЮЛЕ 1936 ГОДА, ВЫШЕЛ ПЕРВЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА «ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»



вить глубокий след в сердцах и даже судьбах своих читателей. Одни, отложив палитры и кисти, надев шинели, ушли на фронт. В их солдатских ранцах рядом с фотографиями родных и близких нередко лежал номер журнала со статьей о любимом художнике.

Другие из юных читателей, чей талант был прозорливо отмечен на страницах журнала, прошли большой и яркий творческий путь, и сегодня их имена широко известны: это скульптор Михаил Константинович Аникушин, живописец Алексей Петрович Ткачев, монументалист Владимир Константинович Замков, архитектор Глеб Васильевич Макаревич, искусствовед Вадим Михайлович Полевой и многие другие. А скольким ребятам журнал помог подружиться с искусством, сделал их жизнь духовно богаче, интереснее.

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



1. 1978

В то время много в нашей стране совершалось впервые. Входили в повседневную жизнь новые понятия и слова, ставшие теперь легендарными,— Турксиб, Магнитка, Метрострой, пятилетка, стахановец, челюскинская эпопея... Героическое это время, отраженное кистью художника или резцом скульптора, зримо оживает перед глазами, когда листаешь пожелтевшие подшивки довоенного журнала. На его страницах — произведения Веры Мухиной, Бориса Иогансона, Сергея Герасимова, Александра Дейнеки. Достижения социалистического изобразительного искусства встают вровень со своим временем. И создание журнала «Юный художник» — тоже примечательный штрих, пусть и небольшой, тех лет, той заботы, которую проявляет молодое Советское государство о духовном мужании юношества, о воспитании творческой смены.

Великая Отечественная война надолго прервала выход «Юного художника». Но и за короткий срок существования он сумел оста-

М. А н и к у ш и н.
Мальчик.
Глина.
«Юный художник», 1937, № 2.



Сегодня мы предоставляем слово тем, кто 50 лет назад был в той или иной мере причастен к работе нашего издания. Пусть их короткие рассказы послужат не только воспоминанием о славном времени, но и добрым напутствием мальчикам и девочкам, которые ныне обдумывают свое жизненное призвание и скоро будут определять искусство третьего тысячелетия.

* * *

Петр Матвеевич Сысоев, первый редактор журнала «Юный художник», ныне главный ученый секретарь президиума Академии художеств СССР:

— Идея создания специального журнала для юных любителей изобразительного искусства принадлежала А. В. Косареву, тогда первому секретарю ЦК ВЛКСМ. Беседуя с главным редактором издательства «Искусство» Л. Г. Полонской, он поделился своими соображениями на этот счет и попросил подготовить два-три проб-

ных номера такого издания. Эта идея нашла широкий, заинтересованный отклик у самых маститых художников. Все они выразили желание помочь редакции и охотно сотрудничали в журнале. Так, нашими постоянными авторами стали Игорь Эммануилович Грабарь, Аркадий Александрович Рылов и даже сам Михаил Васильевич Нестеров, который держался несколько особняком. В состав редколлегии вошли прославленные Кукрыниксы, лучшие педагоги в области художественного образования. Мы советовались с крупными мастерами о том, каким быть журналу, его основной направленности, художественному оформлению.

Бесспорно, главным было — ориентация журнала на реализм, утверждение принципов социалистического искусства, приобщение детей к сокровищнице мировой и отечественной культуры. Каждый номер содержал рассказ о советском, русском и мировом искусстве, а также обзор детских рисунков и наиболее значительных выставок; материалы в помощь тем, кто овладевал изобразительной грамотой.

Мы стремились сделать наши статьи яркими, запоминающимися, доступными для понимания подростков, о каком бы сложном понятии ни шла речь. Но простоте изложения должна сопутствовать глубина знаний. Чтобы добиться этого трудного сочетания — глубины раскрытия темы и ясности изложения, — активно привлекали в качестве авторов художников. И такой подход оправдал себя.

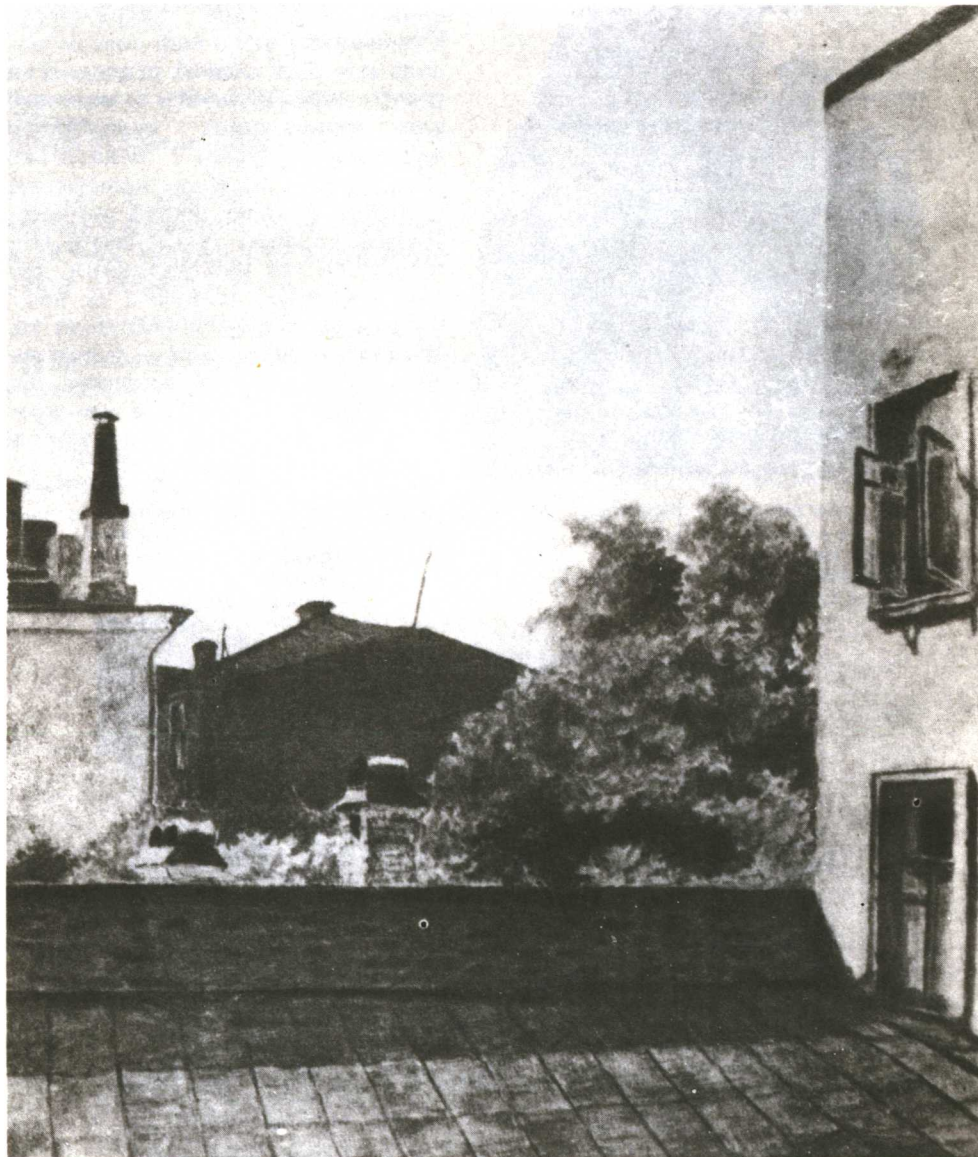
Самую тесную связь поддерживали с нашими юными читателями. Регулярно приглашали в редакцию ребят, обсуждали с ними вышедшие номера, учитывали их суждения, оценки, замечания. Эти разговоры носили непринужденный характер и нередко проходили за самоваром, чаем с баранками. Много хлопот нам доставляло полиграфическое исполнение журнала. В типографии мы были частыми гостями, в среде рабочих организовали своеобразный ликбез по вопросам истории искусств. Нужно сказать, что рабочим полюбился журнал, и они стремились выпустить его в срок и на хорошем уровне.

Лично для меня, молодого тогда искусствоведа, время работы в



Ю. Подляский, 14 лет.
Последние известия
из Арктики.
Масло.
«Юный художник», 1937, № 10.

Н. Гришин, 15 лет.
Пейзаж.
Акварель.
«Юный художник», 1938, № 7.

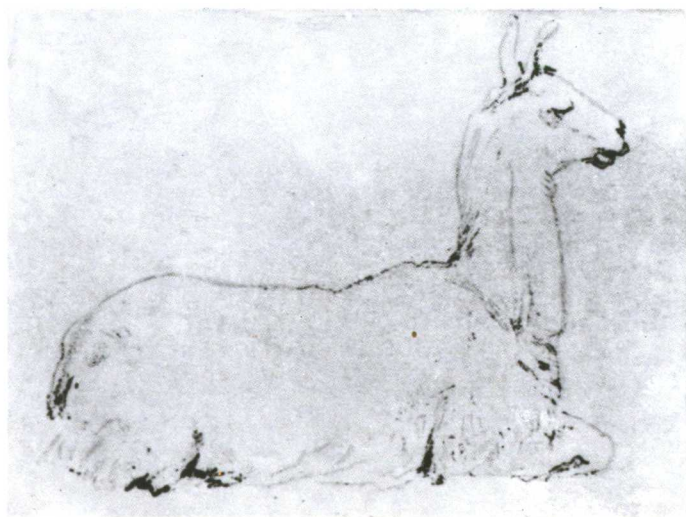




А. Штейман, 11 лет.
Иллюстрация к произведению
А. С. Пушкина
«Руслан и Людмила».
Гравюра на линолеуме.
«Юный художник», 1937, № 9.



Д. Митлянский, 12 лет.
Первое мая.
Пластлин.
«Юный художник», 1938, № 1.



А. Ткачев, 14 лет.
Лама.
Карандаш.
«Юный художник», 1940, № 11.

журнале одно из счастливых и светлых в жизни. И сегодня я с особой заинтересованностью слежу за работой возобновленного в 1978 году журнала. Его редколлегия и редакция творчески развивают и наследуют все лучшее, что было в довоенном издании. От всей души желаю им дальнейшего творческого поиска, осознания высокой ответственности перед самой требовательной читательской аудиторией — детьми. А значит, перед будущим нашего искусства, нашей культуры.

Николай Александрович Соколов, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии, член редколлегии журнала «Юный художник» в 1936—1941 годы:

— Вспоминаю с волнением и душевной теплотой то время, когда наше творческое содружество Кукрыники было еще совсем молодо и я был членом редколлегии такого очень нужного и важного для начинающих художников журнала. Может показаться странным, но и сейчас испытываю глубокое чувство личной причастности к «Юному художнику». Интересуюсь его публикациями, радуюсь удачам, волнуюсь за него. Возможно, этому способствует то, что дети и внуки мои — художники или будущие художники. Их увлеченность искусством мне нравится, она объединяет, помогает в каждодневной работе.

Старший сын Михаил — живописец и график, младший, Владимир, — плакатист и дизайнер, старшая внучка Екатерина художник по керамике и фарфору, средняя внучка Настя ученица художественной школы имени В. И. Сурикова, младшая, Аня, тоже рисует. Мне всегда хотелось, чтобы они и все, кто собирается стать художником, помнили: секрет и успех этого высокого призвания в подвижничестве, в одержимости творчеством, умении идти своим путем и быть современным.

Не забывайте, дорогие юные читатели, что в нашей великой стране художник обязан думать о том, для кого он создает произведения, чему служит его творчество. Ведь настоящее большое искусство умножает радость жизни, заставляет человека о многом задуматься. Оно воспитывает любовь ко всему доброму и прекрасному, усиливает ненависть к несправедливости и злу, еще существующим в мире.

Мне приятно поделиться сокровенными мыслями именно сегодня, когда наш журнал, также проповедующий светлые идеалы подлинного искусства, отмечает свой первый знаменательный юбилей.

М. К. Аникушин, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии

Это прекрасно, что в детстве, когда мы мечтали стать художниками, у нас был свой журнал. Какие замечательные мастера советского изобразительного искусства выступали на страницах довоенного «Юного художника»! Мы их не знали лично, но как живо и впечатляюще доходили до нас их слово и искусство! Для меня до сих пор удивительно, что Борис Владимирович Иогансон заметил мою работу, тонко, деликатно и по-деловому проанализировал ее, доброжелательно указал на ошибки и недостатки. Это не могло не сказаться на моей творческой судьбе. Да и многие мои сверстники воспитывались на статьях и репродукциях журнала, прежде чем стать известными мастерами.

И сегодня продолжаю с интересом читать «Юный художник». Недавно, в 6-м номере за 1985 год, прочитал любопытное высказыва-

ние ленинградского школьника Мити Булычева. Оказывается, он мечтает о том, чтобы страны объединились в одну и придумали язык, на котором все могли бы говорить. Но, дорогой Митя, такой язык, который понятен людям всех национальностей и рас, уже существует — это язык изобразительного творчества. А взаимопонимание между людьми действительно важная вещь. И за него всегда активно борется советское искусство, верное правде жизни, великим традициям реализма.

Желаю успехов «Юному художнику» в воспитании нашей смены, в пропаганде немеркнущих образцов художественной классики, в повседневной конкретной помощи юным.

В. М. Полевой,
доктор искусствоведения,
лауреат Государственной
премии СССР

Хорошо помню далекие довоенные годы, когда я был еще мальчишкой, любил рисовать, с увлечением занимался в художественной студии. Радостно было увидеть одну из своих акварелей, опубликованную в «Юном художнике». Более того, мне посчастливилось пользоваться благосклонными советами Игоря Эммануиловича Грабаря, Константина Федоровича Юона, Николая Павловича Ульянова. Но планы на будущее вскоре изменились. Я не стал профессиональным художником, а поступил на искусствоведческий факультет Института философии, литературы и истории, решив, что интереснее иметь дело со всем искусством, чем только со своим собственным.

В 1941 году семнадцати лет от роду ушел на фронт. Воевал под Москвой, был ранен, полгода провел в госпиталях. Придя в себя, взялся снова за рисунок. Одна батальная композиция была исполнена за неимением бумаги на полке от тумбочки, что стояла у госпитальной койки.

Вернувшись в Москву, начал учиться одновременно и на искусствоведческом отделении Московского университета, и на художественном — в полиграфическом институте, который так и не окончил. От былых графических увлечений кое-что сохранилось: несколько рисунков военных лет находятся сейчас в Третьяковской



И. Годин, 11 лет.
Иллюстрация к басне Крылова
«Щука».
«Юный художник», 1939, № 1.

галерее, и, конечно, дорога мне та первая публикация моей акварели в «Юном художнике» почти пятьдесят лет назад.

Н. М. Жовтис,
заслуженный художник РСФСР,
лауреат Государственной премии
РСФСР

Жизнь преподносит порой странные сюрпризы. Удивительные и необъяснимые вещи случаются с нами.



В. Бабицын, 11 лет.
Иллюстрация к басне Крылова
«Свинья под дубом».
«Юный художник», 1939, № 1.

Многое, очень многое из дорогих мне предметов безвозвратно пропало во время войны, среди них все мои ранние работы. И только каким-то необыкновенным чудом уцелели два номера «Юного художника», где были напечатаны мои детские композиции маслом. Эти журналы я бережно храню. Они напоминают о моих занятиях живописью, хотя



позже я выбрала другую художественную профессию — декоративно-прикладное искусство: текстиль, гобелен.

Мне посчастливилось учиться в изостудии Московского городского Дома пионеров у очень душевных и опытных педагогов.

После войны окончила Московский текстильный институт и 34 года работала на комбинате «Красная Роза». Последние 15 лет отдаю мною искусству гобелена, дорогим для меня темам «Советские праздники», «Индустрия и текстильное производство», «Родная природа». Недавно на выставке, посвященной предстоящему

XXVII съезду ленинской Коммунистической партии, экспонировалась моя новая работа — гобелен о Москве, мирном, большом, славном городе, столице нашей Родины.

Ю. С. Подляский,
народный художник РСФСР

У нас в стране издается много разных журналов, учитывающих возрастные особенности и профессиональные интересы читателей. Среди многих журналов мне ближе всего «Юный художник». Я его постоянный подписчик. С большим

вниманием слежу за публикациями, любимыми рубриками. А начались мои счастливые взаимоотношения с журналом очень давно — в годы довоенного детства.

Жил я тогда в Вышнем Волочке. Занимался в кружке рисования при недавно организованном Доме пионеров у чудесного учителя — Георгия Андреевича Коростелева, который и привил мне на всю жизнь любовь к изобразительному искусству. Однажды, это было в 1937 году, мой дядя случайно купил на вышневолоцком вокзале экземпляр «Юного художника» и подарил его мне. Естественно, получить такой журнал было радостью для каждого мальчишки, тем более что я уже занимался рисованием. Поэтому меня сразу заинтересовали материалы, содержащие консультации известных мастеров для начинающих художников. Я стал посылать в редакцию журнала свои работы.

Своеобразная переписка продолжалась два-три года. Помню, с каким энтузиазмом участвовал в конкурсах, которые объявлял в то время «Юный художник». А какое почувствовал волнение, когда совсем неожиданно за рисунок «Чапаев» в конкурсе «Наша Родина» был удостоен премии!

Еще для меня знаменательно то, что именно «Юный художник» в одном из писем дал мне добрый совет попытаться поступить в Ле-

П. Пинкисевич, 13 лет.
Наброски.
Карандаш.
«Юный художник», 1940, № 11.



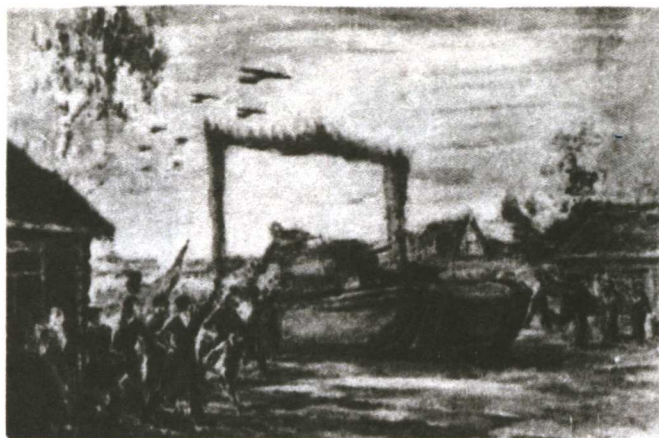
Н. Жовтис, 16 лет.
Пионеры у реки.
Масло.
«Юный художник», 1938, № 4.



М. Клячко, 15 лет.
Натюрморт.
Масло.
«Юный художник», 1940, № 7.



Н. Никогосян.
Голова юноши.
Глина.
«Юный художник», 1940, № 8.



В. Полевой, 16 лет.
Вступление частей Красной
Армии в Западную Белоруссию.
Акварель.
«Юный художник», 1940, № 7.

нинградскую среднюю художественную школу — ведь я очень хотел стать профессиональным художником. Конечно, с воодушевлением последовал совету нашего журнала. И во многом благодаря ему стал художником. Поэтому и храню о нем самые теплые воспоминания.

П. Н. Пинкисевич,
народный художник РСФСР

Когда появились мои наброски в журнале, был, конечно, очень рад, как-то сразу поверил в свои силы. В то время я учился в Мос-

ковской средней художественной школе. С детских лет, хорошо это помню, увлекался не просто рисованием, а иллюстрированием прочитанных книг. Трудно поверить, но уже тогда пытался делать рисунки к произведениям А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского. Впоследствии книжная и журнальная графика стала моей профессией.

Мне довелось иллюстрировать книги русских и советских писателей: А. Ф. Писемского, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Д. Н. Мамина-Сибиряка, А. И. Куприна, В. Я. Шишкова, М. А. Шолохова. Постоянно обращаюсь к

зарубежной классике. Например, совсем недавно закончил циклы иллюстраций к сочинениям Теодора Драйзера и Джека Лондона. Снова была интереснейшая встреча с книгами любимого Антона Павловича Чехова.

Эта работа приносит радость и вдохновение. А опорой в ней служат знания, которые я получил под руководством прекрасных педагогов. Особенно обязан преподавателю рисунка МСХШ Сергею Павловичу Михайлову и Николаю Николаевичу Жукову — руководителю в послевоенные годы Студии военных художников имени М. Б. Грекова.

А. Еремин, 16 лет.
Лыжники в пути.
Масло.
«Юный художник», 1937, № 2.



А. Дубинчик, 17 лет.
Выпускники.
Масло.
«Юный художник», 1940, № 7.



ТВОРЕЦ И ХОЗЯИН ЖИЗНИ

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА ТРУДА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Искусство художника, умеющего понять и изобразить своего современника во всей сложности внутреннего мира и нравственных исканий, в труде и борьбе, радостях и тревогах, в стремлении к счастью и справедливости, всегда вызывало горячий интерес зрителей. Истинность и ценность художественного творчества, его образная глубина и общественная актуальность, как известно, определяются отношением к человеку. Так, русское демократическое искусство не просто изображало тяжелый быт города и деревни. Оно страдало судьбе народной, жило его бедами и невзгодами, радовалось успехам, верило в силы неиссякаемые, в светлое будущее народа.

«Бурлаки» И. Репина взирают на мир умными, оценивающими глазами. Некрасовское восхищение Россией — «покосы широчайшие... здесь богатырь народ!» — впрямую переключается с живописной поэмой Г. Мясоедова «Страда», воплощающей образы могучих косарей в раздолье цветущих лугов. М. Горький сумел разглядеть под лохмотьями босяка душу человека, жаждущего свободного труда. Замечательный пролетарский писатель вложил в уста этого люмпена («люмпен» — по-немецки «лохмотья») пророческие



О. Кирюхин.
Алексей Стаханов.
Бронза. 1981.

Г. Шегаль.
Казахи-фабзайчата.
Масло. 1933. ▷

слова: «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Чело-век! Надо уважать чело-век!» Горький решительно ввел нового героя — пролетария в литературу и искусство XX века.

Шло время. Ширились ряды и росло классовое сознание рабочих. Назревали революционные ситуации и разрешались взрывами справедливого гнева, пламенной борьбой трудящихся масс с угнетателями и эксплуататорами. Одна из известных картин Б. Иогансона, «На старом

уральском заводе», отражает остроту и непримиримость классовых отношений. Скрытое противостояние хозяев-заводчиков и простых людей труда прочно заложено в композиционной основе, выразительных портретных характеристиках.

Реалистическое искусство всегда чутко реагировало на коренные преобразования жизни — революционные события, социальные перемены, строительство нового общества. Со времени декретов Советской власти и первых пятилеток в нашем изобразительном искусстве наблюдается становление новых тем, нового героя — творца и созидателя. А старая, изначальная для художественной классики тема труда приобретает особый смысл, необычную актуальность.

Человек труда и человек в труде — пытливый, ищущий, деятельный, устремленный в будущее, настоящий ворец и хозяин жизни — это собирательный образ в советском искусстве, рожденный Великим Октябрем. Как он менялся с течением лет, в ходе событий, в чреде испытаний? На этот вопрос красноречиво отвечают лучшие произведения советских художников — от признанных классиков до наших современников.

Скульптура И. Шадра «Рабочий» патетически утверждает: человек — это звучит гордо. Этого решительного, целеустремленного, твердо осознающего смысл бытия героя трудно сравнивать с репинскими бурлаками или персонажами картины «На старом уральском заводе». Достоинство и гордость молодых хозяев жизни роднят скульптуру Шадра с «Делегаткой» Г. Ряжского, «Рабочим и колхозницей» В. Мухиной, с образами людей труда, воплощенными С. Герасимовым, А. Пластовым.

Советское искусство многонационально. Художники отражают в своих портретах и сюжетных полотнах посредством передачи внешнего облика персонажей, пейзажа, деталей быта, костюма черты представителя определенной национальности. В конце 1920-х — начале 1930-х годов многие русские художники едут работать в восточные





республики страны. Способствуя подъему и становлению национальных художественных школ, они создают произведения на темы труда и быта в советских республиках. Так, в полотне «Казахи-фабзайчата» Г. Шегалья показана знаменательная черта

Б. Иогансон.
На старом уральском заводе.
Масло. 1937.

Н. Дормидонтов.
Днепрострой.
Масло. 1931.

П. Кончаловский.
С покоса.
Масло. 1948. ▷



новой жизни — воспитание молодой смены рабочего класса.

Вдохновляясь успехами социалистического строительства, представители национальных школ живописи стремятся выразить в произведениях значительность и величие человека эпохи социализма. Созданные ими образы тяготеют к монументальности звучания. Это отчетливо прослеживается в портрете Н. Ниязова. Автор полотна узбекский живописец А. Абдуллаев использует здесь торжественную манеру рассказа о герое — так в прошлом изображали разве что известных полководцев. А для живописца и рядовой труженик обрел столь же важное общественное значение.

Образы рабочих и колхозников, воплощенные в разные годы художниками ярких, непохожих творческих индивидуальностей — П. Котовым и Е. Зерновой, И. Серебряным и Ю. Пименовым, Н. Томским и А. Файдышем, — принципиально новые герои довоенных лет и послевоенного десятилетия. В них отражены социалистические идеалы человека-созидателя.

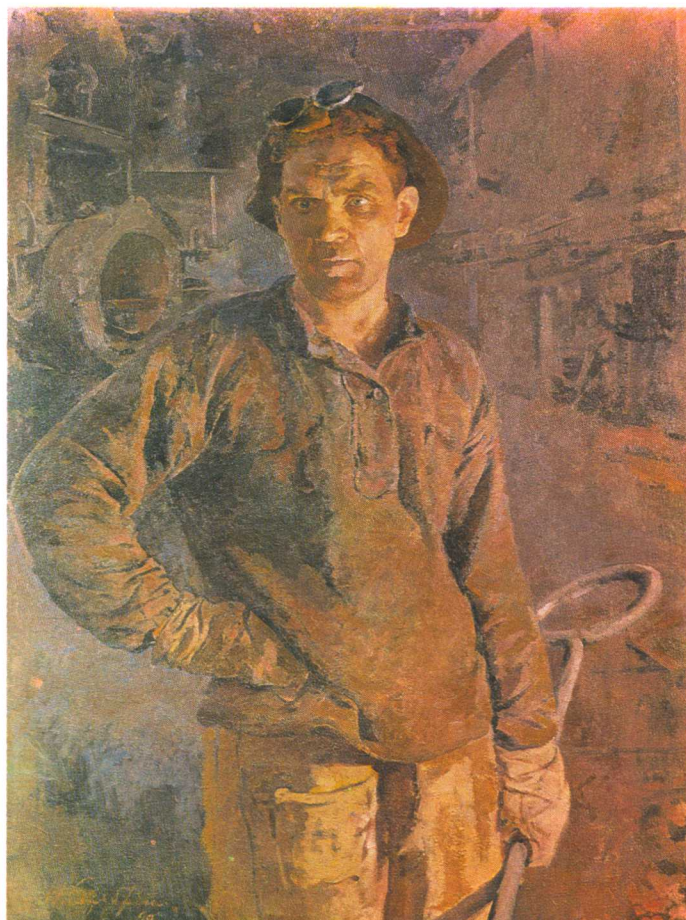
Полноправно входит в наше искусство так называемый «производственный портрет». Обращаясь к нему, автор стремится воссоздать облик героев в конкретной атмосфере трудового процесса. Выразительные средства и образные решения здесь могут быть самые различные, и каждый художник видит своего героя в производственной среде по-своему, акцентируя те или иные грани характера, детали рабочего быта. Так, образ современника — рабочего человека преломляется в творчестве московских скульпторов Ю. Чернова, О. Кирюхина, А. Бурганова по-разному. «Свои слова» находят в живописном повествовании о БАМе ленинградцы А. Яковлев, Ю. Подляский и молодой художник-грековец А. Евстигнеев.

Тридцатилетие отделяет «Днепрострой» Н. Дормидонтова от «Братска» В. Попкова. Но очевидна преемственность, живая связь, непреложно сказавшаяся в том, как художники нашей страны и в 30-е, и в 60-е годы активно откликнулись на темы значительные, на события важные,



А. Файдыш.
Комсомол МТС.
Бронза. 1948.

И. Серебряный.
Сталевар завода
имени С. М. Кирова.
Масло. 1950.





В. Попков.
Строители Братской
ГЭС.
Масло. 1961.

Е. Зернова.
Передача танков.
Темпера. 1931.



как вдохновенно писали они летопись свершений советского человека. Те же отчетливые связи можно найти между работами на сельские темы известных мастеров 20—30-х годов и нашими современниками — певцами средней полосы России.

Свободный труд, товарищеские отношения людей в коллективе, широкие возможности проявлять и развивать творческие способности определяют многогранность личности современника, его стремление к духовному и физическому совершенству. Эти качества запечатлевают художники в портретах, тематических полотнах, скульптуре и графике. Они считают своей задачей не просто поверхностно проиллюстрировать происходящие события, не только с прилежным сходством передать облик героев, но главное — раскрыть нравственный смысл участия людей в производстве в условиях углубляющейся научно-технической революции. Художники руководствуются в своем творчестве стремлением понять и образно выразить высокий общественный смысл повседневного труда советских людей.



И. Шадр.
Рабочий.
Бронза. 1922.

А. Абдуллаев.
Портрет Н. Ниязова.
Масло. 1950. △

А. Евстигнеев.
Здесь пройдет БАМ.
Масло. 1984.

Труд сегодня многогранен, разнообразен. Пристального внимания художников достойны не только самые современные профессии, боевые участки социалистического строительства. Есть ведь и извечный физический труд, существует скромная будничная работа на фермах и в полях, на широком фронте жилищного строительства. И за этой работой тоже стоит человек с его сложным и заслуживающим внимания внутренним миром.

Перед художниками всех эпох часто возникал мучительный вопрос: для кого они работают? До революции в России художественные произведения заказывали богатые меценаты, церкви, зажиточная верхушка правящих классов. Для советских художников проблема «заказчика» зрителя решается иначе: они создают произведения для трудящихся масс. И поскольку выражают идеи и устремления этих масс в формах реалистических, понятных и образных, то и интерес разных зрительских кругов к искусству непрерывно растет.

Растет и ответственность мастеров искусства перед народом, тем более когда художники посвящают свои работы образу современного человека — труженика, созидателя, хозяина жиз-

ни. Сегодня искусство призвано служить интересам народа, коммунистическому будущему, быть источником радости и вдохновения для миллионов людей, помогать их идейному и нравственному обогащению. Перед художниками стоит задача дальнейшего укрепления связи с жизнью народа, правди-

вого и высокохудожественного отображения социалистической действительности. Богатые традиции советского искусства — прочный залог успешного продолжения и развития в будущем изобразительного повествования о современнике, строителе коммунизма.

Ю. НЕХОРОШЕВ





ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

КАК УЧИЛИСЬ МАСТЕРА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Верроккьо, Мантенья, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Величайшие гении. Какие яркие индивидуальности и как сильно они отличаются друг от друга! Что же объединяет между собой непревзойденных мастеров того времени, которое носит название эпохи Возрождения? Не только новое по сравнению со средними веками — интерес к античности, иная тематика и духовная насыщенность произведений. В основе творчества каждого — новый профессиональный метод обучения изобразительному искусству в мастерских.

В средние века к художникам относились как к ремесленникам. В эпоху Возрождения короли и папы стали оспаривать их друг у друга, соблазняя роскошными заказами. Однако художники продолжали подобно ремесленникам входить в корпорации или цехи, и первые годы их обучения искусству ничем не отличались от обучения какому-либо ремеслу. Многие известные скульпторы, например флорентийцы Лоренцо Гиберти и Лука делла Роббиа, начинали в качестве золотых дел мастеров и

Нанни ди Банко.
В мастерской скульптора.
Мраморный рельеф. 1412.

Самые младшие ученики
готовят для работы краски.
Кадр из многосерийного
итальянского телефильма
«Жизнь Леонардо».



обучались у ювелиров. Часто мастерство художника, как и ремесло, передавалось из поколения в поколение — вспомним семьи флорентийских скульпторов делла Роббиа и венецианских живописцев Беллини.

Итак, каким же образом молодой человек мог начать заниматься изобразительным искусством? Согласно легенде Джотто, например, был пастухом и, развлекаясь, рисовал овец на песке. Рисунки заметил живописец Чимабуэ, его будущий учитель. Но это легенда, а обычно все происходило так: родители или друзья заинтересовавшегося искусством мальчика (которому, как правило, было около десяти лет) приносили известному мастеру его работы. Если художник видел, что подросток не лишен способностей, брал его к себе в ученики.

Период обучения обычно длился не менее трех лет. Большую часть времени начинающий художник проводил в мастерской учителя, а иногда и жил там. Мастер брал на себя обязательство содержать его за свой счет. Вначале жизнь ученика была монотон-

ной, и работа напоминала труд подручного. С первых же дней начинающему показывали, как делать левкас, смешивая гипс, клей и воду, как наносить этот грунт на доску или холст, как готовить штукатурку под фреску. Ученик должен был растирать и смешивать краски. Все это требовало большой точности и аккуратности.

Постепенно он начинал заниматься непосредственно рисованием и живописью, копируя работы учителя и ставшие образцами произведения других художников, участвовал в создании картона — подготовительного рисунка для картины или фрески, получал советы и указания как от самого мастера, так и старших, более опытных учеников. Учитель считал необходимым для своих воспитанников каждодневные упражнения. Великий Донателло на вопрос, каков же лучший метод обучения искусству, всегда отвечал: «В искусстве делать и переделывать означает совершенствоваться».

Наконец наступил долгожданный для молодого художника день: учитель поручал ему сделать часть фона картины, над которой в то время трудился. Затем ученику доверялись все более сложные и ответственные части фрески или картины, вместе с другими он писал даже целые фигуры. Вспомним картину Андреа Верроккьо «Крещение Христа». Изображенный слева ангел был написан его учеником, юным Леонардо да Винчи. И тогда же было признано, что начинающий художник превзошел своего учителя. Иногда из всей композиции только центральная группа принадлежала кисти мастера. В некоторых случаях картины были целиком написаны учениками, учитель лишь продумывал композицию и делал картон, а по окончании слегка проходил кистью по наиболее важным деталям. Чаще всего мастер нуждался в помощи учеников, когда делал фреску, так как ее нужно было закончить, прежде чем высохнет штукатурка.

Постепенно мастерские стали давать все более разностороннее художественное образование. В мастерской Андреа Верроккьо наряду с живописью, ваянием, рисунком, литейным и строительным делом изучались анатомия, оптика, математика, перспектива. И



Работа учеников мастерской Верроккьо (в том числе Леонардо да Винчи). Благовещение. Фрагмент. Масло. 1478.



Леонардо да Винчи. Рисунок к конному памятнику Франческо Сфорцо. Серебряный штифт. 1490.

именно здесь начали свою творческую деятельность Леонардо да Винчи, Пьетро Перуджино, Лоренцо ди Креди — яркие и совершенно не похожие друг на друга живописцы. Хотя для молодых художников учитель был основным авторитетом и наставником и вдохновлял их своим творчеством, индивидуальность воспитанников никоим образом не подавлялась, поскольку они, усвоив методику мастера, развивали на ее

основе свои собственные способности. Именно эта методика и была стержнем обучения. Случалось, что даже не особенно выдающиеся, средней руки художники давали в своей мастерской такое образование, что из нее выходили настоящие мастера. Так, Андреа Мантенья был учеником малозначительного живописца Франческо Скварчоне, но тот сумел привить юноше любовь к античному искусству, открыл в нем великий та-



Леонардо да Винчи.
Мадонна в скалах.
Масло. 1483—1486.

Мастерская Леонардо да Винчи.
Мадонна в скалах.
Масло. 1506—1508.

лант. С другой стороны, художники с не очень большими способностями, выходя из мастерской, становились добротными профессионалами. В этом одна из самых важных причин общего высокого уровня изобразительного искусства того времени.

Приведем цитату из книги Джовио, итальянского историка XVI века. Он описывает метод преподавания Леонардо да Винчи, что дает нам представление о характере обучения в мастерских XV—XVI веков. По словам Джовио, Леонардо строжайше запрещал ученикам до времени пользоваться кистью и красками, «разрешая им лишь выбирать и старательно перерисовывать свинцовым карандашом бессмертные образцы древнейших произведений, передавать простейшими штрихами силы природы и контуры тел, кото-

рые предстают перед нашими глазами в столь разнообразных движениях. Еще он хотел, чтобы они вскрывали трупы и внимательно изучали соединения и сочленения мышц и костей, а также работу сухожилий; обо всем об этом он сам очень тщательно составил книгу с изображениями отдельных конечностей с целью не допустить, чтобы в его мастерской рисовали что-либо несхожее с природой, то есть не допустить, чтобы жадные умы молодых людей были привлечены очарованием кисти и колдовством красок прежде, чем они научатся при помощи чрезвычайно полезных упражнений изображать предметы с правильными пропорциями, даже не имея их перед глазами». В связи с этим Джовио замечает: «Нужно следить, чтобы... неоперившиеся птенцы с еще неокрепшими крыльями, не то-

ропились полететь до времени...»

В ту эпоху в первую очередь учили самому главному — творческому методу, осмыслению задачи, последовательности в работе. Сам Леонардо писал в своей «Книге о живописи», ставшей практическим руководством для последующих поколений: «Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом — копировать рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим пропорциям членов тела; потом с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве».

Конечно, художественное образование не ограничивалось рамками мастерской и не заканчивалось,

когда воспитанники уходили от учителя. Они постоянно занимались самосовершенствованием, стремились к познанию нового. Мантенья, например, уже в зрелом возрасте продолжал интересоваться вопросами перспективы, изучать математику и оптику, обращаясь к трудам ученых, знакомиться с эстетическими трактатами своих современников. Благотворное влияние художников друг на друга — тоже своеобразная школа мастерства. На творчество того же Мантеньи не могли не по-

сатира, которая привлекла внимание просвещенного флорентийского правителя Лоренцо Медичи, большого мецената и разносторонне образованного человека.

Юный Микеланджело перешел в художественную школу при дворе Лоренцо, где стал обучаться под руководством Бертольдо ди Джованни, ученика Донателло. Там познакомился с собранием античного искусства, мог общаться с видными поэтами и философами-гуманистами из окружения Лоренцо, копировал росписи Джотто и



Леонардо да Винчи.
Автопортрет.
Бистр. Перо. Около 1519.

влиять венецианцы Якопо и Джованни Беллини, флорентийцы Донателло, Андреа дель Кастаньо и Паоло Уччелло, работавшие одновременно с ним в родной Падуе. А на Пьеро делла Франческа, который в зрелые годы считался «монархом живописи» и был образцом для подражания, огромное влияние оказали произведения Джотто, Мазаччо, Уччелло, теоретические труды Брунеллески и Альберти. Итальянец Антонелло да Мессина знал учеников великого нидерландского мастера Ван Эйка. Он перенял у них технику масляной живописи, распространив ее затем в Венеции.

В качестве еще одного примера проследим, как формировалась творческая личность Микеланджело. Тринадцати лет он поступил в мастерскую живописца Доменико Гирландайо. В 15 лет сделал маску

Мазаччо. Когда Микеланджело попал в Болонью, он был поражен произведениями скульптора Якопо делла Кверча, а приехав в Рим, увидел там найденные незадолго до того шедевры античности — статую Лаокоона и так называемый Бельведерский торс. Все это оказало большое влияние на дальнейшее развитие мастера.

Мы видим, что в эпоху Возрождения художники, получив хорошую профессиональную подготовку, начинали самостоятельную творческую деятельность в очень юном возрасте. И они не переставали учиться на протяжении всей жизни. Совершенствовались их мастерство, развивались взгляды на искусство, менялась манера исполнения. Но школа, пройденная в юности, была прочной основой для дальнейшего творчества.

Е. АРХИПОВА

ЧЕННИНО ЧЕННИНИ. ИЗ «ТРАКТАТА О ЖИВОПИСИ». XIV ВЕК

Знай, что для того, чтобы научиться, надо немало времени: так, сначала в детстве по крайней мере с год надо упражняться в рисовании на досочке. Затем — пробывать некоторое время у учителя в мастерской, чтобы уметь работать во всех отраслях нашего искусства. Затем — приняться за стирание красок и заниматься этим некоторое время; потом молоть гипс, приобрести навык в грунтовке гипсом досок, делать из гипса рельефы, скоблить, золотить, хорошо зернить. И так надо в течение шести лет. Затем — еще шесть лет практиковаться в живописи, орнаментировать при помощи протрав, писать золотые ткани, упражняться в работе на стене, все время рисовать, не пропуская ни праздничных, ни рабочих дней. И таким образом природная склонность превращается благодаря долгому упражнению в большую опытность. Иначе же, избрав другой путь, ты не достигнешь совершенства. Хотя многие и говорят, что научились искусству без помощи учителя, но ты им не верь; если ты не пойдешь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастерами.

Ты должен следовать образцам, чтобы идти дальше по пути к познанию. Постоянно трудись и наслаждайся, копируя попадающиеся тебе лучшие произведения, сделанные рукою великих мастеров. И если ты находишься в местности, где жило много хороших мастеров, тем лучше для тебя. Но даю тебе совет — всегда старайся из имеющих наибольшую славу выбрать лучшего... Затем, если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты не выработай собственной манеры, и она может быть только хорошей, так как разум и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут тернии.

Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству, — это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов; доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретешь некоторое чувство в рисунке.

СТАТУЯ „МИР“ АНТОНИО КАНОВЫ

*Мир — высшее благо, какого
люди желают в этой жизни.*

Сервантес

Знаменитый итальянский скульптор Антонио Канова (1757—1822) родился в семье потомственных каменщиков. С раннего детства он познал их нелегкий труд. В дальнейшем это сыграло положительную роль: большое количество скульптур, вышедших из-под резца Кановы, отмечено виртуозным мастерством обработки мрамора. Для его произведений, выполненных под воздействием античных образцов, свойственны строгость пропорций, гармоничность линий, ясность форм. Не случайно мастера называли скульптором грации и юности.

Творчество Кановы, наиболее яркого представителя классицизма, оказало существенное влияние на развитие европейской пластики первой половины XIX столетия. В римской мастерской скульптора обучалось много учеников из разных стран, в том числе и русский ваятель В. И. Демут-Малиновский. Среди его почитателей были Пушкин, Герцен, Стендаль, Флобер. Группу «Амур и Психея» (Эрмитаж) декабрист А. А. Бестужев-Марлинский подробно описал в повести «Фрегат «Надежда».

Наиболее прославленные работы Канова исполнял в нескольких вариантах. Тем больший интерес представляет мраморная статуя «Мир» (1811—1814), существующая в одном экземпляре. Богиня



мира Эйрена (Пакс) особо почиталась в античном мире. После победы афинян над Спартой в 371 году до н. э. возник ее культ. Греческий скульптор Кефисодот Старший изваял группу «Эйрена с Плутосом», символизовавшую мир. В Древнем Риме богиня Пакс часто изображалась на монетах императоров с различными атрибутами: рогом изобилия, оливковой ветвью, кадуцеем — эмблемой вестников и парламентариев. И в искусстве последующих эпох также были широко распространены изображения, олицетворяющие мир. Несколько мраморных скульптур итальянских мастеров XVIII века находится в парках Ленинграда и его пригородах: в Летнем саду, Павловске, Гатчине и Пушкине.

Антонио Канова исполнил статую «Мир» по просьбе дипломата и мецената Н. П. Румянцева, дворянский род которого известен выдающимися полководцами и видными государственными деятелями. Знаменательный, что девиз, начертанный на их родовом гербе, гласил: «Не только оружием». Румянцевы принимали участие в заключении трех перемирий России со Швецией и Турцией. Эти деяния и пожелал увековечить в мраморе русский заказчик Канова.

Сохранившиеся модели из глины и гипса свидетельствуют о том, что над скульптурой ваятель упорно работал в течение нескольких лет. Подражая античным канонам, Канова изобразил Мир в образе молодой крылатой женщины, попирающей змею.левой рукой она опирается на жезл, а правой облокачивается на колонну, где высечены названия и даты мирных договоров. Благородство и спокойствие выражены в уверенной позе богини, безмятежных чертах лица, плавно струящихся складках драпировки. Выразителен силуэт крыльев с детально проработанным оперением. Мастер умело использует различные приемы обработки камня: на колонне и жезле поверхность мрамора отполированная, блестящая; на теле матовая; на чешуе змеи — шероховатая.

Статуя «Мир» не осталась незамеченной современниками. В Италии ей была посвящена ода, из которой приведем несколько строк:

А. Канова.
Мир.
Мрамор. 1811—1814.

Д. Цеминиани.
Мир.
Мрамор. Начало XVIII в.

Эйрена с Плутосом.
Римская копия, выполненная по оригиналу Кефисодота Старшего.
Мрамор. Около 370 г. до н. э.

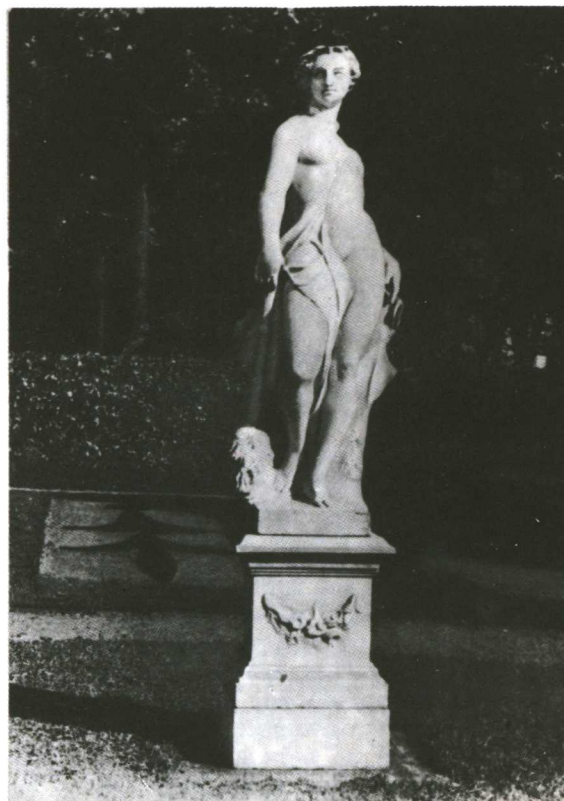
*Ты покоришь и остановишь
Возле стоп своих змею войны.
Кто в нетерпении враждебный
Взор к Европе обращает...*

Русский поэт и переводчик Н. И. Гнедич восторженно писал: «Прелестное создание! Существо, блистающее юностью, жизнью и красотой! Неужели рука, вооруженная молотом и железом, произвела тебя? Ты светло, как мысль, легко, как видение... Камень тает под резцом Кановы». Далее он сообщал, что «статуя Мира, по признанию самого Художника, вместе с его Венерою, деланною для Флоренции, есть лучшее его произведение».

Интересна дальнейшая история статуи. Она хранилась в петербургском собрании Н. П. Румянцева, а с 1831 года вместе с другими художественными ценностями вошла в состав «Публичного музеума», открытого в его особняке. Через тридцать лет была перевезена в Москву, где с 1862 года экспонировалась в «Московском Публичном и Румянцевском музеуме». Находясь в коллекции одного из наиболее популярных культурно-просветительных учреждений, скульптура неоднократно упоминалась в различных русских и зарубежных изданиях. После закрытия музея в 1927 году она была в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, откуда в 1953 году передана в Киевский государственный музей западного и восточного искусства.

Статуя «Мир» Антонио Кановы примечательна не только высокими художественными достоинствами, но и значительностью внутреннего замысла. В ней воплощена идея победы мира над силами зла, которая актуальна и в наши дни.

В. ЕВДОКИМОВА



ЛУЧШИЙ СЫН И ЗАЩИТНИК НАРОДА

К 150-летию со дня рождения
Н. А. Добролюбова

Стратный революционер-демократ и последовательный философ-материалист, великий критик и блестящий публицист, пламенный агитатор и выдающийся поэт-сатирик, историк, социолог, ученый, посвятивший ряд статей проблемам педагогики, психологии и физиологии,— все эти эпитеты еще не в полной мере характеризуют многогранность творческой личности Николая Александровича Добролюбова. Такая многогранность особенно поразительна и даже на первый взгляд неправдоподобна, если речь идет о человеке, умершем очень молодым. Смерть прервала замечательный путь Добролюбова в возрасте двадцати пяти лет, когда многие только выбирают свое профессиональное поприще, еще учатся и робко присматриваются к окружающему. А об этом молодом человеке горячо и искренно написал его учитель, соратник и старший товарищ Н. Г. Чернышевский, обращаясь непосредственно к тем, ради кого жил и работал Добролюбов: «О, как он любил тебя, народ! До тебя не доходило его слово, но когда ты будешь тем, чем хотел он тебя видеть, ты узнаешь, как много для тебя сделал этот гениальный юноша, лучший из сынов твоих».

Как же стало возможно за короткую, да еще очень нелегкую жизнь сделать столько для своего народа? Прежде всего благодаря сочетанию редких черт характера юноши, служащих воодушевляющим примером для новых и новых поколений советской молодежи. Это нравственная цельность, упорство и требовательность к себе с самых ранних лет, глубокая преданность убеждениям и высокое чувство долга, верность делу и истинная вера в его правоту, строгая самодисциплина и беззаветная страсть к работе, позна-



Н. А. Добролюбов.
1854 год.
Деталь дагерротипа.

нию, революционной борьбе. Жизнь Добролюбова можно разделить на три периода: детство и занятия в духовной семинарии в Нижнем Новгороде; учеба в Петербургском педагогическом институте; работа в «Современнике», ненадолго прерванная лечением за границей. Первые успехи юноши в семинарии были основаны на превосходном знании отечественной и мировой литературы, самостоятельном изучении истории, языков, чтении журналов. Знакомство с лучшими образцами русской литературы способствовало нравственному развитию молодого человека, выработке убеждений, формированию его критического дара. Поначалу пытливый семинарист выписывал в тетрадь краткую характеристику каждой прочитанной книги, затем писал более подробные «рецензии», невольно

подражая передовым журнальным образцам того времени.

В 1850 году — в четырнадцать лет — Добролюбов написал первую критическую статью. И хотя объектом анализа будущего критика послужили юношеские стихи никому не известного одноклассника, замечательно то, что статья предназначалась для задуманного ее автором рукописного журнала «Ахинея». С виду шуточный, этот замысел символизировал еще не осознанное стремление к журналистской деятельности, к диалогу с современниками. К этому же периоду относятся первые опыты в стихах и прозе. Одновременно чтение Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Герцена внушало молодому литератору благородные мысли и чувства, желание учиться и потребность творить самому. Постоянным и исполненным большого смысла был интерес Добролюбова к фольклору. Еще в семинарские годы он изучал народную поэзию по печатным источникам, увлеченно собирал загадки, пословицы, поговорки и песни.

В 1853 году, объясняя свое решение жить в Петербурге, Добролюбов писал, что для него «на первом плане... стоит удобство сообщения с журналистами и литераторами». Став студентом историко-филологического факультета педагогического института, бывший семинарист постепенно переходит от отвлеченных принципов справедливости к критическому восприятию явлений и событий, становится на позиции материализма в философии, в основном под влиянием работ Чернышевского. Одновременно с формированием материалистического мировоззрения происходит полный отказ от религии, осознание ее реакционной роли в обществе. Смерть родителей ускоряет этот процесс, причиняя Добролюбову

огромное горе. Он остается главою многочисленной семьи, принимая до конца своей жизни заботы о воспитании и судьбе семерых несовершеннолетних сестер и братьев.

Безвременная кончина матери и отца означала для студента большие материальные трудности и вынуждала искать заработка. Вначале скромное обеспечение давали частные уроки. Позднее к этому прибавился литературный труд. Но в течение всей институтской поры приходилось затрачивать громадные усилия в поисках свободного времени для самообразования, творчества, чтения. Приходилось жертвовать самыми безобидными для молодой поры развлечениями, даже необходимым отдыхом. Не говоря уж о таком распространенном времяпрепровождении, особенно, по свидетельству Чернышевского, для семинаристской среды, как пьянство. Определенные традиции воспитания в семье священника и, главное, избранная цель жизни исключали из быта бедного студента вино. И, будучи вдохновителем студенческого кружка, Добролюбов поддерживал на его собраниях атмосферу трезвости, дух серьезного обсуждения острых проблем времени, дружеских споров и интересных бесед.

«Сознательно мирские наслаждения ты отвергал, ты чистоту хранил», — помним мы со школьной скамьи некрасовские строки, обращенные к Добролюбову. За этими строками — искреннее восхищение нравственной высотой, волей, душевной красотой младшего товарища. Кроме того, ему были присущи спокойный рационализм, продуманность выбора в самообразовании. С интересом знакомился он с произведениями видных западноевропейских писателей и философов — Платона, Аристотеля, Локка, Вольтера, Руссо, Дидро, Песталоцци, Канта, Гегеля, Оуэна, Фейербаха.

Добролюбов старался все успеть, во все вникнуть, на все откликнуться жадной до знаний и новых впечатлений душой. Дважды в неделю он терпеливо посещал даже обязательные для институтской программы классы — фехтования, рисова-

ния, пения и танцев. Сохранились некоторые рисунки великого критика, которые говорят о его несомненном интересе к искусству. Он любил бродить по улицам Петербурга, знакомясь с памятниками великолепной архитектуры. Бывал в театре, осматривал музеи и художественные выставки. В одном



Ю. Казмичев.
Редакция «Современника».
Масло. 1948.

Н. Добролюбов.
Детские рисунки.
Акварель. Конец 1840-х годов.



из писем Добролюбова узнаем об этом подробнее: «Я раз пятьдесят, по крайней мере, прошел насквозь весь Невский проспект, гулял по гранитной набережной, переходил висячие мосты, гулял на Исакия, был в Летнем саду, в Казанском соборе, созерцал картины Тициана и Рубенса». Первый раз побывав в Эрмитаже, Добролюбов провел там четыре часа. Восхищаясь картинами Брюллова, мадоннами Рафаэля, он писал: «Это дивные произведения, о которых никакого понятия не дает ни печатный эстамп, ни мертвая ученическая копия...»

Из этих слов видно, что Добролюбов не признавал поверхностных контактов с настоящим произведением искусства, будь то живопись или литература. Ведь на передовую литературу он возлагал важнейшую миссию служения обществу, считал, что она должна быть «проводником благородных идей и светлых воззрений», утверждал, что искусство — не праздная забава, его высшая цель — «подвигать народ на пути его развития, возбуждать людей к истине и добру».

Часто борьба революционно-демократического лагеря с реакционерами и либералами шла вокруг вопросов эстетики, искусства, литературы, но идейно-политические позиции партий осознавались ясно и четко. Революционеры-демократы утверждали связь литературы с жизнью, с актуальными проблемами современности. В связи с этим Добролюбов формулирует один из законов материалистической эстетики: «Все, что в поэзии является лишним против жизни, т. е. не вытекающим из нее прямо и естественно, все это уродливо и бессмысленно. Что отжило свой век, то уже не имеет смысла...»

Продолжая традиции Белинского, молодой критик ратовал за идейность литературы, защищал принципы реализма и народности. Необходимым качеством литературы должна быть правда. Правда — это первое условие реалистического произведения. Но о его достоинстве мы также судим «по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся». Высшего же достоинства можно достичь только в результате гармоничного сочетания реализма и народности.

Эти два принципа составляют основу такой эстетической концепции, которая в полной мере позволит угнетенному большинству использовать литературу в своих интересах, считал Добролюбов. Обсуждая эстетические темы, он оставался страстным пропагандистом революционных идей. В институте мысль о боевой, пробуждающей сознание народа журналистике не покидала смелого борца. Он

решил снова выпускать рукописную газету и назвал ее «Слухи». С презрением, юношеским максимализмом отзываясь о легальной печати, «издатель» обещал говорить в своей газете только правду, обращаться к самой жизни с ее волнениями, страданиями, разочарованиями. Добролюбов выражал надежду, что разные факты и слухи дадут возможность для серьезных обобщений, «приведут умного человека к открытию какой-нибудь хронической болезни» в русской действительности.

Озабоченный болезнью современного общества, в последние институтские годы Добролюбов написал ряд революционных стихотворений. Основное их содержание — призыв к свержению самодержавия. С ненавистью писал поэт о Николае I: «Все силы напрягал он для уничтоженья стремлений и надежд России молодой». В эти годы глухой реакции, накануне издательской крестьянской реформы Добролюбов оставался непреклонным борцом, пропагандистом освобождения народа. И к нему полностью могут быть отнесены слова Ленина: «Революционер — не тот, кто становится революционным при наступлении революции, а тот, кто при наибольшем разгуле реакции, при наибольших колебаниях либералов и демократов отстаивает принципы и лозунги революции». Подготовленный всем предшествующим развитием, Добролюбов вступил в литературу не робким учеником, а зрелым писателем-публицистом, обладающим твердыми политическими убеждениями. Не случайно сближение критика с журналом «Современник», замечательна его дружба с Чернышевским. Все свои надежды в год окончания института Добролюбов связывал с «Современником», который стал для него трибуной, средством революционной пропаганды, возможностью активной литературной деятельности. Окончив в 1857 году институт, Николай Александрович становится заведующим литературно-критическим отделом «Современника», а с начала 1858 года участвует в редактировании журнала. За время работы, политической деятельности рядом с Черны-

шевским, собственно за четыре неполных года, Добролюбов написал несколько сот статей, рецензий, заметок, художественных произведений.

Молодой литератор быстро рос, его критическое дарование созревало и крепло. Крупнейшие литературно-философские труды «О степени участия народности в развитии русской литературы», «Что такое обломовщина?», «Темное царство», «Луч света в темном царстве», «Когда же придет настоящий день?», руководство «Свистком» — сатирическим отделом «Современника», поэтическая публицистика последних лет свидетельствуют о преданности автора революционным идеям, о его неустанной борьбе за освобождение народа. Во всем чувствуется подтверждение высказанных революционером-демократом на страницах дневника слов: «Жизнь, безопасность личную отдам я на жертву великому делу».

А великое дело требовало тщательной продуманности всех выступлений и действий. Свою каждодневную тактическую задачу Добролюбов формулировал так: «Мы должны действовать не усыпляющим, а совсем противным образом. Нам следует группировать факты русской жизни, требующие поправок и улучшений, надо вызывать читателей на внимание к тому, что их окружает, надо колоть глаза всякими мерзостями, преследовать, мучить, не давать отдыхать, — до того, чтобы противно стало читателю все это богатство грязи...» Глубоким убеждением писателя-революционера была необходимость вызывать у читателя каждой печатной строкой нравственную боль, стремление к борьбе с грязью самодержавного общества. «Не надо нам слова гнилого и праздного, погружающего в самодовольную дремоту и наполняющего сердце приятными мечтами, — писал Добролюбов, — а нужно слово свежее и гордое, заставляющее сердце кипеть отвагой гражданина».

Слово Добролюбова, обладающее острым агитационным содержанием, удаивало свою силу благодаря блестящему литературному таланту публициста.

Чернышевский говорил о своем младшем товарище, что он пишет превосходно: сжато, легко, блистательно. Даже Достоевский, которому были чужды взгляды Добролюбова, признает «ясность и простоту» языка критика. Ясный, понятный широкой массе язык Николай Александрович считал необходимой принадлежностью критика-реалиста. Ведь его работа — ответственнейшая общественно-пропагандистская деятельность.

Уважения, по словам Добролюбова, заслуживает тот критик, «который дает нам верную, полную, всестороннюю оценку писателя или произведения, который произносит новое слово в науке или искусстве, который распространяет в обществе светлый взгляд, истинные благородные убеждения. И долго будет в обществе отзываться звучный, ясный голос этого критика, долго будет чувствовать народ благотворное влияние его убеждений, его горячий, смелой, задушевной проповеди».

Этот идеал более всего может быть соотнесен с личностью и творчеством самого автора приведенных слов. Ведь это с его звучного и ясного голоса мы лучше и точнее понимаем значение таких писателей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Кольцов, Тургенев, Достоевский, Гончаров. Это его смелая задушевная проповедь служит примером гражданственности, честности, принципиальности в литературе и искусстве.

Как великое несчастье переживал Чернышевский смерть своего соратника и друга. В одном из писем он искренне скорбил: «Вот уже два месяца с половиной редкий день проходит у меня без слез... Я — тоже полезный человек, но лучше бы я умер, чем он... Лучшего своего защитника потерял в нем русский народ». Прошло время, многое потускнело, забылось и кануло в прошлое, а замечательное наследие критика народ наш бережно хранит, чтит как святыню. Перечитывая яркие, вдохновенные статьи Добролюбова, мы учимся у него целеустремленности, мужеству, трудолюбию, преданности Родине.

Ю. ДЫТНКО

АРХИТЕКТОР КЛЕЙН

Роман Иванович Клейн — один из самых своеобразных русских зодчих рубежа XIX—XX веков. Современников поражала широта и разнообразие его архитектурных интересов. За четверть века он выполнил сотни проектов, возвел более сорока фундаментальных сооружений, различных по назначению и художественным решениям. Но главным делом жизни Клейна стал Музей изящных искусств в Москве, принесший ему звание академика архитектуры и широкую известность.

Путь Клейна к вершинам архитектурного мастерства лежал через годы напряженного и самоотверженного труда. Будущий зодчий родился в 1858 году в семье московского купца первой гильдии Ивана Макаровича Клейна. Его жена Эмилия Ивановна, образованный и музыкально одаренный человек, нередко приглашала в дом на Большой Дмитровке художников и студентов консерватории, многие из которых стали впоследствии знамениты.

На одном из таких вечеров десятилетний Роман познакомился с архитектором Вивьеном. Общительный француз возил мальчика на строительство зданий, объяснял принципы их возведения, делился с ним, как со взрослым, своими архитектурными замысла-



Р. Клейн.
Фото конца 70-х годов XIX в.
Публикуется впервые.

Р. Клейн.
Храм-мавзолей Юсуповых
в усадьбе Архангельское
под Москвой.
1914.

ми, показывал чертежи. Именно с тех пор у Романа и появилось страстное желание стать зодчим. Вопреки воле отца, который намеревался передать сыну свое дело, и

желанию матери, видевшей его скрипачом, он решительно заявил, что будет только архитектором, и позднее сделал все, чтобы эта мечта сбылась.

Роман неплохо рисовал и в гимназии прославился острыми карикатурами на учителей. В шестом классе начал посещать Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учиться у профессиональных рисовальщиков было интересно, и после занятий не хотелось возвращаться домой, где жизнь шла по строго заведенному распорядку. Почувствовав себя самостоятельным, Клейн решил уйти от родителей. Он отказался от материальной поддержки, полагая, что она помешает ему стать творческой личностью.

В маленькой комнатухе, которую снимал семнадцатилетний юноша, совсем не было мебели. Это приводило в отчаяние его мать. Она умоляла сына взять хотя бы кровать из родительского дома. Вместо этого он принес в каморку пружинный матрац, купленный у старьевщика. Поставил его на единственное, — козлы чертежных досок. Утром матрац поднимался, ставился в угол, а на козлы возвращалась чертежная доска, за которой и проходил рабочий день начинающего архитектора.



В ту пору его приняли младшим чертежником в мастерскую В. О. Шервуда, проектировавшего здание Исторического музея на Красной площади. Клейн выполнял массу черновой работы, многократно копировал чужие черте-

архитектуру разных эпох. Это архитектурное направление на первый взгляд не отличалось стилевым единством, и за ним закрепилось название «эkleктика», что в переводе с греческого означает «выбирающий».

ку превзошел более совершенный проект академика А. Н. Померанцева и инженера В. Г. Шухова. Однако Клейн получил вторую премию, что привлекло к нему внимание частных заказчиков. На их средства на Красной площади он



жи, быстро приобретая необходимые знания и навыки, учился умелому использованию архитектурных приемов древнего зодчества в новых сооружениях, что позднее так отличало его самостоятельные проекты.

Комната-мастерская преобразилась с первыми заработками. Сначала покрывается матрас, затем появляются спинка и ручки. Импровизированный диван наконец обивается цветастым штофом и занимает почетное место у окна. По воспоминаниям жены архитектора, эта реликвия всегда стояла в кабинете Клейна, и Роман Иванович, будучи уже знаменитым, любил рассказывать ее историю.

За два года работы чертежником Роман накопил достаточно денег, чтобы поехать в Петербург и поступить в Академию художеств. Время учебы совпало с началом строительного бума в России. В крупных городах появляются доходные дома, магазины, банки, особняки, стилизованные под

В свете современных представлений «эkleктика», приверженцем которой принято считать Клейна, была, по сути, самостоятельным стилем. Элементы искусства античности, готики, ренессанса, барокко использовались зодчими с учетом масштабов и функций современных зданий, новых строительных материалов — бетона, железа, стекла. Примером такого стиля может служить Ливадийский дворец в Крыму, строившийся при участии Клейна в 1883—1885 годах.

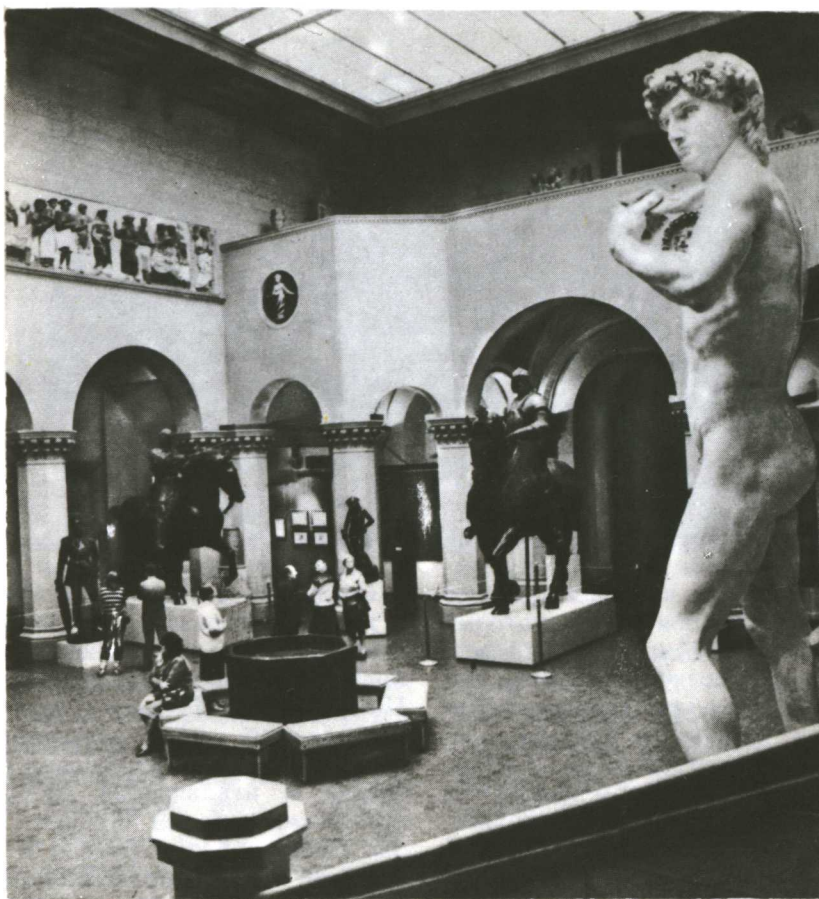
Первый частный заказ начинающий архитектор выполнил в 1887 году, когда ему исполнилось двадцать девять лет. Это была небольшая церковь-усыпальница Шаховских близ Петербурга. Но чтобы по-настоящему заявить о себе, требовался крупный социальный заказ. И такой случай скоро представился. На объявленный Московской городской думой конкурс застройки Красной площади молодой архитектор прислал проект торговых рядов. Эту разработ-

возводит так называемые Средние ряды — магазин для оптовой торговли. Увязанные высокими кровлями, формами окон и наличников с архитектурой стоящего напротив храма Василия Блаженного, они хорошо вписались в ансамбль древних зданий. Клейн проявил себя умелым практиком, удачно расположив большое здание на крутом спуске к реке. Сохранив симметрию основных частей постройки, он ввел с одной стороны дополнительный цокольный этаж и повернул под углом к главному фасаду южную часть сооружения, как бы замкнув перспективу площади.

Теперь заказы стали поступать бесперерывно. В начале девяностых годов прошлого века Клейн создает проекты нескольких крупных промышленных предприятий Москвы. Среди них корпуса Прохоровской Трехгорной мануфактуры, чаеразвесочной фабрики Высотского, железопрокатные цехи завода Гужона, механические цехи фабрики Жако. В тот же период

он спроектировал много зданий самого различного назначения: доходные дома квартирного типа, особняки, торговые склады, гимназии и больницы, студенческие общежития.

При всем разнообразии построек в них все же можно обнаружить монотонность декоративных приемов и стилизаторских решений, свойственных также большинству архитекторов этого времени. Однако построенные Клейном здания отличаются продуманностью планировки, что говорит о его внимании к организации внутреннего пространства. Оригинально, например, решение здания клиник Морозова и Шелапутина с характерными угловыми башнями, пере-



Р. Клейн.
Музей изящных искусств в Москве.
Ныне Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина.
◁ 1898—1912.

Р. Клейн.
Итальянский дворик в Музее
изящных искусств в Москве.
1909—1911. ▷

Р. Клейн.
«Китайский домик»
на улице Кирова в Москве.
Фрагмент фасада.
1896.



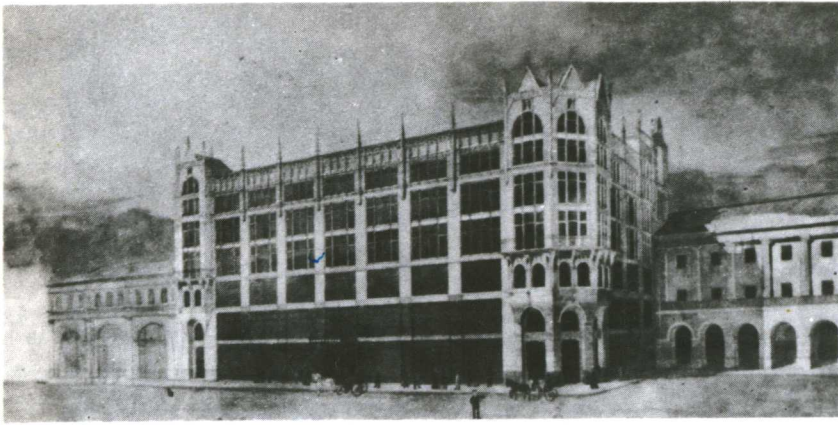
крытыми стеклянными куполами, под которыми размещались просторные и светлые операционные.

Клейн всегда старался бывать на возводившихся по его проектам сооружениях. Конечно, он не раз проходил и по Долгохамовническому переулку, примыкавшему к Девичьему полю, где ему немало привелось строить. Здесь, напротив усадьбы Льва Николаевича Толстого, Клейн возводил корпуса шелкопрядильной фабрики братьев Жиро.

Архитектор жил неподалеку, в Олсуфьевском переулке. Его дом, второй этаж которого занимала большая мастерская, строился постепенно по тому же принципу, что и памятный диван. Сначала это был ничем не примечательный сруб, потом его окружили пристройки, появился каменный первый этаж, затем второй. Общий фасад архитектор оформил в тосканском стиле, а позднее снова перестроил. Все, что составило славу зодчему, было создано имен-

но здесь, в доме-мастерской на Девичьем поле.

В 1896 году на бывшей Мясницкой улице (ул. Кирова, 12) появилось необычное здание — знаменитый «китайский домик». Здесь до сих пор находится популярный у москвичей и гостей столицы магазин «Чай — кофе». Фасады и интерьеры его по настоянию заказчика, крупного чаеоторговца Перлова, стилизованы Клейном под древнекитайскую пагоду. И хотя сам архитектор позднее критически оценивал свою работу, считая ее аляповатой и надуманной, однако «чайный домик» сыграл определенную роль в формировании творческих принципов архитектора. Китайские мотивы удачно выявляли назначение сооружения. И в дальнейшем Клейн старался не столько скрыть за «стильными» фасадами кирпичный блок здания, сколько выразить в декоре функцию сооружения, которая в представлении образованного человека ассоциировалась с тем или иным историческим стилем.



отличали зрительный зал крупнейшего московского синематографа — «Колизей» на Чистых прудах. Зодчий создал изящную полукруглую ротонду, которая удачно скрадывала истинные габариты постройки и в то же время выглядела органичной в историческом окружении старой улицы.

Интересна и необычна другая работа — Бородинский мост, сменивший в 1912 году старый, понтонный. Применяв предложенную инженерами конструкцию из металлических ферм, Клейн блестя-

Вскоре в его жизни наступил важный момент. В 1898 году зодчий победил на конкурсе проектов Музея изящных искусств, который был объявлен Московским университетом. Классический стиль, мотивы архитектуры афинского Акрополя, по мнению мастера, наиболее соответствовали назначению сооружения, в котором намечалось разместить уникальную коллекцию гипсовых слепков — копий фрагментов Парфенона, античных статуй, фрагментов романской и готической архитектуры. Позднее к слепкам прибавилась древнеегипетская коллекция подлинников,

живописные произведения старых и новых западных мастеров.

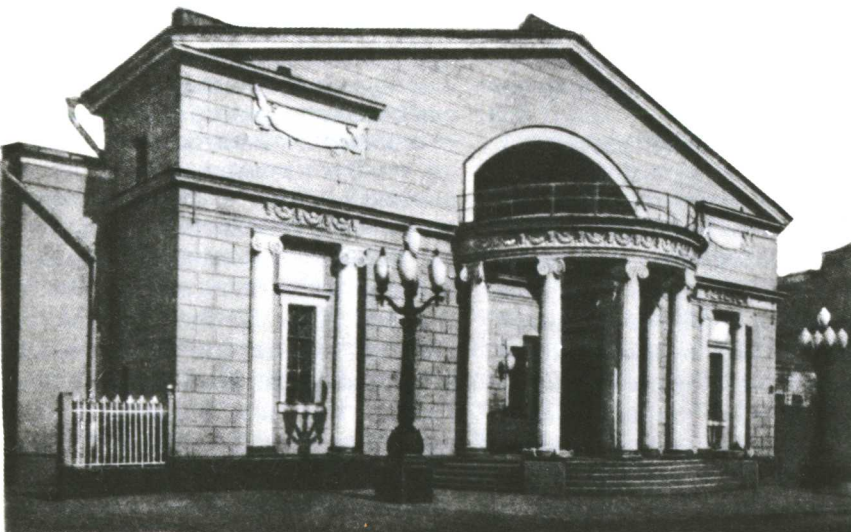
Оформляя фасады музея, Клейн в качестве образца взял ионические портики Эрехтейона — небольшого храма, стоящего около Парфенона. Пытаясь придать исторический облик экспозиционным залам, он спроектировал греческий и итальянский дворик, египетский и белый парадный залы. Таким образом фасады и интерьеры здания превратились в своего рода экспонаты. Музей открыли в 1912 году.

Четко разработанный план, высокие технические достоинства



Р. Клейн.
Торговый дом товарищества
«Мюр и Мерилиз».
Проект фасадов.
Тушь. 1910.
Публикуется впервые.

Р. Клейн.
Синематограф «Колизей»
в Москве. 1912.
(Ныне театр «Современник».)



ще справился с конкурсной задачей. Архитектурное оформление моста было приурочено к столетию победы над Наполеоном. Въезды на него архитектор украсил строгими пропилями из серого гранита, а с противоположной стороны — парными обелисками, сходам придал вид бастионов, а береговые проезды дополнил колоннами. Тогда же Клейн спроектировал и памятники-obelisks на Бородинском поле.

Самое смелое и новаторское создание Клейна — Торговый дом товарищества «Мюр и Мерилиз» (1908—1910), ныне известный как магазин ЦУМ. Это единственное в его практике торговое здание, возведенное на железном каркасе. Архитектор одним из первых в России применил прогрессивную металлическую конструкцию, изобретенную американскими инженерами. В оформлении фасадов легкого и необычайно высокого по

тогдашним меркам сооружения Клейн сумел удачно соотнести значительное по площади остекление с каменной облицовкой простенков. Из исторических стилей зодчий отдал предпочтение готике, наиболее «воздушному» и конструктивному стилю. Характерные для готической архитектуры мотивы — в удлиненных формах окон, угловом нависающем выступе фасада, профилях карнизов.

Новыми по своему художественному решению — в стиле модерн — были выстроенные в начале XX века конторы чаеразвесочной фабрики Высотского и К° на Красносельской улице, 57 (ныне кондитерская фабрика имени Бабаева) и магазин Кеппен на Мясницкой (ул. Кирова, 5).

Последние годы Роман Иванович Клейн читал лекции по архитектурному проектированию в Московском высшем техническом училище. Он писал в то время: «Вкус к архитектуре ожил более, чем когда-либо. Мы имеем публику, которая принимает участие в развитии архитектуры, сословие архитекторов, обладающее обширным и истинным знанием и умением, изобилие вспомогательных средств далеко шагнувшей техники; в нашем распоряжении больше богатств, чем когда бы то ни было



раньше, — и неужели нам не удастся создать свое искусство для нашей эпохи и выбраться из царства эклектики и моды?»

Завершением творческих исканий художника стали работы, вновь обращенные к мотивам глубоко почитаемой им античной архитектуры — усыпальница Юсуповых с фланкирующими полукруглыми колоннад в Архангельском под Москвой и здание Геологического и Минералогического института на Моховой. Последнее выходит торцом на красную линию

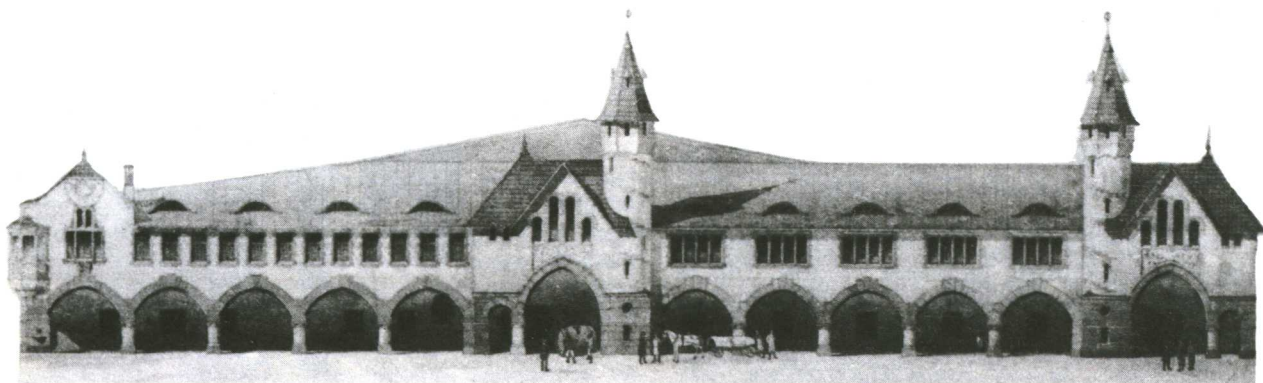
улицы и своим фасадом стилистически связывается с соседними сооружениями XVIII—XIX веков. Обратившись к строгому классическому стилю, зодчий не нарушил сложившегося архитектурного ансамбля. Новое здание Клейну удалось вписать с присущим ему тактом. В этом проявилась высокая культура большого мастера, тонкий вкус к архитектуре, который не изменял ему на протяжении творческой карьеры.

А. ТАРУНОВ

Р. Клейн.
Усыпальница фабрикантов
Коншиных в Высоцком
монастыре г. Серпухова.
◁ Конец XIX в.

Р. Клейн.
Институт имени
П. Г. Шеллапутина. 1896.
Фото начала XX века.
(Ныне ВНИИ Академии
медицинских наук СССР.)

Р. Клейн.
Трехгорный пивоваренный
завод.
Проект фасадов.
Тушь. Начало XX в.
Публикуется впервые.



Художественное гравирование по металлу

Во многих музеях хранятся художественные изделия из металла, поражающие тонкостью и изяществом декоративного черно-белого или цветного орнамента. Такой способ украшения называется художественным гравированием.

Слово «гравюра» происходит от французского глагола *graver*, что означает «вырезать на чем-либо». Принцип гравирования заключается в механическом вырезании штрихов на том или ином материале с помощью специальных резцов — штихелей и игл.

Термин «художественное гравирование» охватывает несколько видов творческой деятельности художников. Мы рассмотрим лишь работы по металлу, связанные с прикладным искусством (украшения, бытовые изделия, сувениры, надписи, монограммы).

Особенно широкое развитие гравёрное дело получило на Руси в XIV и XV веках, расцвет же его относят ко второй половине XVII века. В то время, кроме мастеров кремлевской Оружейной палаты в Москве, работали и многие другие замечательные умельцы.

Гравирование в чистом виде применялось сравнительно редко, оно сочеталось (и в настоящее время сочетается) с другими художественными работами: чеканкой, литьем, чернью, эмалью, наводкой, насечкой, золочением, сканью, украшением драгоценными камнями.

Вот перед нами парадный шлем «шапка иерихонская» из булатной стали, хранящийся в Оружейной палате Московского Кремля. В 1621 году знаменитый златокузнец Никита Давыдов изготовил его для царя Михаила Романова. Это изделие — шедевр русского оружейного и ювелирного искусства. Шлем с изображением архангела Михаила украшен тончайшим золотым узором. Традиционно русский орнамент соединен здесь с арабской вязью, отделан самоцветами, алмазами, жемчугом, цветной финифтяной накладкой.

Художественное гравирование по металлу получило дальнейшее развитие в изделиях тульских, сестрорецких, ижевских, златоустовских оружейников и художников. Сегодня в этой технике много работают дагестанские и грузинские мастера, украшая великолепным национальным орнаментом парадное оружие, женские ювелирные изделия и подарочную серебряную посуду, чередуя гравирование с чеканкой, сканью и эмальями.

Мы надеемся, что и ты, юный читатель, увлечешься этим интересным делом. Заниматься им можно за обыкновенным рабочим столом. Обязательно позаботься об освещении. Свет должен падать на изделие, а не в глаза работающего, не создавать резких теней. При естественном освещении стол следует располагать как можно ближе к

окну. Если оно обращено на юг, то его надо занавесить полупрозрачной тканью.

При искусственном освещении лучше пользоваться электрической лампой мощностью 60—80 Вт, которую следует разместить на кронштейне на расстоянии 50—60 см от себя.

Инструменты, материалы и оборудование должны постоянно находиться на определенном месте, на расстоянии вытянутой руки. Набор инструментов гравёра невелик и несложен, почти весь может быть изготовлен своими руками.

Главный инструмент — ручной резец, или штихель. Это небольшой стальной клинок длиной 120 мм, толщиной 3—4 мм и высотой 10 мм (илл. 1), клиновидного поперечного сечения. Он изготавливается из инструментальной (У12А, ХВГ),



рессорной или подшипниковой стали. Клинок насаживается на специальную (из твердых пород дерева) ручку длиной 30—80 мм в зависимости от величины ладони работающего. Иногда клинок в продольном направлении слегка выгнут и имеет саблевидную форму.

Имеющиеся в продаже штихели и гравировальные иглы изготавливаются вторым московским шрифтолитейным заводом.

Число штихелей невелико и определяется характером работы, которую предстоит выполнить.

Резец прорезной, или мессерштихель, с тонким узким клиновидным лезвием, как у ножа, служит для подрезки и нанесения тонких линий и рисок (илл. 2а).

Резец вырезной, или шпичштихель, с тонким лезвием и слегка выпуклыми боками,— основной штихель гравера для вырезания прямых и криволинейных штрихов (илл. 2б).

Резец радиусный, или боллштихель, с закругленной нижней рабочей частью, применяется при гравировании углублений, круглой и полукруглой выборке, для доработки украшений и шрифтовых работ (илл. 2в).

Плоский резец, или фляхштихель, служит для снятия больших плоскостей. Используется он и ювелирами для доработки и монтировки украшений, выравнивания плоскостей (илл. 2г).

Растровый резец, который называют фаденштихелем или шатирштихелем, применяется для отделки. Он похож на плоский резец. Разница лишь в том, что нижняя его часть выполнена в виде гребенки, что позволяет проводить одновременно несколько параллельных линий (илл. 2д).

Имеется и специальный штихель для вырезания отдельных углублений. Это так называемый грабштихель с ромбовидным поперечным сечением и саблевидным продольным профилем.

Начинающему граверу достаточно на первых порах иметь только шпичштихель.

Изготавливается резец следующим образом: стальную полоску размером 120×10×4 мм отжигают и опиливают напильником по внешнему контуру, а затем спиливают бока на клин. После этого зачищают напильником с мелкой насечкой, шлифуют шкуркой и закаляют, для чего рабочий конец клинка нагревают паяльной лампой до температуры 750—850° (красное каление) и быстро охлаждают в воде (илл. 3).

Делать это надо на улице или в специально оборудованном помещении, обязательно под присмотром взрослых. Чтобы закаленная часть клинка не крошилась, ее отпускают, то есть нагревают до температуры 220° (можно даже на свече), предварительно зачистив шкуркой до блеска. Появившийся на металле светло-желтый цвет будет признаком того, что нужная температура достигнута. Резец сразу же охлаждают, полируют.

Затем режущую часть затачивают на угол 45°. Если он окажется меньше, например 35°, то штихель будет «зарываться» во время работы, даст рваную линию. Если же заточить на больший угол, например 55°, то резец начнет скользить, вырываться, линия также будет неровной, прерывистой, появятся произвольные риски на фоне орнамента. Необходимо следить за тем, чтобы плоскость за-

точки была перпендикулярна боковым плоскостям и не заовалена. Поступательные движения клинка по абразивному бруску, вначале крупнозернистому, а затем мелкозернистому, должны быть ровными, плавными, без качаний. Начинаящему граверу поможет металлический брусок, который служит опорой при заточке (илл. 4). Затем штихель насаживается на ручку, он готов к работе.



Н. Давыдов.
Парадный шлем
«шапка иерихонская».
Булатная сталь, золото,
драгоценные камни, жемчуг,
таушировка, чеканка, эмаль,
гравировка. 1621.

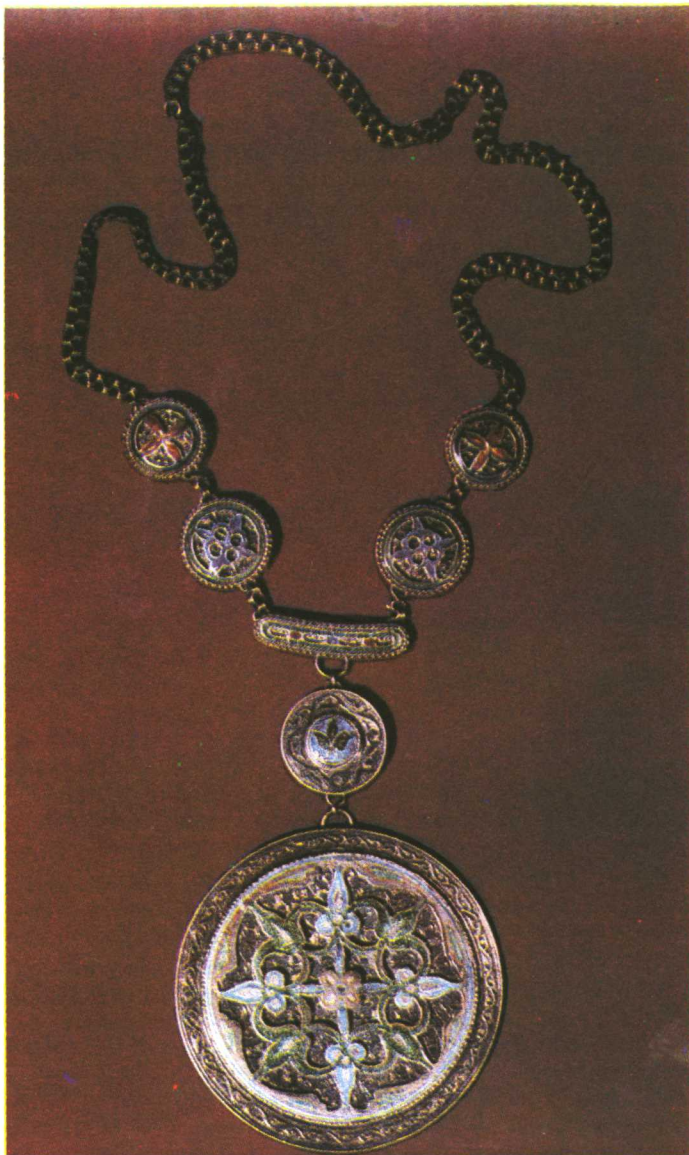
З. Гефанова.
Панно «Утро».
Сталь, гравировка,
травление, синение,
золочение.

Если нет возможности отковать и правильно закалить резец, можно изготовить его из опасной бритвы, сточив ее до нужных размеров на электроточиле. Надо только следить за тем, чтобы клинок не перегревался, иначе произойдет отжиг металла. При изготовлении инструмента необходимо постоянно помнить об осторожности, соблюдении правил техники безопасности.

Штихелем проводят сравнительно неглубокую линию. Для глубокого гравирования используют молотковые резцы, или сечки,— стальные стержни размерами 200×10×5 мм, имеющие такую же форму поперечного сечения, что и штихели (илл. 5). Работают сечкой при помощи молотка весом 150—200 г, применяющегося при чеканке (илл. 6). Но пользуются и обычным молотком.

При гравировании потребуется опорная песчаная подушка диаметром 150 и высотой 50 мм (илл. 7). Ее можно изготовить самостоятельно. Из кожи толщиной 3—4 мм надо вырезать два круга диаметром 180—200 мм, замочить их в воде, наложить один круг на другой и сшить сапожной дратвой, отступив от края на 5—6 мм, оставив свободным участок около 50—60 мм. Через него следует засыпать внутрь чистый сухой песок, после чего зашить этот участок. Подушка готова.

Для удержания изделия во время работы, особенно при использовании молотковых резцов, требуется специальная стальная граверная колодка, представляющая собой настольные тиски-



М. Магомедова.
Колье «Розетка».
Серебро, глубокая гравировка,
чернь, эмаль по оброну,
перегородчатая эмаль,
выпиловка, гаварса, цепь, 1974.

струбцину (илл. 8). Для того чтобы изготовить этот инструмент, нужно взять два стальных бруска размером $50 \times 50 \times 200$ мм. Посередине каждого из них делается треугольный вырез. На концах сверлятся отверстия диаметром 17,5 мм. В одном из брусков нарезается резьба М 20, а в другом отверстия рассверливаются до диаметра 20 мм. В брусок с отверстиями вставляются стягивающие болты, концы которых вворачиваются в брусок с резьбой, и тиски готовы. Желательно, чтобы бруски и болты были изготовлены из инструментальной стали и закалены с отпускком.

При гравировании следуют иметь еще небольшую наковальню или правочную плиту для правки заготовки, электроточило, дрель, сверла, напильни-

ки, надфили, ножницы для резки металла, слесарную ножовку, металлическую линейку, штангенциркуль и лупу.

Подготовив все необходимое, приступают к выполнению упражнений по гравированию. На доске закрепляют гвоздиками пластину из какого-либо нетвердого медного сплава (латунь, бронза, мельхиор) размером 80×80 мм, толщиной 1—1,5 мм и кладут ее на граверную подушку.

При помощи линейки и стального шила прочерчивают рамку, в которой проводят параллельные линии на расстоянии 2—3 мм друг от друга. В правую руку берут шпичштихель так, чтобы в ладони находилась деревянная ручка, а лезвие проходило между большим и согнутым указательным пальцами (илл. 9). В таком положении резец кладут на пластину, подводят его конец к намеченной линии и, подперев руку со штихелем большим пальцем левой руки, сначала делают лунку. После этого, плавно продвигая резец по прочерченной линии, покачивая им вверх и вниз, удаляют стружку. Прорезают рамку, затем параллельные линии внутри ее.

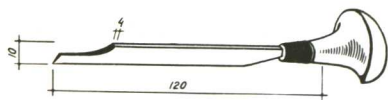
Нужно стремиться к тому, чтобы линии были ровными, находились на одинаковом расстоянии друг от друга и чтобы штихель не выскакивал из бороздки, не оставлял следов на чистой поверхности.

Усложни задачу. Учись вырезать параллельные пунктирные линии, затем зигзагообразные и волнистые, наконец, концентрические окружности. Первую окружность обычно режут по часовой стрелке и т. п., вторую — в противоположном направлении, затем снова по часовой стрелке. Фигуры предварительно прочерчивают на металлической пластинке из одного центра циркулем (кронциркулем).

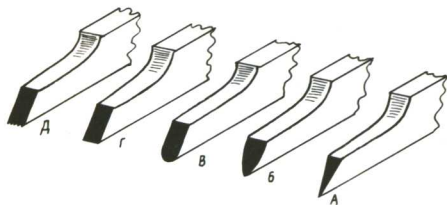
На указанные выше тренировочные занятия уходит обычно не менее недели ежедневной усидчивой работы, после чего приступают к вырезанию букв, цифр, геометрического и растительного орнамента. Приемы работы во всех случаях остаются теми же.

Может возникнуть трудность при перенесении рисунка на металл. Для того чтобы изображение было более заметным, предварительно отполированную пластинку окрашивают тонким слоем светлой гуаши, темперы или акварели. После высыхания краски рисунок наносят твердым, остро отточенным карандашом. Контур закрепляют штихелем, который ведут маленькими проталкиваниями из правого угла пластины точно по линии рисунка, вынимая стружку и опять вставляя резец в канавку. Надо научиться останавливать штихель в точно назначенном месте. После месяца такой работы можно попытаться решить и более сложные художественные задачи.

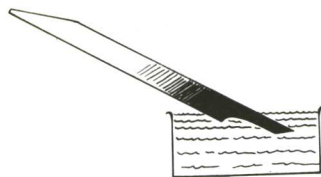
Начинают со штриховых упражнений, затем переходят к тоновым композициям, добиваясь четких штрихов по форме изображаемой поверхности. Проводят тонкие линии с одинаковыми между ними промежутками, которые затем постепенно увеличиваются. Тушевку начинают с переднего плана, четко выделяя светотени и детали контура, затем работают над средним планом, где подробности не требуются, но теневая часть делается



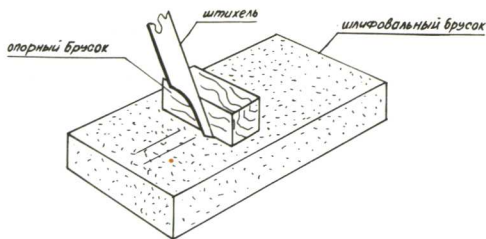
Илл. 1. Штихель.



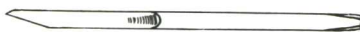
Илл. 2. Резцы гравера — штихели:
 А — прорезной — мессерштихель,
 Б — вырезной — шпицштихель,
 В — радиусный — боллштихель,
 Г — плоский — фляхштихель,
 Д — растровый — фаденштихель
 (шатирштихель).



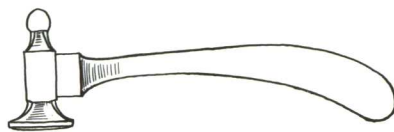
Илл. 3. Закаливание штихеля.



Илл. 4. Заточка штихеля.



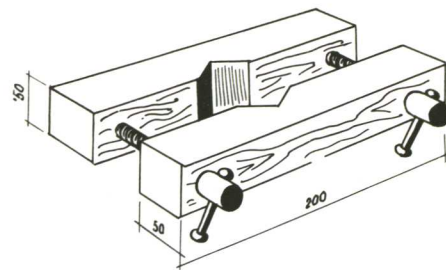
Илл. 5. Молотковый резец
 (сечка).



Илл. 6. Граверный молоток.



Илл. 7. Граверная подушка.

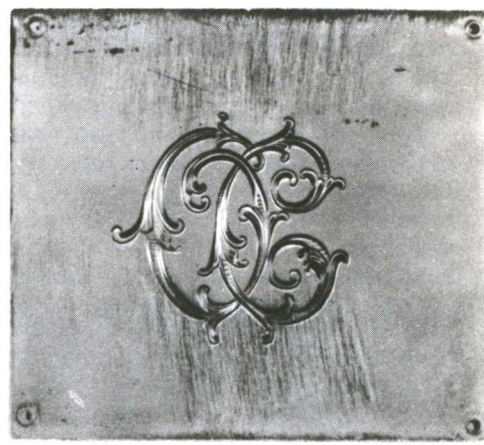
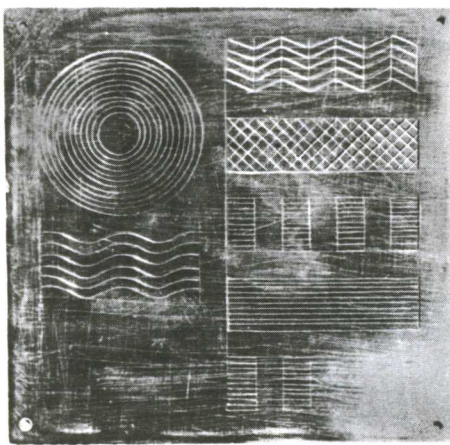


Илл. 8. Граверная колодка.



Илл. 9. Положение резца
 в процессе гравирования.

Илл. 10—12. Образцы
 художественного
 гравирования по металлу.



резкой. Задний план гравировать очень мягко, за исключением темных предметов.

Таким же способом выполняют и более глубокие рельефы на плоскости, например виньетки, монограммы, вензели (илл. 10, 11, 12).

В этом случае, кроме штихеля, применяют молотковый резец, или сечку. Пластина укрепляется на деревянной подкладке, зажимается в граверной колодке. Штихелем проводятся штриховые линии, которые следует расширить и углубить сечкой. Ее берут в левую руку, ставят под углом 30° к плоскости пластины и легкими ударами молотка направляют по линии рисунка. Закончив гравирование, пластину зачищают на мелкой шлифовальной шкурке и готовят к отделочным работам.

Окончательная отделка гравированных изделий

может быть самой разнообразной. Композицию тонируют химическим или электрохимическим способом, отчего она становится выразительнее. Используется также тонирование фона, при этом орнамент закрывается на время оксидирования лаком или воском. А иногда, наоборот, оставляют светлым фон, тонируя рисунок.

Научиться самостоятельно гравировать по металлу очень нелегко. Пройдет немало времени, прежде чем твоя рука сможет вырезать без погрешностей. Внимание, настойчивость и терпение обязательно скажутся на результатах работы.

В. КОРОЛЕВ,
 зав. отделением художественных изделий из металла
 Московского высшего художественно-промышленного училища
 (бывш. Строгановское)

ИСКУССТВО, РОЖДЕННОЕ БОРЬБОЙ

СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ ВЬЕТНАМА

Древнее и самобытное искусство Вьетнама складывалось на протяжении многих столетий. Талантливый народ этой страны создал много замечательных памятников художественного творчества.

Становление современной живописи проходило в трудных условиях и характеризуется рядом особенностей. Ее источником было классическое искусство средневековья, но к началу XX века оно уже не отвечало новым требованиям и идеалам. Отчетливо сказались на его развитии колонизация страны Францией, в результате чего во Вьетнам проникли разнообразные элементы европейской культуры. В этот период и произошло переосмысление средневекового наследия, обусловленное знакомством с лучшими живописными образцами Европы.

Важную роль сыграло открытие в 1924 году Высшей школы изящных искусств Индокитая в Ханое. Основной упор в ней делался на преподавании основ европейской живописи, но изучалось и старое искусство. Именно в обращении к национальным истокам заключалось прогрессивное значение этого учебного заведения. Там обучались многие художники, поставившие целью возродить древнее самобытное искусство. Благодаря их усилиям вновь приобретает значение старинная живопись на шелке, разрабатывается новая лаковая техника. Именно эти виды и представляют в настоящее время наибольший интерес.

Живопись на шелке была известна еще в период раннего средневековья. Старые мастера писали на длинных горизонтальных и вертикальных полосах шелка или мягкой рисовой бумаге, к которым прикреплялись по краям деревянные валики. Использовались водные минеральные и растительные краски. Готовое произведение вставлялось в обрамление из узорчатого шелка. Второе рождение этого древнего вида искусства связано с именем выдающегося вьетнамского художника Нгуен Фан Тяня, чьи картины имели большой успех на Международной выставке 1931 года в Париже. Для своих вещей Нгуен Фан Тянь выбирал тонкий, полупрозрачный шелк, работал тушью и акварелью. Обаяние его работ было столь велико, что примеру мастера последовали многие его собратья по искусству.

Успехи станковой лаковой техники были вначале не слишком значительны. Художники в 1920—1930-е

годы делали лишь первые шаги в ее овладении. А ведь декоративные росписи лаками известны во Вьетнаме с II тысячелетия нашей эры. Лак получали из сока деревьев ши и чам, отстаивали в течение нескольких месяцев в темном помещении. Самый верхний его слой шел на приготовление наилучшего по качеству черного лака, второй слой использовали для смешивания с красителями, лаковая смола служила для первичной обработки изделий. Палитру старых мастеров составляли всего несколько цветов — золотой, черный, коричневый, красный, так как другие красители при смешивании с лаком темнеют. Цветными составами покрывали деревянные части архитектурных сооружений, храмовые скульптуры, мебель, ширмы, декоративные шкатулки, вазы. Применение лака в станковой живописи потребовало изменения технологии, цветовой палитры.

После победы Августовской революции 1945 года национальное искусство получило новый стимул. Процесс его становления шел успешно, несмотря на войны с французскими колонизаторами, американскими агрессорами. В этот трудный для страны период прогрессивные вьетнамские художники поставили свой талант на службу народу. Вместе с бойцами Народной армии они совершали длительные переходы, участвовали в боях. Их наброски, рисунки прославляли подвиги солдат и партизан, трудовые свершения крестьян. Культурная жизнь не замирала. В 1948 году в северном горном районе Вьетбак начали работать две студии лаковой живописи, где наряду с обучением студентов совершенствовалась живописная техника. В 1950 году здесь же была открыта художественная школа, директором которой стал известный живописец То Нгок Ван.

В годы перемирия (1954—1965) художникам Северного Вьетнама представились широкие возможности творчества. В Ханое вновь открываются художественные институты, организуется целый ряд выставок как внутри страны, так и за границей. Они свидетельствуют о успешном развитии нового национального искусства, особенно станковой живописи.

Как шла работа над произведением? Вначале подготавливается основа. Для нее берут сухое, легкое дерево, иногда прессованную фанеру. На доску, оклеенную со всех сторон хлопчатобумажной тканью для





Куанг Тхо.
Старый ополченец.
Лак. 1984.
◁ 90×120.

Нгуен Ван Бинь.
Пейзаж в провинции Хао Бинь.
Лак. 1982.
95×125.

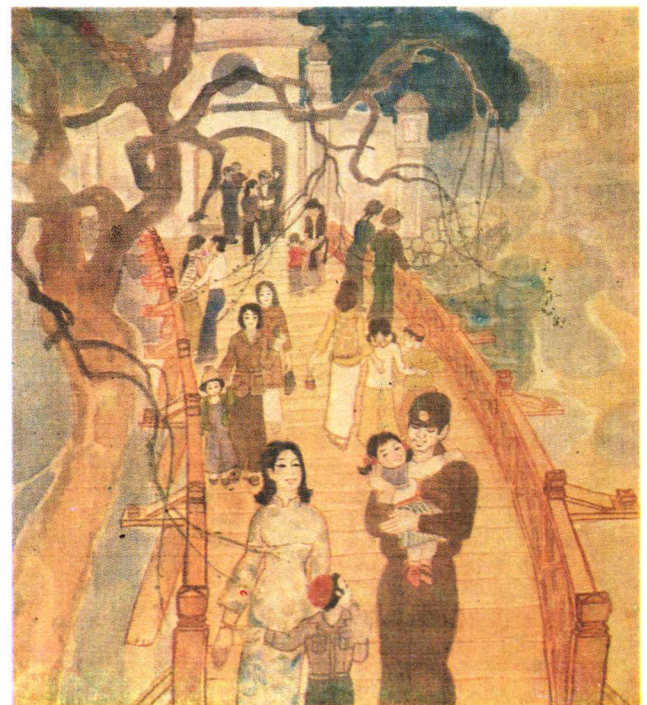
Данг Куй Хоа.
Мост Тхе Хук.
Шелк, акварель. 1982.
45×60.

предохранения от трещин, накладывают несколько слоев грунта из специально приготовленного состава, в который входят каолин, мелкие древесные опилки и лак-сырец. Каждый слой просушивается и тщательно шлифуется пемзой.

После нанесения грунтовки доску покрывают несколькими слоями черного или коричневого лака, каждый из которых также шлифуется. Потом наносится предварительный рисунок, затем мастер начинает работать лаковыми красками — исправления здесь практически невозможны. Поверхность картины полируют вначале рисовой соломой и, наконец, рукой. К 60-м годам цветовая палитра станковых картин расширилась. К традиционным цветам добавились белый, синий, розовый, фиолетовый, различные оттенки зеленого.

Настоящего расцвета живопись Вьетнама достигла после объединения страны. Художники Севера и Юга получили возможность работать совместно. За прошедшие годы в художественных институтах и училищах страны воспитана плеяда молодых талантов. Продолжают успешно работать старейшие мастера.

Один из них — Чан Ван Кан, почетный академик Академии художеств Социалистической Республики Вьетнам. Он обучался в 30-е годы в Высшей школе



успехов достигла традиционная гравировка по лаку. Старые мастера пользовались ею при создании декоративных изделий. Современные художники выполняют так станковые картины. Фоном служит обычно лак, где вырезается рисунок, заполняемый теплыми или лаковыми красками. В технике гравировки по лаку много и плодотворно трудятся Су Ман, Хоань Ван Тхуан, Нгуен Нгиа Зуен. Их работам присуща повышенная декоративность. Основное средство выразительности — контраст между блестящим лаком и матовыми, цветными поверхностями. В картине Нгуен Нгиа Зуена «Хо Ши Мин и пионеры» холодный лаковый блеск усилен применением теплых розовых, красных и фиолетовых тонов.

Живопись на шелке остается наиболее утонченным видом национального искусства. Правда, некоторые мастера придерживаются классических приемов и используют натуральный шелк, пропитанный специальным рисовым отваром, предохраняющим от свободного растекания красок. Другие пишут на искусственном шелке, не подвергающемся специальной обработке. Используются европейские акварельные краски, значительно реже — минеральные и растительные. Для получения эффекта размытости красок пишут и по влажному шелку.

Многие художники старшего поколения предпочитают традиционное письмо. К ним относится Нанг Хиен. Этого мастера, не получившего художественного образования, отличает изысканная живописная манера. Он тщательно работает с фактурой, краски накладывает так тонко, что сквозь них просвечивает серебристая основа шелка. Пишет локальными цветовыми плоскостями, очерчивая их выразительной линией. Придерживаясь традиций классической живописи, Нанг Хиен часто оформляет картины узорчатым шелком. Большое место в его творчестве занимают портреты девушек различных народностей Вьетнама.

В живописи на шелке и по сей день ощутимо влияние основоположника этого вида искусства Нгуен Фан Тяня. Вот, например, картина Хуинь Фьонг Донга «Партизанка из района Кути». Она как бы продолжает портретную галерею женских образов, начатую старшим собратом.

Высокая гражданственность характерна для многих работ вьетнамских мастеров, которые создают произведения, посвященные героическому прошлому своей страны, теме мирной жизни. Фам Тхань Лиен в работе «Ополченцы металлургического комбината» пишет группу молодых людей, направляющихся на рабочую смену с оружием за плечами. Данг Куй Хоа в картине «Мост Тхе Хук» изображает любимое место гуляния ханойцев — мост на озере Возвращенного Меча в центре столицы. Это произведение связано с героическим прошлым вьетнамского народа. Намечая силуэт старинной пагоды на заднем плане, мастер как бы перебрасывает мост в минувшее, напоминает о средневековой легенде, связанной с озером Возвращенного Меча. Предание повествует, что в давние времена на страну напали полчища врагов. Освободительную борьбу возглавил рыбак Ле Лой. Однажды, когда он сидел в раздумье на берегу озера, из его глубин выплыла черепаха и передала ему волшебный меч. Ле Лой повел свое храброе войско в битву и одержал решительную победу, изгнав захватчиков из страны. А удивительный



Нгуен Ван Ти.
Рыбаки в устье рек Хан и Хой.
Лак. 1982.
125×190.

Су Ман,
Хоань Ван Тхуан.
Очистка риса.
Гравировка по лаку. 1981.
67×48.

клинок был возвращен черепахе, о чем и напоминает современное название озера.

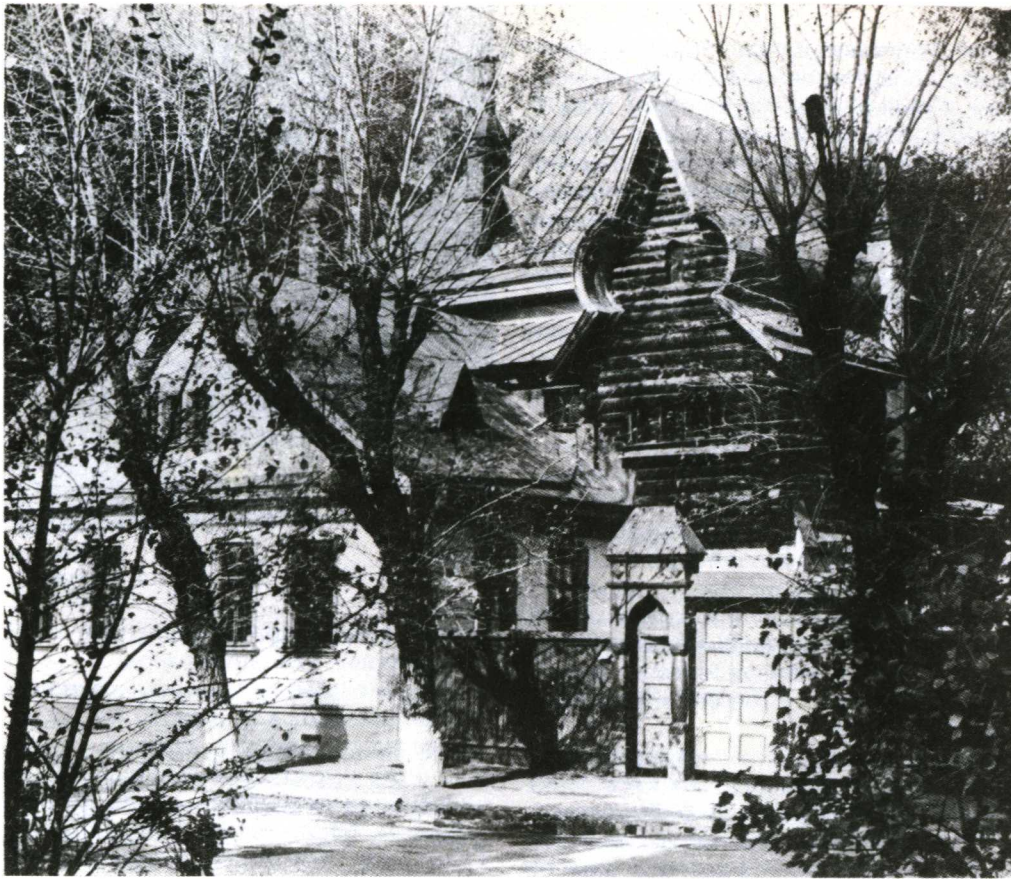
Современные художники с удивительным мастерством передают в живописи на шелке пышное цветение деревьев, нежные лепестки цветов, рисовые поля, покрытые изумрудной зеленью. Живописцев волнует жизнь во всех ее проявлениях. Вот крестьяне спешат утром на базар, заняты посадкой риса крестьянки. Тональные переходы прозрачной акварели словно растворяют людей, предметы в световоздушной среде. Современное звучание приобретает стихотворение средневекового вьетнамского поэта Чан Тхай Тонга:

*Утром над островом тучи, гляжу, плывут,
Лунной ночью у моря жду, стою,
Тысячи образов бурно спешат ко мне,
Вдруг оживают, слетая в туть мою.*

Живопись Вьетнама наших дней, отмеченная высокими художественными достоинствами, демонстрирует живую и тесную связь с жизнью народа, успешно развивает лучшие традиции древнего национального искусства.

Г. СОРОКИНА,
научный сотрудник
Государственного музея
искусства народов Востока





МУЗЕИ

ДОМ-МУЗЕЙ В. М. ВАСНЕЦОВА

В 1894 году в Москве, в 3-м Троицком переулке, появился необычный дом с теремком. Он был построен крестьянами Владимирской губернии по проекту художника Виктора Михайловича Васнецова для него и его семьи. Объясняя необходимость этой постройки, живописец говорил: для каждого художника удобная мастерская есть одна из существенных потребностей, поэтому и моим заветным желанием было, окончательно обосновавшись в Москве, устроить для себя удобную художественную мастерскую достаточной величины и с удобствами света.

По замыслу Васнецова, мастерская должна была составить одно целое с жилыми помещениями. Федор Иванович Шляпкин, неоднократно бывавший у Васнецовых, писал: «Не из камней сложен — дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни ку-

шеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуреты...»

В любви ко всему русскому: архитектуре, интерьеру, костюму — нашли выражение патриотические чувства художника. Желание Васнецова окружить себя предметами старинного быта реально воплотилось в оформлении им своего дома. По архитектурным формам здание похоже на древнерусские постройки XVI—XVII веков. Органично сливается с архитектурой декоративное убранство фасада. Надстройка-теремок украшена расписными оконцами в древнерусском духе, а ее крыша в виде бочки с причелинами имеет узорные подзоры. Наличники окон напоминают кокошники, а поливные изразцы декорированы нарядным орнаментом.

В едином стиле с архитектурой решены интерьеры дома. Необычной формы печи и мебель изготовлены по рисункам Васнецова. Над созданием мебели работали мастера из Абрамцева, а также вятские столяры и резчики во главе с братом художника Аркадием Михайловичем.

Русские традиции сохранялись в доме Васнецовых не только во внешней обстановке, но и в укладе жизни семьи. Любили петь русские песни, читали вслух произведения родной литературы, дети с

Фасад Дома-музея
В. М. Васнецова.
Фото.

В. Васнецов.
Царевна Несмеяна.
Масло. 1914—1916.
262×190. ▷





удовольствием носили рубашки-косоворотки. Все члены семьи подчинялись строгому кодексу домостроя: дети воспитывались в почитании старших, четко соблюдая установленный распорядок дня.

В. Васнецов.
Нестор-летописец.
Карандаш, акварель. 1919.
53×32.

В. Васнецов.
Сивка-бурка.
Масло. 1914—1926. ▽

Васнецовы были гостеприимными хозяевами. К ним часто приходили художники, музыканты, певцы, среди которых были И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. А. Серов, А. П. Чехов, Ф. И. Шаляпин, семьи Третьяковых и Мамонтовых.

В память о В. Васнецове в доме, где он жил в течение 32 лет, в 1953 году был открыт мемориальный музей, а в 1954 году бывший 3-й Троицкий переулок переименован в Васнецовский.

В Доме-музее все сохранилось таким, каким было при жизни художника. Весь второй этаж занят мастерской. Здесь можно увидеть кисти, мастихины, палитру Васнецова, его рабочую куртку и красный берет. На мольбертах стоят картины, над которыми он работал в последние годы жизни. Среди них «Спящая красавица», «Царевна-лягушка», «Ковер-самолет», «Кашей Бессмертный», «Царевна Несмеяна» и портрет М. В. Нестерова. Важное место занимает коллекция произведений народного искусства: прялки, костюмы, керамика, древнерусская живопись. На первом этаже дома расположены гостиная, столовая, а также комнаты жены и дочери художника. По стенам развешаны портреты родных и близких семьи. Одно из помещений первого этажа отведено под экспозицию, которая рассказывает о биографии Васнецова.

Изо дня в день поднимался художник к себе в мастерскую, где работал над картинами по мотивам русских былин и сказок. Обращение его к сказкам не было случайным. Именно в них вкладывал народ свои мечты о счастье, добре и красоте, мужестве и доблести. Формулируя главную идею своего творчества, Васнецов писал Стасову: «Мы только тогда внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все свои силы устремим к развитию своего родного русского искусства, то есть когда с возможными для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов, нашей русской природы и человека...»

Сказочные полотна Васнецова экспонировались на художественных выставках как в России, так и за рубежом. Большую работу вел Виктор Михайлович и в советское время, работая в комиссии





по охране памятников культуры и старины при Моссовете. Он принимал активное участие в деятельности музеев и реставрации памятников.

В служении народу видел художник смысл творчества. Герои первых крупных произведений Васнецова — это простые люди: горожане и крестьяне. Художник

В. Васнецов.
Спящая царевна. Фрагмент.
Масло. 1900—1926.

В. Васнецов.
Один в поле воин.
Масло. 1914.
73×185.

Интерьер гостиной
в Доме-музее В. М. Васнецова.
Фото. ▷

изображает их без прикрас, такими, каковы они были на самом деле. Несправедливость, нищета и несчастья русского человека вызывали сочувствие у Васнецова. Искренне и правдиво художник выразил свое отношение к судьбе бедных стариков, бредущих по льду Невы в картине «С квартиры на квартиру». О тяжелой участи



простых людей повествует он в эскизе к неосуществленному полотну «Перелетные птицы».

Васнецов никогда не оставался равнодушным к историческим судьбам Родины. Эпоха захватнических империалистических войн со всей остротой поставила вопрос

мы узнаем о них опосредованно, по реакции простого люда, собравшегося на улицах и с ликованием встречающего известие об освобождении болгарского народа.

В картинах, написанных Васнецовым в конце XIX — начале XX века, на темы былинного

ку, отождествляя его с русским богатырем:

*Один в поле воин, один богатырь,
Его не пугает бескрайняя ширь.
Пусть стрелы летят в него грозною
тучей,
Не страшно ему, удалой и могучий
Летит исполин в поле воин один.*



о войне и мире. В 1909 году художник записал в дневнике: «Если в животном мире борьба неизбежна, то в мире человеческом должно было ее избежать». Одновременно он отмечает, что если идет война, то «защищать свое племя и народ следует до последнего». В картинах Васнецова звучит гимн воинам — освободителям, защитникам русской земли. В ранних работах, посвященных военной теме («Чтение военной телеграммы», «Ночью на улицах в день взятия Плевны»), не видя батальных сцен,

эпоса, художник опоэтизировал воинскую доблесть и стойкость духа русского народа. Скорбным величием веет от поля брани, где легли воины Игоревы («После побоища Игоря Святославича с половцами»), неколебимо стоят васнецовские богатыри на страже родной земли («Богатыри»), глубоко задумался витязь в чистом поле («Витязь на распутье»). Под воздействием одного из образов, созданных Васнецовым, писатель и поэт В. М. Гиляровский написал стихи, которые посвятил художни-

В нашем музее всегда много посетителей, но особенно он любим детьми. Для них здесь открывается волшебный мир сказки, былины и легенды. Они учатся постигать красоту и смысл искусства, у них пробуждается высокое чувство любви к Родине. Один из школьников, посетивших музей, написал в сочинении: «Если я стану художником, то буду стараться работать как Виктор Михайлович Васнецов».

Н. ЯРОСЛАВЦЕВА,
директор Дома-музея В. М. Васнецова

УЧИМСЯ ЛЕПИТЬ

Беседа первая. Работа с натуры

Каждый вид изобразительного искусства отличается своей, присущей только ему художественной формой и средствами ее воплощения. Свой замысел скульптор выражает через художественно-пластический объем, вокруг которого создается рисунок пространства. Чем выразительней скульптура, тем сильнее впечатляет этот «рисунок». Достаточно вспомнить знаменитый «Медный всадник» в Ленинграде.

Начинающим важно постоянно стремиться к пониманию формы в единстве с воздушной средой, к развитию пространственного мышления, позволяющего представить задуманную скульптуру уже завершенной, с разных сторон и в разных ракурсах. Это поможет создать любую пластическую композицию.

Если вы желаете овладеть основами скульптуры, самые первые занятия посвятите лепке с натуры, используя в качестве модели простые по строению «дары природы». Для начала возьмите яблоко, огурец, репу и морковь.

Прежде чем приступить к работе, внимательно изучите модель, выделив в ней основные элементы. К ним относятся:

1. Направленность общего объема в пространстве.
2. Весовое соотношение частей объема.
3. Конструктивное построение объема.
4. Пластическое выражение объема.

Конечно, такое членение носит условный характер и, естественно, не охватывает всех свойств предметов. Под основными элементами скульптурной формы будем подразумевать следующее.

Направленность общего объема предмета в пространстве зависит от степени наклона и кривизны его оси, которая имеет

видимые (или воображаемые) выходы в верхней и нижней частях массы. Это можно наблюдать у яблока, репы, огурца, моркови. Конечно, характер расположения объемов в пространстве у них различен. Например, масса яблока или репы имеет незначительную кривизну, а у огурца или моркови ось искривлена гораздо заметней (рис. 1).

Весовое соотношение частей объема. Речь идет о весе, ощущаемом нашим глазом, или, иначе говоря, «видимом весе». В той части объема, где масса увеличивается, вес больше, а где масса предмета уменьшается, там соответственно меньше. Весовые соотношения находятся в прямой зависимости от количества массы вокруг оси. В любом теле, которое мы наблюдаем в природе, можно определить соотношения видимого веса, поскольку он зависит, как правило, от характера массы.

Проследим весовые соотношения на рассматриваемых моделях (рис. 2). У яблока или репы объем вокруг оси формируется неравномерно — с одной стороны больше, с другой меньше. У моркови или огурца вес распределяется вдоль осей, к краям он постепенно уменьшается.

Конструктивное построение объема заключается в выявлении отдельных его элементов, которые можно условно ограничить ребрами и гранями. Это опора скульптурной формы, ее костяк. Простейшей пластической конструктивной системой является куб (рис. 3), где равные отрезки ребер, расположенные по отношению друг к другу под прямыми углами, образуют его форму.

В каждом созданном природой объеме нетрудно усмотреть характерное сочетание ребер и граней, разумеется в более сложных видах и вариантах. Например,



Работы, выполненные учащимися ДХШ № 10. Глина.

яблоко (или репу) можно рассматривать как неправильной формы бочонок, который мы мысленно «стягиваем ободами». Они охватывают форму сверху и снизу, деля ее на планы.

Конструкция различных природных форм разнообразна и бывает совершенно неожиданной. Так, морковь напоминает известную игрушку для малышей — пирамидку.

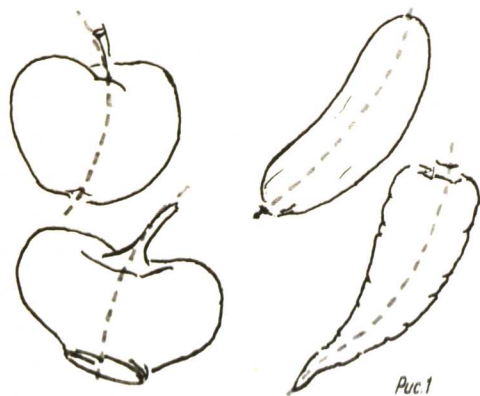
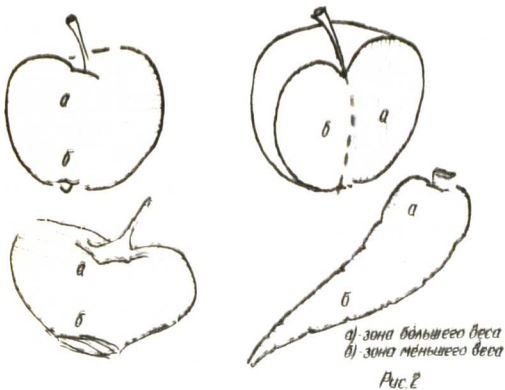


Рис. 1



а) зона большего веса
б) зона меньшего веса

Рис. 2

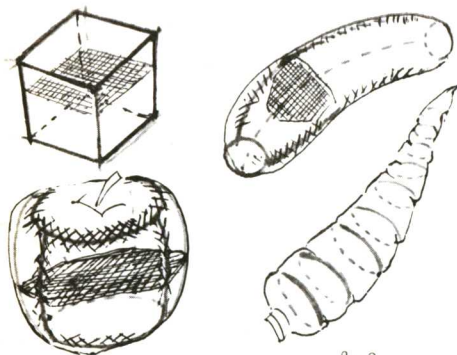


Рис. 3

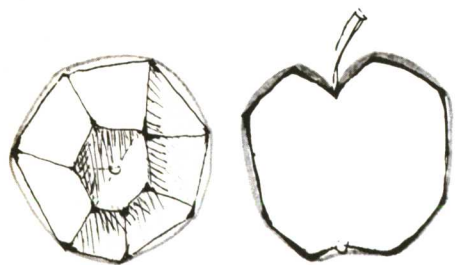


Рис. 4

Пластическое выражение объема — последний этап создания скульптуры. Сущность этой стадии работы состоит в объединении как больших, так и малых планов объема. Именно в пластике заключается своеобразный секрет искусства создания скульптурной формы. Вместе с пространственной направленностью объема, с характером весовых соотношений его частей и их

конструктивным выражением пластика — необходимое условие цельности художественного произведения.

Рассматривая яблоко, репу, огурец и морковь, можно убедиться, что они различны по пластическому выражению. Наиболее контрастный характер пластики у яблока, где сочетается мощное выдвигание формы в сторону от осевой линии и воронкообразная впадина в районе черенка, от чего возникает ощущение пульсации или дыхания формы. У репы пластика объема мягче, более тягуча и спокойна. Совсем иной характер пластики у огурца или моркови. Здесь она приобретает дробный характер, хотя в целом очень сдержанна и яснее подчинена пространственно-конструктивному строю объема.

Понимание единства составных частей скульптурной формы — главное в освоении начал скульптуры.

Мы уже отмечали, что для самых первых шагов можно взять в качестве моделей яблоко, репу, огурец и морковь. Предметы простые по форме, и, кроме того, они могут довольно долго «позировать».

Прежде всего хорошо изучите натуру. Взяв в руки, внимательно рассмотрите со всех сторон. Понимание скульптурной формы рождает смелость и решительность в работе.

Выполнение первого задания продолжается около двух часов. Берется глина или пластилин (глина лучше, так как она пластичней и имеет как бы живую массу). Лепить надо примерно в натуральную величину, поэтому кусок глины должен соответствовать размеру задуманной работы. Если он окажется слишком большим, во время лепки все равно придется убирать лишнее; если слишком маленьким, то вы потратите время на бесконечные добавки глины, что замедлит выполнение задания. Соблюдение хорошего темпа работы, ее ритма очень важно для начинающего скульптора. Это дисциплинирует, избавляет от утомительных и скучных переделок.

Итак, глина постоянно находится в руках, форма модели изучена, взгляд время от вре-

мени обращается к ней — для уточнения и поправок. Лепите пальцами и поменьше пользуйтесь стеклом. Сразу же постарайтесь передать направленность объема в пространстве, особенности его «видимого веса». Затем боковой стороной указательного пальца или большим пальцем, а еще удобнее — тыльной стороной ладони наметьте самые главные элементы конструкции формы. Скульптуру поворачиваем в руках (ставить на станок нет необходимости) и сверяем с натурой. Неплохо в вашем этюде сразу же несколько усилить движение объема в пространстве и характер его весовых соотношений. Элементы конструкции смелее заостряйте. Чем лучше поняли натуру, изучили, тем свободнее ваши действия, тем индивидуальнее будет работа.

Затем следует окончательное уточнение направленности объема в пространстве и характера весовых соотношений. Важно не потерять остроту восприятия элементов скульптурной формы. Потом переходите к уточнению конструкции объема, к передаче сложных его движений. Чтобы не запутаться в возможных хитросплетениях формы, следует ее выражать резче, но при этом постараться не разрушить уже достигнутую цельность.

Сравнив еще раз скульптуру с моделью, приступайте к последнему этапу работы, который заключается в пластическом завершении, в подчинении деталей главному. Ваша скульптура может быть заостренной по формам или смягченной — все зависит от творческой индивидуальности. Самостоятельная трактовка натуры имеет значение уже на начальном этапе обучения. К работе подходите смелее и не бойтесь неизбежных трудностей. Лепите так, как модель видится, но при условии, что она досконально изучена и понята.

Эта беседа основана на опыте многолетнего обучения основам скульптуры в детской художественной школе. Однако рассмотренные стадии не исключают и иного подхода, других способов и приемов лепки с натуры.

М. РЫБАКОВ,
скульптор, преподаватель
ДХШ № 10 Ленинграда

СКУЛЬПТУРНЫЕ МАТЕРИАЛЫ — ГЛИНА И ПЛАСТИЛИН

Глины, применяющиеся в настоящее время, по цвету разнообразны: желто-зеленые, серо-зеленые, серые, синеватые, желтые, серо-желтые, серо-белые серебристые. В практике наиболее распространены три основных вида глин: серо-зеленая, серо-желтая и серо-белая серебристая.

Скульптор Анна Семеновна Голубкина писала:

«Серо-белая серебристая глина — самая лучшая из всех как по своему благородному серебристому цвету, так и по изящной, тонкой и благородной консистенции. Недостатки желтой и зеленой глины у нее совершенно отсутствуют... Найти и оценить ее — большое приобретение для художника».

Цвет глины имеет немаловажное значение. Задумав произведение из конечных светлых материалов, следует лепить модель в глине серо-белых серебристых или других светлых тонов, а для произведения из темных материалов более пригодны глины темных тонов. Иначе светотеневые соотношения, найденные автором в глине, утратят смысл и работа потеряет в своей выразительности.

Качество скульптурных глин определяется не только пластичностью, но и способностью длительное время не высыхать. Лучшей глиной, обладающей незначительной усадкой, является зеленая.

Существует несколько способов приготовления глины. Некоторые скульпторы предварительно крошат глину на мелкие кусочки и неоднократно поливают водой. Замоченную глину в течение первых двух-трех дней несколько раз тщательно перемешивают, чтобы она равномерно намокла. После этого ее отбива-

ют на деревянной доске железным прутом для достижения однородности и пластичности.

В XVIII веке в Академии художеств скульптурную глину перед употреблением промывали и перемешивали лопатами, затем сушили, толкли и просеивали через тонкие сита, замешивали на сутки с водой и только после этого применяли для лепки. В XIX веке некоторые скульпторы также стремились к получению однородной глины, протирая ее через тряпку для того, чтобы не оставалось никаких посторонних частиц.

Голубкина рекомендовала готовить глину следующим способом: «Сухая глина насыпается в ящик или кадку, заливается водой настолько, чтобы отдельные куски выступали островками. Дня через три глина готова для работы.

Вначале она еще не очень послушна, но зато дает очень интересные капризные образцы материала (следует оставить в ящике неприкосновенный уголок необработанной глины — на случай). В дальнейшем она делается самым послушным материалом на свете, только держать ее нужно в ящике так, чтобы она не лежала ровно, а по мере того, как ее извлекают для работы, образовывались бы неровные массы и колодцы. Тогда в ящике будет лежать глина всякой твердости — от самой мягкой до самой твердой. Количество заготовленной глины должно быть в несколько раз больше, чем ее требуется для данной работы, чтобы был большой выбор... При настоящем углубленном отношении к работе ваша рука сама берет ту или иную глину в зависимости от той формы, над которой вы работаете».

Глина для скульптора — это

его палитра, в которой должна быть некоторая «гамма» плотности и пластичности. Вначале, например, нужна мягкая глина, а к концу работы глина постепенно становится более плотной — твердой, что позволяет обрабатывать мелкие детали.

Пласталин обычно состоит из пчелиного или минерального воска и наполнителей. Он служит для выполнения небольшой по размерам скульптуры, эскизов и незаменим при создании миниатюр и медальерных работ, где часто находит применение и воск. Пласталин, как и глина, — отправной материал скульптора. От глины отличается тем, что не сохнет. Поэтому он находит применение главным образом в произведениях, где требуется тонкая и четкая проработка форм. Крупные вещи нельзя лепить из пласталина. Это объясняется тем, что в поисках композиционного решения скульптору приходится иметь дело с большими массами материала, использование же пласталина чрезвычайно затруднительно из-за его неподатливости. Кроме того, в процессе лепки он не изменяет плотности и пластичности. Это осложняет работу скульптора, особенно когда требуется детализация формы. Пласталин не может, например, стать вдруг более твердым, в то время как глину легко в случае надобности подсушить до требуемой твердости. И только в отдельных случаях крупные работы целиком лепят из этого материала. Так, скульптором П. П. Трубецким при лепке памятника Александру III использовался пласталин особого состава. Он был приобретен в Италии и обладал высокой пластичностью.

Н. ОДНОРАЛОВ,

лауреат Государственной премии СССР

ЗИМА ~ ЛЮБИМАЯ ТЕМА

Зима. С нетерпением ждут ее приближения дети: ведь вместе с первым снегом приходят неповторимые игры и забавы — можно поиграть в снежки, покататься на лыжах, коньках, санках.

Юные художники особенно неравнодушны к этой теме. Посмотрите, как изобразила зимний пейзаж 10-летняя москвичка Лена Федорчук из изостудии



никулы, сказочные зимние пейзажи родного края — сколько радости доставляют они юным художникам, находя свое отражение в их живописных и графических произведениях.

Автор этой акварели «Зима» — 16-летняя Лена Белых из Ленинграда. Сюжет ее прост: в маленьком сквере дети с помощью мам и бабушек лепят снеговика. Старательно разработана многофи-



«Василиса». Нарядна ее композиция, выполненная гуашью. Нежными голубоватыми переливами искрится снег на солнце, и от этого птицы, деревья и мальчик на санках, созданные воображением юной художницы, становятся особенно привлекательными.

По рассказам старших, книгам и кинофильмам школьники знают о героической 900-дневной обороне осажденного Ленинграда, о мужестве и стойкости его защитников в годы Великой Отечественной войны. Днем и ночью шли по ледовой дороге через Ладожское озеро машины, доставляя хлеб жителям блокадно-

го города. «Каждая полуторная машина везет продовольствие на 10 тысяч пайков, на 10 тысяч человек. Водитель, спасай эти жизни!» Такие надписи на фанерных щитах были укреплены при въезде в город.

«Дорога жизни» — работа 10-летнего Славы Семенкова из города Красный Кут Саратовской области.

Выразительные детали композиции: защитные аэростаты в небе, цепочка грузовиков на льду, фигуры бойцов на набережной — отражают напряженную атмосферу тех суровых дней.

Новогодняя елка, веселые ка-

гурная композиция на фоне городского пейзажа. Мирно играют малыши, все дышит чистотой и свежестью обычного зимнего дня.

Обратите внимание на разнообразие снега. Только постоянно наблюдая природу, можно увидеть такое многообразие оттенков и все же не поддаваться искушению «иллюминировать» цветом снег, а оставить его совершенно белым. Лена профессионально владеет сложной техникой акварели, и в этом — большая заслуга педагогов городской Ленинградской детской художественной школы, в которой она занимается не первый год.

ЯРКИЕ КРАСКИ ИНДИИ

Самолет летел низко. В сизой дымке желтели равнины и холмы, поблескивали реки. Древняя страна, огромный полуостров, острым клином врезавшийся в Индийский океан.

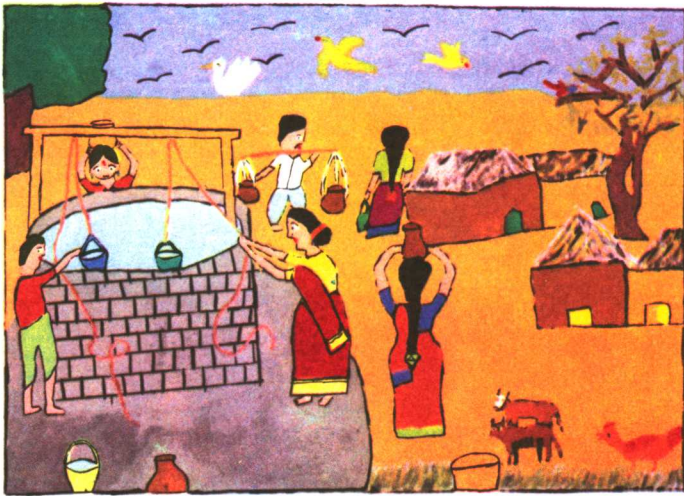
Дели, Майсор, Мадрас... Всюду мы, представители Ассоциации деятелей литературы и искусства для детей Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, встречались с ребятами, приветливыми, словоохотливыми. В Махабалиपुरаме они повели нас вдоль зеленых волн Бенгальского залива к храму Рычащих Львов. Вырубленная из скалы постройка спряталась к прибрежному лесу. Небольшой искусственный водоем отражал полукруглый вход, обрамленный львиными головами. Потом показали мастер-

сем недавно взял в руки краски, кисти, карандаши.

В Индии много колледжей искусств и ремесел. А в Бангалоре под руководством почетного члена Академии художеств СССР С. Н. Рериха успешно развивается художественный центр и экспериментальная школа, где учатся 2500 детей. Святослав Николаевич использовал педагогический опыт своего отца, известного русского живописца и общественного деятеля Николая Константиновича Рериха, который обучение изобразительной грамоте, воспитание вкуса, развитие творческой индивидуальности всегда рассматривал в единстве с формированием высоких человеческих качеств, широкого кругозора, интереса к другим видам искусства.

В каждом учебном заведении мы обязательно видели детские рисунки. Кружки «Умелые руки» при Дворцах культуры помогают ребятам овладеть всевозможными ремеслами, сложной техникой батика.

У индийцев немало красивых обычаев. Но один



ские ремесленников, где искусные мастера отливали из бронзы, высекали из камня, резали из дерева статуэтки и сложные скульптурные композиции.

Индия — страна многовековой культуры. Здесь около трех тысячелетий назад родилась «Махабхарата» — великий героический эпос. Восхищают дворцы, храмы и мавзолеи, рельефы, фрески и миниатюры, танцы, языком жестов и мимики повествующие о подвигах легендарного царя Рамы, о любимых народом героях.

Многолика природа страны. Горные цепи Гималаев, величавые реки, сумрачные джунгли, солнечные равнины. Россыпи яркоцветущих растений. У лесной дороги обезьяны выпрашивают гостиницу. В гуще пешеходов и моторикш бредет священная корова. Хочешь набрать диковинных раковин — пройдишь по песчаному океанскому берегу: прибор вынесет их прямо к ногам. А сколько зверей и птиц невиданных форм, красок!

Общение с искусством и природой воспитывает с малых лет вкус, потребность творчества, доброту, придает особый колорит произведениям народных мастеров, опытных профессионалов и тех, кто сов-

Салина Кумари,
12 лет.
Хорошо в деревне.
Гуашь.

Джайя Парвин,
12 лет.
Вот моя деревня.
Гуашь.

из них нас особенно волновал. Приходишь в гости — тебя одаривают гирляндами из свежесорванных душистых цветов. Так было и в самой большой столичной школе — Спрингдейлз.

В актовом зале от стены до стены приветствие: «Добро пожаловать, дорогие советские друзья!» Здесь учащиеся дали большой концерт. Пели, танцевали, декламировали. Со сцены звучал русский язык, его изучает каждый четвертый школьник. Тут же экспозиция рисунков. Все без исключения постигают основы художественной грамоты, а тот, кто проявил склонность к изобразительному искусству, может заниматься им целых 12 лет, до самого окончания учебы.

И еще важная особенность. В Спрингдейлз много спортивных сооружений, волейбольных площадок, отличное поле для игры в хоккей на траве. «У нас, — подчеркнула директор школы госпожа

Кумар, — каждый, от первоклассника до выпускника, любит спорт и искусство».

На одной из центральных улиц столицы расположен Дом Шанкара. Хозяин — пожилой энергичный человек, радушный и внимательный. Еще в молодости, задумав большое дело по изданию литературы для подрастающего поколения, художник Пилаи Шанкар обратился за помощью к Джавахарлалу Неру. На полученные от государства средства построили здание. Поскольку не было национальных детских писателей, Шанкар стал сочинять сам — всего создал несколько десятков произведений для юных читателей. Теперь в этом своеобразном центре эстетического воспитания готовятся к печати книги, журналы, буклеты, организуются выставки детских рисунков. Работает изостудия. Есть и необычный музей: ходишь вдоль длинного ряда витрин, а на тебя смотрят куклы. Смотрят и словно рассказывают о культуре, искусстве, обычаях разных народов мира. Тут же, в



мастерских при музее, создаются куклы, точно воспроизводящие облик жителей разных индийских штатов в праздничных нарядах, с украшениями тончайшей работы.

Во многих странах крупный общественный деятель Шанкар известен как организатор международных конкурсов детского изобразительного и литературного творчества, по итогам которых раз в год выходит специальный номер журнала «Шанкарз Уикли» с фотографиями победителей, их рисунками и рассказами. Вот уже три с половиной десятилетия неизменными призерами этого одного из самых популярных соревнований юных талантов становятся советские дети.

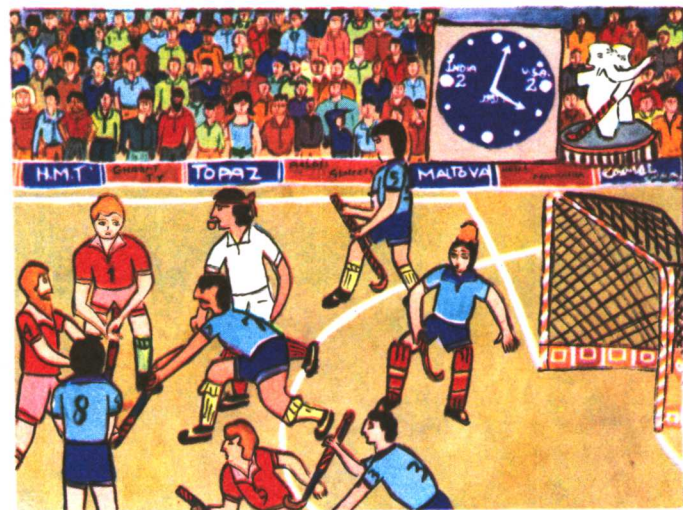
Переливы красных и зеленых, синих и оранжевых красок. Весело расцвеченные воздушные шары. Бойкая продажа мороженого, сладостей, игрушек. Масса мальчишек и девчонок в нарядных одеждах. Катание на конях и слонах. Атракционы, театральные представления. Сегодня — День детей Индии. Но какой же праздник без участия художников! У входа в большой павильон приглашение на выставку. Входишь — и видишь всю

страну, с любовью запечатленную ее юными гражданами.

Индийские ребята с большой симпатией и вниманием относятся к творчеству сверстников из нашей страны. И, судя по письмам, приходящим к нам в редакцию, интерес этот взаимный. Поэтому мы публикуем работы детей из Хайдарабада, которые экспонировались летом минувшего года в московских залах Академии художеств СССР, где проходила международная выставка «Я вижу мир».

Семья обедает. Женщины у колодца. Павлины в саду. Кормление кур, велогонка, рынок, прогулка с папой, работа на плантации. Берег океана. Радуга... Все интересно, необычно. Ребята открывают бесконечно много важного, значительного в окружающей природе, жизни родного города, деревни, в привычном для большинства взрослых течении каждодневных событий.

Умеют в рисунках привлечь внимание к самому главному и в то же время показать разнообразие



К. Дж. Калаватхи,
12 лет.
Время игры.
Гуашь.

С. Мадху, Судхана Рао,
14 лет.
Хоккей на траве.
Гуашь.

лиц, поз, движений. Композицию не перегружают деталями, поэтому она легко читается. Чувствуют пропорции. Знают, как изобразить предметы в пространстве, — хорошо освоили законы перспективы. В гуашах проявилось природное чувство ритма, стремление к декоративности, тщательная завершенности. Мажорность колорита, ясная певучесть линий отличали почти каждую работу.

Знаменательная особенность: индийских ребят не привлекают какие-либо острые, конфликтные ситуации, столкновения, драматические события (за исключением разве спортивных). Они предпочитают изображать явления, типичные для спокойной, мирной жизни. И в этом выражается характерная черта индийского народа — миролюбивого и доброжелательного.

А. АЛЕХИН

РИСУЕМ НАТЮРМОРТ

Дорогие ребята! Очередное домашнее задание мы посвящаем композиционному тематическому натюрморту. Натюрморт можно условно разделить на два вида — учебный и творческий. В первом случае он составлен из нескольких предметов, которые рисуют или пишут для того, чтобы укрепить профессиональное мастерство, лучше овладеть основами изобразительной грамоты — развить глазомер, познать закономерности светотени, перспективы, научиться верно передавать тоновые и цветовые отношения. К другому типу натюрморта относятся работы сюжетно-тематической направленности, несущие в себе определенную идею. Ведь известно, что натюрморт иногда способен рассказать о человеке не меньше, чем портрет.

Работая над заданием, особое внимание уделите подбору вещей, их смысловому единству, расположению их по отношению друг к другу с учетом окружающей среды. Неплохо составить натюрморт на фоне интерьера или пейзажа, но так, чтобы это соответствовало задаче и не нарушало композиционной слаженности. А по содержанию работы могут быть бесконечно разными: предметы труда представителей любых профессий — механизатора, садовода, химика, атрибуты искусства — живописи, музыки, театра, цирка, спортивный инвентарь, вещи, необходимые в быту, в домашнем хозяйстве, все нужное для учебы в школе; пионерская и комсомольская символика, разнообразие исторические реликвии.

Итак, ждем ваших работ. В выборе материалов и техники исполнения не ограничиваем. Но все же обращаемся с просьбой — не забывайте масляную живопись. Избегайте слишком больших размеров холста, картона, бумаги — изображенные предметы не должны превышать натуральную величину. Пусть любое решение будет самостоятельным.

Присылайте работы до 1 сентября 1986 года. Желаем успехов!



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

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

1. 1986

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Год мира, год партийного съезда	
2	50 лет выхода в свет первого номера журнала «Юный художник»	<i>П. Сысоев, Н. Соколов, М. Аникушин, В. Полевый, Н. Жовтис, Ю. Подляский, П. Пинкисевич</i>
8	НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС Творец и хозяин жизни	<i>Ю. Нехорошев</i>
14	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Как учились мастера итальянского Возрождения	<i>Е. Архипова</i>
17	Из «Трактата о живописи»	<i>Ченнино Ченнини</i>
18	РАССКАЗ ОБ ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ Статуя «Мир» Антонио Кановы	<i>В. Евдокимова</i>
20	К 150-летию со дня рождения Н. А. Добролюбова	<i>Ю. Дытынко</i>
23	РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Архитектор Клейн	<i>А. Тарунов</i>
28	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Художественное гравирование по металлу	<i>В. Королев</i>
32	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Современная живопись Вьетнама	<i>Г. Сорокина</i>
36	МУЗЕИ Дом-музей В. М. Васнецова	<i>Н. Ярославцева</i>
42	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Учимся лепить. Беседа первая	<i>М. Рыбаков</i>
44	Скульптурные материалы — глина и пластилин	<i>Н. Одноралов</i>
45	РИСУЮТ ДЕТИ Зима — любимая тема	
46	Яркие краски Индии	<i>А. Алехин</i>
48	ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ Рисуем натюрморт	

Обложки:

- В. Васнецов. Ковер-самолет. Масло. 1919—1926. 260×187. Дом-музей В. М. Васнецова.
- Г. Лопатин. Делу Ленина и партии верны! Плакат. 1985.
- Юный Леонардо да Винчи в мастерской Верроккьо. Кадр из многосерийного итальянского телефильма «Жизнь Леонардо».
- Н. Кузнецов. Портрет художника Виктора Михайловича Васнецова. Масло. 1891. 142,5×88,2.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садьков, 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. Ф. Горелова.
Художественный редактор Ю. И. Киселев.
Фотограф С. В. Майданюк.
Технический редактор В. И. Куркова.

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Сдано в набор 15.11.85. Подп. к печ. 25.12.85. А16246. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2007.

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





Миллерс 71124

1901. 0000. 0000

70 коп.