

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



10. 1987





Сердцем с революцией

70 лет назад рабочие и крестьяне России взяли политическую власть в свои руки. «Мы наш, мы новый мир построим», — в этих словах «Интернационала» звучала их непоколебимая уверенность в правоте великого дела. С тех дней и ведется летоисчисление нового мира. Для вас, юные читатели, события 1917 года — легендарная история, воспетая в романах, стихах, песнях и кинофильмах. Для моего поколения — это частица прожитой жизни, незабываемые дни, озарившие наше детство, дни, когда родился другой уклад, круто менялись судьбы страны и судьбы отдельных людей. Ни одну семью не обошли эти перемены, в том числе и мою.

Я родился в канун Октября в крестьянской семье, не имевшей ни клочка земли. Дед при Советской власти получил землю — революция круто изменила жизнь.

Словно луч из незнакомого свободного мира ворвался в наши довольно глухие места, возвещая о начале новой жизни. В селе открылась школа, курсы ликвидации безграмотности. Буквы я учил вместе с матерью, которая так и прожила бы неграмотной, если бы не Советская власть...

Мое детство соприкоснулось с гражданской войной. Заканчивал институт, когда началась Великая Отечественная. Пошел в ополчение, воевал, потом плен. Освобождение. Снова армия, Победа и возвращение к искусству. Пережито много, и с годами понимаешь, что ведущим и определяющим в творчестве является чувство Родины. Художник тогда силен, когда кровно связан с жизнью народа, его судьбой.

И кому же, как не художникам, скульпторам, писателям, отразить в своем искусстве великие преобразования, героизм и драматизм защиты революции от врагов, пафос созидания, нынешнего переустройства жизни. Художники разных поколений со всей присущей им страстью, вдохновением воспевают и продолжают воспевать ленинские идеи Октября. В них истоки нашего Советского социалистического государства — которое семь десятилетий высоко несет по миру знамя великого Ленина, родной Коммунистической партии.

С первых дней революции мастера искусств поставили свой талант на службу народу. Они оформляли улицы и площади городов в дни революционных праздников, создавали памятники, осуществляли ленинский план монументальной пропаганды. Художники вели напряженный поиск того, как на своих полотнах во всей правде и полноте отразить новое содержание жизни. Они пристально вглядывались в происходящее, по зову Александра Блока «всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушали

революцию». Поэтому в их картинах эта эпоха получила такое трепетное и достоверное воплощение.

Вспомните, например, полотна Митрофана Борисовича Грекова «В отряд к Буденному», «Тачанка». Они напоены ароматом степей, дыханием подлинно народной войны.

Меня всегда поражают своей глубиной образы простых людей в произведениях на историко-революционную тему. Сколько в этих людях гордого человеческого достоинства. Посмотрите на картину Сергея Васильевича Герасимова «Ленин среди делегатов II съезда Советов». Все в ней подлинно, достоверно, как точно даны типы рабочих и крестьян, как правдиво выражена народная любовь к Ильичу. Это подчеркнуто и композиционным решением — Ленин стоит в толпе делегатов съезда и словно окутан их теплотой, сердечностью. Единство Ленина и народа здесь передано с поразительной пластической силой.

То же глубокое взаимопонимание между вождем и народом убедительно воссоздал Владимир Александрович Серов в замечательной картине «Ходоки у Ленина».

Хочу напомнить еще одно из гениальных созданий советской живописи — «Оборона Петрограда» Александра Александровича Дейнеки. В самой пластической структуре картины заложена наступательная энергия. Глядя на мужчин и женщин, чеканным шагом идущих на бой с врагом, веришь, что такой народ ничто не может сломить, нельзя победить волю тех, кто защищает завоевания народа, свою мечту о счастье и воле.

Настоящий художник выражает чаяния народа — и в горькие дни, и в победные. Такие произведения высвечивают время с его сложностью, драматизмом.

В искусстве важна правдивость, искренность, благородные побуждения души. Только при этом условии рождаются вещи волнующие, исповедальные, столь необходимые людям во все времена. Рассматривая классические произведения советских мастеров, помещенные в этом номере журнала, внимательно вглядись, юный читатель, в лица своих духовных отцов и дедов, своих предков, которые кровью и потом, вдохновенным трудом и талантом создали сегодняшний день. Завтра настоящее станет прошлым, но оно всегда будет дорогом нам, как дорога Великая Октябрьская революция, определившая последующую жизнь советских людей, их социальную и духовную сущность. И вам, юным, хранить и приумножать это бесценное наследие духа, труда, дерзания!



О ВРЕМЕНИ, О ТВОРЧЕСТВЕ, О СВОЕМ ПОКОЛЕНИИ РАССКАЗЫВАЮТ СКУЛЬПТОРЫ — РОВЕСНИКИ ОКТЯБРЯ

Л. Е. КЕРБЕЛЬ,
народный художник СССР,
Герой Социалистического Труда:

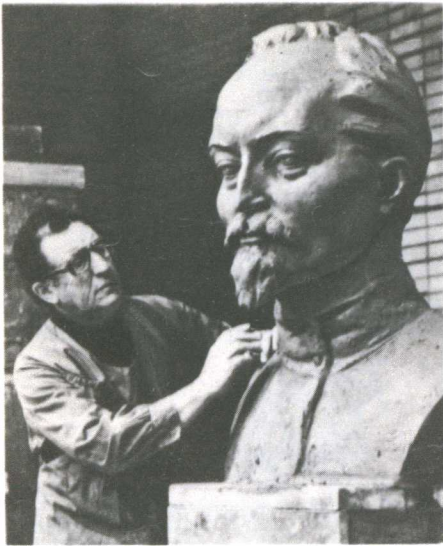
— Мне и моим ровесникам выпало счастье родиться вместе с Октябрем, расти, взрослеть, мужать в героической атмосфере тех лет. Без преувеличения могу сказать, что судьба страны — это и моя личная судьба. Все, чем жил народ, важнейшие события времени оказывали непосредственное влияние на формирование наших характеров. У моих сверстников было огромное желание проявить себя не только в учебе и творчестве, но и в общественной работе. В школе, в институте, на заводе мы жили бурно, с подъемом брались за все, к чему призывала страна. Это было не обязанностью, а потребностью души. Нас так воспитывали, индивидуализму мы говорили решительное «нет». Коллективность главенствовала в общении, жили единой целью. Никто не уговаривал молодежь идти на субботники, ехать на торфоразработки, вести антирелигиозную пропаганду. Мы сами рвались к большим общественным делам. Энтузиазм в те годы достигал огромного накала, помогал переживать трудности. Говоря современным языком, все наше поколение отличалось активной жизненной позицией, что в полной мере проявилось во время Великой Отечественной войны.

В годы молодости светлый образ Ленина укреплял нашу веру в будущее. Мы знали, для чего живем, учимся, работаем. И не случайно впоследствии ленинская тема стала ведущей в моем творчестве.

Приходя в мастерскую, журналисты часто спрашивают: а что вы делаете для души? Я не разделяю творчество: это для заказа, а вот это — для души. Все мои скульптуры, памятники сделаны

1917 - 1987

Скульпторы —



по велению сердца, с искренней убежденностью. Я всегда стремился создать такое произведение, которое бы оценил народ.

Впервые нарисовал Ленина еще мальчишкой, потрясенный его смертью. Затем, учась в девятом

классе, сделал барельеф, который был показан Н. К. Крупской и оценен ею. Между первыми попытками и работами, которые принесли мне известность, лежит дистанция длиною в жизнь. Учеба в институте, фронт. Я учился у больших мастеров, у жизни, серьезно относился к натуре и чувствовал ответственность свою как художника.

В. И. Ленин воплотил в себе лучшие человеческие черты. Создать его образ — для художника одна из самых почетных и ответственных задач. Вождя революции рисовали, лепили разные мастера. И у каждого он свой. Это зависит от меры понимания его личности и от таланта. Я сделал много памятников Ленину у нас в стране и за рубежом. Всякий раз пытался открыть в нем новые черты, не повторяя уже найденное. Многолетняя работа, доскональное знание фотопортретов навсегда закрепили в памяти его образ.

Л. Кербель.
Памятник В. И. Ленину.
Смоленск.
Гранит. 1967.

Л. Кербель.
Памятник «Медикам-героям Великой
Отечественной войны 1941—1945 гг.».
Москва.
Гранит. 1972.



В. Е. ЦИГАЛЬ,
народный художник СССР:

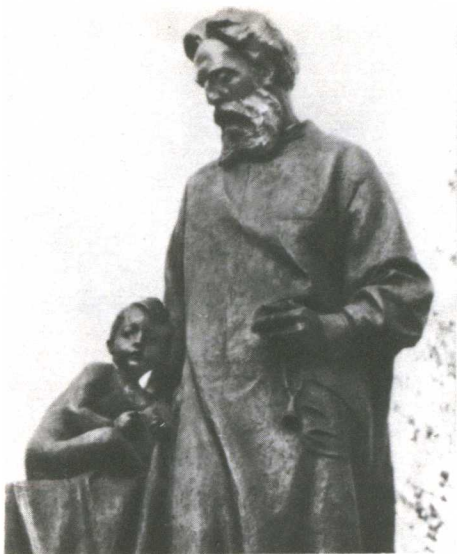
— Жизнь человека неповторима и единственна, и в то же время — типична и во многом схожа с миллионами других жизней сверстников. Недаром говорится, что у каждого поколения свои характерные черты и судьбы. Эту общность судеб легко проследить на биографиях моих коллег. Пережиты одни и те же события, вместе вошли мы в искусство. И все же опыт каждого уникален и неповторим.

На долю нашего поколения выпало суровое испытание войной. Я тогда учился в Московском художественном институте и вместе с однокурсниками прервал учебу и ушел добровольцем на фронт. Воевать довелось на Черноморском флоте, на легендарной Малой земле под Новороссийском и в Керчи, а потом на Балтике. Для всего последующего творчества время, пережитое на Малой земле, стало неисчерпаемым источником веры в высокое благородство советских людей. Мое отношение к жизни и к искусству сформировалось именно в те дни и месяцы. На фронте много рисовал: для листовок, для газеты «Красный черноморец». Очень трогало теплое и уважительное отношение матросов и бойцов к рисункам. Остался в памяти разговор с одним старшим лейтенантом. Пришел он и говорит: «Слушай, художник, запиши меня в историю». Трудно тогда было представить, что роль фронтового художника это «история». Но спустя много лет стал понятен смысл этих слов.

На войне я видел рождение героев из самых обычных, ничем

ровесники Октября

1917 - 1987



не примечательных внешне людей. И впоследствии часто размышлял над тем, где истоки таких высоких проявлений души, сокрушительного умения убедить другого ценой собственной жизни? Никто не агитировал морячку Галину Петрову выйти на минное поле и плясать на нем, чтобы поднять матросов в атаку. Так же, как и Михаила Корницкого, бросившегося с гранатами на кучу гитлеровцев и взорвавшегося вместе с ними, и еще сотни, тысячи наших солдат, моряков, партизан. Где в сознании человека кон-

чается защитная реакция и побеждает желание быть первым, храбрым, или, может быть, безысходность положения заставляет совершить чудо? Над этими вопросами думал, создавая свои скульптуры, пытаясь раскрыть красоту подвига советских людей.

Казалось бы, что общего между матросом с лихо заломленной бескозыркой и генералом Д. М. Карбышевым, трагически погибшим в Маутхаузене? Или татарским поэтом-воином Мусой Джалилем и разведчиком Рихардом Зорге, десятилетиями работавшим в Германии, Китае, Японии... Разные люди, разные судьбы, по-разному жили, по-разному встретили смерть. Но для истории это уже не просто генерал, офицер или солдат, а герои, ставшие совестью поколений. И моей мечтой было возвращение их в строй — в мраморе, бронзе, граните. Памятники нужны людям. Нужно место, куда можно принести свою любовь, печаль и благодарность.

Память будоражит душу. Не дают покоя воспоминания, тянет не вперед к старости, физической усталости и забвению, а назад, чтобы еще и еще почерпнуть мужества, силы, увидеть себя молодым и пожалеть о тех, кого уж нет.



В. Цигаль.
Памятник детскому врачу
Н. Ф. Филатову.
Москва.
Бронза, гранит. 1960.

В. Цигаль.
Памятник Р. Зорге.
Москва.
Бронза. 1985.



М. К. АНИКУШИН,
народный художник СССР,
Герой Социалистического Труда:

— Родился я в начале октября 1917 года. Еще не прогремело баковое орудие «Авроры», еще Зимний и Смольный не стали понятиями-символами. Но в России царил такой накал революционной страсти, такая глубина революционного сознания, каких мир человеческий ранее не знал. Есть особый смысл в звании «ровесник Октября». Я не выбрал его, ничем не заслужил, а вот обязанностью высокой перед жизнью, перед людьми оно для меня стало.

Я — сын московского паркетчика, замечательного мастера Константина Аникушина. По его паркетам до сих пор ходят те, кто останавливается в столичной гостинице «Москва». Мой старший брат — инженер-геодезист Владимир Аникушин принимал участие в открытии и создании Карагандинского промышленного района. По его картам воевал весь Северо-Западный фронт. Их я тоже не выбирал, но обязан был стать с ними ровень.

Мне кажется, что даже Детскую техническую станцию на улице Житной, Дом пионеров на Полянке выбрал не я. Они меня выбрали, потому что революция взяла на себя обязанность ни одного из нас не проглядеть, каждому обеспечить не только кров и хлеб, но развитие по таланту. Моим учителем в Доме пионеров был прекрасный скульптор, изумительный коммунист Григорий Андреевич Козлов. Стоит ли удивляться, что в 1933 году я, родившийся лишь на год раньше Красной Армии, участвовал во Всесоюзной выставке «15 лет РККА»...

В Ленинграде, в средней художественной школе и Всероссий-



М. А н и к у ш и н.
Памятник А. С. Пушкину на площади
Искусств в Ленинграде.
Бронза, гранит. 1957.

ской академии художеств меня учили Александр Терентьевич Матвеев, Василий Семенович Богатырев, Виктор Александрович Синайский.

Лучших учителей трудно себе было представить. О Матвееве можно сказать, что он стал классиком советского искусства. Его скульптурная группа «Октябрь», установленная ныне перед фасадом концертного зала «Октябрьский» в Ленинграде, является примером прекрасно найденного и воплощенного образа революции. И Матвеев, и Синайский участво-

вали в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды, они создали ряд выдающихся памятников... Мои учителя верили в меня, и их поддержка окрыляла. Я был первокурсником Академии художеств, когда начался конкурс на проект памятника Пушкину, и не мог тогда предположить, что этот памятник будет установлен на площади Искусств, а его автором буду я. В то время даже мечтать об этом не мог, но желание попробовать свои силы в творческой борьбе было огромно...

Будучи студентом третьего кур-

са, вместе с архитектором Владимиром Петровым, который только что закончил курс академии, я получил 1-ю премию за конкурсный проект памятника Низами для Баку. Нет, памятник наш не поставлен. Но гордости-то было! Да и дороже той премии помню только одно: первый бесплатный обед на Детской технической станции в 1927 году. Нас там, голодных, целая орда была. Кормили даже тех, кто приходил на один день. Кто за это платил, как хватало на всех, не знаю до сих пор. Ничего в жизни не ел вкуснее тех сосисок с капустой...

Как же хорошо нас учили! Какой справедливой, обдуманной и вместе с тем безоглядной была дерзость нашей революции, ее размах, вера в талант, кровное родство ее всему прекрасному, что на любой земле, любым народом созидалось для блага человека, для его духовности и благородства.

Всем, что сделал, чем перестрадал, чем был счастлив, я обязан Великому Октябрю. А что не сделал,— то мой долг перед ним.

М. А н и к у ш и н.
Портрет дважды Героя
Социалистического Труда
конструктора А. С. Яковлева.
Бронза. 1976—1978.





В. З. БОРОДАЙ,
народный художник СССР:

— К лучшим чертам моего поколения я бы отнес неумную, поистине революционную энергию и непоколебимую убежденность в том, что строим новый, лучший мир. Мы были терпеливы и мужественны, впрочем, это качества всего советского народа. С таким народом можно горы своротить, и он это не раз доказывал всему миру.

Трудного в молодости хватало. Не надо приукрашивать: жизнь сурова. Но, борясь с трудностями, человек совершенствуется, в нем кристаллизуется лучшее. Мы не были идеальными, и, возможно, потомки станут судить о нас по своим меркам. Могу сказать одно: я не хотел бы иной жизни. То, что пережито, стало частью меня самого. Не знаю, будет ли у новых поколений такое чувство сопричастности к родной земле, ко всему, что на ней происходит, как у тех, кто в юности учился со мной в ФЗУ, шел рядом дорогами войны, стоял у станка в скульптурной мастерской. Мы были очень чутки к красоте, буквально вгрызались в учебу. И надо отметить, обстановка тех лет благоприятствовала развитию талантов. Вспоминаю годы учебы в Днепропетровском художественном училище и первых учителей с благодарностью. Они заложили основы серьезного отношения к искусству. Мы много рисовали. Учителя наши — почти все выпускники Петербургской академии художеств. Передача традиций из рук в руки очень важна. Нам прививали любовь к классике, возили в музеи Киева, Ленин-

града, Москвы. Иногда меня спрашивают: но ведь в те годы шла ломка традиционного искусства, рождались новые формы, почему вас это не увлекло? Потому что понял: методами модернизма невозможно передать большие идеи...

Искусство вбирает в себя нравственный и исторический опыт народа. Это наследство, которое мы оставляем потомкам. По нашим произведениям будут судить о нашем времени. И честно говоря, мне не стыдно за советскую скульптуру. Лучшие работы собратьев по цеху вызывают чувство удовлетворения. О собственном творчестве говорить сложнее. На каждую работу уходили годы, а то и десятилетия жизни. В каждой хотелось поделиться с людьми своими чувствами и мыслями.

Большинство моих памятников стоят в Киеве, древнейшем городе, «матери городов русских». Старинная архитектура, фрески, сохранившиеся с XII века, названия улиц и площадей — все тут дышит историей. Представьте, что мой дом стоит на том месте, где когда-то был двор князя Владимира... История и современность переплелись в облике нынешнего Киева. В последние годы все больше тянет к истокам, к корням,

хотя интерес к этому жил во мне с детства. Его пробудил отец, потомок старинного казацкого рода. Всю жизнь проработал он почтальоном и получил за свой труд большую награду — орден Ленина. Он приложил немало сил, чтобы я перешел на стезю искусства. Это занятие не казалось ему пустячным. Еще в художественном училище я сделал первую историческую работу «Александр Невский», правда, она не была удачной. Но героика всегда привлекала меня.

К теме войны долго не мог прикасаться. Слишком тяжело было вспоминать. Потом почувствовал, что это мой долг, раз остался в живых. Вместе с другими скульпторами участвовал в создании мемориального комплекса Украинского государственного музея Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Образ Родины-матери — это собирательный образ славянки. Доброту, мужество и печаль хотелось передать в ее лице — ведь сколько миллионов погибло!

Одна из недавних работ установлена на берегу Днепра и посвящена основателям Киева: братьям Киею, Щеку и Хориву и сестре их Лыбеди. Эти образы навеяны легендой, о достоверности которой в свое время спорили. Но художественная интуиция подсказывает мне, что это не вымысел. В любом деле кто-то должен быть первым, подать идею...

В. Бородай.
Памятник «Основатели Киева».
Киев.
Бронза. 1981.



Орден Октябрьской Революции

В конце 1966 года Главному управлению производством государственных знаков (Гознак) поручили разработать проект ордена в ознаменование полувекового юбилея Великой Октябрьской социалистической революции. Над выполнением ответственного задания трудились художники Московской печатной фабрики Гознака, которые сделали ряд эскизных вариантов. Причем вначале не было определенного наименования награды, предлагались названия — орден «50 лет Советской власти», «Великого Октября», «Великой Октябрьской социалистической революции». Предпочтение было отдано проекту В. П. Зайцева.

Уроженец Смоленской области, В. П. Зайцев после окончания школы-семилетки оказался в Москве. В 1951 году, окончив спецтехникум и получив диплом художника-графика, пришел на Московскую печатную фабрику Гознака, где и работает по сей день. Участвовал в создании медали «Тридцать лет Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.», юбилейных монет, посвященных 30-летию Победы и 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова.

— Для художников Гознака подобная работа — вполне обычное дело, — рассказывает Валентин Прохорович. — Как и на любом производстве, получили заказ, условия, которым должно отвечать будущее изделие. Да, всего лишь изделие: орденами и медалями, почетными знаками, грамотами и дипломами наша продукция становится лишь за пределами предприятия, утвержденная в этом высоком назначении правительственными указами. Композиция награды сложилась у меня сразу: пятиконечная звезда — основа практически всех советских орденов, и крейсер «Аврора» — образ и символ, с которым все мы связываем октябрьские события 1917 года. А вот над компоновкой деталей пришлось подумать, сделать десятки набросков. Не зная, как будет называться награда, поместил на знамени лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»



Летом 1967 года одобренный правительством эскиз отправили на Ленинградский монетный двор — старейшее в стране предприятие, где со времен Петра I до наших дней чеканятся монеты, ордена, медали, различные значки. Бригадир граверов А. В. Козлов, ставший впоследствии главным художником ЛМД, получил задание: в течение двух суток изготовить образец ордена в материале (серебро, золото, эмаль).

— Сроки были весьма жесткие, даже для опытных специалистов, — вспоминает Александр Васильевич. — Трудиться пришлось круглосуточно с небольшими перерывами для сна. Штамповочный инструмент изготавливать

было некогда, на это потребовалось бы не менее полумесяца. Делали орден вручную. К работе подключил ведущих граверов Н. Н. Филиппова и братьев И. С. и Л. С. Комшиловых. Сам взялся за основу ордена — звезду, которую потом покрыли эмалью. Николай Николаевич резал накладные серп и молот. Игорь Сергеевич работал над накладкой с изображением «Авроры» и знаменем. Лев Сергеевич делал лучи-сияния (в нашем образце они были тоже накладными, но затем стали штамповаться за одно целое со звездой-основой). В процессе работы подменяли друг друга.

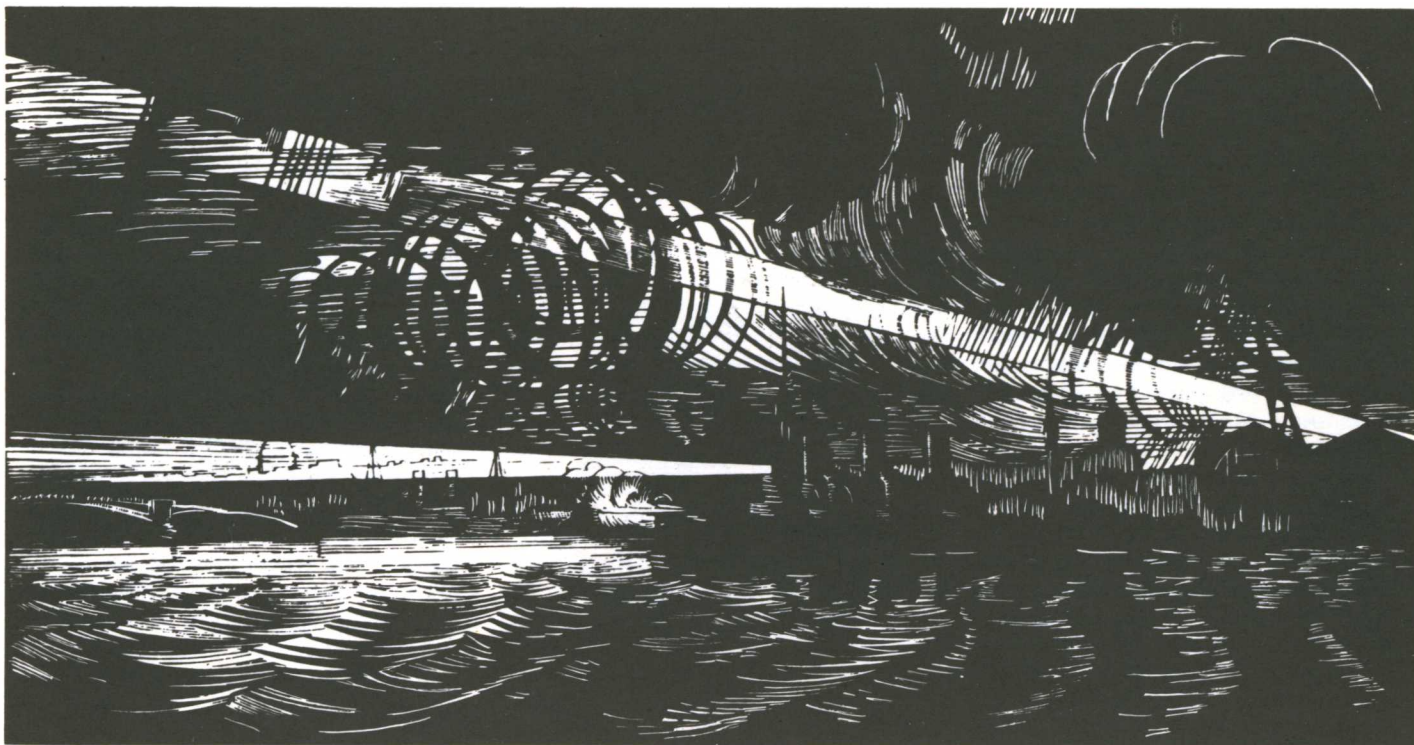
Мастера справились с заданием в срок. Рукодельный образец доставили в столицу, где работники Московского монетного двора по нему изготовили инструмент — стальные массивные штампы, с помощью которых чеканили орден. В августе образец ордена отправили на рассмотрение в Президиум Верховного Совета СССР, где 13 октября он был утвержден. А 31 октября 1967 года вышел Указ Президиума Верховного Совета СССР об учреждении новой правительственной награды.

Орден Октябрьской Революции занял в системе наград СССР второе место после ордена Ленина. Вручать его стали не только в ознаменование определенной даты, но и за конкретные дела в коммунистическом строительстве, выдающиеся достижения в области развития народного хозяйства, науки и культуры, укрепление оборонной мощи Советского государства, дружбы и мира между народами.

Этим орденом награждаются как отдельные граждане (СССР и зарубежных стран), так и коллективы трудящихся вплоть до союзной республики. Среди первых, удостоенных высокой награды, стали города Ленинград и Москва, Российская и Украинская социалистические республики, легендарный крейсер «Аврора». Орден получили и двое из его создателей — А. В. Козлов и Н. Н. Филиппов.

1917 - 1987

В. ШУМКОВ



Каллиграфия Октябрь

Н. КУПРЕЯНОВ.

Крейсер «Аврора».

Гравюра на дереве. 1923.

11,7×22,2

Государственная Третьяковская галерея.

Символично, что впервые показал свои работы на выставке Николай Николаевич Купреянов (1894—1933) в 1917 году. А одним из лучших его произведений стал графический лист, посвященный славному революционному событию семнадцатого года, когда в октябре на Неве легендарный крейсер «Аврора» дал холостым выстрелом сигнал к началу вооруженного восстания, к штурму Зимнего дворца, где заседало буржуазное Временное правительство.

Ограниченными выразительными средствами гравюры на дереве автор композиции добился убедительного, образно говоря, живописного эффекта. Густые, полные экспрессии заливки черного цвета точно передают бес-

покойное состояние осенней ночи, тяжелые клубы облачного неба, холодный плеск невских вод. Скупой белый цвет создает стальные отблески на воде, резко выделяет упругие лучи прожекторов, бегло намечает отрывочно высвеченные силуэты городской архитектуры. Все в этом графическом листе подчинено чеканной, строгой логике линий, продуманному соотношению черных масс и белых вспышек. Оттого так поистине монументален, лаконичен, ясен символический образ исторического события, потрясшего мир, открывшего новую эру общественного развития человечества.

За очень небольшой творческий путь Николай Николаевич Купреянов сумел достичь высот профессионализма в технике ксилогра-

фии. Гравированию на дереве он учился у замечательного мастера А. П. Остроумовой-Лебедевой. Художник также работал в технике литографии и акварели. Он занимался книжной иллюстрацией, журнальной графикой. Был отличным, виртуозным рисовальщиком.

В поездках по стране Купреянов делал многочисленные рисунки пером и акварелью без подготовки, в которых отражал ежедневные острые впечатления об увиденном. Это был своеобразный графический дневник художника, полезная профессиональная школа, которая позволяла мастеру добиваться столь совершенных композиционных решений в его тематических листах.

Успешно разрабатывал Купреянов темы лирического пейзажа, сельской жизни, молодой индустрии социализма. И всегда его творчество отражало жизнь страны, начиная с хрестоматийной для советского искусства вещи — «Крейсера «Аврора».

1917 - 1987

П. ШУХМИН.

Приказ о наступлении.

Масло. 1928.

239×282.

Центральный музей
Вооруженных Сил СССР

Картина Петра Митрофановича Шухмина (1894—1955) «Приказ о наступлении», воссоздающая один из эпизодов гражданской войны, как бы переросла свое время, вышла за рамки конкретного события. Она воплотила образ героической защиты Страны Советов, который был актуален и в годы Великой Отечественной войны, и сегодня многое говорит патриотическому чувству современника. Этому способствует не только емкая идея полотна, но и его художественные достоинства,

являющие собой образец решения большой темы скромными и на редкость выразительными средствами.

Автор обратился к тому психологическому моменту, когда в человеке отчетливо проявляется его своеобразие и одновременно прочная монолитность с товарищами. В относительно малочисленной группе людей, как в капле воды — целое море, художник отразил энтузиазм огромной массы бойцов. Не случайно в композиции взят горизонт, позволяющий представить за спинами изображенных героев тысячи таких же мужественных, беззаветно преданных делу Великого Октября.

Как революционный призыв воспринимается в картине крас-

ный цвет. Его скупые вспышки на фоне коричневатого-серого колорита связаны воедино — пятно фуражки командира, алые ленточки и звезды. Четко продуман энергичный ритм силуэтов. Фигуры бойцов и просветы между ними, индивидуализированная мимика лиц и уверенное положение ног на заснеженной земле, общая — с металлическими отблесками — жесткость в колорите создают мощный образ волевого напряжения, твердой решимости выполнить приказ о наступлении. Веру в победу защитников революции вселяют и каждый портретный образ в отдельности, и весь исполненный внутренней силы и внешнего благородства строй картины, вошедшей в золотой фонд советской живописи.





К. ЮОН.
 Парад Красной Армии.
 Масло. 1923.
 89,5×111,5.
 Государственная Третьяковская
 галерея.

Есть люди в отечественной культуре, представляющие собой как бы живой мост между славными традициями прошлого и социалистической новью. Среди них выдающийся художник и педагог, блестящий представитель московской школы живописи Константин Федорович Юон (1875—1958). Подлинный певец Москвы, он остался и после революции верен любимой теме. Только она получила еще более оптимистичное осмысление.

Счастливым особенностью кисти живописца было умение сделать все праздничным, светлым, окрыленным радостью жизни и чело-

веческого общения. Не случайно он так любил писать народные гулянья, толпы людей на базарной площади, сельские праздники, отдыхающих и работающих вместе горожан. Чувство коллективизма — главный мотив и его послереволюционных картин. Как правило, мастер создавал многофигурные композиции. И каждая фигура на его полотнах не просто пятно, необходимый цветовой акцент, а тонко характеризованный персонаж — средствами детали, костюма, движения тела.

Великий Октябрь еще более углубил интерес к человеку, коллективу, обществу людей в дни торжеств и лихих годин. Картина «Парад Красной Армии» увековечила праздник пятилетия Октября. Пестрое людское море вспыхнуло пламенем знамен, транспарантов, полотнищ, охвативших кремлевскую трибуну. Художник воссоздал всеобщее ликование,

мажорную атмосферу, царящую в колоннах бойцов, в массе зрителей. Романтичен и жизнеутверждающе первый в истории парад советских войск. «Мне довелось присутствовать на нем и отобразить это зрелище на полотне, — вспоминал художник. — На том месте, где теперь находится Мавзолей, тогда стояла огромная белая фигура рабочего, выполненная скульптором Лехтом».

Много позже довелось художнику запечатлеть и сам Мавзолей. Мы можем увидеть его на картине «Парад на Красной площади в Москве 7 Ноября 1941 года». Снова праздник, но праздник тревожный. Над страной сгустились тучи огромной беды. И снова автор обратился к заветному образу сердца столицы. Пронзительно зазвучал мотив великого испытания на прочность всего того, что любил и воспевал художник.

Петров-Водкин Художник и Революция

В России — революция! Подобно очистительному урагану перевернула она устои старого мира, открыв необычайно широкие возможности для творческой личности. Петров-Водкин был среди тех, кто с первых дней включился в бурную художественную жизнь молодой Страны Советов. Искусство вышло на улицы, обращаясь к миллионам трудящихся. «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры», — бросил лозунг в 1918 году поэт В. Маяковский. Столицу украсили замечательные панно, праздничные плакаты, транспаранты. Литературовед В. Шкловский писал о Петрограде тех лет: «Город жил, горел красным огнем революции».

Петров-Водкин исполнил тогда несколько панно, в том числе посвященное герою народного восстания Степану Разину. «Первым, чем я участвовал в революции, — это «Степан Разин», — вспоминал впоследствии мастер. Живопись ярко расцветила Театральную площадь в Петрограде в годовщину Октября. Художник участвует в реорганизации Академии художеств, ведет педагогическую работу. Студенты выбирают его профессором живописного факультета. В 1921 году — поездка в Самарканд с целью обследования и реставрации древнейших памятников архитектуры. Время давало удивительный простор для политической, гражданской активности живописца.

Сразу осмыслить события и воплотить их в больших эпических полотнах было невозможно. Художник — в поиске, обращается в послеоктябрьские годы к портрету, натюрморту, вкладывая в них живой, неравнодушный взгляд очевидца. Натюрморт «Селедка», написанный в 1918 году, — тому свидетельство. Селедка, переливаясь и сверкая, как своеобразная драгоценность, — а для того вре-



К. Петров-Водкин.
Купание красного коня.
Фрагмент.
Масло. 1912.
Государственная Третьяковская галерея.

мени она действительно была драгоценностью — изображена на столе рядом с краюхой хлеба, двумя картофелинами. Мастер пишет их на розовом с перламутровым отливом фоне, подчеркивая исключительность простой пи-

щи. Это — паек тех лет. Он как документ, отразивший суровое время. Вспоминая натюрморты голландской школы, поражающие декоративностью, обилием экзотических яств, сверканьем красок, еще острее можно почувствовать лаконизм и строгость полотна Петрова-Водкина. Предметы теряют привычное положение в пространстве. Плоскость стола максимально приближена к зрителю, развернута и показана как бы сверху. Подобный ракурс рас-

ширил возможности художника, помог изобразить окружающий мир объемно, панорамно.

В том же году мастер исполнил автопортрет. Полотно строится на сопоставлении пересекающихся зеленых и синих плоскостей фона, на котором спокойное, строгое, словно выкованное из металла, лицо живописца. Умный, зоркий взгляд. Напряженно сведенные брови. Вот впечатления его ученика Н. Кузьмина, ставшего впоследствии известным советским графиком: «Острижен по-солдатски коротко, худощав, борода клинышком, острый колючий взгляд. Одет без всяких претензий на коммифотность, похож на военного. Из четырех темпераментов ближе всего к холерическому: твердость, упорство...»

Для него, выходца из маленького волжского городка Хвалынского, и не могло быть вопроса: принимать или не принимать революцию. Отец — портовый грузчик, мать — прислуга в богатой семье. Образ жизни, быт русской провинции конца прошлого века, с ее старообрядческими нравами, ярмарочными балаганами сыграли большую роль в формировании личности художника. Начальные уроки живописи Петров-Водкин получил у иконописцев. Затем — Самара, учеба у Ф. С. Бурова. Потом Петербург, Москва, где он учился в Училище живописи, ваяния и зодчества у В. А. Серова. Кстати, тогда Петров-Водкин совершил увлекательную поездку на велосипеде из Москвы в Мюнхен. Денег не было, поэтому он и решил ехать за границу необычным способом, рекламируя надежность велосипеда немецкой фирмы. По дороге делал многочисленные зарисовки, а в дальнейшем подробно описал поездку в книге «Пространство Эвклида». В Мюнхене, «немецких Афинах», как тогда его называли, Петров-Водкин посещает рисовальную школу А. Ашбэ, в которой обучались многие русские художники. Здесь он впервые соприкоснулся с немецкой, французской школой живописи. Молодой мастер посетил знаменитые европейские музеи, побывал на развалинах древнегреческих храмов, восхищался красотами Флоренции и архитектурой Рима.

Одна из картин, посвященных революционным событиям,—

«1918 год в Петрограде» или, как ее по-другому называют, «Петроградская мадонна». Это — шедевр советского изобразительного искусства. Обратившись к вечной теме материнства, художник создал поистине образ русской мадонны. Петроградская работница, держащая на руках ре-



К. Петров-Водкин.
Владимир Ильич Ленин.
Эскиз портрета.
Карандаш. 1934.
35,5×26
Государственный Русский музей.

бенка, словно сию минуту шла по одной из петроградских улиц. Пустынная площадь. Длинная очередь за хлебом. Одинокие прохожие, читающие воззвания, расклеенные на стенах зданий,— все свидетельствует о беспокойной жизни города в годину гражданской войны. Ощущение тревоги передается напряженным колоритом, построенным на противопоставлении голубого, розового, зеленого и красного цветов. Образ матери выделен. Ее фигура возвышается над тревожным миром, к груди крепко прижато дитя. Петров-Водкин нарочито укрупнил первый план, подчеркнув монументальность героини. Тонкие черты ее лица напоминают иконописный лик. Головной убор стилизован под плат, а в одежде угадываются складки древнерусско-

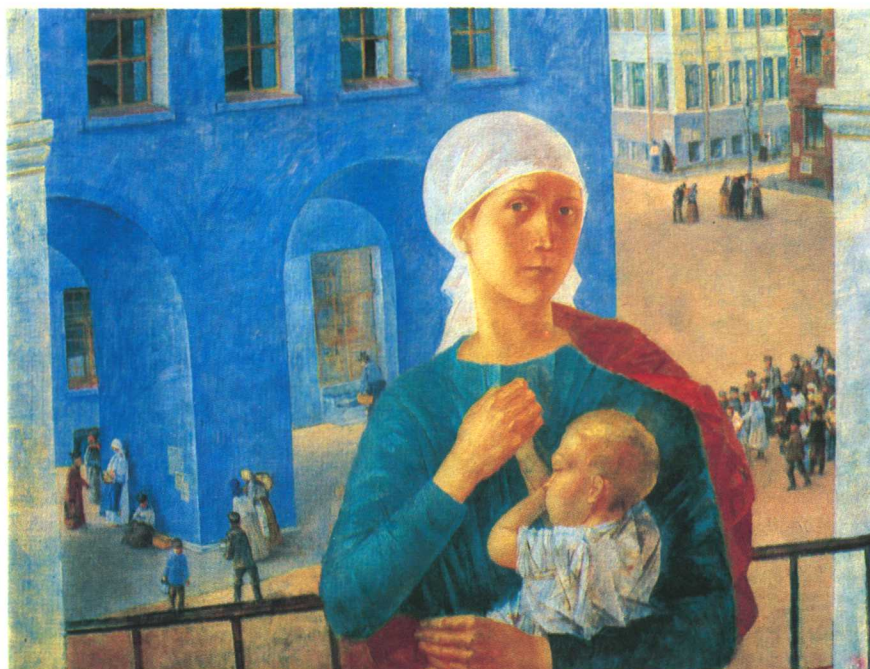
го мафория. Певучая линия контура создает выразительный абрис. Перед нами — светлый, одухотворенный образ. Как это удалось? Художнику претило изображение случайного события. Он всегда стремился к обобщению. Помогали динамичные ракурсы, звучный цвет, «музыка линий». Это слагаемые самобытной живописно-пластической системы, благодаря которой удалось воплотить заветную мечту автора — служение искусству, которое несло бы в себе общечеловеческую ценность.

Серия картин посвящена событиям гражданской войны, где Петров-Водкин воспеваает воинский долг, преданность делу революции. Полотно «После боя» написано в 1923 году, к пятилетию образования Красной Армии. Художник показывает два мира: реальный и воображаемый. За столом — бойцы-красноармейцы. На минуту задумавшись, вспоминают погибшего товарища по оружию. Все здесь реально и осязаемо: лица и фигуры, наспех сколоченный дощатый стол, котелок, ложки. А там, на втором плане, порождение их фантазии, павший в бою однопольчанин. Он остался в памяти именно таким, прощающимся с жизнью. Бойцов как бы окутывает холодный сине-стальной сумрак — они во власти печальных, бередящих душу воспоминаний. Минутная скорбь сближает разных по возрасту, характеру солдат революции. Тема героической гибели в бою трагична, но это и высокий символ. Человек погибает во имя прекрасного будущего. Его дело продолжает соратник. Мотив памяти народной звучит в холсте «После боя», в работах, посвященных В. И. Ленину.

Образ вождя занимает особое место в творчестве Петрова-Водкина, хотя художнику не удалось увидеть его при жизни. В дни похорон Ленина он — среди тех, кто получил пропуск в Дом союзов. Торжественно, в скорбном молчании провожала в последний путь великого сына Страна Советов. В почетном карауле застыли красноармейцы. Так запечатлел художник эти минуты, полные трагического пафоса, в картине «В. И. Ленин в гробу» (1924). Впоследствии живописец вновь вернулся к дорогой теме. В 1934 году он работает над портретом Ле-

нина, изобразив его в домашней обстановке, задумавшимся над прочитанной книгой. Но полотно не стало творческой удачей. Интерес представляют скорее пути, которыми шел мастер к образу занятого будничной работой Ильича.

Ощущая сложность социальных изменений революционного времени, Петров-Водкин пишет разнообразные по тематике произведения, находя новые средства выразительности. В 1920-х годах создает портреты современников, тематические картины, работает над автобиографическими книгами — «Самаркандия», «Хлыновск», «Пространство Эвклида», рисунками к ним. Советская власть закрепила завоевания революции. Началась мирная жизнь. Люди стали по-новому жить, работать, мечтать — вот что хотелось запечатлеть художнику. Картина «Новоселье» (1937) рассказывает о радостном событии, происходящем в одной советской семье, и, вероятно, характерном для тысяч семей того времени. Сам живописец писал о своем замысле: «Время действия —



К. Петров-Водкин.
1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна).
Масло. 1920.
73×92.
Государственная Третьяковская галерея.

К. Петров-Водкин.
Селедка.
Масло. 1918.
58×88,5.
Государственный Русский музей.



1922 год. Весна. Рабочая семья получила новую квартиру в центре города. Прежний хозяин ее, фабрикант или банкир, сбежал, очевидно, за границу. В большой комнате с окнами на Неву собрались человек 20 — хозяева и их гости, простые и хорошие люди. В самом их подборе, в выражении лиц, в одежде, в движениях я показываю и следы оставшейся позади гражданской войны, и начало новой социалистической стройки». Петров-Водкин подробно рассказывает средствами живописи о происходящем. Вот «хозяин — в белой рубашке за столом с трубкой. Его жена с ребенком в кресле... В правом углу картины разговор молодого фронтовика со стариком, который прожил долгую

жизнь и знает, где раки зимуют и почему были несчастья на земле русской...». Как видим, Петров-Водкин увлекся сюжетом, передачей самобытных черт героев. Ему удалось воплотить момент радостный, оптимистичный, передать ощущение многоголосой, наполненной кипучей энергией жизни людей первого десятилетия Советской власти.

Петров-Водкин по праву может быть назван художником революционной эпохи. Со свойственной ему остротой восприятия жизни, широтой интересов он сумел услышать «музыку революции», дать яркое и образное представление о духовной силе современников.

Н. АВТОНОВОВА



ПЕТРОВ-ВОДКИН О НАТЮРМОРТЕ

Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, — в этом основное требование натюрморта. И в этом — большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем.

Конечно, из натюрморта также можно сделать сюжетность комбинациями предметов, но это уже не острая задача. Фламандские натюрморты, при их чисто вывешенных для зеленных и фруктовых магазинов заданиях, иллюстрируют главным образом вкусовые отношения предметов. Трактовки полуочищенных лимонов с их тонкостью отделок на фоне сосудов с питьем, съедобные комбинации, характеризующие быт и вкус их изобразителей, наконец, наши натюрморты пасхальных, закусовых столов — все эти требования от мертвой природы являются побочными, и они задерживают внимание и авторов и зрителей на полдороге к предмету, и само выполнение является в этих случаях половинчатым.

Чтоб додуматься до предметной сущности, необходимо оголить предмет, выключить его декоративность и его приспособленные для человека функции, и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни. Тогда уясняется и цвет в его количествах, и форма, обуславливающая цвет, и рефлексивная переключка между предметами, их плотность, прозрачность и вес.

В обиходной жизни мы только вскользь соприкасаемся с предметами и не улавливаем связи между ними. Мы не замечаем сил, образующих предмет изнутри, вырабатывающих его грани, строящих его оси и вторую силу, ограничивающую воздвигание предмета — давление атмосферы, то, что в обиходе именуется фоном, но что так же, как предмет, имеет свою форму и массу, которые и не позволяют хотению предмета расширяться безгранично: каждая деталь на поверхности предмета ха-



К. Петров-Водкин.

После боя.

Масло. 1923.

154×121,5.

◁ Центральный музей Вооруженных Сил СССР.

К. Петров-Водкин.

Новоселье (Рабочий Петроград).

Масло. 1937.

204×297.

Государственная Третьяковская галерея.

рактирует эту борьбу двух сил—возвдвигания и ограничения.

Благодаря невнимательности нашу жизнь окружает много дурных предметов людского производства, еще больше притупляющих наши восприятия: пустотелые бронзы, фанерной наклейки мебель, целлулоидные куклы, дутые, стеклянные шары, золочение и серебрение вещей неметаллических и прочая бутафория пустотелых декоративностей, подделывательного, дурачащего наши восприятия смысла.

Вскрытие межпредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей: металл, жидкость, камень, дерево вводят анализирующего в их полную жизнь. Закон тяготения из абстрактного, только познавательного становится осязательным, в

масштабе близком, простом для всякого восприятия: колебания встречающихся, пересекающихся, сходящихся и расходящихся осей предметов, как в увеличительном стекле, продельвают перед вами законы движения, сцепления и отталкиваний. И окажется тогда изолированный предмет неузнаваемым по форме, если он пересекается или пересекает другой, и что его привычная форма такою нами воспринимается лишь по недоразумению, и наши представления о прямых и параллельных окажутся игрою детей в «как будто бы».

...Тела при их встречах и пересечениях меняют свои формы: сплющиваются, удлиняются, сферизуются, и, только с этими поправками перенесенные на картинную плоскость, они становятся

нормальными для восприятия.

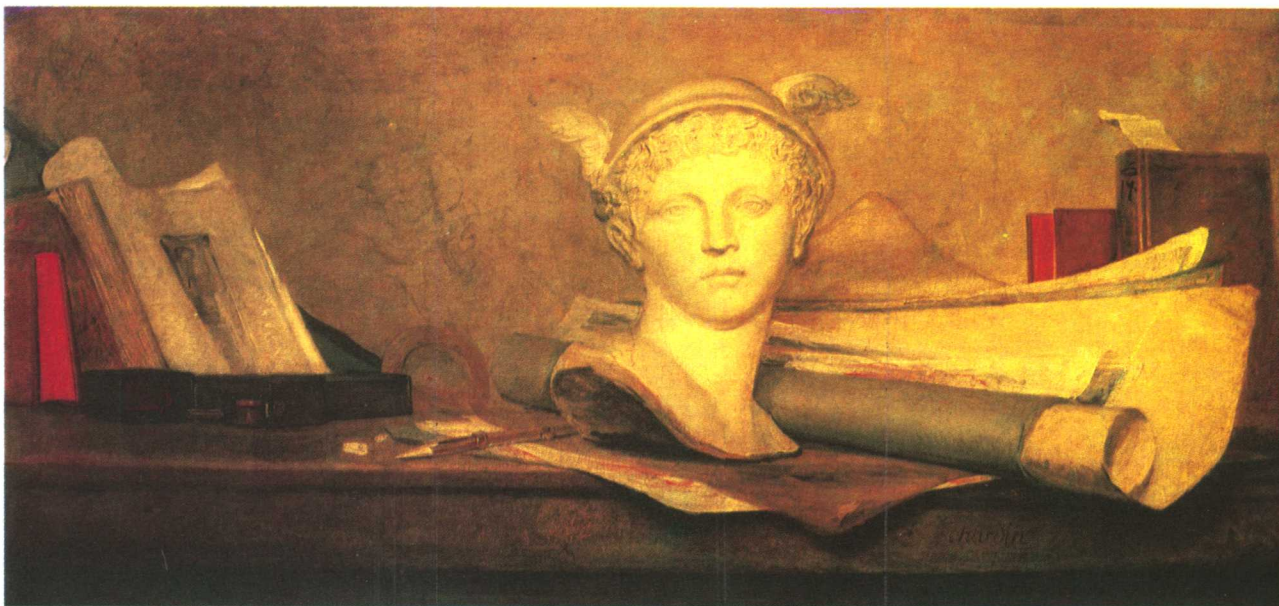
Разнородность плотностей тел по-разному отражает изменения.

Жидкости особенно нервно реагируют на встречи с предметами разных форм и плотностей: они откликаются отклонениями от горизонтов, вздутиями и вогнутостями своих поверхностей.

Это в предметах, охватываемых одним углом зрения, что же касается пейзажных и городских объемов, в них эти явления приобретают еще больший кинетический смысл.

Но когда в среду находящихся в покое предметов ворвется движущаяся форма, видимость становится неожиданной, бурной и при массе комбинаций всегда новой.

«Пространство Эвклида», 1933



Шарден

АТТРИБУТЫ ИСКУССТВ

Франция. Середина XVIII столетия. Представим на минуту, что мы оказались на выставке королевской академии живописи — парижском Салоне. Вокруг — парадные портреты, величественные ландшафты, декоративная живопись. Прямые красочные созвучия, самый разнообразный формат холстов: овальный, криволинейный. И вдруг поражающее аскетичной простотой полотно: Ж.-Б. Шарден «Атрибуты искусств». Посмотрим на него глазами современника. Где звучный колорит, чувство величавой соразмерности, да имеет ли живописец право вообще переносить на холст столь незначительный сюжет? — так и слышится, кажется, голос завсегда Салонов.

Внимательно присмотримся к деталям натюрморта. Гипсовая голова Меркурия, инструменты для рисования и черчения, книги в кожаных переплетах, рулон бумаги. Что хотел донести художник до зрителя языком форм, линий? Бюст мифологического героя солирует на полотне, это — центр композиции. Закатанные

в трубку листы бумаги, увражи занимают второе место в иерархии предметов. Наконец, книги обрамляют композицию наподобие театральных кулис. Они словно вводят в своеобразный мирок художнического быта. Иносказание? Ведь Меркурий известен как покровитель искусств. С другой стороны, жанр мифологической скульптуры занимал видное место в академической «табели о рангах» XVIII века. Рисовальные принадлежности призваны вызвать мысли о высоком престиже рисунка, его почетном месте в ряду пластических искусств. А что означают книги? Они вводят человека — не только художника — в мир изящного. Это универсальная точка отсчета, начало духовного развития каждого мастера. Можно лишь гадать, почему Шарден не представил здесь непременно принадлежность живописца — палитру с кистями. Кста-

Ж.-Б. С. Шарден.
Натюрморт с атрибутами искусств.
Масло. 1760-е годы.
53×110.
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

ти, он исполнил еще один натюрморт с атрибутами искусств, находящийся в Эрмитаже. Там, наоборот, развернуто подробное повествование о способах работы архитектора, скульптора и художника. Чего здесь только нет — это своеобразный творческий инструментарий XVIII века. Не забыты даже регалии, которыми увенчивался человек искусства в королевской Франции. Видно, недаром эти два полотна так непохожи друг на друга...

К началу 1720-х годов, когда юный Жан-Батист начинал работать, жанр натюрморта имел богатую историю. XVII столетие именуется «золотым веком» натюрморта. Голландские и фламандские мастера достигли поразительного, поистине волшебного мастерства в изображении предметного мира. Всё разнообразие форм и красок, которыми богата природа, выплеснули они на холсты. Казалось, темы, сюжетные повороты исчерпаны, сочетания рукотворных вещей, плодов, битой дичи и цветов опробованы. Но вот эстафету подхватил сын парижского мебельщика Шарден.

Прошли годы, и стало ясно, что им открыта незнакомая прежде область натюрморта — мир домашних вещей, окружающих человека ежедневно, ежечасно. Все увидели, что помятый медный бак, таз или глиняная миска заключают в себе выразительное повествование о жизни парижских предместий, людей труда. Причем художник, несколько не смущаясь второстепенностью сюжета, писал это так трепетно, такими нежными, переливчатыми красками, какими его собраты-портретисты передавали, например, тончайшие кружева на камзолах аристократов. Выдающийся просветитель Д. Дидро как никто понял новаторство мастера: «Вот кто чувствует до конца гармонию красок и рефлексов. О Шарден! Не белую, красную и черную краски ты растираешь на своей палитре: самую материю, самый воздух и самый свет берешь ты на кончик своей кисти и кладешь на полотно!»

Итак, мы убедились, что самые немногословные шарденовские натюрморты могут быть красноречивы. «Атрибуты искусств» можно уподобить предложению, состоящему из одного слова — тем с большим вниманием в него вглядимся. Трудно найти более строгое, монохромное решение. Все здесь построено на «чуть-чуть». Один неверно поставленный акцент, и колористическая гармония, несомненно, разрушилась бы. Мастер тонко ведет цветовую партию: серые, голубоватые, оливковые тона деликатно объединены в своеобразное сообщество. Краски, а значит, и формы ужились друг с другом вроде добрых соседей. Заметили, что, упоминая о деталях натюрморта, мы говорим о них словно об одушевленных лицах? Но для Шардена это действительно было так! Он воспринимал вещи серьезно и уважительно, как нечто, имеющее характер, повадки, лицо, короче — полноценные модели, которые надлежит изучать столь же усердно и благоговейно, как человеческую натуру.

Вот гипсовая голова Меркурия — форма круглящаяся, прихотливая, сильная и упрямая. Она будто диктует другим деталям картины: «подстраивайтесь под меня». Что они и делают — мел-

ки, медный инструмент для рисования ими, коробочка для грифелей, свернутые в рулон бумажные листы. Упругую, мягкую форму этого рулона можно уподобить сговорчивому, легко поддающему под чужое влияние человеку. Зато стоящие вертикально по краям холста тяжелые книги с красноватыми обрезами — единственные диссонирующие пятна в колорите картины — вызывают ассоциации с неуступчивыми стражами. Они будто охраняют этот маленький вещный мирок, ни во что, однако, не вмешиваясь, отделив себя от других членов художественного сообщества угловатостью формы, четкой расчерченностью линий.

Что ж, скажете вы, здесь в самом деле нет ничего случайного. Но давайте смотреть дальше, секреты живописной кухни Шардена еще не исчерпаны. Ритмические переключки налицо. Переключите внимание — вот и рефлексы, отголоски цвета. Это сообщает его натюрмортам жизненность, ощущение того, что предметы как бы купаются в среде, пространстве. Присмотритесь, так ли белоснежен, например, гипсовый бюст? Наш глаз различит на нем голубоватые, охристые рефлексы, но будьте уверены — глаз Шардена увидел и передал не один десяток оттенков. А разве случайно уголок бумаги бросает на тисненую кожу фолианта тень зеленоватого цвета? И уж конечно, лишь обостренное художническое зрение смогло подметить едва заметные красноватые отблески от алого книжного обреза на неполированной доске стола. Подметить и запечатлеть на полотне.

Мы ничего не сказали пока о том, как написана картина — о ее красочном рельефе. К нашему удивлению, здесь не найти ударов кисти, сочных красочных сгустков, чем так знамениты натюрморты Шардена. И не только потому, что отсутствуют отражающие свет, бликующие поверхности, которые он особенно любил писать. Создается впечатление, что мастер хотел испытать себя, свое мастерство на передаче особенно сложных в живописи близких или подобных по фактуре предметов. Как нащупать кистью конфигурацию, направление мазка, которые создают неповтори-

мую для каждого материального тела шершавую или отполированную до блеска поверхность, точнее, их иллюзию? Обманчиво думать, что легко написать гладь гипса рядом с белой бумагой, а теплую по тону, чуть шероховатую кожу книжных переплетов на фоне столешницы цвета мореного дуба. Это по плечу искуснейшему мастеру, и, убедитесь, мудрый и трудолюбивый Шарден справляется с задачей шутя, да еще бравировует мастерством, располагая тут же лист светло-коричневой бумаги и вдобавок линейку-транспортир, почти сливающуюся с фоном.

...Вернемся к началу рассказа. Почему все-таки художник не изобразил на полотне «Атрибуты искусств» свою любимую палитру? А, с другой стороны, уделил такое внимание набору инструментов для рисования? Что за этим кроется, не символический ли смысл? Известны его слова о том, что вряд ли есть обучение более трудное и длительное, чем художническое. И рисование здесь так же важно, как первые шаги ребенка. «Лет семи-восьми нам дают карандаши в руки, — приводит Д. Дидро в своем «Салоне 1865 года» мнение живописца. — Мы начинаем рисовать по образцам глаза, рты, уши, потом ноги и руки. Мы долго гнем спину над альбомом, прежде чем нас поместят перед «Геркулесом» или каким-нибудь торсом... После того, как вы сохли дни и проводили при лампе ночи перед неподвижной и неодушевленной натурой, вас знакомят с живой природой. Внезапно вся работа предыдущих лет кажется сведенной на нет. Вы не были более растеряны, когда впервые взяли карандаш... Это терзание нашей жизни». Как точно схвачен драматизм судьбы мальчика, молодого человека, вступившего на стезю живописи, его неустанный труд и постоянные разочарования. Мы не погрешим против истины, если скажем, что «Атрибуты искусств» — еще и некая дань Шардена тяжелому труду юности над постижением тайн рисунка. Труд, который чудесным образом участвовал в сложении выдающегося живописца.

В. ТАРАСОВ

Мы не раз анализировали конкурсные рисунки. Теперь хотелось бы поговорить о декоративно-прикладном творчестве, которое все вы очень любите. Об этом свидетельствуют поступившие в редакцию работы из глины, дерева, соломы, бересты, камня, кожи, бисера, тканей, меха, металла. Они порадовали новизной образных решений, неожиданным сопоставлением материалов, фантазией и изобретательностью.

Наибольшее количество изделий прислали традиционные центры народных художественных промыслов. Не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами славится искусство мастеров резьбы и росписи по дереву, глиняной игрушки и гончарной посуде, узорного ткачества и вышивки, кузнечного дела, художественной обработки кости, камня и металла.

Традиции промыслов в наши дни успешно осваивают в своем творчестве учащиеся общеобразовательных школ, кружков при Домах пионеров, живущие в таких центрах. Немногим более десяти лет прошло со времени выхода постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», а результаты плодотворной работы с детьми по приобщению их к народному искусству очевидны. Важно отметить, что ребята не только овладевают техническими приемами и навыками, но и обогащают своим видением пластику форм, колорит, композиционные решения орнаментальных схем.

В полной мере эти качества видны в поделках из бересты, созданных школьниками Пудожского Дома пионеров Карельской АССР, работах из меха и бисера кружка «Бисеринка» Дудинки Красноярского края и «Народная игрушка» Первомайского Дома пионеров Мурманска. Выразительны скульптуры, сплетенные из золотистой соломы и льноволокна кружковцами республиканского Дворца пионеров и школьников Минска, изделия из керамики учащихся Коболчинской средней школы Черновицкой области, резные фигурки из камня Тувинской АССР. Красота природных материалов, высокий исполнительский уровень,

Нам конкурс

Праздник творчества



Света Митрофанова, 14 лет.
Декоративная тарелка.
Роспись по фарфору.
ДХШ Гжель,
Московская обл.

чувство пластики, цветового ритма позволяют создавать работы, отмеченные теплотой рукотворного мастерства и художественным вкусом.

Близость народному орнаменту отличает вышивку учащихся ДШИ Верхней Салды Свердловской области и Росошанской средней школы Черновицкой области, роспись по дереву в традициях Хохломы школьников Семенова Горьковской области. Удачно выявляют фактурные качества изделий из кожи, янтаря, батика ребята, занимающиеся в Рижском Дворце пионеров.

Особой выразительностью формы и точным соотношением с ней кистевой росписи, цветового пятна и орнаментального узора отмечены глиняные игрушки ДХШ Тулы и Новомосковска Тульской области, матрешки и резные скульптурки из дерева ДХШ Загорска, Хотькова, керамика ДХШ Гжели Московской области.

Наряду с произведениями, созданными под непосредственным влиянием народного искусства, на конкурс представлены работы, в которых нетрудно обнаружить интерес к профессиональному прикладному творчеству. Современные гобелены, стекло, модели одежды, текстиль, с которыми вы, ребята, знакомитесь на выставках, в мастерских художников, в оформлении жилых и общественных зданий, вызывают естественное желание попробовать свои силы в различных материалах.

По-своему монументальна и вместе с тем непосредственна керамика кружковцев Орловской областной станции юных техников. Решая сложные задачи создания многофигурных композиций на сказочные темы, разрабатывая сюжетную линию мелкой пластики, они успешно справляются с поставленными задачами. Образное решение скульптур органично слито с пониманием фактурных качеств керамики, ее цветовых возможностей.

Поэтична пейзажная роспись по фарфору школьников Кисловодска, воплощенная на декоративных пластинах, тарелках и вазах. По технике исполнения она напоминает воздушную акварель, точно соотносена с формой изделий.

Резьба по дереву учеников ДХШ № 1 Астрахани, фигурки из глины с раскраской ДХШ Владимира и многие другие образцы прикладного творчества составят значительный раздел экспозиции на выставке по итогам конкурса.

Отмечая общий высокий уровень представленных работ, нельзя не сказать о некоторых недостатках. Темы гражданского звучания — борьба за мир, охрана окружающей среды, обращение к Великой Отечественной войне — как правило, не находят убедительного художественного воплощения в декоративно-скульптурных композициях, мозаике, аппликации. Самостоятельное творчество здесь нередко подменяется поверхностным, плакатным решением. Очевидно, подобные темы лучше решать средствами станкового искусства.

Герои мультфильмов, столь любимые вами, хороши в своем

истинном назначении, когда они веселят или заставляют грустить с экрана. Воплощать их в глине, резьбе и росписи по дереву, батиках — занятие малоперспективное. Ведь здесь нет места проявлению фантазии, воображению, а только слепое копирование.

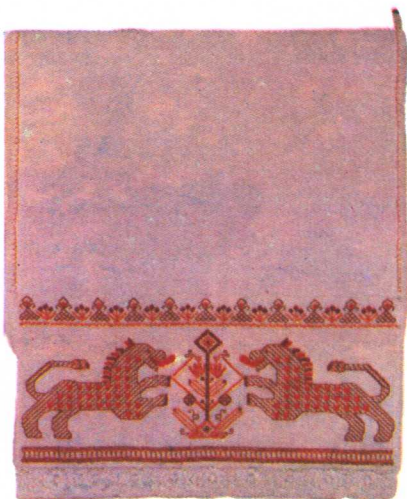
Дерево, податливая глина, ткани разных фактур и расцветок, мягкий камень и кость, бисер, соломка, береста, корень сос-

Марина Зубрилина, 13 лет.
Солдат с лотком.
Филимоновская игрушка.
Роспись по глине.
ДХШ, Новомосковск,
Тульская обл.

Люба Чунанчар, 12 лет.
Долганские унты.
Мех, вышивка бисером.
Кружок «Бисеринка»
Дома пионеров,
Дудинка Красноярского края

Лариса Михайлина, 14 лет.
Панно. Вышивка.
Кружок «Эстетика быта»
Дома пионеров № 2
Железнодорожного района,
Орел

Олег Серченко, 13 лет.
Орловский рысак. Соломка.
Республиканский Дворец пионеров
и школьников, Минск



ны — вот далеко не полный перечень материалов, в которых можно воплотить тот или иной пластический и смысловой образ. Советуем чаще обращаться к произведениям народного и современного декоративно-прикладного искусства — они обогатят ваши идеи и замыслы.

Ю. МАКСИМОВ,
член жюри конкурса
«Я голосую за мир!»

Саша Демкина, 15 лет.
Сергей Шихалеев, 15 лет.
Набор для салата.
Хохломская роспись по дереву.
Семенов Горьковской обл.

Снежана Туева, 15 лет.
Свадебное полотенце.
Вышивка.
ДШИ, Верхняя Салда
Свердловской обл.

Света Самарина, 12 лет.
За вязанием.
Керамика, роспись.
Технологический кружок
областной станции
юных техников, Орел

Люда Апизова, 13 лет.
Коробочка для ниток.
Вышивка бисером.
Кружок «Бисеринка»
Дома пионеров,
Дудинка Красноярского края



Первые советские игрушки



Музей игрушки в Загорске хранит уникальную коллекцию экспонатов 1920—1930-х годов. Красноармейцы, рабочие, матросы, пионеры, работницы в алых косынках — теперь эти куклы стали своеобразными реликвиями боевой революционной эпохи. «Нам буржуй не пара», «Соцсоревнование», «Автомобиль пятилетки», «По пути героев», «Ледокол «Красин» — история слышна в самих названиях игр... И веришь им не меньше, чем книгам, живописным произведениям, документальным кинокадрам.

Вот «Физкультурница» в белой трикотажной майке с вольно распахнутым воротом. В ее прямой, твердо и уверенно поставленной фигурке с чуть откиннутой назад головой по-своему отражен культ молодости, красоты и здоровья, воспетый в «большом» искусстве А. Дейнекой и А. Самохваловым. И совсем дру-

гие грани жизни — будничные, повседневные — раскрывают нам игрушечные кони, запряженные в телеги и сани, граммофоны и угольные утюги, водокачки, пожарные каланчи...

Первые советские игрушки неоднозначны с точки зрения художественной. Мы видим в них проявление натурализма и модерна, влияние немого кинематографа. Иногда это чуть подновленные дореволюционные образцы в духе рождественских открыток. Да, создатели игрушки и назад оглядывались, но главное то, что они смело брали на вооружение острый и динамичный язык революционного искусства: агитфарфора, «Окон РОСТА», оформления праздничных городов и демонстраций. При всей пестроте художественных поисков, изделия отличались единством, цельностью. Это во многом связано с народными традициями...

Сразу же после революции необходимость в игрушке стала требованием жизни. Но в стране, сражавшейся на фронтах, а затем самоотверженно восстанавливавшей разрушенное хозяйство, не было, да и не могло быть предприятий, выпускающих такую продукцию. Неслучайно одно из первых правительственных постановлений частично разрешало свободную торговлю игрушками наряду с другими кустарными изделиями. В 20-е и даже 30-е годы в разных районах страны, особенно в глубинке, самой распространенной и доступной оставалась самодельная игрушка. Ее делали для себя дети, а также кустари-одиночки, продававшие свой нехитрый товар на базарах, ярмарках. Живя по дальним городам и весям, они сохраняли в рукотворных изделиях черты народного творчества.

Соприкоснулась с народными



Красноармеец и матрос.
Загорск.
Дерево, роспись.
1930-е годы.

Летчик. Самолет.
Настольно-печатная игра
«По пути героев».
1930-е годы.

Рабочий и буржуй.
Богородское.
Дерево, роспись.
Начало 1930-х годов.



традициями и массовая игрушка первых советских артелей. За 10—15 лет их появилось немало в Москве и Московской области, Ленинграде, Кирове, Горьком, Вологде, Новороссийске, Краснодаре, Симферополе, Уфе, Ачинске, Бийске и даже на краю Советской России — во Владивостоке. В те трудные годы, когда страна поднимала тяжелую индустрию, эти артели представляли собой малочисленные и маломощные предприятия. Порой не имели инвентаря, необходимых помещений. Особенно тяжело было с сырьем. В ход шли жестяные консервные банки, лоскуты ткани, опилки, бумага, фанера, картон, гипс, вата, солома и даже пакля — словом, все, что оказывалось под рукой. В этой критической ситуации артели обратились к бесценному опыту русской народной игрушки. Особенно активно его использовали в местах бывших промыслов: Семенове Горьковской области, Кирове, Гжели и других.

В Загорске, бывшем Сергиеве Посаде, жители издавна вырезали игрушку из дерева, лепили из мастики и папье-маше, точили на токарных станках. В 1920-е годы здесь по-прежнему изготавливали знаменитых сергиевских коней — на качалках, одиночных, пары и тройки; делали паяцев — хлопающих в тарелки, с барабанами, бубенцами, колокольчиками; медведей, больших и малых; уток, петухов, попугаев; так называемую «золотую точеность» — кукольную токар-

ную посуду с выжиганием и росписью, матрешек, «дитяшек», «моргалок»... Всего не перечислить. Повторяя привычный ассортимент, загорские артели и отдельные кустари сохраняли местную художественную традицию.

Влияла она и на образцы новой тематики. Например, деревянных солдатиков, которых в изобилии вырезали сергиевские и богородские кустари в прошлом столетии, заменили токарные фигурки красноармейцев. В них то же обобщение образа с выявлением отдельных деталей (красная звезда во весь шлем), та же характерная выразительность силуэта, контрастность локальных цветовых пятен. Присущи им и черты плакатной образности. А как ритмична фигурка барабанщика, напряженно застывшего с поднятой палочкой! Невольно слышишь бойкую призывную дробь, а в воображении тотчас разворачивается невидимый марш-парад.

Кто же авторы этих образцов? Иногда художники, но часто рабочие и кустари. Мы не всегда знаем их имена. Зато известно, что они активно участвовали в типичных для того времени конкурсах на лучшую игрушку. Из их рядов и выдвигались изобретатели-игрушечники, которых так не хватало. Сохраняя хоть малую толику народного видения, они приносили его в массовую продукцию.

Из ходового товара артелей большим спросом пользовались

мягконабивные куклы, сшитые из ткани. Живописно-картинные, румяные и статные, они подобны нарядным дымковским кормилицам, полновесным и округлым сергиевским матрешкам или городской тряпичной кукле начала века. Как и в народном искусстве, образ создан здесь при самом минимуме средств. Кусочки цветастого ситца или бязи, вата или солома, которыми набивали кукол, придавая им форму — вот, пожалуй, и весь исходный материал. Но, несмотря на его скудость, с какой неподражаемой свободой использованы цвет, орнамент, фактура!

Правда, не всегда культурная ситуация тех лет благоприятствовала развитию народных традиций. Тогда некоторые ошибочно полагали, что новое можно построить, только окончательно и бесповоротно отбросив старое. Многие ценности понимались ложно: например, сказка, которую (к счастью, не навсегда) исключили из детского обихода, новогодняя елка (ее права тоже вскоре были восстановлены). Да и народная игрушка подчас воспринималась как пережиток прошлого...

Но именно народными традициями сильна первая советская игрушка. Вглядитесь внимательно, сколько в ней художественного обаяния, чувства времени, образной содержательности. Жаль, что сегодня массовая промышленная игрушка утратила эти драгоценные качества.

Т. ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВА

Пионер-барабанщик.
Загорск.
Дерево, роспись.
1930-е годы.

Птичница.
Загорск.
Папье-маше, роспись.
1930-е годы.

Физкультурница.
Москва.
Ткань, трикотаж.
Начало 1930-х годов.





Памятники Родины

Дом союзов

Вот уже два века украшает этот дом самый центр Москвы. Он счастливо соединил в себе редкие черты: первоклассный памятник архитектуры, созданный великим русским зодчим Матвеем Федоровичем Казаковым, со временем стал и выдающимся памятником истории. Протяженные его фасады со строгими колоннами вдоль Пушкинской улицы и проспекта Маркса не потеряли своего значения рядом с многоэтажными строениями. В разноголосый ансамбль современной улицы они вносят ноту классической строгости и композиционной ясности.

До Великой Октябрьской социалистической революции в здании размещался Дворянский клуб —

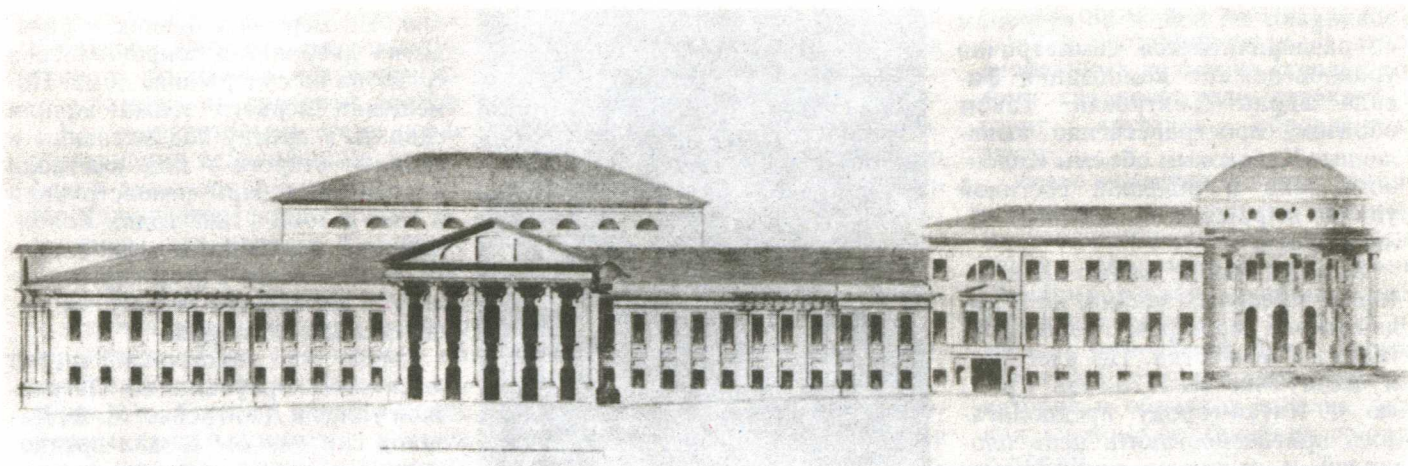
«Российское благородное собрание». В его белоколонном зале московское дворянство устраивало непревзойденные по пышности и великолепию балы. Со временем балы отгремели, и к концу прошлого столетия Дворянское собрание превратилось в своеобразный культурный центр, славившийся музыкальными концертами. Выдающиеся деятели русской культуры бывали здесь: И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, П. И. Чайковский. Под сводами Колонного зала звучали голоса Ф. И. Шаляпина и А. В. Неждановой...

В 1917 году специальным правительственным декретом здание передано Центральному совету профессиональных союзов и стало

одним из центров общественной и культурной жизни социалистической Москвы. Особенно дорог нам этот дом потому, что он связан с именем Владимира Ильича Ленина. С 1918 по 1922 год Владимир Ильич выступал здесь около пятидесяти раз. Десятки тысяч рабочих, крестьян, солдат слушали его и, уезжая к себе домой в разные уголки страны, рассказывали об этом землякам.

В Колонном зале Дома союзов страна прощалась с В. И. Лениным в январе 1924 года. Нескончаемым потоком шли сюда люди отдать последний долг вождю пролетариата, основателю Коммунистической партии и Советского государства.

Сейчас здесь проходят съезды



М. Казаков.
 ◁ Дом союзов.
 Современное фото.

М. Казаков.
 Дом Благородного собрания.
 Фасад по улице Большой Дмитровке.
 Проект М. Казакова.

и конференции, собрания и концерты, шахматные матчи, музыкальные конкурсы, траурные церемонии. До недавних пор замечательной традицией были детские новогодние елки в Колонном зале, собиравшие тысячи московских школьников. Так изменилась с прошлого столетия жизнь известного московского дома.

История его не проста и не до конца еще выяснена. В 1760-х годах князь В. М. Долгоруков-Крымский приобрел дом на углу Большой Дмитровки (ныне Пушкинская улица) и Петровской улицы (позднее — Охотный ряд, теперь — проспект Маркса). После назначения в 1781 году на пост генерал-губернатора (главнокомандующего) Москвы Долгоруков привлек М. Ф. Казакова к перестройке и расширению этого строения. На месте внутреннего двора он поручил ему возвести зал для приемов и балов. Так начинался нынешний Колонный зал. К сожалению, чертежи с первоначальными замыслами Казакова до нас не дошли. Но сохранились план и фасад «Дворянского в Москве клоба», выполненные и подписанные Казаковым уже после 1784 года, когда дом Долгорукова купило возникшее в 1783 году Дворянское собрание.

На этих чертежах видно, что Колонный зал мыслился Казаковым как центральное пространственное ядро, группирующее вокруг себя остальные помещения. Подобная же композиция и в несуществующем проекте Большо-

го Кремлевского дворца В. И. Баженова. Казаков, как ближайший сотрудник Баженова по Экспедиции кремлевского строения, испытал влияние его пространственных замыслов и постарался в известной мере осуществить их при строительстве Зала Благородного собрания. Не случайны совпадения форм и размеров Главного зала Кремлевского дворца и Колонного зала: например, длина каждого из них — 39,5 метра. Единой схеме подчиняется и расстановка колонн: шесть в ширину, десять в длину.

Зал по проекту Казакова построен, видимо, в 1785—1786 годах, но на этом работы по переустройству дома не прекратились. Между 1793 и 1801 годами здание сильно расширено вдоль улицы Дмитровки и получило на углу

Георгиевского переулка самостоятельную пристройку с круглым (ныне Октябрьским) залом и наружным восьмиколонным портиком. Так Казаков подчеркнул протяженность здания и развил новую по тем временам тему застройки столичной улицы «сплошной фасадой».

Огромный прямоугольник Колонного зала расположен длинной стороной параллельно улице Дмитровке. По коротким сторонам к нему примыкают два небольших зала: «круглый» (в действительности овальный) и «крестовый». Главный вход в Колонный зал предусматривался на его длинной стороне через гостиную, сообщавшуюся с ним пятью арочными проемами. Выступающий на фасаде объем гостиной оформлен фронтоном. Портик и Колонный зал

М. Казаков.
 Дом Благородного собрания.
 Конец XIX века.
 Фото второй половины XIX века.



совпадают по оси, и по сторонам ее разворачивается симметрично уравновешенная композиция фасада вдоль Дмитровки. Таким образом, пространственно выявленные Казаковым объемы Колонного зала и большой гостиной удачно выражены во внешнем облике здания.

Казаков был не только архитектором отдельных зданий, но и выдающимся мастером градостроительного искусства. По известному плану Москвы 1775 года, Кремлю и Китай-городу предполагалось противопоставить цепь площадей и открытых пространств. В частности, площадь намечалась на месте Петровской улицы. Вот почему Казаков так торжественно оформил вход в Дворянское собрание со стороны будущей площади четырьмя сближенными попарно римско-дорическими колоннами и большим арочным окном. К этому же времени относятся и поздние варианты фасадов Московского университета, также призванные сыграть важную градостроительную роль.

При пожаре 1812 года здание сильно пострадало. Была повреждена колоннада большого зала и обвалился потолок. Стендаль, находившийся в занятой французами Москве, писал в своем «Дневнике», что зал Благородного собрания «величественный и... запыльный, в Париже нет ни одного клуба, который мог бы с ним сравниться».

Восстанавливать здание московское дворянство поручило ученику М. Ф. Казакова архитектору А. Н. Бакареву. Тогда внесли изменения в облик Колонного зала. Созданный Казаковым, он имел ясную пространственную структуру: центральная часть, окруженная величественной колоннадой, была выделена приподнятым «зеркалом» потолка, на котором изображалось небо с парящими аллегорическими фигурами. Пол в центральной части был опущен на пять ступеней (около 80 сантиметров). Галерея за колоннами предназначалась для публики, ее огораживала балюстрада, поставленная на невысокую стенку-подиум, служившую основанием для колонн. Посередине каждой из четырех сторон короткие лестницы-сходы в центральную часть. Балкона тогда не было.



Капитель колонны.

При восстановительных работах уровень пола в центральной части повысили приблизительно на 32 сантиметра и сделали существующие и ныне ступени во всех пролетах колоннады. Поэтому пространство за колоннами перестало восприниматься как обособленная галерея и превратилось в непосредственное продолжение зала. В связи с этим потребовался балкон для зрителей. Основанием каждой колонны теперь служит отдельный пьедестал, соответствующий высоте трех лестничных ступеней. Это зрительно укорачивает стройные коринфские колонны.

Зал в то время имел естественное освещение со стороны, противоположной главному входу, и кроме того, высоко расположенные полукруглые окна-люкарны над карнизом заливали светом огромное «зеркало» потолка. В вечернее время зал освещался пятью тысячами свечей и несколькими тысячами плашек (сосудов с фитилем), часть из которых располагалась на карнизе под потолком. Оставивший обширные мемуары о том времени барон Вигель описывает зал во время одного из балов: «Чертог в три яруса, весь белый, весь в колоннах, от яркого освещения как в огне горящий, тысячи толпящихся в нем посетителей и посетительниц в лучших нарядах, гремящие в нем хоры музыки...»

В таком виде зал в основном сохранился до нашего времени, чего нельзя сказать обо всем зда-

нии. По мере ослабления и разорения дворянства сокращались и средства на содержание дома. Помещения первого этажа начали сдавать в аренду под магазины и склады, второго — под выставки и спектакли. При реконструкции в 1896 и 1903—1908 годах Колонный зал переоборудовали в зрительный, в связи с этим перестроили ряд помещений второго этажа, переделали лестницы.

Тогда же надстроили третий этаж над корпусами по Петровской улице и Дмитровке. М. Ф. Казаков сам как бы создал предпосылки для этого своей трехэтажной пристройкой на углу Георгиевского переулка и Дмитровки. Архитекторы рубежа XIX—XX веков, будучи добросовестными стилизаторами, постарались воспроизвести с некоторыми изменениями казаковскую композицию фасадов, подняв их на уровень цокольного этажа. Карниз угловой пристройки определил положение карниза всего надстраиваемого этажа. В результате прежде видный снаружи объем Колонного зала будто «утонул» в поднявшемся массиве здания и его полукруглые окна оказались заслонены. От этого ухудшилось естественное освещение зала, а ненужные окна-люкарны закрасили.

Таковыми мы видим фасады здания сегодня. Все же, несмотря на усилия стилизаторов, легко отличить пышные и слегка «растрепанные» коринфские капители (верхние части колонн) начала XX века от изящных и тонко прорисованных образцов декоративной пластики классицизма.

Вновь работы по ремонту, реконструкции и реставрации провели в 1977—1979 годах и продолжили в последующее время. В них участвовало до 600 мастеров-реставраторов. Прежде всего укрепили фундаменты и стены, а также конструкции кровли, которую вместо старинной обветшавшей защиты из бересты покрыли современными пропитывающими составами. Заменяли опорные части всех 28 колонн главного зала. Для этого пришлось подвешивать каждую из них на домкратах. Работа проводилась с ювелирной точностью, чтобы не нарушить целостность колонн, состоящих из четырех поставленных вертикально бревен диаметром около 30 сантиметров, обшивки из досок, слоя

штукатурки по войлоку и дранке, и, наконец, тонкого слоя отполированного до блеска искусственно-го мрамора на гипсовой основе.

Как выразительны стали после реставрации великолепные коринфские капители колоннады зала! Их удлиненные формы столь характерны для почерка Казакова. Акантовые листья словно вырастают из беломраморных стволов, и это придает капителям особую стройность. Они рассчитаны на восприятие снизу, в овальном ракурсе, и богатые пластические формы отгибающихся листьев дополняются видом изящных кронштейнов и розеток карниза. Причем на самом верху капители видны мастерски прорисованные Казаковым дубовые листочки, напоминающие о природе родного края.

Неоценимую помощь оказал реставраторам в восстановлении интерьеров альбом старинных фотографий «Виды Российского благородного собрания», обнаруженный в архиве одного московского архитектора. По снимкам удалось достоверно воссоздать узоры наборного паркета, фигурные зеркала, мебель и даже драпировки и гардины в различных помещениях.

Много труда потребовали ремонт и обновление сотен люстр и бра, особенно сверкающих хрустальным блеском светильников Колонного зала. Всего в 160 люстрах и более чем в 200 бра оказалось примерно до 67 разновидностей хрустальных подвесок. До 10 тысяч подвесок пришлось изготавливать заново, по старинным рецептам варки хрустального

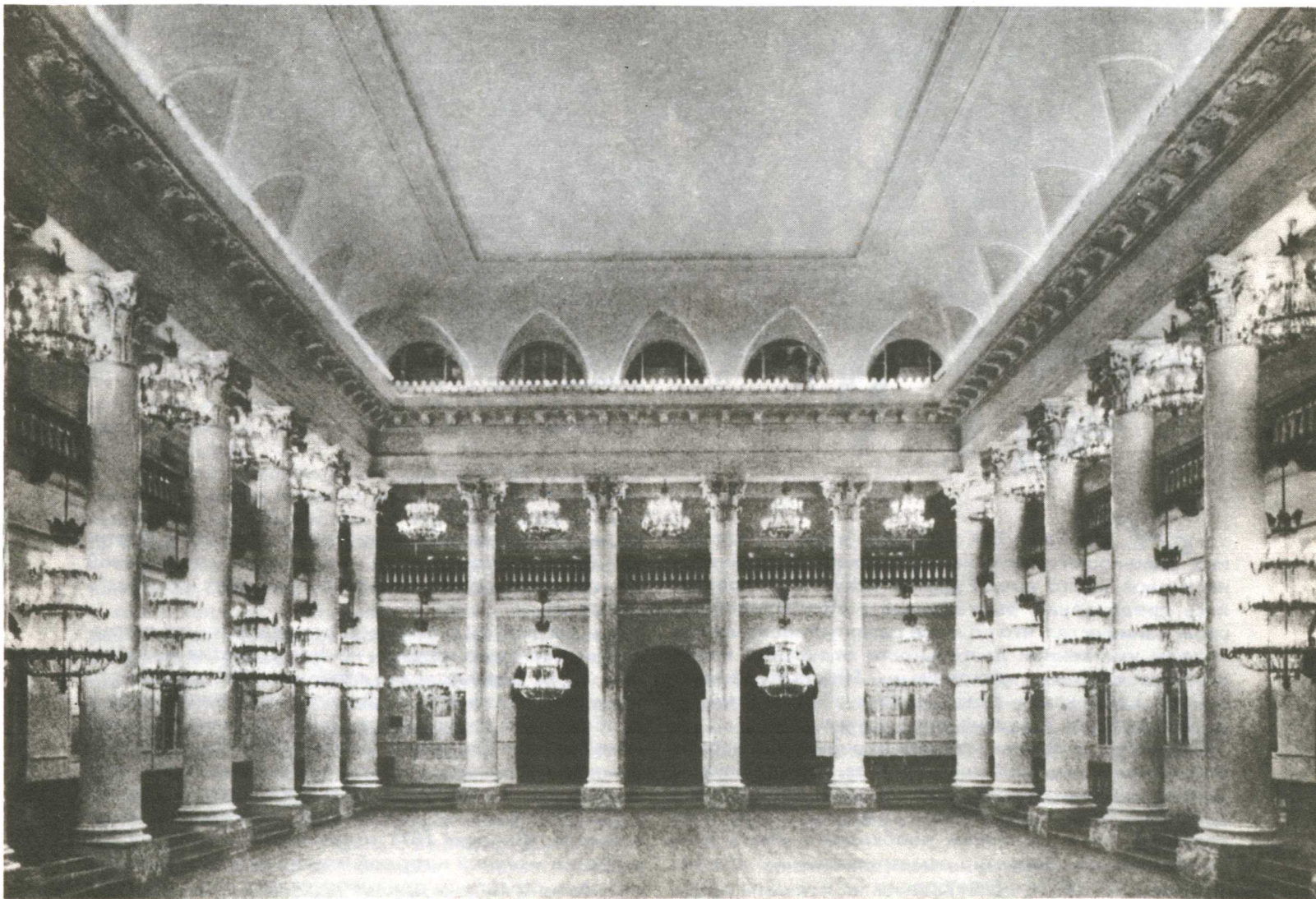
стекла, остальные тщательно промыли и реставрировали. В отполированных до блеска стволах колонн главного зала сверкает и горит хрусталь обновленных люстр.

Умело оснастили старое здание и самыми современными системами кондиционирования, звукоусиления, шумопоглощения, помогающими создать удобные условия для посетителей. В одном из трехсот помещений Дома союзов создается специальный кабинет истории и образцов отделки здания. Он поможет будущим реставраторам.

К новой, долгой жизни возродили советские реставраторы бесценный памятник отечественной культуры.

Ю. ГЕРАСИМОВ,
кандидат архитектуры

Колонный зал.



ИСКУССТВО, РОЖДЕННОЕ БУРЕЙ, ЛЕТЯЩЕЙ ИЗ БУДУЩЕГО



*Н*а рубеже XIX и XX века в эпоху социальных революций европейская графика выдвинулась на первое место среди других искусств. Оправдались предвидения, высказанные в «Коммунистическом манифесте», что по мере развития капитализма «плоды умственной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием». Новые художественные достижения, рождавшиеся в одной стране, подхватывались и развивались другими.

Зреющий в России революционный переворот стал одним из сильнейших стимулов, определившим направленность творческого поиска европейских графиков. В канун Парижской коммуны Эмиль Золя говорил, что художникам необходимо «быть деятельными работниками, осматривающими здание, указывающими на гнилые бревна, на трещины изнут-

ри, на расшатавшиеся камни, на всю порчу...». В конце века в преддверии социальных потрясений XX столетия действительность начинает диктовать новые темы.

Мы расскажем о творчестве пяти мастеров, открывающих историю графики нашего столетия и вписавших в нее первые яркие страницы. Ростки боевого искусства, связанного с интересами пролетариата, с особой силой проявились в конце XIX века в творчестве Теофиля Стейнлена (1859—1923). Политические симпатии французского художника наиболее ясно выразились в произведениях, посвященных Парижской коммуне. На знаменитой литографии «Карманьола. 18 марта 1871 года» изображена Свобода в образе могучей и гордой женщины во фригийском колпаке, страстным призывом увлекающая за собой

восставший народ. Другая работа «Забастовка», получившая широкий отклик общественности, была сделана Стейнленом для газеты «Ла Фей» («Листок»).

Если «Карманьола» овеяна революционной романтикой Делакруа (невольно вспоминается его «Свобода на баррикадах») и героическим пафосом образов Домье, то в «Забастовке» зазвучали иные ноты. Темным фигурам солдат противостоит толпа бастующих. Немая сцена полна внутреннего напряжения и драматизма. Исполненные достоинства и веры в правоту своего дела рабочие образуют монолитную группу.

Графический язык художника обретает монументальность плаката. Фигуры рабочих очерчены уверенной и четкой линией. Композиция листа решена с предельной ясностью. В творчестве Стейнлена часто встречается тема забастовки. Он изображал ее как шествие бастующих, располагая их в виде фриза, создающего впечатление нескончаемо движущегося потока.

Созвучно французскому мастеру решает подобную тему и его младшая современница немецкая художница Кете Кольвиц (1867—1945) — «Шествие» — (четвертый) лист цикла «Восстание ткачей», навеянного пьесой Г. Гауптмана «Ткачи», в основу которой легли подлинные события знаменитого силезского выступления рабочих в 1844 году.

Молодая художница, создавая первую графическую серию, выразила неприятие социальной действительности, показала, что революционный взрыв неизбежен. Следующий цикл 1903—1908-х годов поставил Кольвиц в ряд крупнейших мастеров графики начала XX столетия. Исторические события далекого прошлого — Крестьянская война 1525 года в Германии — обрели в этой серии особую значимость и реальность, оказались созвучны современности.

Огромное влияние на творчество художницы имели события русской революции 1905 года. Кольвиц зачитывалась произведениями Максима Горького. Ее брат Конрад Шмидт восторженно отзывался о пьесах великого пролетарского писателя. В семье Кольвиц ставили «На дне» Горького, где Кете исполнила роль Анны. В круг знакомых художницы входили высланные из России за участие в революционном движении А. Калмыкова, соратница В. И. Ленина по газете «Искра», студент Петербургского университета Ю. Рипке.

Тема народного восстания, его могучей стихийной силы обретает у Кольвиц драматическую энергию, взрывную силу. Ее листам из «Крестьянской войны» присуще упоение борьбой. В сравнении «Шествия» и «Прорыва» (пятого) листа цикла «Крестьянская война» это становится особенно очевидно. Толпа восставших несется, скатываясь с холма, вдали — неразличимая, слившаяся воедино масса, из которой выделяются девочка с вытянутой рукой и изможденный старик. Подготовительные рисунки к серии свидетельствуют, как тщательно изучала Кольвиц натуру, искала типаж, характер движения.

«Крестьянская война» — последняя работа Кольвиц в технике офорта. Листы крупного размера, некоторые более полуметра по большой стороне. Когда видишь эти произведения в оригинале, охватывает волнение и становится ясно, с каким трудом рождалась их удивительная простота и захватывающая образность. Художница проявила себя виртуозным

мастером офорта. Она делает массу пробных оттисков, пропечатывает их через ткань, использует пористую фактуру асфальта, острую штриховку сухой иглой. Градации света и тени, различный характер штриха определяют суровый мужественный язык произведения.

К. Кольвиц.
Шествие ткачей. 4-й лист.
Офорт. 1897.



К. Кольвиц.
Демонстрация. 2-й вариант.
Литография. 1931.

Начало XX столетия не только наполнило искусство социальным содержанием, но и определило появление новых форм его выражения. Уже в XIX веке с развитием станковых видов графики, предназначенных для выставок, музейных экспозиций, альбомов коллекционеров, она все смелее выходит на страницы журналов, газет, стены домов, уличные тумбы.

С журнальной периодикой связаны гравюры швейцарца Феликса Валлотона (1865—1925). Он был сре-



ди тех мастеров, чье творчество повлияло на открытие богатейших возможностей графического искусства. Мы остановимся только на одной из его гравюр. Она входит в серию иллюстраций к публикуемой на страницах «Revue blanche» подборке литературных произведений различных писателей — «Манифестации, или Физиология улицы». Трактовка темы неожиданна. Художник и озаглавил свой лист «Манифестация», но вернее было бы назвать его «Разгон манифестации».

Беспорядочны движения бегущих, их пути пересекаются, возникают причудливые скопления людей, неопределенные странные ракусы — все это удивительно точно передает тревогу, распадение целого, господство центробежных сил. Художник достигает поразительной жизненности, эмоциональной энергии образа. А ведь, казалось бы, так ограничены используемые средства. Он отказывается от светотеневых переходов, даже от штриха и линии как таковой, сосредоточивая внимание на пятне — силуэте. Но взгляните в гравюру, как выразительно очертаение каждой фигуры, передающей характер события. Сколько деталей, помогающих ощутить драматизм происходящего (упавшая шляпа, опущенные жалюзи), как убедительна композиционная мысль художника! Гравюра создает ощущение чего-то разорвавшегося, что разметало людей и гонит их вдоль улицы.

Резкое уменьшение фигур по мере удаления определяет стремительную динамику движения, а чер-



Т. Стейнлен.
Забастовка.
Литография. 1898.

Ф. Мазерель.
Расстрел. Из цикла «Страдания человека».
Гравюра на дереве. 1918.

Ф. Валлотон.
Манифестация.
Ксилография. 1893.

К. Кольвиц.
Мы защищаем
Советский Союз!
(Песня о пропеллере).
Литография. 1931—1932. ▷

К. Кольвиц.
Прорыв.
Офорт. 1903. ▷

Г. Грундиг.
Катастрофа в шахтах
Мансфельда.
Литография. 1930. ▷



Мы защищаем Советский Союз!



ная горизонталь верхнего края листа, не оставляя ни малейшего просвета, рождает впечатление безысходности, страшной силы, подавляющей участников манифестации.

Бельгиец Франс Мазерель (1889—1972), сотрудничавший в газете «Ла Фей», творчески воспринял искусство Валлотона и развил принципы черно-белой гравюры, которые помогли ему убедительно передать социальные образы эпохи: рабочих, борющихся за свои права, буржуа, военщины, духовенства. Потрясения, связанные с первой мировой войной, Великой Октябрьской социалистической революцией, наполнили его листы эмоциональной силой. В «Страданиях человека» он представляет героя, ставшего революционером и погибающего в борьбе за справедливость. Жизнь человека в большом городе, тяжкий труд на заводе, участие в забастовках, ужасы войны и борьбы против нее — такая реальность начала XX века, запечатленная в 25 гравюрах на дереве, составляющих своеобразный цикл — роман в картинах. Этот изобразительный жанр станет одним из главных для Мазереля.

В его листах отсутствуют полутона. Мир представлен в доведенных до предельного звучания контрастах черного и белого. Это схватка света и тьмы, выражение борьбы добра и зла. Крайнего эмоционального напряжения достигает финал серии «Расстрел». Здесь нет поясняющих деталей, жестов, нагнетающих ужас или сочувствие, но есть обжигающее противостояние жизни и смерти. Фигура героя словно озаряет все душевной силой, создавая в окружающем пространстве силовое поле света, разрывающего глухой мрак, готовый поглотить человека, обратить его в ничто.

Октябрьская революция в России, мощная волна народных выступлений в странах Европы, последовавших за ней, придали графике еще большую социальную значимость, вызвали появление нового зрителя. «Публика» исчезла. Появились массы. Гигантские залы, набитые тысячами, на стенах красные флаги, вдоль и поперек натянуты транспаранты с революционными лозунгами... Улица гудела. Мы сами росли одновременно с ростом восставших масс; сплоченность, совместная жизнь с ними учила нас говорить простым и ясным языком...» — писал крупнейший поэт немецкого революционного пролетариата Йоханнес Бехер. Графика сразу же откликнулась на новые потребности. Она становилась призывом, агитационным лозунгом, объединяла массы, выражала их социальную энергию и волю к борьбе.

Искусство Мазереля оказало воздействие на многих европейских мастеров. Среди его последователей был Ганс Грундиг (1901—1958) — немецкий художник-коммунист, убежденный антифашист. Пройдя тюрьмы и концлагеря, он до конца остался верен прогрессивным идеалам.

Грундиг оформлял заводские газеты, печатал их на ротاپринтере, раздавал рабочим, расклеивал гравюры вместе с товарищами ночью на центральных улицах города. «Мы писали лозунги всюду, где это нам казалось удобным, — то на мощеной проезжей дороге, то на стенах старых амбаров или на расставленных вдоль всего пути гигантских рекламных щитах... писали метровыми буквами: «Долой фашистов, голосуйте за КПГ, список З!» Потом пририсовывали сжатый кулак, символ «Рот Фронта».

Трагические события 1929 года на шахтах в Мансфельде нашли отражение в живописных и графических произведениях Грундига. Впечатления от забастовки горняков он воплотил в триптихе, две части которого были уничтожены фашистами. О том, как выглядела центральная картина этого живописного цикла, дает представление линогравюра «Катастрофа в шахтах Мансфельда». На первом плане изображена вдова с двумя плачущими детьми. Подавленная горем, она смотрит на гробы, расположенные рядами на площади перед шахтами. Мертвенные очертания черных ящиков вырастают из глубины листа, заполняя пространство, вытесняя все живое. Эта гипербола-гротеск обретает глубоко символическое значение, передает скорбь и потрясение художника.

В 1920-е годы дальнейшее развитие социальная тематика получила в творчестве К. Кольвиц. Она обращается к гравюре на дереве. Создает циклы «Война», «Пролетариат», в которых добивается большой выразительности формы. Много сил она отдает также плакату. По заказу разных общественных организаций Кольвиц выполняет плакаты «Помогите России», «Дети Германии голодают», «Долой войну!». Литография «Демонстрация» (другой вариант ее носит название «Интернационал») сделана для майского номера «Рабочей иллюстрированной газеты» — печатного органа организации «Международной рабочей помощи» — «Межрабпом». В 1920—1930-е годы это слово стало паролем рабочих и деятелей культуры, борющихся за мир.

Герои Кольвиц предстают одухотворенными великой идеей. Крепко взявшимися за руки изображены рабочие на литографии «Мы защищаем Советский Союз!». Эту работу художница подарила нашей стране в июле 1932 года, когда в Москве открылась ее персональная выставка. Литография имеет и другое название: «Песня о пропеллере». Эту популярную в те годы песню о созидательном труде советских людей знали во всем мире.

*Все выше, все выше и выше
Стремим мы в полет наших птиц,
И в каждом пропеллере дышит
Спокойствие наших границ.*

В 1927 году К. Кольвиц приезжала в Советский Союз на празднование 10-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Непосредственные впечатления от поездки воплотились в рисунке «Слушающие». Рабочий и двое прильнувших к нему ребятишек слились в едином, захватившем их переживании, вызванном прекрасной музыкой.

Знакомясь с работами европейских мастеров начала нашего столетия, мы видели, как менее чем за полвека в их творчестве сложился новый образный язык. Рожденная революционной ситуацией, озаренная идеями Великого Октября, реалистическая графика той эпохи обращалась к народным массам, призывая, объединяя и вдохновляя их на борьбу.

Е. МАРЧЕНКО,
кандидат искусствоведения

Автандил Монаселидзе

Всякого, кто первый раз попадает в столицу Грузии, поражает неповторимая красота города с его своеобразным ландшафтом, живописными архитектурными сооружениями и обилием памятников — на улицах и площадях, в зеленых парках и скверах, многих других местах, будто специально предназначенных для того или иного монумента. Среди этого множества разновеликих, выполненных из камня и металла скульптурных произведений привлекает искрящимся юмором, стремительным ритмом пластики и выразительностью образов бронзовая композиция рядом со зданием детской картинной галереи. Это «Берикаоба» («Хоровод ряженых» — так называется старинная народная грузинская игра) молодого ваятеля Автандила Монаселидзе. В задорном хороводе закружились деревенские парни и девушки. Собран урожай, и можно без забот отметить это радостное событие года. Установленная на невысоком основании скульптура как бы вовлекает зрителей в широкий, развеселый праздник.

В Тбилиси трудно не родиться художником или поэтом. Здесь все с детства, кажется, поют или танцуют, рисуют, сочиняют стихи. Не был исключением и Автандил — город помог сформироваться ему как художнику. Мальчишкой он с большим желанием бегал в ДХШ. После семилетки пошел в художественное училище имени И. И. Николадзе, окончил Тбилисскую Академию художеств. Его дипломной работой, получившей отличную оценку, и стала «Берикаоба» — тогда еще трехфигурная группа, показан-

ная в 1972 году на Всесоюзной выставке дипломных работ художественных вузов в Ленинграде и затем в Москве.

С тех пор произведения молодого скульптора стали непременно экспонатами республиканских и все-союзных выставок. Творчеству Монаселидзе присущи пластическая культура, естественная обобщенность форм, умение сочетать лаконизм трактовки с монументальностью образа.

Не так давно во Франции, в одном из крупнейших парижских выставочных залов — Гран-Пале прошел большой художественный смотр под названием «Традиции и поиск», организованный Министерством культуры и Союзом художников СССР. Главный раздел экспозиции, включавший около 200 произведений, представлял живописные, скульптурные и графические работы молодых мастеров советского изобразительного искусства. Творчество молодых поразило зарубежного зрителя зрелостью, многообразием тем и сюжетов, масштабностью образного мышления, вызвало повышенный интерес посетителей Гран-Пале. Художественные достоинства многих произведений оказались неожиданностью для французских любителей искусства. Жюри высоко оценило качество показанных работ. Так, из четырех золотых медалей, присуждаемых живописцам, три вручены нашим художникам — Даче Лиеле, Татьяне Федоровой и Андрею Волкову. Заслуженный успех выпал и на долю Автандила Монаселидзе: его скульптура отмечена серебряной медалью.

В. КУЗНЕЦОВ

А. Монаселидзе.
Берикаоба.
Бронза, гранит. 1981.



Бахтияр Мадиев

Люблю ездить на этюды, не мыслю без этого жизни, творчества. Для художника Казахстан — благодатная земля. Здесь найдутся пейзажи на любой вкус — ровные, как стол, степи и белеющие вечными снегами горы, знойные пустыни, где все, кажется, отшлифовано песком, и вековые леса. Но мне больше всего нравится бывать у чабанов на джайляу — высокогорных пастбищах и у животноводов Приаралья, в Кызыл-Ординских степях. Такие контрастные, удивительные места, где человек — один на один с природой. Здесь не встретишь ничего случайного, все продумано и необходимо: люди не возьмут сюда ненужные, бесполезные вещи. Каждый предмет обретает свой подлинный смысл. То, что в нашей повседневной жизни кажется обыденным, там — в горах или пустыне — начинает работать как поэтический образ. Сама окружающая действительность как бы подсказывает художнику то или иное решение.

В результате поездок набираются сотни зарисовок, этюдов, возникает множество замыслов. Иногда беглый набросок в блокноте начинает обрастать образами, деталями, становится основой появления картины. Так родилось, например, полотно «Кумыс», которое задумано как одно из серии «На высокогорном джайляу». Ездил однажды к чабанам — в район Кегена, недалеко от границы с Китаем. И однажды наблюдал такую картину. Прошел летний дождь, засветило солнце. Из юрты выбежала девочка и стала убирать тундук — войлочную накидку, закрывающую верхнюю часть юрты. И все наполнилось вокруг настроением радости, просветления. К наброску с девочкой прибавились этюды лошадей на выпасе, натюрморт с кумысом. Представил себя сидящим в юрте, за стенами которой — целый мир, постоянно изменяющийся и вечный.

«Мальчики» — это уже степные впечатления, мотив из моего дет-

ства. Мы любили бегать по горячей, твердой земле к реке искупаться. По дороге, бывало, попадет в ногу шип от верблюжьей колючки — тут же маленький привал: вынимаешь занозу, задумался о чем-то приятель, пользуясь случаем, прилегла отдохнуть собачонка, чья-то мать прошла мимо с посудой. А у нас — мальчишек — своя жизнь. Пытался передать и ощущение пустынной природы, когда сохнет на корню трава, все вокруг погружается в знойное марево — начинает активно работать палевый цвет, поглощающий и подчиняющий себе другие...

Впечатления детства остаются на всю жизнь. У меня они не совсем обычны и связаны географически с берегами живописной реки Или. Я родился в Кульдже — на территории Западного Китая. До 15 лет рос в этом древнем городе, воспоминания о котором ассоциируются с пыльными долинами и зелеными горами, с купанием в Или, которая протекает и около Алма-Аты, где теперь живу и работаю.

Рисовал — сколько помню себя и непременно хотел стать художником. Моя мечта оказалась реальной: поступил во Фрунзенское художественное училище. А потом поехал в Москву — в Суриковский институт. И снова мне повезло: А. М. Грицай, С. Н. Шильников и Д. Д. Жилинский — авторитетные педагоги широкого кругозора, высокой требовательности и одновременно бережного отношения к каждому студенту — стали моими наставниками на счастливые, незабываемые шесть лет.

В казахском изобразительном искусстве мое поколение активно включилось в творческую жизнь в начале 70-х годов, и вот уже два десятилетия мы трудимся плечом к плечу. Когда-то вместе открывали для себя мексиканцев Риверу и Сикейроса, нас волновали народные истоки их творчества, вдохновляли на поиски самобытности. Был период преклонения

перед восточной миниатюрой — некоторые из моих товарищей увлеклись этим надолго. Постепенно пришли к классическим образцам эпохи Возрождения, к осознанию взаимообогащающего единства больших художественных школ. Эти поиски не прекращаются с годами. В свое время откровением для меня стали творчество великого Александра Иванова и тональная живопись Н. П. Крымова. Но только сейчас начинаю по-настоящему открывать главное: следовать надо не чьей-либо манере — пусть самого замечательного художника, а лишь за жизнью, идти от природы, от конкретных ощущений. А не от музейных образцов, ибо это будет уже «вторичным», как бы репродукционным искусством.

В искусстве трудно, да, наверное, и невозможно прогнозировать появление талантов. У нас есть старшее поколение мастеров, чьи произведения приняты народом, вошли в золотой фонд многонациональной советской живописи. Есть наше поколение — уже состоявшихся художников. Есть энергичная, ищущая молодежь, у которой впереди, быть может, самые неожиданные открытия. Важно лишь не замкнуться в рамках поиска внешней индивидуальности, в стремлении любой ценой быть непохожим на других, не оторваться от основы — тех корней и традиций, которые дают живительную силу творчеству, что заложены в нашем изобразительном искусстве Великим Октябрем, демократическим русским искусством XIX века. Мы получили воспитание и знания на основе всего мирового искусства — с древнейших времен до наших дней. Суметь переварить все это, овладеть профессиональным мастерством — задача очень сложная и не каждому по плечу. Достичь этого — значит обогатить искусство. И не только советское, но и мировое.

...Часто бываю в мастерских художников. Вижу, что работают все много, серьезно — и старшие и младшие поколения. Затрагиваются самые разнообразные темы и мотивы, волнующие сегодня людей, человечество. И есть уверенность в том, что появятся новые интересные произведения, привлекающие образной силой, искренностью мироощущения, острой социальной направленности.



Б. Табиев.
Кумыс. Из серии «На высокогорном
джайлау».
Масло. 1986—1987.
130×130.

Б. Табиев.
Утро.
Масло. 1985.
65×80.

Б. Табиев.
Мальчики.
Масло. 1976.
60×80.





Баходир Джалалов

В судьбе моей республики — Узбекистана, в прошлом одной из отсталых окраин царской России, причудливо переплелись судьбы более 100 национальностей и народностей. Великий Октябрь вдохнул новую жизнь в древнюю узбекскую землю, позволил совершить гигантский скачок от феодального уклада к вершинам современной человеческой деятельности, включая и изобразительное искусство.

И себя я ощущаю частицей того великого дела, которое вот уже семь десятилетий вершат под ру-

ководством Коммунистической партии советские люди. Только в социалистическом Отечестве стало возможным такое замечательное явление, как взаимное обогащение культур каждого из наших народов. Только в семье единой, дружной смог стать я художником — осуществить несбывшееся желание отца, который с детства хотел научиться ремеслу живописца.

Мне удалось сделать мечты отца явью. Сначала — республиканское художественное училище имени П. П. Бенькова в Ташкенте,

где я осваивал азбуку изобразительного искусства, приобщался к творчеству наших знаменитых мастеров — Ч. Ахмарова, А. Абдуллаева, У. Тансыкбаева. Потом Ленинград, занятия в Репинском институте под руководством народного художника СССР А. А. Мыльникова. Как в храм искусства ходил в Эрмитаж, не уставал любоваться городом на Неве, его величественной архитектурой.

Еще во время учебы в Ленинграде начал участвовать на республиканских и всесоюзных молодежных выставках. В картине «Мы хотим учиться», посвященной детям 20—30-х годов, нашли отражение и воспоминания отца. В последующих произведениях пытался отобразить жизнь современного человека — в его радостях и горестях, в труде и созидании прекрасного.

Главным делом моей жизни стала работа монументалиста. Особенно укрепила желание творить на этом поприще поездка в Италию — знакомство с фресками мастеров Возрождения, подлинными шедеврами мирового искусства. Первую роспись выполнил в 1978 году в одном из санаториев Ферганы. Как важны были для меня тогда благожелательное отношение зрителей, добрый совет и поддержка старших товарищей. В этом году завершил роспись интерьера в Кокандском драматическом театре имени Хамзы: она посвящена теме средневекового и современного театра, духовного развития народа и преемственности традиций национальной культуры.

Высокая оценка работы (в 1984 году за цикл монументальных росписей я был удостоен Государственной премии СССР) ко многому обязывает. Особенно сегодня, в годовщину 70-летия Октября, когда так велика ответственность деятелей культуры за обновление общества, за нравственную культуру человека, его достоинство и честь. Служить своим искусством этому делу, своему народу — в этом вижу свой долг и обязанность, высшее предназначение художника.

Б. Джалалов.
Театр Революции. Фрагмент росписи
«Развитие узбекского театра».
Темпера. 1987.

Дануте Кветкявичюте

Литовский народ имеет давние традиции ручного ткачества. Прекрасные по цвету и рисунку льняные и шерстяные покрывала и полотенца изготовлялись почти в каждой деревенской избе. И, может быть, любовь к этому занятию заложена в каждой литовской женщине и повлияла на расцвет современного гобелена, хотя он носит уже не строго орнаментальный, а изобразительный характер и своим пластическим языком неразрывно связан с развитием искусства в целом.

Дануте Кветкявичюте — одна из ведущих представительниц литовской школы гобелена. Уже двадцать лет создает она произведения, выделяющиеся своеобразным поэтическим строем и пластическим почерком. Ее творческая манера спустя годы меняется незначительно. Сохраняются все главные компоненты, но идет непрерывный поиск новых образных метафор для воплощения больших, вечных тем: жизнь, смерть, война, одиночество, труд и цена хлеба. Сила ее таланта в умении говорить немногословно, но без боязни сильно выразить свое собственное чувство. Она умеет тонко соединить в гобелене трагические и светлые аспекты восприятия тем.

Во многих вытканых ею коврах-картинах мотивы, взятые из повседневной жизни, при помощи неожиданных сопоставлений приобретают черты фантастичности. Так, в гобелене «Жить!» дерево превращается в большой цветок, кукушка заводится ключом — все как бы дается через восприятие ребенка.

Ряд гобеленов художницы создан по иным принципам. Автор точным рисунком воплощает какой-нибудь конкретный мотив, но, представляя его фрагментарно увеличенным, наделяя романтическими чертами, сложными ассоциациями. Излюбленной темой является поле ржи — «Цветение хлеба», «Зерно для хлеба завтрашнего дня».

Рисунку Кветкявичюте придает большое значение как главному выразительному средству в гобелене. Цвет применяет умеренно, для каждой вещи выбирая один доминирующий и дополняя его близкими сочетаниями. Только иногда вводит она контрастные общей гамме цвета. Изображение пространства (что является редким приемом в искусстве современного текстиля) в ее композициях — также одно из средств выражения замысла.

Художница в своих гобеленах свободно использует пластический язык живописи и графики. Для нее не меньше, чем для представителей этих видов искусства, важна значительность темы, своеобразие творческого мировосприятия. Одновременно она доказывает большое уважение к ремеслу текстиля, творчески используя сложную и трудоемкую технику классического гобелена.



Д. Кветкявичюте.
Гобелен «Жить!»
Ручное ткачество.
1981—1982. ▽

Д. Кветкявичюте.
Гобелен «Скорь военных лет».
Ручное ткачество.
1980.



Рамина ЮРЕНАЙТЕ,
кандидат искусствоведения

г. Вильнюс



Уроки изобразительного искусства

РАЗГОВОР О ЦВЕТЕ В ЖИВОПИСИ

Что такое живопись? Что такое цвет в живописи? Можно ли учить живописи и как это делать? По этому поводу, так же, как и на тон в живописи, существуют разные точки зрения. Слово «живопись» часто произносят с придыханием, как заклинание. Его окружают ореолом тайны, в которую могут быть посвящены только избранные. Многие высказывания, иногда легкомысленно оброненные слова, даже великих художников, поддерживают эту легенду о закрытости приобщения для большинства начинающих заниматься творчеством. Так, В. Суриков говорил: «Есть живопись — есть художник, нет живописи — нет художника»; «Живописцем надо родиться» и т. д.

Мне не хотелось бы упрощать и утверждать, что живописцем может быть любой. Да, заниматься может любой, но художниками рождаются. Задача воспитания состоит в том, чтобы раскрылись до конца те художественные качества человека, которые ему подарила природа, а не насильно пытаться извлекать то, чего в человеке нет. И все-таки

ореол тайны цвета в живописи слишком непроницаем, и этот ореол недоступности мешает процессу обучения начинающих художников и живописи, и рисунку, и композиции. Надо, чтобы было меньше искусственных тайн и побольше их раскрытия.

Часто человек, рожденный истинным живописцем, может не раскрыть своего таланта, напуганный «недоступностью» живописи. Но известны и иные высказывания художников, которые как бы снимают с живописи ее таинственную корону. Тинторетто говорил: «Рисунок добывается упорным трудом... а красивые краски можно купить у лавочника». П. Чистяков утверждал: «Подъем искусства делает рисунок, живопись — упадок».

В тех и других высказываниях много мудрости, но многое и от игры словами. Для нас сейчас важно — как помочь начинающим художникам овладеть основами живописи, а не отталкивать их туманными намеками.

Вспоминаются слова П. Кончаловского: «Живо-

писи надо учить. Надо научить видеть плоскости предмета, уходящие под разным углом в глубину, — окрашенными».

А. Осмеркин также утверждал, что живописи надо учить. И делал он это успешно. Студенту, который хорошо видел цвет, но плохо владел формой, рисунком, он ставил модель, освещенную так, что форма представлялась азбучно ясной, а тому, у кого было еще слабо чувство цвета, — помещал модель в таком освещении и окружении, что она становилась очень определенной по цвету: либо серых тонов, либо золотистых. Иногда же в зависимости от окружения — фиолетовой или голубоватой.

Умение поставить натуру так, чтобы выявить стороны, которые необходимы для развития ученика, — большое искусство.

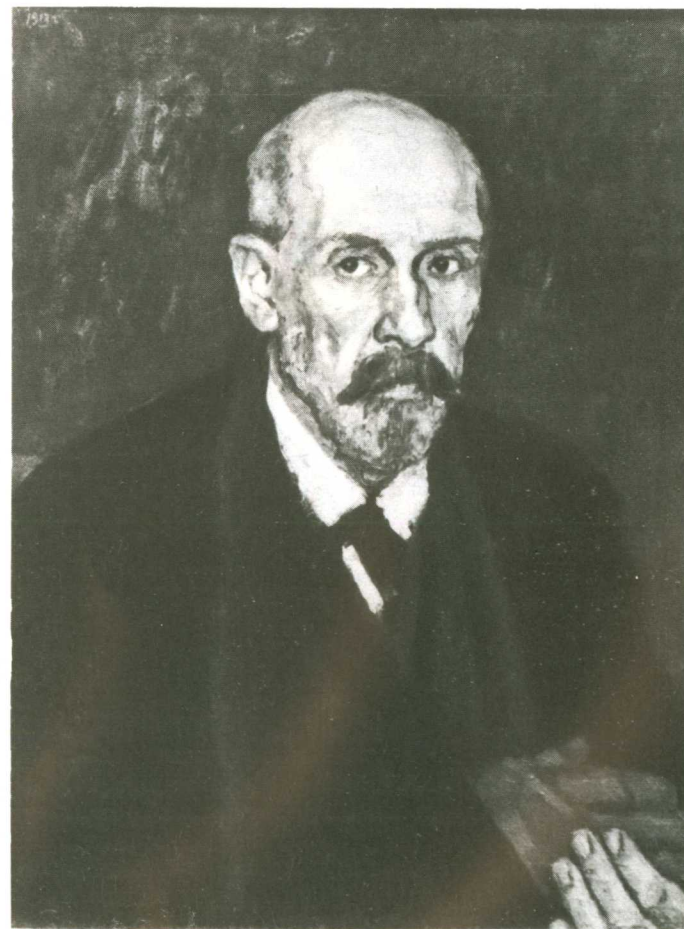
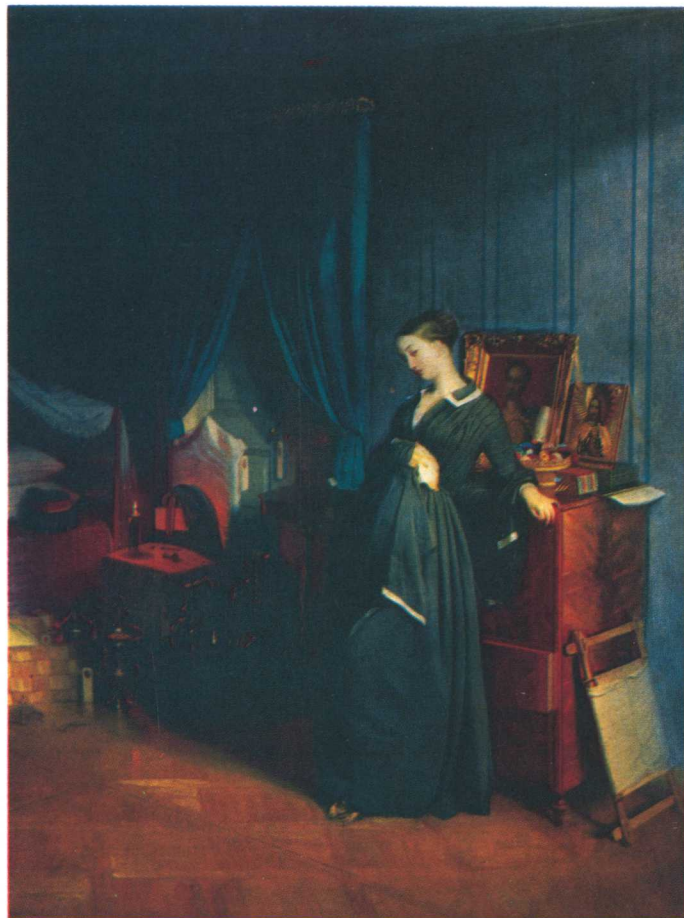
В Московском текстильном институте преподавал художник В. Шагаев, ученик К. Коровина. Он вел уроки ритмического цветового построения. Я видел работы студентов, которые делали колористические композиции, основанные на законах цветового круга. Работы были настолько интересны, что невольно подумал: даже средних способностей ученик, оказывается, может делать цветовую гармонию такой красоты, которая доступна разве только В. Сурикову, подходившему к гармонии часто интуитивно. Надо собирать, иногда по крупицам, тот опыт в постижении тайны живописи, который уже есть, и делать его достоянием нашей школы. Сколько ценного исчезает с уходом многих педагогов, художников.

Теперь пора перейти и к собственно предмету нашего разговора — цвету в живописи.

Существует понятие — локальный цвет. Это тот цвет, который присущ самому предмету, независимо от освещения, воздушного пространства, рефлексов.

Если вы подберете красками определенный колер и наложите его на предмет и если этот цвет совпадает, то это и есть подобранный вами цвет — локальный цвет предмета. Береза — белая. Зелен — зеленая. Локальный цвет предмета не изменяется ни на освещенной части предмета, ни на теневой, ни в солнечный день, ни в серый. Локальный цвет присутствует в большинстве работ народного творчества, где художник берет его и переносит на холст или дерево и более темными красками передает форму предметов, нанося тени. Иногда бликами усиливает объем предметов. Такой прием использовался в древней живописи, в наших иконах, он есть и во многих произведениях классики.

Наш разговор о цвете в живописи будет о другом понимании цвета, где «локального цвета», не зависящего ни от воздушно-пространственной среды, ни от освещения, ни от рефлексов — нет. Мы будем иметь в виду то понимание цвета, которое, как и тон, появилось уже после искусства импрес-



А. Иванов.
На берегу Неаполитанского залива.

△ Масло.
Около 1850.

П. Федотов.
Вдовушка.
Масло. 1851.

В. Суриков.
Человек с больной рукой.
Масло. 1913.

сионистов, после того, как цвет стал восприниматься изменчивым от среды и от освещения. Каждый, наверное, наблюдал, как белая береза от окружения и освещения кажется то серой, то розовой, то желтоватой, то голубой... В той живописи, о которой мы говорим, нельзя подобрать локальный цвет, положить его на холст, обозначая цвет изображаемого предмета.

Все цвета в природе видны живописно верно только во взаимосвязи друг с другом. Нельзя определить цвет березы, не видя его в окружении зелени. Эти цвета становятся другими, не такими, какими мы видим каждый в отдельности. Художник должен все цвета воспринимать одновременно. Опыт многих педагогов часто фиксировался в высказываемых ими афоризмах, которые, конечно, можно было понять, только зная их взгляды на искусство. Отдельно вырванные, они кажутся подчас бессмысленными и даже смешными. Например, «Смотреть надо как корова» или «Смотреть надо

врастопырку». На своем логическом месте эти выражения очень о многом говорят. О том, что видеть надо цельно и что, когда пишешь или рисуешь, надо каждое место видеть в окружении и «не упираться глазом в ту точку, которую пишешь или рисуешь».

Считаю необходимым также сказать об ошибочном представлении, которое существует в академическом преподавании вот уже более 225 лет. Оно звучит так: при изображении предмета и его объема надо иметь в виду, что на натуру (например, голову человека, при написании портрета), на освещенную часть предмета идет серебристый свет, дальше идет холодный полутон и затем теплая тень и в ней горячий рефлекс.

Такое представление ошибочно, оно не соответствует природе. Начну со слов «серебристый свет». На самом деле свету цвет приписывать не следует, свет только выявляет цвет предмета. Бывают эффекты в природе при закате и других явлениях,

И. М а ш к о в.
Натюрморт с фарфоровыми фигурками.
Масло. 1915.



но не они определяют сущность света для художника. Убеждение, что свет серебристый ведет за собой видение освещенных частей предметов менее окрашенными, белесыми, а с этого начинается, как это я дальше поясню, — роковая ошибка в видении цвета.

Дальше — «холодный полутон». Против этого спорить не приходится, это именно так. Только проблема понятием «холодный» не исчерпывается. «Самое трудное в живописи — это увидеть цвет полутона», — говорил П. Кончаловский. Слово «холодный» не должно толкать художника в полутона, какой бы цвет предмета ни изображали, при поворотах формы употреблять одну и ту же серую краску. А так бывает даже у хороших художников.

М. Сарьян стремился совсем освободиться от полутона, и это придавало его работам живописную крепость, декоративность и дальнбойность.

Теперь о «теплой тени и горячем рефлексе». Это положение совсем противоречит тому, что мы видим в природе. Тень по отношению к освещенным частям предмета стремится в сторону похолодания, а не потепления. Когда вы передаете форму головы или другого предмета в живописи по закону: «серебристый свет, холодный полутон, теплая тень и горячий рефлекс» — то форма в вашей работе действительно очень ловко закругляется, происходит эффектное, но не живописное построение объема. Это прием академической живописи. Возьмем пример К. Брюллова, великого нашего художника, все его работы построены именно по этому принципу, не живописному. Пример я взял вовсе не для того, чтобы снизить его в ваших глазах. У него много достоинств, чтобы любые попытки в этом направлении выглядели, как в басне Крылова «Слон и Моська».

Но пример К. Брюллова — пример неживописного, другого приема и другого видения. Это относится также и к творчеству П. Рубенса.

П. Федотов, при всей близости к приемам живописи К. Брюллова, в ряде работ переходит к живописному видению, особенно это проявилось в его «Вдовушке» из ГТГ. А. Иванов начал с приема академической живописи и, постигая законы, диктуемые природой, пришел в ряде своих работ к живописному построению.

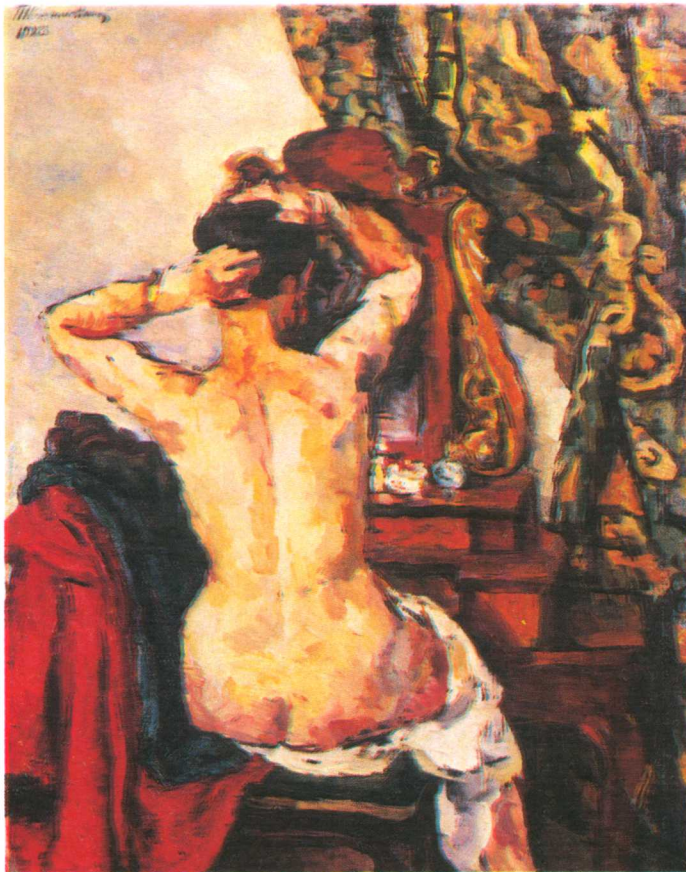
Еще раз повторим: цвета теней в природе, по отношению к цветам в освещенных частях предметов, имеют тенденцию к похолоданию, а не потеплению. Только такие цвета, как зеленый, синий, не могут перейти в еще более холодные. Как часто на старинных картинах по темному — то коричневому, то серому, то почти черному — горят густые синие или зеленые цвета драпировок!

И теперь самое главное — чем больше света попадает на предмет, тем цветнее, а не только светлее. Та часть предмета, которая получает больше света, имеет больше цвета, чем меньше — меньше цвета.

В тени — нет цвета.

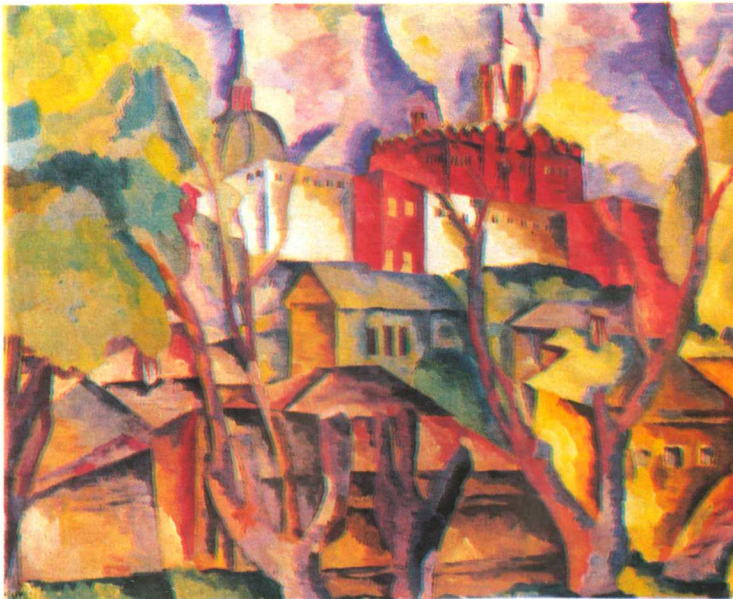
Это не значит, что теневые места надо писать, не видя многообразия оттенков — одной краской. Все живописцы строили свои работы именно так. Неживописный подход — когда в работах чем больше света — тем светлее, и только.

Света надо не выбелять, а выцветлять. И вновь



П. Кончаловский.
Женщина перед зеркалом.
Масло. 1923.

А. Лентулов.
Пейзаж с сухими деревьями. Сергиев
Посад.
Масло. Начало 1920-х годов.





Тициан.
Портрет Карла V.
Масло. 1548.

хотелось бы оговориться, избегая ненужных споров, что тот или иной метод или способ видения вовсе не определяет качество произведения в целом. Есть великие художники, работавшие по тем или иным принципам. Эти законы и принципы разные: одни основаны на цвете, живописи, а другие — на форме и рисунке.

Много мастеров, у которых эти два принципа не четко выражены, переплетены, где присутствуют и тот и другой принципы.

Живописный подход — это Тициан, у нас в России — А. Иванов (и то не все произведения), В. Суриков, из современных мастеров — П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Сарьян...

У начинающих рисовать обычно какое-нибудь качество опережает другое: одни явно лучше пишут красками, как говорят, лучше чувствуют цвет,

другие чувствуют меньше цвет, больше — рисунок. Никогда не надо преждевременно принимать это за изначальное, конечное свойство. Проявление того или иного качества в начале занятий живописью не всегда природного свойства, а часто зависит от случая. Либо впервые увиденные в жизни образцы повлияли, либо творческие индивидуальности педагогов.

Поэтому надо давать возможность раскрываться способностям и живописца и рисовальщика. Предопределить в начале пути, что же заложено в начинающем — живописец или нет, трудно. Сегодня один начинает, казалось, как живописец, а глядь, через много лет — он убежденный график, или наоборот, вначале не блещет живописью, но со временем оставляет далеко позади тех, кто считался живописцем.

Хочу дать несколько советов тем, кто стремится развить свое видение цвета в живописи.

Во-первых, внимательно, на практике, проверить с натуры все, что было сказано о цвете в начале этой статьи. Во время учебы постараться получать советы у педагогов, которые одновременно ведут уроки живописи и рисования. Живопись и рисунок едины. Для живописи нужен соответствующий рисунок. Можно, казалось бы, хорошо рисовать, но это рисование может быть в непримиримом противоречии с живописью. Многие художники в течение всей жизни не находят органической связи между рисунком и живописью.

В художественных школах и студиях учащиеся, начинавшие обучение с акварельных красок, в переходе на масляную живопись испытывают часто трагическое разочарование. Так хорошо писали акварелью, имели успех, похвалу педагогов, и вдруг при переходе на технику масляной живописи все хорошие качества как бы растворились, исчезли.

Когда работали А. Иванов, К. Брюллов, В. Суриков, существовали, наверное, какие-то педагогические «секреты», и не было разрыва в переходе от акварели к масляной живописи. Суриков писал этюды для картины акварелью и естественно, без труда, переводил его на язык масляных красок. Также И. Репин, В. Серов, М. Врубель.

Тем, кто чувствует трудности перехода от акварели на масло, мой совет — переключиться с акварели на гуашь или темпера. Почему переход на другую технику иногда проходит мучительно? Потому, что в прозрачной акварели истинный тон и цвет плохо виден, прозрачность сбивает. В работе маслом продолжают применять акварельный, прозрачный способ нанесения красок, в прозрачности не видят его настоящего цвета и тона, и к этому часто ложному тону пытаются приписать следующие тона, уже более плотные, глухие.

Темпера или гуашь ближе к масляной краске. И в масляной живописи стоит избегать прозрачных протирок на холсте. Надо строить все цветовые отношения на непрозрачных смесях, тогда можно избавиться от акварельной болезни в работе маслом.

Теперь несколько советов, как начинать и вести работу с натуры.

Существует много способов ведения работы, ее последовательности. Тот, что я предлагаю, вовсе не

претендует на единственный и самый лучший. Этот способ полезен особенно тем, кто чувствует затруднение в передаче цвета. Перед началом живописи, конечно, надо внимательно нарисовать то, что собираешься писать, натюрморт, голову человека или пейзаж.

Главное в рисунке — взять верно размеры предметов, их пропорции относительно друг друга. Писать можно на любых холстах — белых, тонированных. Рисунок, подготовленный для живописи углем или карандашом, надо закрепить или повторить по нему красками, как вам удобнее. К. Юон, автор знаменитой картины «Мартовский снег», советовал начинать работу с самых темных мест и постепенно приближаться к самому светлому. Светлые места еще не записанного белого холста при этом все время дают камертон высоты светлого. Работа, начатая с темных мест, по словам К. Юона, обеспечивала ее звучность, предохраняла от возможной вялости живописи и ее тональной неконтрастности. К. Юона устраивало такое ведение работы, так как он не страдал живописной недостаточностью. Я же советую начинать с освещенных частей предметов и затем переходить к теневым их частям.

Прописывать сперва все освещенные части предметов, подбирая смеси красок как можно ближе к тому, что вы видите, и при этом внимательно сравнивать все освещенные места, как они звучат по отношению друг к другу. Как можно ближе к тому, что вам кажется по цвету и тону. Чтобы сплав их, назовем его цветотонам, максимально приближался к тому, что видите перед собой.

Уточнив отношения цветов освещенных частей предметов, надо начинать переходить к темным частям, все время помня, что цвет предмета больше всего там, где он получает больше света, а тени уже как бы потеряли цвет и приобрели темноту, глубину тона. Прописывая тени, следите, чтобы тональный разрыв между светом и тенью был близок к тому, что есть в натуре. И все время надо сравнивать цвета теней и все цвета освещенных частей, все надо держать одновременно в сравнении.

После того как вы по белому холсту пропишете освещенные места предметов, они будут казаться грязными пятнами. Не обращайтесь на это, когда к ним присоедините тона теневых частей — верность отношений восстановится и света не будут казаться грязью. Со временем, приобретая опыт, первые прописки по белому холсту уже не будут беспокоить.

В тот момент, когда прописываете теневые части, надо чувствовать, будто вы краской вдавливаете пространство вглубь, а когда прописываете света, нельзя себе позволять ощущения, что вы своими мазками по холсту как бы вытягиваете из холста светлые места.

На этом я закончу, думая, что к разговору о живописи журнал еще не раз будет возвращаться, затрагивая разные стороны этой необъятной темы. Цель всех здесь высказанных советов — помочь начинающим в овладении самых начал нашей профессии. Только овладев основами живописи, рисунка, композиции, можно обрести творческую свободу, а без этого появится лишь иллюзия свободы,



Э. Браговский.
В интерьере.
Масло. 1986.

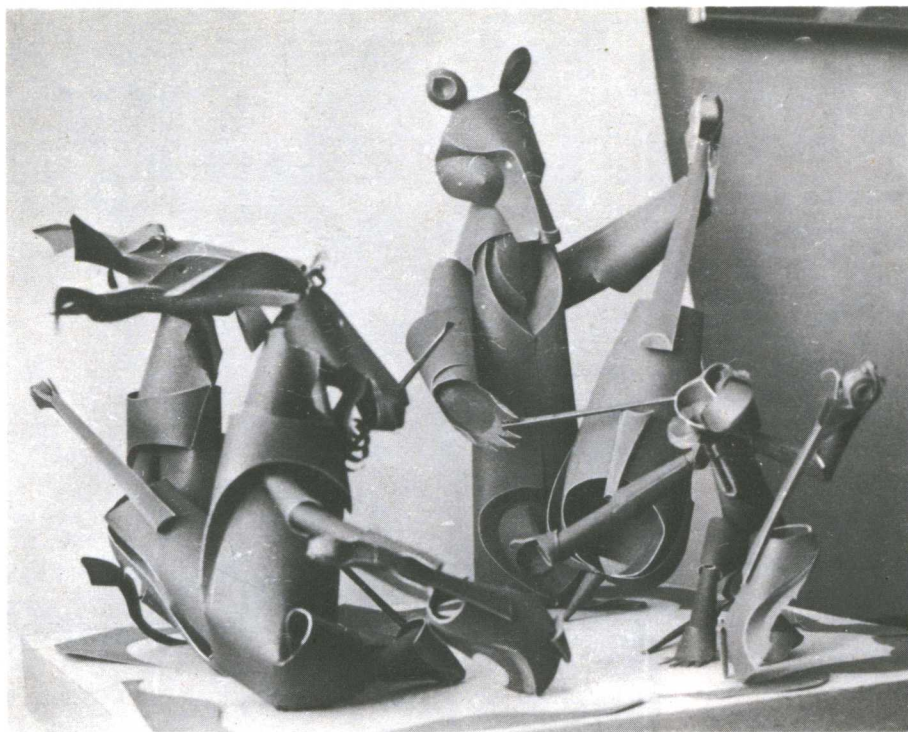
Маша Иванова, 12 лет.
Корзина, яблоки и рябина.
Акварель. 1982.

при которой неизбежны дилетантизм и беспомощность.

В журнале помещена репродукция с работы моей внучки. Ей было 12 лет, когда она впервые красками выполнила этот натюрморт, который я ей поставил, живя летом в деревне. Предметы все обычные. В процессе работы я ей говорил приблизительно то, о чем здесь пишу. Внучка легко это усваивала, ей все было понятно. Она в живописи не вундеркинд. Значит, это всем доступно — приобрести некоторые начальные навыки в живописи.

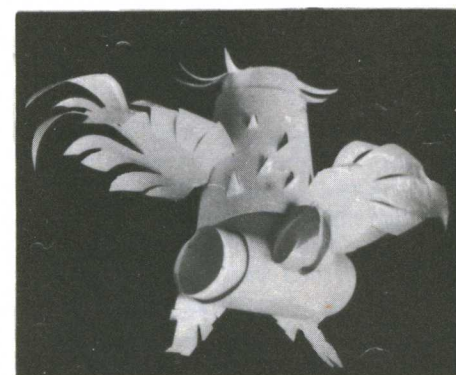
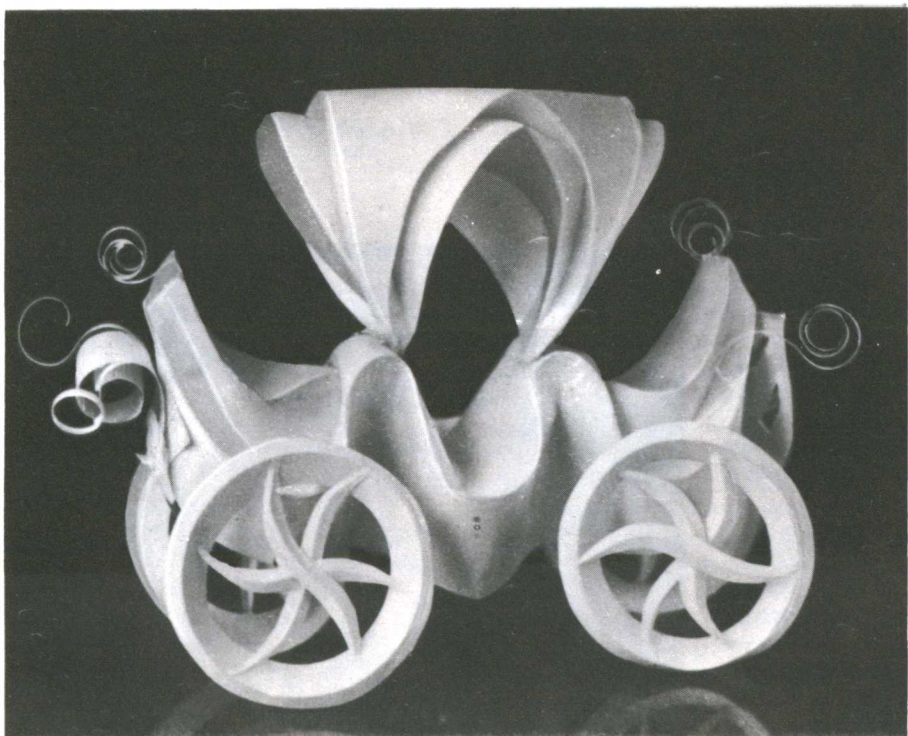
В. ИВАНОВ,
народный художник РСФСР





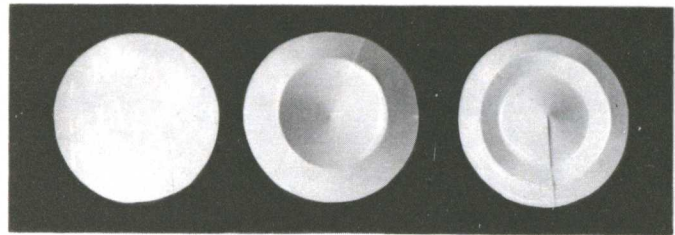
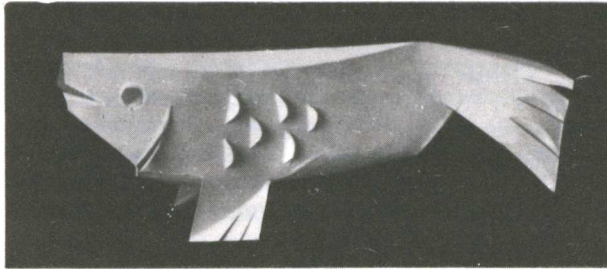
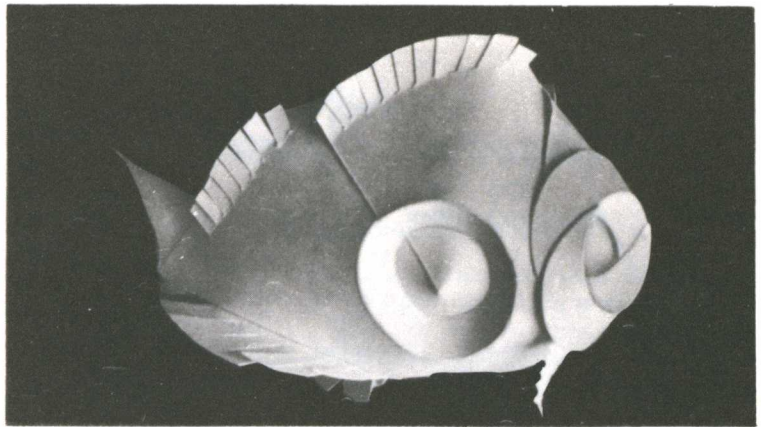
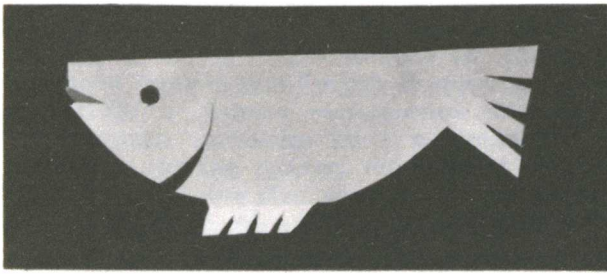
Практические советы

БУМАЖНАЯ ПЛАСТИКА



Технология поделок из бумаги не сложна, но имеет ряд специфических особенностей. Создается изделие на основе конструкции. Она представляет собой систему ребер жесткости, получаемых в результате сгиба листа по прямой линии. Создавая сложные формы, не обойтись без сгибов криволинейного характера, которые выполняют только с помощью резака. Прорезав плотную чертежную бумагу на половину толщины, ее нетрудно согнуть. В зависимости от характера криволинейного надреза бумага, сгибаясь, порой дает неожиданные пластические формы.

Объекты изображения в технике бумажной пластики — все, что лепится из пластилина: архитектура, цветы и фрукты, фигурки птиц, рыб, животных, зверей и человека.



Отметим, что в пластике из бумаги законченный вариант изделия может быть различной степени завершенности. Так, на фотографиях мы видим три варианта изображения рыбок. Изделия объемны, конструктивны и завершены, хотя отличаются по количеству затраченного на изготовление времени и по степени сложности. В первом варианте рыбка имеет одно ребро жесткости (в сгибе листа). Изделие можно легко согнуть поперек ребра. Во втором примере этому препятствуют две дугообразные линии, образующие прогнутую вовнутрь форму в виде лодочки.

Еще один пример. Для макета любой тележки, автомобиля достаточно аккуратно вырезать кружок из бумаги. Однако такое колесо без конструктивной основы будет подвержено деформации. Поэтому следует ввести в изделие ребро жесткости, представляющее собой надрез по кривой произвольного радиуса. Если расщеп кружок от центра до края насквозь, затем края свести вовнутрь, то заготовка согнется по надрезу, и из плоского кружочка начнет образовываться воронкообразная форма. В склеенном виде это уже довольно

прочная конструкция. А если провести еще один подобный надрез меньшим или большим диаметром с другой стороны, то колесо получит дополнительную жесткость и после окончательного склеивания приобретет более сложную и богатую форму. На фотографиях это хорошо видно.

У некоторых читателей могут возникнуть сомнения: материал то недолговечен. Конечно, бумага не металл и даже не гипс, у нее короткая жизнь. Но бумажная пластика рассчитана на занятия обучающего характера, а значит, на определенный временный этап. Здесь главное — процесс творчества! И этому способствует доступность материалов и инструмента (резак, ножницы, шило, линейка, циркуль, клей ПВА, бумага). И результативность: изделия любой сложности выполняются гораздо быстрее, чем при лепке.

А что касается развития у начинающих художников творческого мышления и пространственного воображения, то бумажная пластика в этом не уступает любым другим видам искусства.

Б. ГАГАРИН,
г. Магнитогорск

«АФРИКА БОРЕТСЯ, АФРИКА СТРОИТ»

Под таким девизом в Москве проходил Международный конкурс детского и юношеского рисунка.

В Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами в течение года поступило более 60 тысяч произведений детей из разных частей света, в том числе почти половина — работы советских ребят. Их живописные и графические композиции выполнены на темы: какой я представляю далекую Африку, природа и животный мир континента, дружба детей планеты, мир на Земле.

Наряду с другими зарубежными ровесниками на конкурс прислали свои рисунки юные художники 35 государств Африки.

Международное жюри отобрало лучшие работы для выставки, которая открылась в Москве, и определило победителей конкурса «Африка борется, Африка строит».

Чтобы душа радовалась



На занятиях в кружке художественной обработки дерева станции юных техников.
Фото.

Без прошлого нет настоящего и будущего. Об этом думаешь, когда приезжаешь из древнего белорусского города Полоцка, упоминаемого еще в «Повести временных лет», в город-спутник — Новополоцк. Это малыш перед былинным, тысячелетним старцем — ему всего 24 года. Но как широки и нарядны его улицы. Астры, ноготки, розы на всех перекрестках. Молоды жители Новополоцка — средний возраст 28 лет — строители, нефтяники, химики. Они приехали возводить нефтеперерабатывающий завод да и остались насовсем. Решили строить город так, чтобы душа радовалась.

Оттого здесь один квартал не похож на другой. Ребятишки не путают подъезды в домах, над каждым — свое панно, во дворах и скверах скульптуры сказочных героев. Авторы планировки и застройки города удостоены Государственной премии БССР.

Несколько лет назад в Новополоцке было принято решение отдать детворе пустующие помещения при ЖЭКах. В каждом микрорайоне открылись «комнаты школьника» — своего рода клубы для подростков, где любой может найти дело по душе. Двери таких клубов открыты с трех часов дня и до позднего вечера. Всего их в городе четырнадцать.

Что же это за клубы? Обычно трех-пятикомнатные квартиры на первом этаже. В одной малыши смотрят телевизор. В другой школьники играют в бильярд или настольный теннис, в третьей — вяжут, занимаются традиционным белорусским ремеслом — резьбой по дереву, делают игрушки, рисуют, плетут из соломки забавные поделки. Работают и спортивные секции: фехтования, легкой атлетики, борьбы, шахматная. Энтузиазм у педагогов-организаторов пока не иссякает. Ведь на помощь приходят горком комсомола, родители, ДХШ и станция юных техников, которая славится на всю область кружком художественной обработки дерева.

Давайте ближе познакомимся с его работой. Дом № 11 по улице Молодежной, где помещается станция, знают почти все ребята даже из других районов. Под руководством А. В. Шишанкова в кружке занимаются 45 школьников, преимущественно старшеклассников. Пахнет деревом, стружкой. По стенам развешаны изделия из дерева, маски. Красивы подсвечники, шкатулки. Недаром на областной выставке, посвященной 800-летию «Слова о полку Игореве», многие авторы награждены дипломами первой степени.

Семиклассник Саша Сипко старательно вытачивает на токарном станке фигурку. Никто не подумает, что в школе он доставляет немало хлопот учителям. «Мы давно подметили такую особенность — ребята с характером у нас самые способные», — считает директор В. П. Романовский.

Здесь же, на Молодежной улице, находится комната школьника «Ровесник» треста № 16 Нефтьстроя. Педагог-организатор Л. А. Базилевич ведет три кружка: художественной игрушки, бумажной пластики, выпиливания и выжигания по дереву. На столах цветные лоскутики, бумага, проволока, карандаши, краски. Ребятишки из ближайших домов мастерят фигурки коров, лягушат. Самый маленький, второклассник Олег Слесарев, готовит для мамы подарок — салфетку. Он ходит в свой клуб каждый день, и ему тут очень нравится.

Нет, мы не оговорились. Комнаты школьника работают в Новополоцке каждый день. Их задача — организовать досуг детей и по возможности каждому привить первые, необходимые в жизни художественные навыки. Педагоги учат ребят видеть прекрасное, любить природу, дружить.

В городе стало традицией два или три раза в год проводить праздники дворов и конкурсы рисунков на асфальте. Рисуют все маленькие жители. С балконов, из окон домов за ними наблюдают взрослые, подбадривают, «болеют». Здесь же, во дворах, устраиваются шуточные аукционы поделок. Игрет музыка. Организаторами таких конкурсов выступают городской Дом пионеров и комнаты школьника.

Конечно, проблем, трудностей в работе с детьми по месту жительства немало. Есть еще города, поселки, где ребята слоняются без дела, не могут найти применения своим способностям. Мы сегодня рассказали о положительном опыте жителей Новополоцка, чтобы этот замечательный почин нашел поддержку и распространение и в других областях нашей страны.

Э. ОРЕШКИНА

Любимый урок

Школа № 65 находится на одной из самых многолюдных улиц Душанбе — улице Н. Островского, недалеко от «Зеленого базара» — старейшего живописного уголка города. Обычная общеобразовательная школа с обучением на таджикском языке.

Несколько лет ведет здесь уроки изобразительного искусства Валентина Михайловна Аглаева. Судьба ее интересна. В 1974 году, получив диплом Душанбинского художественного училища, она пришла в школу. Не довольствуясь программным материалом, учила детей рисовать то, что их окружает, лепить из пластилина целые представления к сказкам, создавать аппликации и коллажи, выезжала с

ребятами на пленэр в горы. Стремление расширить рамки обычного урока, сделать 45 минут уроком творчества, постоянный поиск новых форм работы — все это характерно для ее педагогической деятельности. Не потому ли на вопрос, какой у них самый любимый урок, школьники отвечают хором: «Рисование!»

За эти годы Валентина Михайловна закончила вечерний факультет педагогики и психологии Душанбинского пединститута, и когда однажды на совещании по проблемам эстетического воспитания выступила с рассказом о своем опыте, ей предложили стать научным сотрудником Научно-исследовательского института педагогических

наук Таджикской ССР без отрыва от преподавания в школе.

Так уж получилось, что теперь не только по велению души она должна была искать разнообразные формы работы, но и по специальному заданию института — создать первую в республике программу «Изобразительное искусство» для общеобразовательных школ.

Валентина Михайловна считает, что главное в занятиях с детьми — пробуждение интереса к искусству, желание творить, пробовать и добиваться результата. Много внимания в программе уделяется рисованию и лепке по национальным мотивам. Когда в третьем классе была предложена роспись распространенного в таджикском быту пред-

На уроке изобразительного искусства в средней школе № 65 города Душанбе.





Школьники расписывают тахтачу — дощечку для резки овощей.

мета — тахтачи, дети особенно радовались. Тахтача — это маленькая деревянная доска для резки овощей. Дома, в семьях, школьникам приготовили каждому свою тахтачу, и они принесли их к сроку в класс. Учительница показала множество образцов узоров росписи, и ученики приступили к рисованию. Они наносили на доску растительные и геометрические орнаменты, использовали принятые в народном творчестве яркие контрастные цвета. И когда рассматривали и обсуждали готовые произведения, было трудно выбрать лучшие из них, потому что ни одна тахтача не была похожа на другую.

Под руководством учительницы ребята конструируют и оформляют национальный головной убор — тибетейки. Их мастерят из плотной бумаги: выкраивают форму, высчитывают размеры, а затем склеивают заготовку и карандашом наносят узоры и украшения, близкие к традиционным. Прямоугольные и круглые фор-

мы символизируют принадлежность к той местности, где их носят. Расписывают тибетейки по-разному: четырехугольные «равнинные» — черной и белой красками, круглые — «горные» — яркими цветами. Во время занятий многие авторы надевают эти головные уборы и дают оценку творчеству друг друга.

Осенью и весной юных художников можно встретить на улицах города. С небольшими планшетами они пристраиваются в красивых скверах, тенистых уголках аллей, на просторных площадях с клумбами и фонтанами. Делают зарисовки деталей домов, узорчатых решеток, пишут городские пейзажи. Вместе со своей учительницей посещают рынок: рисуют людей, горы овощей и фруктов, пытаются передать необычайно красочный колорит восточного базара. Этюды и эскизы, выполненные с натуры, становятся основой композиций на тему «Колхозный базар». На уроках лепки учатся создавать национальную глиняную

игрушку: дракончиков, козлов, барашков, птиц фантастических очертаний. Обжигают изделия в керамическом цехе Союза художников Таджикистана, там же выделяют для школы и специальную глину.

Дома ребята с увлечением рассказывают о любимом уроке, и родители понимают, как много дает детям изобразительная деятельность, насколько интереснее, содержательнее стала их жизнь.

Ежегодно учащиеся школы № 65 Душанбе экспонируют свои рисунки и поделки на весенней республиканской ярмарке детского творчества, где участвуют юные художники всех областей. Вырученные деньги школа перечисляет в Фонд мира.

Ученики зовут Валентину Михайловну «муаллима» — учительница. Это слово произносится в таджикском народе с особым уважением.

Ю. ХИЖНЯК,
кандидат педагогических наук

Большой интерес всегда вызывают публикуемые в журнале материалы о технике акварели, темперы, масляной живописи. Хотелось бы узнать о технике «сухая кисть» и о том, где она применяется.

Е. Стрелков, г. Горький

СУХАЯ КИСТЬ

Живопись, условно называемая *сухая кисть*, — специальная техника изобразительного искусства; применяется главным образом для создания большеформатных портретов, вывешиваемых на фасадах зданий при оформлении улиц и площадей во время торжеств и праздников.

Основой для работы служат белые или серые льняные ткани: бязь, тик. Живопись выполняют обычными масляными красками, которые наносят на незагрунтованную и непроклеенную поверхность материи жесткими щетинными кистями без разжижения разбавителями.

Паста масляной краски растирается по палитре кистью, и затем для определения тона ее пробуют на отдельно натянутом куске ткани. Краска при живописи сухой кистью наносится легкими мазками так, чтобы она не втиралась и не впитывалась в ткань. При небольших усилиях руки появляется лишь легкий тон на поверхности ткани. Сила тона набирается в несколько приемов, с постепенным увеличением нажимов кисти на материю.

Цветные или черно-белые изображения в технике сухой кисти обычно выполняют в увеличенном размере с печатных репродукций или фотографий.

В колористических соотношениях этой живописи применяют цвета, близкие к сангине — английскую красную, марсы, ум-

бры — и углю, используя сажу газовую, кость жженую и другие черные краски.

Следует отметить, что произведения, выполняемые в технике сухой кисти, недолговечны, потому что имеют тонкий и непрочный красочный слой, быстро разрушающийся, особенно на открытом воздухе.

Эта техника требует тщательного и точного живописного исполнения, так как вносить в работу поправки очень сложно.

Расскажите, пожалуйста, о таких материалах, как соус, сангина, бистр, сепия.

Д. Краснова, г. Тула

СОУС бывает трех цветов: черный, серый и коричневый; он обладает интенсивной красящей способностью. Приготавливают соус из пигмента, часов-ярской глины, мела и химических добавок.

Соус хорошо ложится на поверхность бумаги, дает бархатистый тон. Рисунок соусом выполняют и мокрым и сухим способом. Обычно стержнем соуса не пользуются, так как он пачкает руки (хотя и обернут алюминиевой фольгой), поэтому применяют бумажную растушевку с острым концом.

Соусом пишут кистью как акварелью. При этом он похож на черную или цветную тушь.

Соус выпускается в виде стержней длиной 50 мм, диаметром 12—13 мм в коробках по 10 штук.

САНГИНА — карандаш интенсивного коричневого цвета, изготавливается из тонкотертой жженой сиены и часов-ярской глины.

Карандаши сангины дают теплый красноватый или темно-ко-

ричевый цвет. Они используются в технике *гризайль* (выполнение работы в разных оттенках одного цвета). Сангину можно растирать ваткой по бумаге для получения тонких и прозрачных тонов.

Сангина бывает в виде круглых стержней длиной 58 мм, диаметром 7—8 мм в коробках по 20 штук.

БИСТР — материал для рисования кистью или пером. Имел широкое применение до конца XVIII века, был вытеснен тушью и сепией.

Цвет бистра — коричнево-рыжеватый. Бистр делают из сажы, получаемой при сжигании бумажной древесины. Сажу собирают, растирают на каменной плите или шероховатом стекле и несколько раз промывают в горячей воде, удаляя из нее смолистые вещества. Получаемый порошок сажы «отмучивают» в воде, воду сливают и тонко отмученный осадок смешивают с клеевым раствором сливовой казеиновой или декстринового клея. После этого выпаривают воду до получения массы, напоминающей мягкий воск. Полученное вещество формируют в таблетки, которые высушивают. В зависимости от степени пережога бумажной древесины и прокаливании сажы получают тот или иной оттенок бистра.

СЕПИЯ применяется как материал для рисунка. Техника работы аналогична акварельной. Цвет натуральной сепии — коричневый с сероватым оттенком, отличается прозрачностью. Натуральную сепию делали из чернильного мешка каракатиц. В настоящее время сепия готовится на основе органического красителя и входит в акварельные краски. Искусственная сепия от натуральной отличается многообразием цветовых градаций.



Я живу в городе Владивостоке. Занимаюсь в художественной школе № 2. Очень хочу иметь друзей в разных городах нашей страны. Мечтаю познакомиться с ребятами из художественных школ Москвы.

Наташа Чакранова, 14 лет,
690022, Приморский край,
Владивосток,
ул. Кирова, 70, кв. 41

Как скучно, когда тебя не понимают ребята! У многих совсем другие интересы. Помогите познакомиться с моими одноклассниками. Имя Ника у нас носят и девочки и мальчики. Я — мальчик!

Ника Цхомелидзе, 14 лет,
380059, Тбилиси,
Дигомский массив,
5 кв., 21 кор., кв. 28

Пишу с надеждой, что мой адрес будет опубликован на страницах журнала. Ведь я так хочу переписываться со своими сверстниками, с которыми можно поделиться мнением об искусстве.

Наташа Дудник, 15 лет,
312813, Харьковская обл.,
Чугуевский р-н,
с. Ивановка,
ул. Молодежная, 4

Наш клуб интернациональной дружбы имени Кати Лычевой вносит свой вклад в дело мира. Сейчас мы проводим акцию, которую предложила Катюша, — «Дети мира за мир!». Ведем переписку с КИДом имени Саманты Смит. Собираем материалы об этих девочках: вырезки из газет и журналов, фотографии. Может быть, в других городах тоже есть подобные КИДы. Пусть ребята откликнутся.

**Президент КИДа имени
Кати Лычевой
Илона Малая,**
322010, Новомосковск
Днепропетровской обл.,
ул. Советская, 32/175

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|--|-------------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Сердцем с революцией | <i>Е. Моисеенко</i> |
| 2 | СКУЛЬПТОРЫ — РОВЕСНИКИ ОКТЯБРЯ
Л. Кербель, В. Цигаль, М. Аникушин, В. Бородай | |
| 7 | Орден Октябрьской Революции | <i>В. Шумков</i> |
| 8 | ПАЛИТРА ОКТЯБРЯ
О произведениях Н. Купреянова, П. Шухмина, К. Юона | |
| 11 | МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
К. Петров-Водкин | <i>Н. Автономова</i> |
| 16 | РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ
Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств | <i>В. Тарасов</i> |
| 18 | НАШ КОНКУРС
Праздник творчества | <i>Ю. Максимов</i> |
| 20 | Первые советские игрушки | <i>Т. Перевезенцева</i> |
| 22 | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ
Дом союзов | <i>Ю. Герасимов</i> |
| 26 | ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА
Искусство, рожденное бурей | <i>Е. Марченко</i> |
| 31 | ОКТЯБРЬ В МОЕЙ ЖИЗНИ
А. Монаселидзе, В. Табиев, Б. Джалалов, Д. Кветкявичюте | |
| 36 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Разговор о цвете в живописи | <i>В. Иванов</i> |
| 42 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Бумажная пластика | <i>Б. Гагарин</i> |
| 44 | МОИ ДВОР — МОЯ ЗАБОТА | <i>Э. Орешкина</i> |
| 45 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ
Любимый урок | <i>Ю. Хижняк</i> |
| 47 | ОТВЕЧАЕМ НА ВАШИ ПИСЬМА | |

Обложки:

1. Алеша Ильинский, 11 лет. Мы за мир. Гуашь. ДХШ № 1, Ярославль.
2. П. Староносков. Иллюстрация к книге «Жизнь В. И. Ленина». Гравюра на дереве. 1935.
3. Ф. Мазерель. Новая армия. Гравюра на дереве. 1954.
4. К. Петров-Водкин. Натюрморт. Черемуха в стакане. Масло. 1932. 72×60. Государственный Русский музей.

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 (ответ. секретарь), Н. В. Колесникова, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыхов, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, 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

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 11.08.87. Подп. к печ. 15.09.87. А01186. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 185 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 169.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Суцневская ул., 21.



