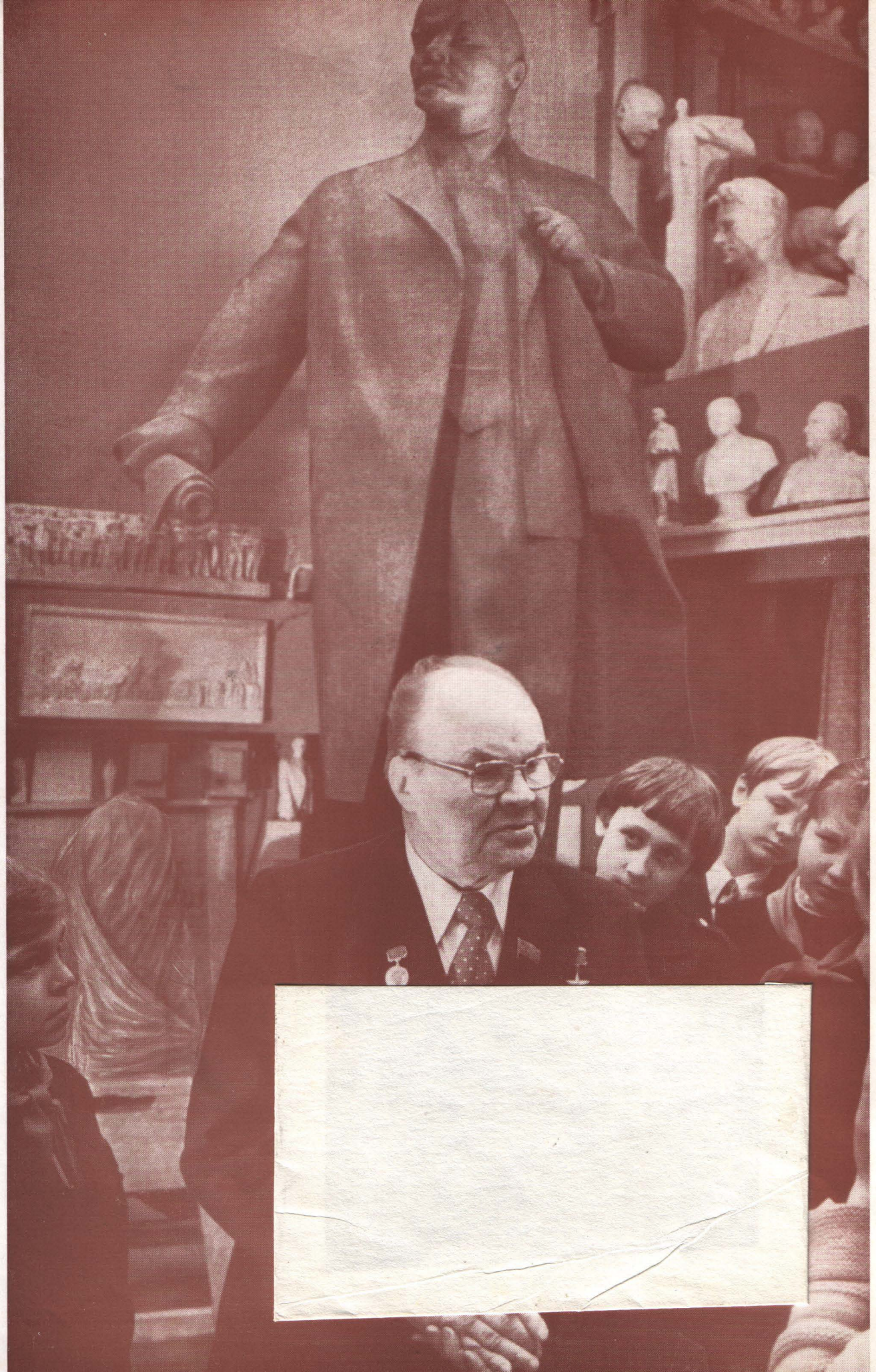


# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

36



11. 1980



# ВОСПЕТЬ ГЕРОЯ, КОММУНИСТА!

Н. ТОМСКИЙ,  
Герой Социалистического Труда,  
народный художник СССР

В самой природе человека заложено стремление к прекрасному. А искусство — одна из форм человеческой деятельности, раскрывающая самое красивое в жизни и прежде всего в человеке. Художник обращается прямо к чувству зрителя, поднимает в их душе порыв к возвышенному, стремление к великим целям, утверждению которых отдавали все силы, всю жизнь лучшие из людей.

Такое понимание высокого назначения искусства складывалось у меня на протяжении многих лет. Укреплялось, становилось все убежденнее по мере того, как я снова и снова обращался к образу строителя нового общества, к образу коммуниста.

Еще будучи студентом Высшей школы изящных искусств в Петрограде, я, вчерашний крестьянин и солдат, задумывался о главной теме, над которой стану работать.

В ту пору выполнил свой первый портрет Владимира Ильича Ленина. С его именем связано для народа все великое и мудрое. Одновременно завершил композицию «Ленин и комсомол» — хотел подчеркнуть в ней, что ленинские идеи бессмертны. Им будут верны новые и новые поколения молодых борцов.

Постепенно отчетливее понимал: воплотить величие, преобразующую силу идей Ленина — значит показать в искусстве, как эти идеи овладевают массами, как влекут и вдохновляют самые светлые и благородные умы и самые чистые, горячие сердца. Поэтому рядом с вождем нужно воссоздать прекрасные образы тех, для кого строительство коммунистического общества — глав-

ная цель, смысл жизни. Так в мое искусство вошел образ соратников Ленина — образ коммуниста, борца за прекрасное будущее. Его целеустремленность, благородство, непреклон-

Н. Томский.  
Волгоградский рабочий.  
Мрамор. 1957.





Н. Томский.  
Ленин в детстве.  
Бронза. 1925.

ность в достижении великой цели мечтал я воплотить в скульптуре.

Жизнь словно бы сама открывала возможности для обретения мастерства. По предложению моего доброго и внимательного учителя Всеволода Всеволодовича Лишева, тонкого мастера-реалиста, я несколько лет работал над реставрацией монументально-декоративной скульптуры Ленинграда. Это очень обогатило творчески, много дало для изучения пластики, прежде всего форм человеческого тела. Увлеченный, стал серьезно изучать русскую классику, творчество Федота Шубина, Михаила Козловского, Федоса Щедрина, Ивана Мартоса, Василия Демут-Малиновского. Их бессмертные произведения раскрыли драгоценные секреты высокого реалистического мастерства.

Но великий город на Неве вдохновлял не только своим прошлым. Еще сильнее притягивало могучее, дерзкое, истинно творческое настоящее. Тогда, в начале 30-х годов, Ленинградский обком партии возглавлял Сергей Миронович Киров. В революционном Питере его все необыкновенно любили. Особенно рабочие. Они боготворили своего Мироныча за простоту и муд-

рость, внимание к людям, неприимчивость ко всему, что мешало строить новое. Бесценной школой правды в искусстве стала работа над образом Кирова. Хотелось воплотить его таким, каким был он в жизни: полным энергии, жизнерадостным, бодро идущим вперед «тем шагом свободным, каким он в сраженья ходил», как написал о пламенном большевике поэт Н. Тихонов.

Многому научили тогда сами питерские рабочие. В выходные по несколько человек приходили они, внимательно всматривались в каждую намечаемую черту дорогого облика. Подсказывали: «Нет, так непохож. Мироныч вот каким был...» И вспоминали особенную, заразительную улыбку Кирова. Или леплю одежду, а они требуют, чтобы каждая складочка на гимнастерке двигалась. Иначе будет не Мироныч: крепко сбитый, упругий, он всегда был в движении, в порыве. Я ищу нужный образ, понимая, как они правы: чутьем угадывают важное требование искусства — ни одна, даже, казалось бы, третьестепенная деталь в портрете не смеет быть равнодушной, безликой, нейтральной... Все подчиняется образу человека и служит раскрытию его внутренней сущности.

Шли годы. В полный рост вставал перед человечеством гражданин первого на планете государства рабочих и крестьян, творец нового общества, исполненный душевной силы, открытости к людям, готовности к подвигу. Образ воистину достойный искусства!

К выставке «Индустрия социализма» 1937 года я задумал портрет знатного рабочего. Отправился на завод с просьбой показать лучшего кузнеца, работающего в современном цехе.

— Вот и тот, кто вам нужен, — знакомит директор меня с только что вошедшим невысокого роста, щуплым, сутулым человеком. Пожимаю его руку, а сам думаю: «Никакой знатности. Ну как его лепить?..» Идем по цеху, и уже в конце замечаю сильного, высокого человека, властно командующего громадой механизма. Направив огромными клещами деталь, мастер, подав сигнал, заставляет тяжелый молот

послушно двигаться вверх-вниз. Я остановился в восхищении — вот бы кого вылепить! А директор недоумевает: «Вы же только что с ним познакомились...» Да, на глазах перерождается, предстает во всей своей силе и красоте человек, когда он целиком захвачен любимой работой. Я лепил кузнеца и думал: какая это творческая радость — воплощать в искусстве наш советский характер!

Сколько раз выпадало потом в жизни это счастье! В Волгограде, на знаменитом тракторном заводе, делал портрет молодого рабочего. Необыкновенно легко было работать. Как-то на одном дыхании он получился: выразительное лицо, весь облик жизнеутверждающий, полный красивого и гордого достоинства. Волгоградцы переживали особую гордость за свой город — непобедимую волжскую твердыню. И это чувство я постарался воплотить в скульптурном портрете их молодого земляка. Мало того, работать над портретом удивительно обаятельного рабочего парня было увлекательно еще и потому, что в нем отчетливо читались черты лучших представителей героического советского рабочего класса: убежденное сознание себя хозяином страны, решительность в преодолении трудностей, неиссякаемый жизненный оптимизм.

Чтобы герой полнее раскрылся и стала видна та истинная душевная красота, что никогда не кричит громко, не выставляет себя напоказ, во время сеансов позирования я разговариваю с теми, над чьими портретами работаю. Стараюсь узнать, чем живет человек, в чем видит смысл жизни, какая у него цель. Помню, беседуем мы с бригадиром каменщиков из Вологды Николаем Маховым, и невольно поражают широта его интересов, непосредственное, но хозяйское, государственное отношение к жизни.

Н. Томский.  
Монумент «Защитникам Родины» в Саранске.  
Фрагмент.  
Бронза, гранит. 1970.





просто встречей скульптора и его модели, но перерастала в творческий диалог словно бы с самой жизнью, с великим народом, самоотверженно строящим будущее, уверенным в правоте своего дела. Образ нового человека день ото дня обогащается духовностью, внутренней значительностью. Однако главное в нем неизменно — глубина мыслей и чувств, идейность, волевой характер, стремление отстоять мир на планете. За этим общим, которое надо уметь выразить, нужно непременно найти еще индивидуальные, характерные черты конкретного человека, которые делают образ жизненным, самобытным, ни на кого больше не похожим. Воспитывая в себе такое умение, я повсюду, где приходилось бывать, старался найти интересных людей. Так было в Севастополе и Риме, Вологде и Париже, Саранске и Кракове, Волгограде и Софии, в грузинском колхозе и в кабинете польского коммуниста.

За границей, как нигде, ощущаешь себя полпрёдом советского искусства. Познакомившись в Париже с французским шахтером-коммунистом Жозефом Гельтоном, я загорелся желанием сделать его портрет. Очень привлек темперамент этого человека, выразительная лепка мужественного лица, на котором отра-

— Бывает, конечно, иногда нелегко, — говорил строитель. — Но вспомнишь, как дед жил, в каких условиях трудился, представишь тех, кто в морозы возводит плотины, чтобы миллионам

людей тепло было, и от одной такой мысли на душе становится светло и радостно, и руки жаждают настоящей работы.

Каждая встреча с новым героем становилась для меня не



жались все чувства. И вот первый сеанс в мастерской известного французского скульптора Орико-ста, ученика О. Родена и А. Бурделя. Только начал — появилось человек восемь молодых художников разных стран, приехавших учиться у мастера. Стоят, смотрят внимательно, перешептываются. Когда закончил сеанс, один молодой англичанин не без колебаний решил мне показать свои работы. Раскрыл я альбом и увидел прекрасные реалистические произведения. А другую часть листов он все рукой прикрывает. Но я заглянул и туда — конечно, одни формалистические упражнения... Говорю:

— Зачем вы от настоящего богатства отказываетесь? «Новизной» вы меня не поразили. Так у нас неопытные скульпторы начинают делать каркас. Неужели мастерство, которого добивались огромным трудом, хотите потратить на то, что любой мальчишка делает, и даже лучше, непосредственнее...

Выявить самое главное, вечное в характере портретируемого — вот благородная и благодарная задача. Когда нужно передать активное движение или сложное положение фигуры в пространстве, я беру бронзу. Камень помогает подчеркнуть эпические, монументальные черты образа, выразить величие духа... Все это и еще многое можно было сказать тем молодым скульпторам. Но я лишь напомнил им слова Огюста Родена: «Будьте правдивы, молодые люди. Это не значит — будьте банально точными. Скрупулезная точность — это точность фотографии и муляжа. Но искусство возникает лишь там, где есть внутренняя правда. Пусть все ваши краски, все ваши формы служат выражению чувств... Не думайте, что мы можем исправлять природу. Не будем бояться быть подражателями, будем выполнять лишь то, что видим, но пусть эта копия пройдет через наше сердце раньше, чем через нашу руку; в ней будет достаточно оригинальности».

На другой день, был уверен, поработаю спокойно. Не тут-то было — пришли. Все. А не очень-то сподручно работать, когда тебе в затылок глядят несколько

пар глаз. Закончил портрет. Мой портретируемый встал, попрощался и вдруг уже у самой двери с каким-то горячим торжеством воскликнул, обращаясь к зрителям: «Вот как надо работать!»

Это были слова одобрения советскому реалистическому искусству. И, видимо, портрет вышел удачным... Сделан он в свободной экспрессивной манере, чтобы характер модели предстал в ее грубоватой, темпераментной непосредственности. Так же выполнил потом несколько портретов выдающихся деятелей культуры, борцов за мир. В облике члена Всемирного Совета Мира священнослужителя Хьюлетта Джонсона — в мягкости черт, спокойном взгляде — стремился выразить читавшиеся в его лице доброту, человечность, ум. С большим увлечением работал над образом мексиканского художника Диего Риверы. В Мексике ему установлен памятник, в котором по желанию самого художника повторен этот выполненный мною портрет.

Портрет всегда служит основой при создании монументов.

К 150-летию Бородинской битвы я работал над памятником Кутузову. Это была очень близкая мне, бывшему солдату, тема русского героизма. Испытывал волнение и гордость оттого, что должен воссоздать один из величайших подвигов моего народа. Кутузов изображен в кульминационный момент исторической драмы: принято решение оставить Москву... Фельдмаршал исполнен сознания правоты: «Источник этой необычной силы прозрения в смысл совершающихся событий лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его», — написал Лев Толстой в «Войне и мире» — книге, ставшей для меня настольной в пору работы над памятником. Я изучил тогда все, что могли рассказать документы, труды историков, творения искусства о великой битве, ее героях. Вдоль постамента встали «Полководцы», «Партизаны»... Сыны Бородина! Каждый достоин памятника. Я выполнил их более чем в натуральную величину в высоком рельефе, порою почти достигающем объем-



Н. Томский.  
Солдаты и партизаны,  
идущие в бой.  
Горельеф памятника  
М. И. Кутузову в Москве.  
◀ Бронза, гранит. 1973.

Н. Томский.  
Эскизы к проекту  
памятника «Освобождение  
Старой Руссы от  
фашистских оккупантов».  
◀ Гипс. 1963—1964.

Н. Томский.  
Портрет французского  
рабочего Жозефа Гельтона.  
Бронза. 1954.

Н. Томский.  
Портрет дважды Героя  
Советского Союза, летчика,  
гвардии майора  
М. Г. Гареева.  
Шведский базальт. 1947.





Эскиз памятника  
К. Марксу для Москвы.  
Бронза 1958.

Н. Томский.  
Памятник С. М. Кирову  
в Ленинграде.  
Фрагмент.  
Бронза. 1938. ►

ности круглой скульптуры. Характеры победителей над Наполеоном представляли передо мной живыми особенно благодаря недавней работе над образами советских воинов, одолевших фашизм,— летчиков, дважды и трижды Героев Советского Союза.

Начал тогда с портрета защитника дорогого мне Ленинграда П. А. Покрышева. Как обычно, попросил героя рассказать о себе, о подвиге, который он совершил. В ответ услышал: «Какой подвиг?.. Я сделал только то, что сделал бы на моем месте любой мой товарищ». Пришлось пойти на «военную хитрость» — каждого расспрашивал не о нем самом, а о товарище. И вот Покрышев рассказывает об Алексее Смирнове, жестами комментирует картину боя, на лице радость победы. Говорю себе: «Вот она, правда, вот состояние, которое нужно воплотить, чтобы в скульптурном образе читался героический характер». И постарался это сделать в крепкой лепке, тонкой моделировке лица, простоте и сдержанности композиции, свободной от лишней детализации. Различная обработка камня, то отполированного, то почти не тронутого резцом, помогла подчеркнуть цельность натуры, силу характера, создать ореол романтики, оттенить душевную чистоту, молодость героя.

Да, замечательные советские парни отстояли мир, очистили землю от коричневой чумы фашизма. Все мы слишком хорошо знаем, каких неисчислимых жертв стоила великая Победа, как много отняла война у нашего народа, у каждой советской семьи. И потому наша Родина, партия делают все, чтобы не замутили небо над планетой черные дымы военных пожарниц. Так неужели у человечества не хватит разума, мудрости, силы, чтобы уничтожить войну на вечные времена?! Люди планеты должны объявить войну самым тягчайшим злом.

Не последнее слово в святом и благородном деле защиты мира принадлежит нам, художникам. Искусство сближает и объединяет людей, помогает им лучше понять друг друга. Для его существования, развития нужен



мир. Вспомним старую мудрость: «Когда говорят пушки, музы молчат»... Сегодня у всех честных людей нет более важных дел и забот, чем предотвращение войны. И для художника, где бы он ни жил, нет более почетной миссии, чем помогать отстаивать мирную жизнь на планете. Нас могут разделять различия в мировоззрении, но должно объединять главное — борьба за мир.

Более двадцати лет назад я встречался с Пабло Пикассо. Мы долго с ним беседовали, горячо спорили. У нас различные художественные концепции и вкусы. Но мы расстались друзьями, которых объединяет священное и одинаково дорогое каждому слово «мир».

Еще и еще раз нужно повторять крылатые слова А. М. Горького: «С кем вы, «мастера культуры»?!» В наши дни этот вопрос звучит так же непримиримо и требовательно, но его можно теперь понимать шире — с кем вы? С теми, кто так упрямо не желает расставаться с мрачным арсеналом «холодной войны», милитаризмом, агрессией, или с теми, кто, не жалея сил, борется за мир, уважение прав народов, прогресс.

Искусство — большая сила. Правдивый, откровенный, убежденный и честный голос художника должен всегда звучать сильнее, слышнее истеричных воплей безумцев о ядерной войне.

Мы, советские художники, историей призваны сеять на земле разумное, доброе, вечное. Это большая честь и ответственность. Ответственность перед грядущими поколениями и перед теми, кто отдал жизнь за мир, за счастье людей.

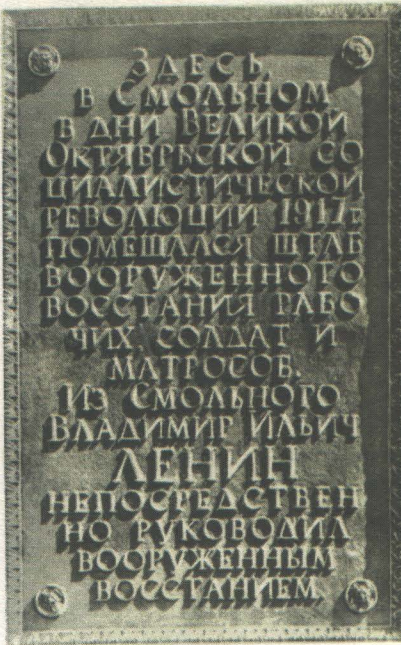
Мне довелось работать над скульптурным оформлением могилы Неизвестного солдата. Этот безымянный герой для меня не отвлеченный символ. Вижу его живым. Быть может, он освободил родную мне Старую Руссу вместе с бойцами, над памятником которым работал я в послевоенную пору. А может, участвовал в одних боях со славными летчиками, позировавшими мне в московской мастерской...

Сегодня наследники славы героев прокладывают все новые пути в просторы вселенной, ра-



стят урожаи на неоглядных полях, управляют сложными механизмами в современных цехах, сторожат мирное небо Отчизны. Лучшие из них скоро соберутся на главный партийный форум страны — XXVI съезд Коммунистической партии. Народ, коммунисты удостоили меня великой чести быть делегатом XXIV и XXV съездов. Мы, делегаты, первыми узнавали о новых планах

родной партии. Уверен, что, выполняя и предстоящие задачи, народ, держава наша сделают новый могучий шаг на пути в коммунизм. Трудовой героизм тех, кто претворяет планы партии в жизнь, всегда заставляет сильнее биться мое сердце художника, дает могучий творческий заряд, воодушевляет желанием творить для своего народа — воспеть героя, коммуниста!



*Многими  
замечательными  
историческими  
памятниками славится  
наше Отечество.  
Но поистине нет  
среди них более дорогих  
сердцу каждого  
советского человека,  
чем связанные с именем  
великого Ленина.  
И первый в этом ряду —  
Смольный.*



# СМОЛЬНЫЙ

На крутой излучине Невы, у Охтинского моста раскинулся величественный архитектурный ансамбль. Монументальное, выдержанное в строгом классическом стиле белоколонное здание и поражающий совершенством пропорций, богато украшенный искусным лепным декором древний собор... Смольный! Короткое, известное всему миру слово. В октябрьские дни 1917 года оно звучало как боевой клич пролетарской революции. В Смольном находился возглавляемый Владимиром Ильичем Лениным штаб вооруженного восстания. Отсюда великий вождь руководил борьбой рабочих, солдат и матросов против буржуазного Временного правительства, контрреволюционных войск Керенского и Краснова.

В далекое прошлое уходит история этого выдающегося архитектурного памятника. Еще задолго до основания Петербурга на месте Смольного было поселение новгородцев. Но шведы, пытавшиеся преградить Руси выход к Балтийскому морю, захватили исконно рус-

скую землю. Только в 1703 году невидимые берега были освобождены от иноземцев. Началось бурное строительство молодой столицы и Балтийского военно-морского флота.

Сооружение на Адмиралтейских верфях деревянных боевых кораблей требовало много смолы, для хранения которой и был создан Смольный двор. Позже двор перевели ближе к верфям, а за местом, где он первоначально находился, сохранилось прежнее название. В 1748 году здесь заложили женский монастырь. Его проектировал и возводил архитектор Франческо Бартоломео Растрелли (1700—1771). Шестнадцатилетним юношей он приехал в Петербург вместе со своим отцом-скульптором. Это было время, когда упорным трудом русских людей в устье Невы строился Петербург:

Полночных стран краса  
и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво...

Юный Растрелли с утра и до позднего вечера пропадал на

стройках дворцов, палат и особняков, учился зодчеству. А вскоре и сам стал возводить дворцы в Москве и Петербурге. Выходец из солнечной Италии, он всей душой полюбил северную землю, ее народ и в своем творчестве развивал традиции русской архитектуры, что наглядно проявилось и при сооружении Смольного монастыря. Растрелли не удалось полностью воплотить свой замысел — собор достраивал в 1832—1835 годах выдающийся русский зодчий В. П. Стасов (1769—1848).

В Смольном монастыре были размещены первые в России закрытые женские учебные заведения — Институт благородных девиц (впоследствии известный как Смольный институт) и Училище для воспитания мещанских малолетних девушек. Со временем потребовался новый учебный и жилой корпус. Он был построен в 1806—1808 годах по проекту знаменитого зодчего Джакомо Кваренги (1774—1817). Архитектура этого, более 220 метров в длину здания отличается поразительной торжественностью.

Мемориальная доска на здании Смольного.  
Бронза. 1937.

Вл. Серов.  
В. И. Ленин провозглашает Советскую власть.  
Фрагмент.  
Масло. 1962.

Выдвинутый вперед центр с восемью колоннами ионического ордера и боковые крылья, украшенные шестиколонными портиками того же ордера, придают сооружению величие, завершенность.

Это здание и вошло в историю Великого Октября под названием «Смольный».

В августе 1917 года в Смольный переехали из Таврического дворца Всероссийский Исполнительный Комитет (ВЦИК) и Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов — их большевистские фракции. Смольный стал центром агитационной работы большевистской партии в массах, главным опорным пунктом революции.

«В длинных сводчатых коридорах, освещенных редкими электрическими лампочками, толпились и двигались бесчисленные солдаты и рабочие, многие из них сгибались под тяжестью тюков с газетами, прокламациями, всевозможной печатной пропагандой, — вспоминал Джон Рид в книге «Десять дней, которые потрясли мир». — По деревянным полам непрерывно и гулко, точно гром, стучали тяжелые сапоги... Петроградский Совет беспрерывно заседал в Смольном, где был центр бури».

10 (23) — 16 (29) октября Центральный Комитет партии большевиков по предложению Ленина принял решение: начать в ближайшие дни вооруженное восстание. В Смольном разместился Военно-революционный комитет при Петроградском Совете — боевой орган по руководству революционными силами.

Временное правительство лихорадочно разрабатывало планы захвата Смольного, чтобы задушить революцию. Но большевики надежно охраняли свой штаб. Подходы к нему (перед Смольным был огромный пустырь, поросший кустарником и редкими деревьями) контролировались вооруженными красноармейцами, солдатами и матросами, а со стороны Невы здание патрулировалось военными катерами.

Вечером 24 октября (6 ноября) в Смольный прибыл Владимир Ильич Ленин. Началось решительное наступление на старый мир.

«Смольный был ярко освещен и весь кипел, — вспоминала Н. К. Крупская. — Со всех концов приходили за указаниями красногвардейцы, представители заводов, солдат. Стучали машинки, звонили телефоны... непрерывно заседал на третьем этаже Военно-революционный комитет. На площади перед Смольным шумели броневики, стояла трехдюймовка, были сложены дрова на случай постройки баррикад. У входа стояли пулеметы и орудия, у дверей — часовые».

Всю ночь В. И. Ленин напряженно работал в небольшой

комнате третьего этажа. Отсюда шли приказы вооруженным отрядам о захвате важнейших стратегических пунктов города, сюда поступали донесения об успехах восставших. В Смольном вождь от имени Военно-революционного комитета написал историческое обращение «К гражданам России», в котором говорилось о низложении буржуазного правительства и переходе власти в руки Советов.

С 25 по 27 октября (7—9 ноября) в Белом зале Смольного проходил Второй Всероссийский съезд Советов рабочих и солдатских депутатов. Ленин выступил на нем с докладами о мире и земле. Он стоял, держась за край трибуны, обводя прищуренными глазами массу делегатов, и ждал, по видимому не замечая нарастающую овацию, длившуюся несколько минут, — писал Джон Рид. — Когда она стихла, он коротко и просто сказал:

«Теперь пора приступать к строительству социалистического порядка!»

Новый потрясающий грохот человеческой бури...»

Смольный стал первой резиденцией Советского правительства. В нем находился Цент-

Д. Кваренги.  
Вид Смольного института.  
Рисунок.

Смольный монастырь.  
Гравюра на дереве.  
1881.





Смольный.  
Главный фасад, парк  
и пропилеи.

ральный Комитет партии большевиков. С 24 октября 1917 года до 10 марта 1918 года, когда Советское правительство переехало в Москву, здесь жил и работал Владимир Ильич Ленин. В Смольном он написал «Декларацию прав народов России», «Декларацию прав трудящегося и эксплуатируемого народа», послужившую основой первой Советской Конституции, а также множество других статей и документов, посвященных защите завоеваний Октября и социалистическому переустройству страны.

Вспоминает Н. К. Крупская: «Мы поселились с Ильичем в Смольном. Нам отвели там комнату, где раньше жила какая-то классная дама. Комната с перегородкой, за которой стояла кровать. Ходить надо было через умывальную. В лифте можно было подыматься вверх, где был кабинет Ильича, в котором он работал. Против его кабинета была небольшая комната — приемная. Делегация за делегацией приходила к нему, особенно много делегаций приезжало с фронта. Зайдешь, бывало, к нему, а он в приемной. Стоят

там солдаты, набившись плечом к плечу, слушают не шевелясь, а Ильич стоит около окна и что-то им толкует. Работа Ильича шла в обстановке тогдашнего Смольного, всегда переполненного народом...» •

В 20-х годах начались работы по благоустройству территории, прилегающей к Смольному. На месте пустыря был разбит большой пейзажный парк. Вместо старой булыжной мостовой сделана главная аллея, обсаженная липами. При въезде в парк по проекту архитекторов В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха



было сооружено два симметрично расположенных павильона с пятью стройными колоннами, получившими название «Пропилей Смольного». На их фризах надписи: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и «Первый Совет пролетарской диктатуры».

В десятую годовщину Великого Октября перед центральным входом в Смольный был открыт памятник Владимиру Ильичу Ленину. Его авторы — скульптор В. В. Козлов и архитектор В. А. Щуко. Это один из первых монументов, запечатлевших об-

раз вождя. Владимир Ильич изображен обращающимся к народу с пламенным революционным призывом. «Да здравствует диктатура пролетариата!» — начертано на бронзовом поясе, охватывающем гранитный пьедестал. Несколькими годами позже по сторонам главной аллеи установили гранитные стелы со скульптурными портретами Карла Маркса и Фридриха Энгельса.

Как зеницу ока берегли ленинградцы Смольный в дни Великой Отечественной войны. Здание и прилегающая к нему

территория были покрыты огромными маскировочными сетями. День и ночь дежурили летчики и зенитчики, пресекая попытки фашистов уничтожить святыню Октября...

Тысячи людей со всех концов СССР, из многих стран мира ежегодно посещают Смольный — памятник, неразрывно связанный с именем великого Ленина, дорогого всему прогрессивному человечеству.

Ю. СТУДЕНЦОВ

Ленинград



**М**не посчастливилось пробыть в Испании всего десять дней. Но впечатлений так много, что некоторыми из них, частично воплотившись и в моих зарисовках, помещенных в журнале, хочется поделиться с читателями.

Наше путешествие началось с Кордовы. Это небольшой город-музей, памятник арабской культуры. Кордова лишь в 1236 году была освобождена от власти арабов, завоевавших в 711 году почти весь Пиренейский полуостров. В X веке она насчитывала 750 тысяч жителей и была одним из

## **НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВСТРЕЧИ С ИСПАНИЕЙ**

самых больших городов мира. Славу города ученым дали ей университет, сотни библиотек и школ.

За окнами автобуса, среди темных холмистых берегов, мелькнула, отражая закат, золотая река.

— Гвадалквивир, — неожиданно просто ска-

зал нам гид, вызвав волнение в душе. Неужели тот самый, пушкинский Гвадалквивир?

*Ночной зефир  
Струит эфир.  
Шумит, бежит  
Гвадалквивир.*

Совсем ночью подходим к легендарной реке...

На одной из центральных площадей — конный памятник прославленному полководцу Гонсало Фернандесу де Кордове, гран-капитану. Рыцарский роман о его походах читал еще Дон-Кихот... По кривым узким улочкам арабской Кордовы спускаемся ниже и ниже. Кажется, что находишься в одной из сказок Шехерезады или среди великолепных декораций к ней. В южной ночи таинственно све-

**Рибера.**  
Старая ростовщица.  
Масло.

тятся старинные фонари на черных чугунных кронштейнах. Их свет выхватывает из темноты то кусок белой стены дома с черной решеткой балкона, то апельсиновое дерево с яркими плодами в черно-зеленой листве, то оживленное лицо прелестной андалузки.

Неожиданно на нашем пути возникает громада здания кордовской мечети — Мескиты — символа неувядаемой славы Кордовы. Стены ее циклопически огромны, монументальны. За мечетью — набережная. В ожерелье электрических фонарей протянулся мост, построенный еще римлянами, владевшими Пиренейским полуостровом в первые века нашей эры. Под могучими быками моста, заросшими зеленью, бегут воды быстрого Гвадалквивира.

У меня такое ощущение, что я здесь была когда-то, что встретила с чем-то близким. Испания давно жила во мне прекрасными образами литературы и искусства — Дон-Кихотом Сервантеса, романами Пушкина, творениями Эль Греко и Веласкеса. Ничто не может заменить искусства в формировании нашей души.

\* \* \*

*В кудрях у Гвадалквивира  
пламенеют цветы  
граната.*

*Одна — кровью,  
другая — слезами  
льются реки твои,  
Гранада.*

(Ф. Гарсиа Лорка)

Снежные горы Сьерра-Невады сдерживали натиск испанцев, и Гранада около 250 лет ос-

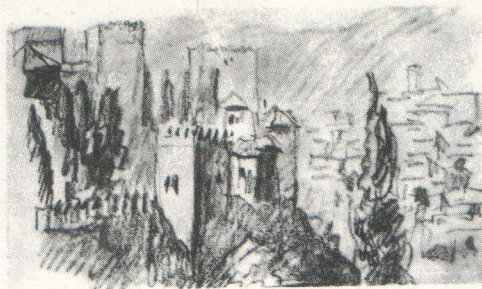
тавалась под властью мавров\* после того, как была освобождена уже вся страна. Пал город в 1492 году. Один из элементов его герба — вспоротый мечом плод граната — жестокий символ победы испанцев. Легенда говорит, что холмы, расположенные амфитеатром, подобно раскрытому гранату, дали название городу Гранада.

Одной из его достопримечательностей является знаменитая крепость Альгамбра\*\*. Ее мощные стены венчают гору, царящую над городом. Какими маленькими кажутся фигуры людей на их фоне! Внутри крепость поражает контрастом: все здесь уютно, много зелени, цветов, фонтанов! Непроступность и мощь — снаружи, для врагов; внутри — для живущих в ней — все радости бытия.

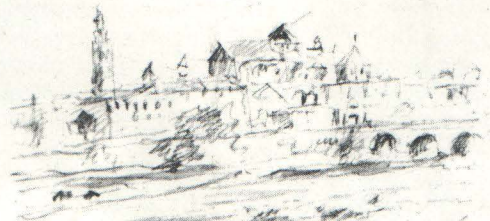
Знаменитый дворцовый комплекс Альгамбры — жемчужина арабского средневекового искусства. Как передать всю красоту и легкость ажурных, подковообразных арок, все очарование интимных внутренних двориц с фонтанами и водоемами? А сложность и богатство резного орнамента, покрывающего стены дворца? Все цельно, гармонично, мудро. И вместе с тем его арабски создают особое настроение, действительность похо-

\* Мавры — народность, образовавшаяся в результате смешения арабов с исконным населением Северной Африки берберами, и принимавшая деятельное участие в завоевании Пиренейского полуострова.

\*\* По-арабски «ал хамра» значит красная. Замок был обнесен стеной красного цвета.



Гранада.  
Альгамбра.



Вид на Кордову.



Улочка в Кордове.



Гора Алькаудере.



«Мария Буэнос-Айрес».  
Набросок с картины  
Алехо Фернандеса.



Утро в Гранаде.

дит здесь на волшебный сон

*От Севильи  
до Гранады,  
В тихом сумраке  
ночей,  
Раздаются серенады,  
Раздается стук мечей...*

(А. К. Толстой)

Кордова и Гранада после изгнания арабов заглохли, превратившись в тихие города-музеи. Севилья же оставалась важным торговым центром и продолжала вести активную жизнь. Причина этого — ее расположение. Из Севильи, с берегов глубоководного Гвадалквивира, недалеко от впадения его в океан, отправлялись в свои знаменитые путешествия Магеллан и Колумб. Сюда стекалось золото покоренных инков и все богатства тогдашних испанских колоний. В огромном, пышном Алькасаре, сначала халифском, а потом Королевском дворце, хранится удивительная поэтическая картина, написанная в 1531 году художником Алехо Фернандесом. Называется она «Мария Буэнос-Айрес», дословно — «Мадонна попутного ветра» или «Мадонна мореплавателей». В центре композиции стоит Мария в развевающемся на ветру плаще. У ее ног море с трогательно маленькими суденышками. Рядом коленопреклоненные фигуры, как предполагают, Христофора Колумба и Америго Веспуччи. Огромный старинный навигационный глобус, стоящий на полу около картины, словно переносит нас в отважные времена географических открытий. Севилья — город, где закладывались основы испанской школы живописи. Здесь всю

жизнь работали Сурбаран, Мурильо, родился и начал творческую деятельность Веласкес. Из произведений живописи нам удалось повидать только те, что находятся в Кафедральном соборе. Построенный на месте бывшей мечети, он поражает величиной и богатством, сложностью и строгостью готики, стрельчатыми окнами, аркбутанами\*, пышным порталом. В интерьере собора арки из серого гранита взлетают будто в самое поднебесье. В их проемах таинственно светятся прекрасные многоцветные витражи. Огромный иконостас — ретабло\*\* покрыт сложнейшей деревянной позолоченной резьбой. Небольшие размеры многочисленных элементов этой резьбы увеличивают впечатление громады всего рельефа.

В приделах собора — целая картинная галерея: тут Мурильо, Гойя, Рибера, Сурбаран и даже Тициан! Поразительно полотно Риберы, посвященное святому Хуану, уроженцу Севильи, прославившемуся милосердием. На первом плане святой Хуан, стоящий спиной к зрителю, кажется, прямо на раме картины. Толстые, сильные ноги, огромная спина. На руках у него больной. Бессильно висят его изможденные руки и ноги. Покоряет мощь и красота живописи, в которой чувствуется

\* Аркбутан (франц. arc boutant) — наружная каменная полуарка, передающая распор сводов главного нефа готического храма опорным столбам.

\*\* Ретабло (исп.) — от латин. retro — за, позади; и tabula — доска. Заалтарный образ больших размеров.





Сурбаран.  
Видение небесного Иерусалима  
св. Педро Ноласко.  
Масло. 1629—1630.

сильное влияние итальянского художника Караваджо.

На противоположной стене совершенно почерневший, закопченный, сшитый из трех кусков грубой мешковины холст Тициана. И хотя еле-еле можно различить трех воинов в латах, склонившихся к воде, живопись его поражает титанической мощью. Рядом с Тицианом с той же мужественностью звучат работы Сурбарана. Особенно «Погребение св. Бонавентуры». Никакого любования собой, никакой красоты, доля чего есть даже у строгого Риберы.

К сожалению, все эти бесценные сокровища находятся здесь в условиях, совершенно не соответствующих музейному хранению.

Сколько их постепенно гибнет во всех монастырях и церквях Испании!..

\* \* \*

Мадрид. Музей Прадо. Ошеломленные, ходим по его залам. На втором этаже, куда посетители попадают по широкой наружной лестнице,— произведения испанских, итальянских, немецких, фламандских художников. Сколько шедевров! Всех покорил Эль Греко. Его картины размещаются в двух комнатах. Как выразительны жесты и лица, с каким чувством взлетают руки на его полотнах, сколько движения в складках одежды! И свет, таинственно играющий на поверхности картин, и выразительный рисунок, как

бы изнутри светящийся колорит — все вместе создает незабываемое впечатление.

Никакая репродукция не может оказать того эмоционального воздействия, какое дает оригинал. Здесь с нами говорит сам Эль Греко. Душа автора вечно живет в его произведениях и вечно находит живой отклик в душе зрителя...

Одно из самых поразительных открытий в Испании — искусство Сурбарана. Жаль, что в Прадо сравнительно мало его вещей. Навсегда запомнила «Видение небесного Иерусалима св. Педро Ноласко». Я никогда не думала, что суровый Сурбаран может быть таким поэтичным. Уснувшему старику монаху видится во сне ангел в розово-голубой одежде, который

указывает на город, возникающий в голубом сиянии в вышине. Удивительно все — и мощь композиции, и строгая поэзия, и необыкновенная изысканность колорита. Мне кажется, что настоящая слава Сурбарана еще впереди...

Великий Веласкес, о встрече с которым мы мечтали более всего, напротив, несколько разочаровал. Его творения восхищают скорее мастерством исполнения, нежели пленяют душевно. Конечно, он великолепный мастер. Живопись Веласкеса полна трепета и тончайших валёров\*, персонажи картин необы-

\* Валёр (франц. valeur) — в живописи и графике оттенок тона, выражающий (в соотношении с другими оттенками) какое-либо количество света и тени.



Веласкес.  
Менины (Семья  
Филиппа IV).  
Фрагмент.  
Масло. 1656.

чайно жизненны. Например, «Взятие Бреды»: как восторженно написан пейзаж на заднем плане, тонущий в серебристой дымке! Сколько свежести в «Пряхах», как неожиданно скомпонованы «Менины»! И все же в них видна свойственная заказным работам театральность, особенно в портретах Филиппа IV, королевских детей и придворных вельмож. Они не заражают внутренней силой, как работы Эль Греко. Более других меня тронули портреты шутов и нищих Веласкеса. В них видно живое, человеческое отношение к людям.

Рядом с испанскими художниками — знаменитые художники Италии эпохи Высокого Возрождения — Тициан, Веронезе, Тинторетто. Недаром ездил Веласкес в Италию для закупки картин! Что может быть лучше живописи одной из поздних работ Тициана — «Положение во гроб», животрепещущей, смелой, глубокой. Здесь нет духовного экстаза Эль Греко, сурового аскетизма Сурбарана. Скорее какая-то языческая, идущая от древних греков жадная любовь к жизни, к человеческой плоти.

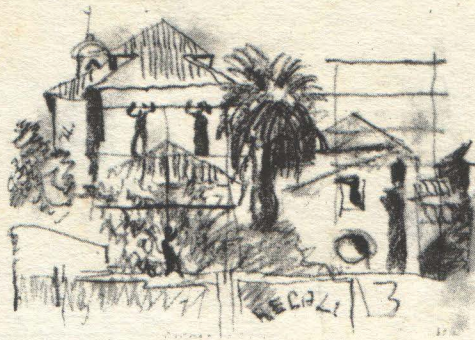
В той же степени это свойственно и Веронезе, и Тинторетто. Тинторетто захватывает пламенной раскованностью, особенно в картине «Похищение Елены». Невероятна смелость композиции с лодкой, куском паруса, упавшей Еленой, Энеем, греками, тонущими людьми

и лошадьми. Она полна яростной жизненной энергии, силы и красоты.

Празднично роскошны полотна Паоло Веронезе. Как волшебно синее в них знаменитое веронезевское небо, как сверкают краски на пышных одеждах златокудрых красавиц! Приковал внимание вариант «Брака в Кане». По мастерству исполнения, по силе живописи это и для Веронезе — шедевр. Мне кажется, в свое время подолгу простаивал перед его полотнами Антуан Ватто. Известная картина Веронезе «Нахождение Моисея», которая по репродукциям представлялась очень большой, удивила крошечным размером — 53 × 43 сантиметра.

Произведения нидерландского художника XV века Рогира ван дер Вейдена совсем непохожи на работы испанских и итальянских мастеров. В них нет темперамента, бурного вдохновения, сочности живописи. Он трогает совсем другим: целомудренностью мадонн, болезненной хрупкостью младенцев, искренней печалью простых людей, оплакивающих тело Христа. Тонкий, бархатный колорит и изысканный рисунок сообщают им особую лиричность и нежность. Работы ван дер Вейдена полны гуманизма, высокой поэзии.

На первом этаже музея — огромное количество картин Гойи. Эти полотна были перенесены сюда из «Дома Глухого», в котором потерявший слух художник жил последние годы. Они поражают полной свободой исполнения, невероятной экспрессией, мрачностью коло-



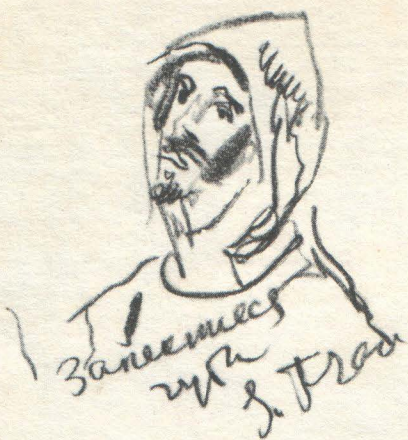
Рабочее утро в Севилье.



Видение небесного Иерусалима св. Педро Ноласко.  
Набросок с картины Сурбарана.



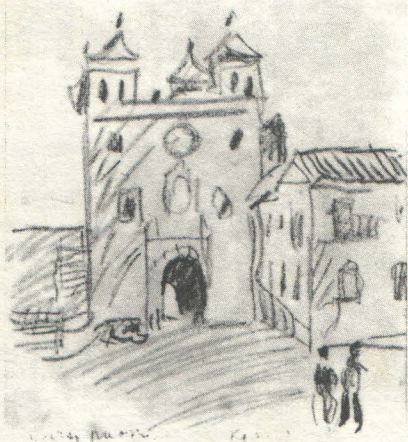
Севилья.  
У Кафедрального собора.



Голова св. Франческо.  
Набросок с картины  
Эль Греко.



Толедо.  
У домика-музея Эль Греко.



Ворота Карла V в Толедо.

рита и напоминают по замыслу знаменитую серию офортов «Капричос». Они как бы сама душа Испании, полная страсти и трагизма. Из картин Гойи запомнился «Расстрел 3 мая 1808 года в Мадриде». По-моему, эта героическая трагедия — самая впечатляющая в мировом искусстве.

Последний день в Испании! Поездка в ее древнюю столицу — город-сказку Толедо. После освобождения в 1085 году он стал центром Реконквисты\*. Здесь ковалась победа над маврами, для борьбы с ними съезжались рыцари со всей Европы. Здесь начинались крестовые походы, скреплялись мечи и копья на рыцарских турнирах, писались рыцарские романы.

Толедо расположен на высоком каменистом плато, с трех сторон опоясанном водами быстрой Тахо. С бесчисленными колокольнями, громадой Алькасара, мостами и башнями он производит фантастическое впечатление. Недаром Толедо называли «Короной Испании и светом всего мира». Он совсем непохож на южные, арабские города «Белой Испании». Это чисто испанский город, хотя в нем и сохранилось много памятников арабской эпохи.

Времени у нас немного, мы сможем посмотреть только то, что связано с творчеством Эль Греко. Бесконечное множество музеев Толедо хранят великое наследие мастера: Кафед-

ральный собор и музей Санта Крус, домик-музей художника и церковь Сан-Томе.

Невозможно без волнения вспомнить взмаха крыльев прекрасного ангела в «Вознесении Богоматери», пламени плаща «Эсполио» («Снятие одежд с Христа»), написанных буквально одним взмахом кисти; запекшихся губ святого Франциска, силуэтов башен и мостов Толедо, возникающих на фоне почти каждой работы мастера. В церкви Сан-Томе зрители стоят молча перед шедевром Эль Греко «Похороны графа Оргаса». Перед нами — чудо искусства. В нем столько благородства, столько человеческого достоинства. Картина написана так одухотворенно и в то же время так строго, что понимаешь и безмолвное благоговение зрителей, и то уважение, с которым они уступают место следующему посетителю.

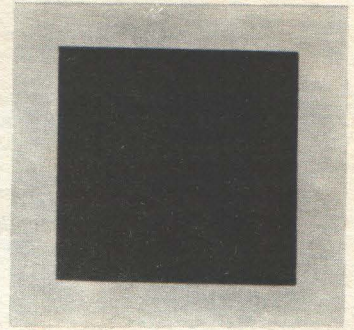
Тихий вечер. С площадки, откуда писал Эль Греко знаменитую «Грозу в Толедо», смотрим мы в последний раз на легендарный город. Он как на ладони. В золотых лучах заходящего солнца Толедо со всеми башнями, колокольнями, узенькими улочками, кирпичными крышами и мостами действительно похож на драгоценную корону.

Погруженные в себя, молча возвращаемся в Мадрид. Перед мысленным взором каждого проходят незабываемые впечатления от Испании и ее великого искусства.

Т. ЯБЛОНСКАЯ,  
народный художник  
УССР, лауреат Государственной премии  
СССР

\* Реконкиста (исп. от *reconquistar* — отвоевывать) — отвоевание народами Пиренейского полуострова в VIII—XV веках территорий, захваченных арабами и берберами.

# ЧТО ТАКОЕ МОДЕРНИЗМ?



К. Малевич.  
Черный квадрат.  
1913—1929.

Слово «модернизм» слышал, конечно, каждый, кто интересуется искусством. С этим термином иногда связывают представление о чем-то новом, оригинальном. Действительно, «модерн» в переводе на русский язык означает «новый». Модернизм\* — это «новое искусство», возникшее на рубеже XIX—XX веков. Вначале оно было неодобрительно встречено официальной буржуазной критикой, но теперь широко пропагандируется в странах Запада, а отрицательное отношение к нему считается дурным тоном.

Что же действительно нового принесло это направление в искусство?

Прежде чем ответить на этот вопрос, давайте посмотрим, как и почему происходит смены разных художественных эпох, стилей. Сравните греческую скульптуру периода высокой классики и скульптуру средневековых соборов, возвышенно-одухотворенную живопись Возрождения и суровый реализм русских передвижников — вы увидите, насколько разными могут быть и форма и содержание художественных произведений. Переход от одной художественной эпохи к другой определяется прежде всего изменением самой действительности, влияющей на перемены в духовном мире человека. Что бы ни рисовал художник — от натюрморта до исторического полотна, его изображе-

ние будет художественным, если в нем мы видим жизнь человеческого духа.

Когда художник живет в эпоху светлого, гармонического восприятия действительности, как это было, например, в «Золотой век» Перикла в Древней Греции, то он с любовью изображает то, что видит, и его произведение несет радость эстетического наслаждения. В мрачное же для общественного сознания время, когда отдельная личность, в том числе и самого художника, унижена, раздавлена, прекрасное в творчестве угасает. Например, античное искусство эпохи заката Римской империи было упадком по сравнению со светлым и гармоничным искусством Древней Греции, а так называемый маньеризм — по сравнению с Возрождением.

Но это вовсе не означает, что в сложный исторический период художнику ничего не остается, кроме как сложить кисти и заняться другим, более отвечающим духу времени делом. Мир разумен в своей основе, и разглядеть истинный смысл происходящего, несмотря на упадок в духовной жизни общества, — задача настоящего художника. Важно, во имя чего живописец, скульптор или график берется за кисть, резец или карандаш.

Служа передовым общественным идеалам нашего времени, подлинный творец не изображает лишь красивую сказку. Могут быть использованы различные формы, но первый признак настоящего искусства — воздействие на сознание зрителя посредством созданных художе-

ственных образов, правдивое отражение реальности. Образ, как уже многие юные читатели знают из школьной программы, есть единство общего и конкретного. Известно, что научное познание построено на абстрагировании, отвлечении от конкретного облика предметов. В этом отвлечении преимущество науки перед искусством, но в нем же и ее слабость. Вступая в мир науки, мы вступаем в мир абстракций. Отвлечение от конкретного, живого явления может привести художника к заблуждению. В эксплуататорском обществе такие заблуждения усиливаются классовым интересом.

А теперь попробуем разобраться, в чем сущность той «революции» в искусстве, которую проповедают современные теоретики модернизма.

Модернистские направления и течения объединяет крайне неприязненное отношение к лучшим образцам искусства прошлого. «Революция», представителями которой себя считают модернисты, действительно совершенно отлична от изменений художественных методов изображения, известных раньше. Модернизм во всех его разновидностях (кубизм, абстракционизм, сюрреализм, поп-арт, фотореализм и прочие) есть принципиальный и сознательный отказ от основного в художественном процессе — создания художественного образа. Если сказать проще, то модернизм — это разрушение искусства, чего не скрывают его теоретики. Например, один из ученейших и популярных на Западе эстетиков пишет, что произведение только тогда мо-

\* Не следует смешивать модернизм с так называемым стилем «модерн», развившимся главным образом в архитектуре и прикладном искусстве в начале нашего века.



П. Пикассо.  
Три музыканта.  
1921.

жет стать художественным, когда оно есть саморазрушение.

Чем же объяснить, что талантливые художники, которых немало среди модернистов, занялись проповедью разрушения и распада?

В начале века на выставках стали появляться непонятные, уродливые, раздражающие произведения. Обыватели не приняли их всерьез, они считали, что художники просто дурачат зрителей. И те действительно дурачили публику. Надо сказать, что стремление к «издевательству» было в какой-то мере оправдано. Мир становился все более бездушным, холодным. Общество, где царствовал капитал, превращало людей в безликих потребителей, пассивных обывателей. Жажда наживы породила безумие, которое принесло первую мировую войну. Исчезали естественные человеческие чувства,

подлинная красота, кризис капитализма повлек за собой кризис в духовной жизни человека. В таких условиях приверженцы зарождавшегося «нового искусства» вполне искренне хотели бросить вызов буржуазному обществу и его массовой культуре. Модернисты противопоставили уродливости обывателя уродливость своих «шедевров». Все казалось им безумным и бессмысленным, и потому они стремились выразить в произведениях «тотальное», всеобщее безумие. Эта концепция, которая казалась «революционерам от искусства» венцом человеческой мудрости, в действительности полностью соответствовала обывательскому взгляду: мол, никогда не было правды на земле и никогда не будет. Художественный образ, включавший в себя представление о разумности бытия, мешал им. Чтобы изобразить мир как всеобщее безумие, модернист должен был отказаться от образа в творчестве, а вместе с ним и от подлинного искусства в целом, разрушить его.

Рассмотрим известную работу «Черный квадрат» К. Малевича, основателя так называемого супрематизма, одного из направлений абстрактной живописи. Неискушенный зритель не увидит в нем ровно ничего или, вернее, очень мало. Во всяком случае, такое изображение ему не придет в голову считать художественным, гораздо больше оно напоминает несложное геометрическое построение. Прав ли в своей оценке такой зритель? Не вполне. Уже потому, что данное изображение было представлено в качестве художественного, оно должно расцениваться как факт художественной жизни. Картина К. Малевича рассчитана на определенный эффект. Если перед человеком поставить примус и сказать, что это сапоги, он удивится. Если вместо изображения жизни поместить черный квадрат, удивление будет еще большим. Конечно, зритель может сказать, что его дурачат, махнуть рукой и забыть об этом. Но более приобщенный к чудесам современной цивилизации человек станет искать какого-то смысла, скрытого художником. И может найти его.

Во-первых, «Черный квадрат» отрицает традиционный способ изображения. А так как художник-модернист объявил свою работу новым и прогрессивным искусством, то иной способ изображения является устаревшим. И получается, что искусство старых мастеров никуда не годится и его нужно отбросить как хлам. Но это еще не все, что может поведать «Черный квадрат». Зритель вместо изображения человеческой жизни видит черную пустоту. В его сознании возникает впечатление, что жизнь так же пуста и бессмысленна, как этот черный квадрат. Это уже мировоззрение, имеющее, несмотря на всю свою нелепость, поклонников и теоретиков. Выходит, что «Черный квадрат» далеко не лишен содержания. Но оно заключается именно в отсутствии собственно художественного содержания.

Модернизм паразитирует на подлинном творчестве: без Рафаэля и Репина «Черный квадрат» не сказал бы нам ровно ничего, он был бы попросту невоз-

можен. Только перечеркивая тот смысл, который мы находим у великих художников, он приобретает свое «содержание». Для модерниста художественными становятся те произведения, которые уничтожают тысячелетние понятия об искусстве. «О живописи в супрематизме не может быть и речи,— писал сам К. Малевич,— живопись давно изжита, и сам художник — предрассудок прошлого».

Модернизм — ложный протест. Именно поэтому он был признан буржуазией. Сегодня модернистское искусство на Западе стало доходным делом, вокруг которого концентрируются крупные капиталы. Создаются «имена», произведения модернистов, вплоть до самых нелепых, широко пропагандируются, а избранные художники этого направления ставятся западной критикой чуть ли не наравне с Леонардо и Микеланджело. Буржуазные идеологи, обрабатывающие сознание простых людей, хорошо поняли, что бунт против общества, который проповедают модернисты, совсем не опасен. Напротив, такой

ложный протест удобен для поддержания существующего порядка вещей. Произведения современных модернистов как бы говорят: мир уродлив, и бессмысленно что-либо менять в нем.

Сегодня ведущие представители модернистских направлений стали владельцами крупных капиталов и вполне добропорядочными, довольными своим существованием буржуа, мало похожими на бунтовщиков. Но свой «бунт» против подлинного искусства они продолжают. К сожалению, некоторые искренние поклонники искусства на Западе еще видят в модернизме новую ступень развития творческого мышления, «революцию» в духовной жизни. Марксистская критика с первых же шагов этого «нового искусства» верно разгадала его основное содержание. «Кризис безобразия» — вот как охарактеризовал его Г. В. Плеханов.

Действительный протест против обывательского, буржуазного мира — это не анархистский бунт, а пролетарская революция, не отрицающая, а развивающая достижения мировой культуры.

Именно поэтому В. И. Ленин ратовал за реалистическое искусство, а в псевдореволюционном «новаторстве» модернистов видел опасность для социалистической культуры. Подлинным творческим методом пролетарского революционного искусства явился социалистический реализм.

Разумеется, реализм — это не механическое копирование предметов. Сегодня последним словом модернизма, вернее «неомодернизма», явились изображения, скульптуры, которые полностью повторяют объект. Такие вещи производят отталкивающее впечатление.

Правда в искусстве совсем иная, и найти ее не очень легко. Когда художник не может создавать произведения без любви к жизни, природе, человеку, когда истина и красота — это не пустые слова, а реальный общественный идеал для него, воплощенный в художественном произведении, только тогда его искусство становится знаменем борьбы против буржуазной пошлости, только тогда оно будет приносить непреходящую радость многим поколениям.



С. Д а л и.  
Жираф в огне.  
1935.

М. Т о б и.  
Композиция.  
1954.

В. АРСЛАНОВ,  
кандидат философских наук,  
старший научный сотрудник  
Научно-исследовательского  
института теории и истории  
изобразительных искусств Академии художеств СССР



# ЭМБЛЕМАТИКА

Эмблематика — наука о происхождении, развитии, значении и начертании эмблем. Нас, разумеется, интересует главным образом изображение эмблем. Начертательная эмблематика — небольшая, скромная отрасль графического искусства. Знать о ней, разбираться в ее правилах необходимо прежде всего графикам, иллюстраторам книги, плакатистам, а также тем художникам, которые работают в исторической и революционной тематике. Но и всякий образованный человек, серьезно интересующийся искусством, должен представлять себе, что такое эмблематика.

Как видно из самого термина, начертательная эмблематика занимается изучением правильного, грамотного в художественном и историческом отношении начертания эмблем.

Но что такое эмблема? Это изображение какого-нибудь предмета, которое встречается на гербах, орденах, медалях, монетах, значках и которое отличается от обычного натурального изображения особой условностью. Эмблема, следовательно, не обычное изображение. Ее определяют как нарисованную идею, мысль. Но как нарисовать, изобразить их графически, при помощи рисунка, а не

слов? Конечно, это трудно.

Ну, например, сила. Как выразить это понятие в рисунке, как нарисовать самую силу, идею силы? Видимо, надо прежде всего представить, что самое важное в силе, в чем ее смысл. Вначале кажется, что ответить на этот вопрос легко: смысл силы в самой силе. Но попробуйте объяснить это другими словами. Оказывается, не просто.

В самом деле, за что мы ценим силу? Что это такое? В понятие силы входит, во-первых, собственная крепость, несокрушимость и, во-вторых, способность преодолевать разного рода препятствия. Самым же непреодолимым препятствием для человека всегда было время. Оно шло, а люди умирали. Вот почему для изображения силы издавна были выбраны такие образы, как дуб, орел и слон. Дуб крепок, тверд, трудноодолим, жизнестоек, долголетен. Все это дает ему право быть символом силы. То же самое орел или слон. Среди птиц орел — самая сильная и долгоживущая птица, у него в птичьем царстве нет более сильных соперников. Он зорек, непобедим, решителен, смел, обладает могучими когтями, силой удара. Слон среди млекопитающих занимает то же положение.

Он сильнее всех хищников.

Уже из этого примера видно, что эмблемы обладают очень важным качеством: они понятны без всякого перевода или объяснения любому человеку, любого образования, любой национальности. А раз так, то язык эмблем международен. И в этом его преимущество.

Но на художника, изображающего эмблемы, это накладывает определенные обязанности. Раз эмблема — это слагаемое изобразительного языка, раз с ее помощью можно передать мысль, идею, понятие, то изображать эмблеме надо не так, как это хочется тому или иному художнику, а так, как мы изображаем буквы алфавита, то есть как они сложились исторически, как их всегда принято изображать, чтобы каждый мог их узнать с первого взгляда. Более того, если в любом виде искусства поощряются индивидуальные особенности почерка художника, если каждый новый, неизвестный или непривычный ракурс рассматривается как удачная находка, успех художника, то в эмблематике все, что выходит за рамки принятого канона, считается неуважением к традициям и просто профессиональной неграмотностью.

Возьмем ту же эм-

блему силы — слона. В эмблематике его принято изображать только в профиль, повернутый в левую сторону, обязательно с белой (или черной) башенкой-беседкой на спине (ее цвет всегда противоположен цвету слона) и с крошечной фигуркой человека перед этой башенкой. Хобот должен быть выгнут вперед, а не свернут (такой выгнутый хобот называется «трубящим», он один из элементов, выражающих силу), обязательно должны быть видны и ясно обозначены, даже слегка преувеличены бивни.

Как видно, такое изображение полно смысла — все в нем закономерно, все «работает» на иллюстрацию определения «сила», «мощь», все символизирует эту мощь. В то же время такое изображение красиво, эстетично и по цвету, и по силуэту. Именно такой, всегда одинаково выполненный образ обладает очень важной чертой, присущей каждой хорошей эмблеме, — узнаваемостью. Эмблеме нельзя спутать ни с каким иным изображением того же предмета, она должна узнаваться с первого взгляда. Вот почему исполнение ее должно быть точным и тщательным, как в черчении, — ни одного лишнего штриха, ни одной лишней детали, никаких улучшений и до-



**П**режде чем начать наш словарь в алфавитном порядке терминов, познакомимся с тем, как правильно читать эмблемы. Не разглядывать, не просто любоваться ими, а грамотно читать. В музыке — язык нот, в письме — язык букв, в живописи — язык цвета. В эмблематике тоже свой специальный язык: язык значения и старшинства знаков. Читать на нем, или, как говорят специалисты, *б л а з о н и р о в а т ь*, — значит владеть смыслом эмблем, умением толковать, объяснить гербы.

Слово *б л а з о н и р о в а т ь* французского происхождения и означает объявлять или, точнее, трубить в рог. Так трубили герольды, когда рыцарь выезжал на турнир и поднимал высоко над головой свой щит с украшавшим его гербом — объявлял его так, чтобы все собравшиеся видели.



Блазонирование имеет не только определенный порядок, но и свою терминологию. Оно должно быть точным, лаконичным, свободным от слов, не имеющих эмблематического смысла. По правильно блазонированному «словесному портрету» герба художник должен точно нарисовать герб, даже не имея рисованного оригинала.

Иногда это бывает очень важно. В одной африканской стране совершилась революция. Прежние флаги и гербы отменены. Руководитель нового государства должен был спешно ехать с визитом в далекую страну. Там не знали ни цвета, ни формы новых герба и флага, а надо было встретить гостя с почетом. Как быть? Тогда по телеграфу передали точное блазонирование эмблем, и художники заочно нарисовали их так правильно, что гость был растроган.

При блазонировании вначале называют цвет, затем — фигуру. При трех- или четырехцветном флаге вначале называют цвет, стоящий справа, у древка. В гербах со щитом первой называют фигуру (эмблему) в центре, а затем читают эмблемы рядами:

# Как читать эмблемы

вверху — справа налево, в середине и внизу — точно так же.

Вот как блазонируется Государственный герб СССР. На фоне восточного полушария земного шара с голубыми океанами и светло-коричневыми материками — золотые натурные\* серп и молот, в лучах золотого восходящего\*\* солнца, обрамленные венком из пяти золотых колосьев, перевитых красной девизной лентой — по семи перехватов\*\*\* с каждой стороны, с золотым девизом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на языках союзных республик; внизу на перекрещении колосьев в девизном щитке — тот же девиз на русском языке. Девизная лента справа и слева уходит под изображение земного шара. В навершье\*\*\*\* герба — красная пятиконечная звезда, обведенная золотой каймой.

Ввиду того, что не все знакомы с блазонированием, наряду с описанием герба СССР в Конституции СССР Президиум Верховного Совета СССР указом от 31 марта 1980 года принял еще и особое «Положение о Государственном гербе СССР», где обычным, а не блазонным языком разъясняется, какие цвет и форму должны иметь элементы нашего герба.

**В. ПОХЛЕБКИН,**  
кандидат исторических наук

\* *Н а т у р н ы е* — то есть такие, как на самом деле, в натуре: объемные, с круглой ручкой и с зубчиками у серпа. В гербе РСФСР серп и молот иные — стилизованные, плоскостные. Вот почему указание «натурные» важно.

\*\* *В о с х о д я щ е й* называется любая фигура, эмблема, если она расположена внизу герба, а ее движение (в данном случае лучи) направлено вверх.

\*\*\* *П е р е х в а т* — так называются витки ленты вокруг венка.

\*\*\*\* *Н а в е р ш ь е* — высшая точка гербового изображения, выше, собственно, герба или его главной эмблемы.

полнений не имеет права добавлять от себя художник. А для этого художник-эмблематист должен хорошо разбираться в мире эмблем.

Такой каталог, или «алфавит» эмблем, как уже упоминалось, интернациональный, многие эмблемы приняты во всех странах. Так, например, *м о л о т* — эмблема рабочего класса, *р у к о п о ж а т и е* (изображение двух здоровающихся рук) — эмблема дружбы, *ф а к е л* или *р а с к р ы т а я к н и г а* — эмблема знаний, *п ч е л а* — эмблема трудолюбия, *р о з а* или *с е р д ц е* — эмблемы любви, *л а в р* — эмблема славы.

Кроме того, художнику-эмблематисту необходимо разбираться в истории, знать, с каких пор, у каких народов и где появилась та или иная эмблема, в каких случаях ее можно изображать, а в каких ее появление на картине, плакате или рисунке недопустимо. И наконец, его творчество и новаторство могут проявляться в создании новых эмблем.

Чтобы помочь юным художникам в освоении знания эмблем, мы начинаем публиковать краткий словарь эмблем. В первую очередь расскажем о наших советских эмблемах, об истории их возникновения и о том, как создавалось их правильное графическое изображение.

*Здравствуй, дорогая редакция!*

*Простите за беспокойство, но мне необходимы ваша помощь и совет. Вот уже два года, как я окончила школу. Поступала в Ленинградский университет и не поступила, потом хотела пойти в архитектурный институт. Подвела композиция — не сдала. Подруги уже давно учатся в вузах, а моя жизнь все еще не устроена. Я тоже мечтаю учиться в вузе. Но хочу, чтобы профессия стала призванием, чтобы в ней я нашла радость труда, радость творчества.*

*В детстве я много рисовала. Рисовать мне очень*

*нравилось. Но потом занятия были оставлены: нужно было готовиться к выпускным экзаменам. И вот выдан аттестат. Предстоял выбор: куда пойти учиться? Я с ужасом обнаружила, что не знаю, чему посвятить себя.*

*Уехала в Ленинград. Первая жизненная неудача... Все было черным для меня, но вопреки воле родителей осталась еще на полтора года в Ленинграде — опять рисовала и часто ходила в Эрмитаж, в Русский музей, старалась не пропускать ни одной выставки. Особенно мне запомнился «Портрет старика» Рембрандта. Ему лет 85,*

#### ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

## ПУТЬ

Дорогая Надя!

Редакция журнала «Юный художник» познатила меня с Вашим письмом и попросила ответить Вам. Вопросы, затронутые в письме, не новы. Многие юноши и девушки, вступая в жизнь, спрашивают себя и окружающих, как и для чего жить, какому делу посвятить себя, как осуществить мечту. Бывает, что выяснение подобных вопросов проходит мучительно, иногда затягивается надолго. Ведь у каждого жизнь складывается по-своему.

Мне вспоминаются мои товарищи-художники, двадцать пять лет собственной работы в книжной и станковой графике, детство, годы учебы в художественном училище, а затем в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Да, рисуют в детстве многие. Так же, как занимаются музыкой, лепят из пластилина или сочиняют стихи. Но ведь это не гарантия таланта на всю жизнь. Почти каждому ребенку присуща неосознанная способность восторженно переживать красоту мира. Потребность выразить восхищение этой красотой многих в детстве толкает к бумаге и краскам, к коробке с цветными карандашами. Ребенку, да и взрослому художнику-любителю дана радость наслаждаться процессом рисования «просто так», самозабвенно и без отчета перед кем-нибудь. Перед художником-профессионалом неизбежно встает еще и чувство ответственности. Путь в профессиональное изобразительное искусство долог, сложен и труден. Без методичного овладения основами профессии и художественным ремеслом достичь убедительных результатов не дано никому. Но это лишь

начало, предисловие к творческой работе.

Позвольте выразить сомнение, что Вам удастся совместить в будущем работу биолога с реставрацией произведений великих мастеров прошлого. Если говорить о каждом из этих занятий всерьез, то после окончания учебы работа в биологии потребует, разумеется, большой отдачи, потребует всей жизни, и чем-то другим заниматься можно будет лишь как забавой (не хочется употреблять модное словечко «хобби»). Но искусство реставрации отнюдь не забава. Оно тоже требует всей жизни. И конечно, больших систематизированных знаний, приобретенных в специальных учебных заведениях. Естественно, что только после окончания такого учебного заведения начинается профессиональная работа реставратора, дающая возможность мечтать о том часе, когда молодому специалисту будет доверено реставрирование картины крупного мастера. Ни сил, ни времени на биологию тогда уже не останется.

В Вашем письме, Надя, чувствуются горячая увлеченность искусством, искренность, свойственная молодости. И это замечательно, потому что искусство — спутник абсолютно надежный. Чуткому к красоте человеку оно дарит радость всегда, до последнего часа жизни. Есть в письме и мечта о профессии художника.

Что можно сказать человеку, желающему, чтобы изобразительное искусство стало главным делом его жизни?

В молодости так хочется потрогать мечту рукой немедленно! Поэтому при первых же неудачах (и это случается не с Вами одной) начинаются метания, неуверенные броски из стороны в сторону. Сказывается незрелость молодого человека,

согбенный, худой, морщинистый. Но словно сквозь века смотрит на меня своими насмешливыми глазами и, загадочно улыбаясь, спрашивает: «Ты думаешь, если я старик, то мне легко расставаться с жизнью? А ведь всего натерпишься, проживя ее: и горе, и радость не раз испытаешь. И тебя ждут взлеты и падения, невзгоды, удачи и сомнения. Но никогда не отчаивайся! Жизнь нужно любить: ведь она прекрасна уже тем, что мы живем с тобой на свете».

Теперь работаю лаборантом и готовлюсь заочно поступить на биофак. Но одно я твердо поня-

ла, что не смогу жить без картин, в них моя радость, мое счастье. Думаю, что, может быть, став биологом-лаборантом, я совмещу будущую профессию с мечтой: хочу исследовать и реставрировать картины великих художников, старых мастеров.

Посоветуйте, правильно ли я решила? А может быть, есть другой, более доступный путь к моей мечте, тогда какой?

С уважением Надежда Ляшенко  
(г. Фрунзе Киргизской ССР).

## К МЕЧТЕ

непроверенность жизнью его мечты. Я не знаю ни одного художника, непоследовательного в своем отношении к искусству. Многие из моих коллег сталкивались с различными препятствиями на пути к достижению цели. Но все они продолжали неуклонно идти вперед. В Вашем письме видны поспешность, переменчивость в решениях, жажда быстрого осуществления желаний. Увлекаюсь рисованием в школьные годы, считая изобразительное искусство важной частью своей жизни, Вы решаете поступать после школы в университет. Почему? После неудачи вдруг поворачиваетесь мыслями к архитектуре. Почему? Затем начинаете готовиться к поступлению на биофак, хотя продолжаете жить искусством. Почему? Освоив профессию биолога, планируете сочетать ее в будущем с Вашей новой мечтой, с занятием уже не собственно искусством, а искусством реставрации. Почему?! На эти вопросы никто, кроме Вас, не ответит. Серьезные решения человек принимает сам. Стремление к чему-то смутно-возвышенному, этаким волшебным розовым снам, как мне кажется, заслонили от Вас жизнь, требующую к себе ясного, волевого отношения.

Есть пословица «Перемелется — мука будет». Думається, работа в качестве лаборанта принесет Вам несомненную пользу. Если Вы рождены быть художником, мучительная радость творческого труда никуда не уйдет. Время стать профессиональным художником-реставратором пока еще не упущено. Но если на Вашем пути вновь встанут трудности и не удастся осуществить мечту, искусство и в этом случае может помочь проявлению каких-то других способностей. В той же биологии.

Однажды я наблюдал за молодым продавцом хозяйственного магазина. Он всего лишь резал и упаковывал покупателям стекло. Но как он это делал! Поставив лист на ребро, молодой человек легким рывком отпускал его. Стекло плашмя шлепалось на прилавок. И не билось. В последний момент оно как бы планировало. Увлеченность делом, познание до тонкости его существа, рабочий артистизм сразу привлекали внимание к мастеру. Он работал с удовольствием, и большим удовольствием было смотреть на его работу. Призвание? Не знаю. Но бесспорно одно: этот человек достоин самого почтительного к нему отношения.

В конце письма у Вас, Надя, два вопроса: правильно ли Вы решили? И, может быть, есть другой, более доступный путь к Вашей мечте? В том-то и дело, что пока Вы ничего не решили. И более доступных путей в искусство, кроме общепринятых, не существует. Переменчивая мечтательность — путь к дилетантизму, а не к раскрытию призвания.

В заключение хочется пожелать Вам, Надя, успешно пройти период размышлений о выборе жизненного пути. Чтобы определить свою судьбу, нужно не разбрасываться. Искусство не уйдет, если к призванию художника будет приложен постоянный и упорный труд. Как гласит восточная пословица, дорогу осилит идущий. Мне думается, нынешняя работа поможет Вам осознать себя, разобраться в своих привязанностях и способностях.

С уважением

А. ЗЫКОВ,  
заслуженный художник РСФСР

# НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ



История сохранила интересные факты из жизни Аппелеса, одного из самых знаменитых художников Древней Греции, который писал портреты, исторические картины, натюрморты. Однажды Аппелес так живо нарисовал Александра Македонского, что один из его военачальников — Кассандр — затрясся всем телом, приняв изображение грозного царя за живого. А вот что сообщил Плиний: «Находясь в свите Александра, Аппелес имел столкновение с Птоломеем: в его правление страшная буря занесла Аппелеса в Александрию. Завистники художника подговорили царского шута пригласить Аппелеса на пир к Птоломею. Птоломей потребовал сказать, кто его сюда пригласил. Аппелес стал указывать, кто именно из прислужников его позвал, и, чтобы точно обозначить, выхватил из печки потухший уголь и на стене набросал портрет так, что царь узнал по наброску лицо своего шута».

Итак, знаменитый художник умел мгновенно схватывать и изображать в натуре самое характерное, то есть мастерски владел искусством наброска.

Быстрые рисунки — наброски и зарисовки с натуры, наряду с длительными, многосеансными сопровождаются, как правило, работой над картиной или скульптурой. Они предваряют создание произведения. Художник с наиболее возможной быстротой рисует то, что заинтересовало, привлекло его внимание. Нередко образы и впечатления дополняются накопленными ранее и вызывают творческую активность художника, рождают замысел. Те рисунки, с которых начинается воплощение творческого замысла, называются эскизами и обычно выполняются «от себя».

Особое значение приобретает набросок для развития глаза, руки и наблюдательности юного художника. В наброске рисовальщик вынужден отбрасывать детали, стремиться несколькими линиями, штрихами схватить лишь самое существенное, характерное для данной модели. Но даже в столь быстрых рисунках предполагается правиль-



Э. Манэ.  
Портрет мадам Гийеме.  
Итальянский карандаш.  
◀ 1880.

Рембрандт.  
Наброски нищей с палкой.  
Сангина.

И. Левитан.  
Пейзаж.  
Карандаш. ▼





ность передачи формы, пропорций и объема, положения предмета в пространстве, психологического состояния человека.

В каждом отдельном случае набросок имеет свое определенное значение. Это может быть изучение тех или иных закономерностей природы, например, строения объемной формы предметов, их конструкции, законов линейной, воздушной перспективы или светотени.

Набросок незаменим при передаче движения, в рисовании птиц, животных, человека. Сделать законченный рисунок с подвижной модели невозможно. Даже изображая натурщика в динамической позе, нельзя обычным рисовальным приемом передать ту живость, красоту и правдивость движения, которые получаются в наброске. Ведь в подобном положении человек может находиться минуты две-три, да и сама поза человека в этом случае будет лишь имитацией движения.

Важны наброски и зарисовки в работе над композицией. Здесь рисунок, выполненный за несколько минут, выявляет характерные черты того или иного персонажа, помогает сосредоточить внимание юного художника на главном.

Наброски и зарисовки в зависимости от цели, задач, условий выполняются самыми различными способами и материалами.

Как правило, набросок начинается с линий, очерчивающих модель и ее общее положение в пространстве. В этот момент художник как бы рисует по воображению, на основе своих первых впечатлений. Полученное изображение еще несовершенно и только при последующей работе начинает проступать все ярче.

Многие выдающиеся художники и педагоги подчеркивали важность непосредственного впечатления от природы. П. П. Чистяков писал: «Если будете брать умом, рассудком — птица улетит, и вы дадите промах».

Ярким примером выполнения набросков линиями служат работы Рембрандта. Техника и материалы рисования великого мастера, как известно, отлича-

лись исключительным разнообразием: от серебристого карандаша до тростникового пера. Его наброски сделаны с максимальной быстротой. Об этом говорят свободно проведенные и оборванные штрихи, линии и непринужденная трактовка формы. В набросках нищей с палкой, например, мастер не заостряет внимания на психологической характеристике лица, он ищет выразительность в общем облике старухи. За живым, легким почерком отчетливо выступает структура изображаемой формы.

В набросках марокканца, вы-

полненных Делакруа, напротив, выражение психологии характера становится главной целью художника. Поэтому с таким вниманием он фиксирует черты заинтересованного лица: очертания лба, подбородка, носа, изучает поворот головы. Выявлению характера изображаемого способствует перовая техника, которая позволяет предельно выразительными линиями передать главное.

Обычно рисунки пером бывают четырех видов: контурно-линейные; штриховые; смешанные, линейно-штриховые; живописно-тональные.



Линейный рисунок в творчестве художника А. Матисса играет самостоятельную роль. Отсюда серьезное и внимательное отношение мастера к наброскам, отработка своего индивидуального метода рисования. Выполнив с натуры тщательно проработанный рисунок, Матисс начинал делать с него другой, более обобщенный, и так много раз. В итоге получался лаконичный, цельный рисунок. Линия, очень тонкая, почти непрерывная, охватывает контур и обозначает самые главные и характерные черты.

Воспроизведенный на 3-й странице обложки портрет, выполненный Матиссом, отмечен легкостью, изяществом, свободой движения линии. Непринужденность и простота, за которыми стоит огромная, трудоемкая работа, поражают и восхищают.

Свободными линиями выполнен быстрый рисунок Э. Мане «Портрет мадам Гийеме». Плавные, гибкие линии итальянского карандаша по крупозернистой бумаге, то тонкие, как нитка, то проведенные широко, с нажимом, боковой поверхностью грифеля, создают впечатление трепетности взгляда, изящества красивого лица, легкости поворота головы с вьющимися волосами.

Особый интерес представляет изучение набросков и зарисовок В. Серова. И. Грабарь, близко знавший его, пишет: «Не только у Репина, но и дома, и на улице он не расставался с альбомом, постоянно рисуя все, что ни попадается». Эта привычка сохра-

Рембрандт.  
Аллея.  
▲ Бистр.

В. Серов.  
Портрет Изаи.  
▲ Карандаш.  
1909.



А. Менцель.  
Этюд фигуры со спины.  
Карандаш.  
1872—1875.

А. Дейнека.  
Наброски спортсменов.  
Карандаш.  
1933.

нилась у Серова до конца жизни.

Разнообразие подходов к выполнению набросков сказывается прежде всего в использовании различных материалов для рисования, которыми художник одинаково хорошо владел: свинцовых и графитных карандашей, мела, пастели, угля, соуса, цветных карандашей, пера и туши, акварели, темперы.

Об исключительной выразительности «серовской» линии свидетельствует «Портрет балерины Т. П. Карсавиной». Этот набросок недаром считается совершенством блистательной рисовальной техники. Он поражает свободой выполнения, предельной четкостью, легкостью и точностью линий.

Совершенства и лаконичности штриха Серов достигал с помощью такого приема работы: рисуя в специальном альбоме с почти прозрачной бумагой, первый набросок делал на предпоследней странице альбома молниеносно, в течение одной-двух минут. И тотчас переворачивал страницу. Предыдущий набросок теперь просвечивал через бумагу. По пропускающему контуру Серов быстро проходил карандашом, уточняя и поправляя то, чем был недоволен в предыдущем наброске. Это проделывалось до четырех, пяти и даже семи раз. В альбоме оставался последний, наиболее удавшийся набросок, остальные уничтожались.

Интересным примером может служить рисунок-портрет скрипача Изаи. Художник начинает набросок слабыми, дрожащими линиями, едва касаясь карандашом листа бумаги. Эти первоначальные, почти незаметные линии хорошо видны на рисунке — левая и правая кисти рук, нос, губы, подбородок. Такое начало в данном случае, очевидно, объясняется подвижностью модели и трудностью сразу же более уверенно наметить ее на рисунке.

Следующий этап работы — более конкретная прорисовка. Образ играющего скрипача, запечатленный в зрительной памяти художника при первом взгляде и перенесенный на бумагу, оказывается уже недостаточ-



В. Серов.  
Портрет балерины  
Т. П. Карсавиной.  
Карандаш. 1909.

Делакруа.  
Наброски марокканцев.  
Тушь, перо. ▶

Рафаэль.  
Наброски.  
Тушь, перо. ▶

ным. В наброске каждый штрих становится более уверенным. В сущности, это линия, то едва видимая и прерывистая, то широкая, с сильным нажимом на карандаш и очень напряженная.

Иногда одна линия очерчивает почти всю фигуру (левую руку, скрипку и переходит в линию спины), то становясь очень тонкой, как нитка, то толстой и интенсивной. Причем эта широкая линия одновременно с выявлением границы формы в пространстве часто обозначает тень. Рядом с начальными линиями проводится одна или еще несколько линий (спины, правой руки, скрипки), уточняющих пропорции, направление формы, пространственные отношения. Линии сами по себе плавные, гибкие. Набросок выполнен на крупнозернистой бумаге мягким карандашом. Все это позволило художнику в течение нескольких минут наметить общее движение фигуры человека, направление отдельных частей тела, выявить объем, свет и тень, уловить позу. А главное, передать психологическую характе-

ристику изображаемого, показать творческий подъем, вдохновение артиста.

О широких возможностях наброска в изучении и передаче быстрого движения (мгновенных, почти неуловимых прыжков, бросков) свидетельствуют многочисленные наброски и зарисовки А. Дейнеки. Как правило, его наброски линейны, энергично намечены. Особенно запоминаются те быстрые рисунки, где буквально одной-двумя линиями простого карандаша запечатлена вся фигура человека в движении. В книге «Из моей рабочей практики» Дейнека пишет: «Я часами покрываю листки альбома такими безграмотными, школярскими и такими убедительными своей динамической правдой «снайперскими» набросками с динамовских прыгунов. Через каждую минуту в воздухе летит человек. Мгновение — на сетчатке глаза фиксируется силуэт летящего. Мгновение — и голова прыгуна выскакивает из воды рывком, врисовываю в лист впечатление».





12  
9/10/22



Una impensier dolce erimenzava  
 di quello asalto ma più grave el danno  
 del povero che restava con la con  
 l'una gossa l'adella sol per suo  
 Or lingua di parlar disugli el nodo  
 non di quello insinuso nigono  
 che mor mi loco e più grave a'mor  
 ma ingano v'ingurose/elei n'el'as  
~~softra~~  
 era l'ava era che lecoso un sole  
 aveva fatto chiaro puro inlecho  
 mi gin da far ~~far~~ che parole  
 maio vedrin per mio/mi mi gin facto  
 che mi invenna che bone lon solo  
 bisio di parlar gin riman focho



Микеланджело.  
Наброски к росписи  
Сикстинской капеллы.  
Сангина.  
1508—1512.

Чуть заметная линия видна в незаконченной части наброска — головном уборе. Наметив общий силуэт, Микеланджело начинает работать над отдельными формами. Наносятся надбровные дуги, намечается расположение глаз, носа, губ, ушей. В сущности, даже трудно сказать, чем в большей степени передается объем: линия и тон у Микеланджело представляют собой неразрывное целое. Часто штрихи сангина растираются пальцем (лоб, щеки, подбородок, грудь, плечо). Художник словно испытывает непреодолимое желание, как скульптор, ощутить материал и пальцами следовать за направлением каждой формы.

На этом же листе бумаги над наброском головы нарисована ступня мужской ноги, справа — плечо и предплечье. На неоконченном наброске плеча особенно заметна слабая и очень тонкая обработка отдельных участков, что помогает художнику передать нежные нюансы светотени, мягкие переходы форм, фактуру. Резкие, с сильным нажимом линии, наоборот, интенсивно подчеркивают тень и свет, направление объемов.

Постоянно работал с натуры И. Репин. Его руки и глаз были настолько привычны к наброскам, что, когда врачи запретили ему рисовать, он, по словам К. Чуковского, макал в чернильницу окурки папиросы и умудрялся таким способом сделать выразительный рисунок.

И. Грабарь пишет: «У Репина всегда был с собой альбом. Шел ли он на заседание Совета художеств или на литературный вечер, ехал ли он на званый обед, садился ли в конку или в вагон поезда, при нем был альбом, в котором по возвращении домой оказывалось много новых страниц, заполненных портретными набросками».

В. КУЗИН,  
доктор педагогических наук

(Окончание следует)

Динамично выполнены наброски бойцов. Дейнека стремился передать самый решающий момент схватки — когда один из спортсменов бросает на ковер противника. Линии очерчивают фигуры по их внешнему касанию с пространством; то почти незаметные, то проведенные с силой, прекрасно передают напряжение мышц, общее расположение форм в пространстве.

Немецкий художник Менцель средствами линейного рисунка отображал особенности движения человека в трудовом процессе: посмотрите на его набросок фигуры рабочего к известной картине «Железопрокатный завод».

Но не менее часто, чем линейным рисунком, художники выполняют наброски линиями с одновременной проработкой

формы тоном. Линии в таких набросках порывистые, штрих или тушевка подчеркивают и уточняют форму; тоновая обработка формы идет параллельно с проведением первых штрихов. Часто набросок делают тонкими, слабыми линиями, после чего ведется обработка рисунка тоном.

Подобным способом выполнил наброски к росписи Сикстинской капеллы Микеланджело. В левой нижней части листа изображена слегка опущенная вниз мужская голова. В этом наброске художник передает силу человека, его духовное напряжение. Мастер добивается выразительности линий и резким контрастом светотени. Можно предположить, что с самого начала был проведен еле заметной линией общий контур головы, головного убора, левого плеча.



Голуби у источника.  
Мозаика.  
Вторая четверть V века.  
Мавзолей Галлы  
Плацидии.

Мавзолей Галлы  
Плацидии.  
Интерьер.

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

# МОЗАИКИ РАВЕННЫ

Мозаика — один из древнейших видов изобразительного искусства. В греко-римских сооружениях она часто применялась для декоративного убранства интерьеров. Но история знает время, когда значение мозаики становилось первостепенным, — в период позднеантичного и ранневизантийского искусства. Тогда она смогла наиболее полно выразить эстетические идеалы нового христианского мировоззрения. Об этом свидетельствует один из уникальнейших ансамблей монументальных памятников V — VII веков в итальянском городе Равенне.

Сегодня мы знакомим читателей с сокращенным вариантом исследования о равеннских мозаиках выдающегося советского искусствоведа, члена-корреспондента Академии наук СССР Виктора Никитича ЛАЗАРЕВА (1897 — 1976). Оно было впервые опубликовано в сборнике его статей «Византийское искусство» (Москва, 1971).





Юстиниан со свитой.  
Мозаика.  
546—548 годы.  
Церковь Сан Витале.

На обширных территориях Римской империи, искусственно объединявшей в себе множество различных народов, существовало большое количество художественных школ, каждая из которых опиралась на свои местные традиции. Равеннская школа мозаичистов, о которой мы хотим рассказать сегодня, представляла собой одну из крупнейших итальянских школ, могущую претендовать на самостоятельное значение.

Обладая большими и старыми культурными традициями, Равенна сделалась с 402 года столицей Западной (Римской) империи, каковой она была до 476 года. Захваченная сначала Одоакром, а затем Теодорихом, она продолжала оставаться столицей варварского государства, пока в 540 году ее не захватили византийцы.

Равенна была богата собственными кадрами ремесленников. Среди них видное место принадлежало мозаичистам, поскольку мозаика являлась неотъемлемой частью всех ее монументальных сооружений.

Обычно самыми древними из дошедших до нас равеннских мозаик считают мозаики так называемого Мавзолея Галлы Платидии, дочери императора Феодосия (вторая четверть V века). В них ясно дает о себе знать воздействие искусства Константинополя, с которым Равенна всегда поддерживала оживленные сношения.

Мозаики мавзолея выделяются своим исключительно высоким качеством. Входя в этот небольшой, скудно освещенный интерьер крестообразной формы, сразу же ощущаешь перенесенным себя в какой-то иной, неземной мир, где все дышит чудом и где на всем лежит печать чего-то необычного и драгоцен-

ного. Стены облицованы мрамором, чья полированная, блестящая поверхность контрастирует с неровным мерцанием мозаичных кубиков и одновременно усиливает это мерцание. Величавые фигуры в белых одеяниях, переливающихся серовато-зелеными и голубоватыми тонами, как бы выплывают из густого синего фона. Своды покрыты разнообразными декоративными узорами, напоминающими дорогие ткани и ковры. В этом магическом пространстве краски загораются и горят неземным блеском, призванные выразить то внутреннее волнение, тот душевный трепет, которые в сознании приверженцев новой христианской эстетики были неотделимы от восприятия художественных образов.

Центральное место в росписи Мавзолея Галлы Платидии занимает крест, украшающий купол. Он дан здесь как символ победы Христа над смертью и как символ его мучений. Как бы навстречу ему шествует св. Лаврентий, чье изображение фигурирует на самом видном месте — в люнете\* против входа, — готовый ради Христа на мученичество: виднеющийся в его правой руке крест и изображенный слева шкафчик с лежащими на его полках четырьмя евангелиями намекают на то, что он принял мученичество, подражая Христу и полностью усвоив его учение. Вся эта сложная символика восходит к разветвленному заупокойному культу, с которым связаны и такие изображения, как пьющие из чаши голуби и тянущиеся к небольшому озеру олени, символизирующие алчущие бога души.

\* Люнет — поле стены, ограниченное аркой и ее опорами, часто украшенное живописью или скульптурой.



Императрица Феодора  
со свитой.  
Мозаика.  
546—548 годы.  
Церковь Сан Витале.

Второй ранний мозаичный ансамбль Равенны сохранился в Православном баптистерии. Его интерьер поражает своим изяществом и строгой соразмерностью частей, в которой немало сохранилось от пропорционального строя античной архитектуры. Купол расчленен на три пояса, заполненных мелко-масштабными изображениями. В основу его мозаики положена триумфальная тема Христа-победителя: в центре представлено «Крещение», то есть сцена, в которой Христос выступает в ореоле триумфатора; его окружают двенадцать величаво выступающих апостолов, первыми принявших крещение; они несут в руках короны, собираясь их вручить небесному властителю; ниже идет пояс с изображением отделенных друг от друга канделябрами архитектурных сооружений: портики фланкируют апсиды, на фоне которых стоят увенчанные крестом троны либо алтари с лежащими на них раскрытыми евангелиями. Здесь прославляется в иносказательной форме Христос как владыка небесный.

Мозаики купола исключительно красивы по своим краскам: в одеянии апостолов, чьи фигуры четко выделяются на синем фоне, белые, зеленые и синие краски тонко сочетаются с золотом и серебром: в ослепительных по своему цветовому богатству архитектурных сооружениях золото чередуется с желтыми, синими, фиолетовыми и зелеными цветами. Эти мозаики ясно показывают, какой рафинированности достигла уже в середине V века палитра равеннских мастеров.

И в VI веке Равенна остается одним из главных центров по изготовлению монументальных мозаик. В ее мастерских крепко держались местные традиции,

во многом определявшиеся разветвленным придворным церемониалом. Отсюда любовь к торжественному репрезентативному\* портрету, к богатым одеяниям, драгоценным тканям, тяжелым золотым украшениям. Равенна чтит своих святых, отдает предпочтение своим излюбленным иконографическим типам, вырабатывает свои собственные иконографические мотивы, переходящие по наследству от одного поколения художников к другому.

С эпохой Теодориха (493—526) в Равенне связаны три памятника: Арианская крещальня, Архиепископская капелла и церковь Сант Аполлинаре Нуово. В их украшении бросается в глаза огрубение мастерства и нарастающий упадок вкуса, вызванные процессом варваризации общества. Как ни преклонялся Теодорих перед эллинистическо-римской куль-

\* Репрезентативный (франц. *representatif*) — представительный, характерный.

Мозаики купола соборной  
крещальни Православного  
баптистерия.  
Третья четверть V века. ►

Христос и архангелы.  
Мозаика. ►  
Первая половина VI века.  
Церковь Сант Аполлинаре  
Нуово.

Апостол Петр.  
Мозаика. ►  
546—548 годы.  
Церковь Сан Витале.





турой, как ни стремился он собрать вокруг себя просвещенных людей, сам он был варваром, и все его ближайшее военное окружение было варварской средой. И данная среда не могла не наложить своей печати на искусство даже такого «имперского» города, каким была Равенна, и, в частности, на искусство мозаики, так щедро украшавшей новые архитектурные сооружения.

По сравнению с легкой и воздушной палитрой V века ее красочная гамма воспринимается более плотной и резкой, что в немалой степени объясняется уменьшением количества промежуточных оттенков. Главным средством художественного выражения становится линия, с одинаковой четкостью выступающая и в лицах, и в одеждах, и в орнаментах. Система декорации складывается из более или менее традиционных элементов. Орнаментальные мозаики с линиями, розетками и птичками напоминают узоры восточных шелковых тканей; своды и арки украшены изображением диска с монограммой Христа, эмблемами евангелистов, полуфигурами юного Христа и двенадцати апостолов в медальонах.

Самый крупный мозаичный ансамбль эпохи Теодориха — мозаики Сант Аполлинаре Нуово, исполненные, вероятнее всего, на протяжении третьего десятилетия VI века. Евангельские сцены, воспроизведенные в мозаичном украшении интерьера, включающего апсиду, приобретают характер вневременных событий, окруженных ореолом особой торжественности. Фигура Христа, обычно даваемая в несколько большем масштабе, уподобляется величавому иконному образу, строгому и неподвижному. Эти же черты свойственны фигурам Христа и Богоматери в нижнем поясе. Окруженные ангелами, они восседают, подобно императорской чете, на роскошных, усыпанных драгоценными камнями тронах. В их застылых позах немало от придворного церемониала, столь излюбленного Теодорихом.

Новую страницу в истории Равенны открывает 540 год — год ее завоевания византийским полководцем Велисарием. С этого момента и вплоть до 751 года, когда Равенну захватили лангобарды, город прочно входил в состав Византийской империи. При таком положении вещей естественно было бы ожидать появления в Равенне греческих мастеров. Однако этого как раз и не случилось. Ни в одной равеннской мозаике VI века нельзя опознать руку византийского мастера. Об этом свидетельствует и возведенная между 538 и 545 годами церковь Сан Витале, которая представляет собой центральнокупольный храм византийского типа.

Попадая в Сан Витале, сразу оцениваешь специфические свойства мозаики, которая лишь здесь по-настоящему раскрывает тающиеся в ней красоты. Мозаика на гладких поверхностях никогда не смотрится так, как на изогнутых. Только тут она обретает полноценное эстетическое бытие, так как размещенные под различными углами кубики смальты начинают искриться и переливаться различными оттенками. Это как раз и можно наблюдать в интерьере Сан Витале. Центральное подкупольное пространство погружено в потоки света, который льется как из окон купола, так и из арочных проемов галерей. Эти потоки света, идущие в разных

направлениях, дематериализуют архитектуру, лишая ее всякой тяжести. И они же дематериализуют мозаику, заставляя загораться неземным блеском ее поверхность. Под влиянием неравномерного освещения краски мозаичной палитры приобретают такое богатство и разнообразие оттенков, которое тщательно было бы искать в мозаиках, освещенных ровным рассеянным либо прямым и слишком ярким светом. Для верного художественного восприятия мозаика нуждается в таинственном, мерцающем освещении. Недаром она так хорошо сочетается с горящими свечами. И мозаики Сан Витале дают нам почувствовать очарование того вида монументальной живописи, который был излюбленным в раннехристианских и византийских храмах и который представлен в наше время лишь несколькими случайно сохранившимися памятниками.

Особое место среди мозаик Сан Витале занимают портреты императорской четы — Юстиниана и Феодоры, размещенные на боковых стенах апсиды, по сторонам от окон. Для их выполнения были выбраны, по-видимому, лучшие из равеннских мастеров, причем им дали в помощь столичные образцы, которые рассылались в провинции Византийской империи как образчики для копирования. Перед равеннскими мозаичистами стояла трудная задача — создать на их основе оригинальные композиции, которые давали бы вымышленные исторические события, никогда не находившие себе места в действительности. И они неплохо справились с этой непривычной для них задачей.

Юстиниан изображен приносящим в дар церкви тяжелую золотую чашу. Он представлен, как и все его окружающие, в строгой фронтальной позе. Голова его увенчана диадемой, окружена нимбом. Роскошные костюмы дали возможность мозаичистам развернуть перед зрителем все ослепительное богатство их палитры — начиная от нежных белых и пурпуровых тонов и кончая ярко-зелеными и оранжево-красными. Особой тонкости исполнения они достигли в лицах четырех центральных фигур, набранных из более мелких кубиков. Это позволило им создать четыре великолепных по остроте характеристики портрета, в которых, несмотря на наличие ярко выраженных индивидуальных черт, есть нечто общее — особая строгость выражения и печать фанатической убежденности. Еще тоньше по колориту другой групповой портрет, изображающий Феодору в придворном окружении.

По своему стилю и характеру исполнения, смелому, экспрессивному и в то же время несколько грубоватому, мозаики неотделимы от художественной культуры Равенны. Их краски воспринимаются вблизи в виде ослепительно яркого ковра, чарующего глаз красотой самых неожиданных цветовых сочетаний, которые странным образом напоминают украшенные эмальями варварские изделия из золота.

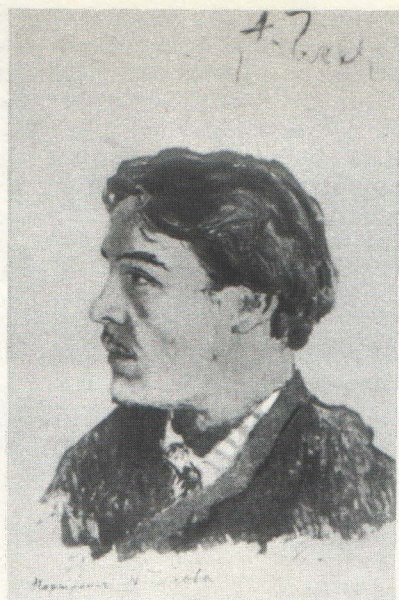
Равеннские мозаики — произведения местной школы, со своим ярко выраженным местным колоритом. И в V — VI веках эта школа была одной из самых творческих и значительных не только в Италии, но и на территории всей Византийской империи.





В. Серов.  
Портрет А. П. Чехова.  
Акварель. 1902.

И. Левитан.  
Портрет А. П. Чехова.  
Масло. 1885—1886. ▶



## ЧЕХОВ И ХУДОЖНИКИ

Москва середины 1880-х годов. В скромной мастерской на 1-й Мещанской трое молодых живописцев — Исаак Левитан, Виктор Симов и Николай Чехов пишут декорации к очередному спектаклю Частной русской оперы Мамонтова. Неожиданно появляется гость. Это Антон Чехов, Антоша Чехонте, автор тогда уже широко известных юмористических рассказов. «Любили мы приход Чехонте, который неизменно вносил с собой жизнерадостную струйку здорового веселья», — вспоминал В. Симов. Чехов влезал по стремянке наверх и, внимательно разглядывая декорации, высказывал острые и меткие замечания, участвовал в творческих спорах, читал импровизированные рассказы.

Еще с поры студенчества узы дружбы связывали Чехова со многими художниками. Он шуточно говорил, что ему «вся московская живописующая и рафаэльствующая юность приятельски знакома». Такому знакомству в большой мере помогало то, что брат писателя Николай был живописцем и рисовальщиком, посещал какое-то время Московское училище жи-

вописи, ваiania и зодчества.

Уже в начале 1880-х годов у Чеховых собираются художники. Именно тогда произошло сближение Чехова с Левитаном, выросшее затем в сердечную дружбу. Их объединяли не только взаимные личные симпатии, но и глубокая общность творческих устремлений. Ведь и Чехов, и Левитан умели правдиво, проникновенно и просто передать неповторимую красоту родной природы, один — в литературе, другой — в живописи, находя и раскрывая новые возможности ее реалистического изображения. Неудивительно, что именно Чехов едва ли не первым по достоинству оценил дарование Левитана, которого считал лучшим русским пейзажистом. «Как мало ценят и как мало дорожат вещами Левитана, — говорил он. — Это такой огромный, самобытный, оригинальный талант. Это что-то такое свежее и сильное, что должно было бы переворот сделать». В свою очередь, и Левитан безошибочно почувствовал в скупых, немногословных чеховских описаниях природы смелого новатора литературного пейзажа. «Дорогой Антоша, я внимательно прочел еще раз

твои «Пестрые рассказы» и «В сумерках», — писал он другу, — и ты поразил меня как пейзажист. Я не говорю о массе очень интересных мыслей, но пейзаж в них — верх Саврасова. Картины степи, курганов, овец поразительны».

Не только приемы изображения пейзажа сближают рассказы Чехова с картинами Левитана. Разве не сходными идеями, не родственными чувствами проникнуты, например, эпические полотна Левитана «Владимирка» или «Над вечным покоем» и полные глубокого трагического пафоса рассказы Чехова «Палата № 6» или «Скучная история»?

Боль и протест, пронизывающие чеховские рассказы, в которых писатель говорит о социальном зле, несправедливости, роднят его творчество с картинами передвижников. Многие рассказы Чехова воскрешали в памяти современников обличительные полотна В. Перова «Проповедь в селе», «Сельский крестный ход на пасхе», «Чаепитие в Мытищах».

В конце 1880-х годов Чехов побывал в мастерской величайшего из передвижников И. Репи-

на. Так началась их долговременная творческая связь, «добрые отношения», как писал сам Чехов. Репин всю жизнь был страстным почитателем Чехова, с огромным увлечением читал великий художник рассказы любимого писателя, ценя более всего глубокую мысль, заключенную, казалось бы, в будничных сюжетах и образах. «Как я Вам благодарен, многоуважаемый Антон Павлович, за Вашу «Палату № 6», — пишет Репин в апреле 1893 года. — Какая страшная сила впечатлений поднима-

угодно, и прибавляет со свойственным ему юмором: «Готов для этого побросать все свои дела, заложить жен и детей».

Осенью 1900 года состоялось знакомство Чехова с Серовым, что было давнишним обоюдным желанием. Репин, хорошо знавший и писателя, и живописца, говорил, что Серов, как и Чехов, более всего ненавидел общие места в искусстве — банальность и шаблонность. Сходные черты были и в их натурах: немногословность при неисчерпаемом обилии мыслей, сдержан-

Портретная галерея Чехова довольно обширна, но, к сожалению, известна мало. Одному лишь портрету работы И. Бразза — далеко не лучшему — посчастливилось приобрести популярность. Некоторые прижизненные портреты Чехова не были известны даже его близким знакомым. Один из хорошо знавших Чехова художников искренне сожалел, что великого писателя не изображали ни Репин, ни Серов. Однако оба эти мастера портретировали Чехова. Портретировали его и другие



ется из этой вещи! Даже просто непонятно, как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа вырастает в конце такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества». Для Чехова же Репин стоял в русском искусстве на третьем месте — после Толстого и Чайковского (себе он скромно отводил девяносто восьмое!). Узнав однажды, что Репину будто бы собираются заказать его портрет для Третьяковской галереи, Чехов пишет, что согласен позировать сколько

и простота в обращении при исключительной способности сильно и сложно чувствовать, тонкий, умный юмор. Чехов с большой теплотой относился к Серову. Серов же, по свидетельству одного из его учеников, обожал Антона Павловича.

Из многочисленных писем и воспоминаний современников мы узнаем о взаимоотношениях Чехова и с другими художниками. Но, пожалуй, ничто не отразило так ярко глубину этих отношений, как портреты писателя, созданные при его жизни.

С. Герасимов.  
На тему А. П. Чехова.  
Акварель, карандаш.  
1945.

Д. Дубинский.  
Иллюстрация к рассказу  
А. П. Чехова «Дом  
с мезонином».  
Тушь. 1954. ▶





Д. Кардовский.  
Иллюстрация к рассказу  
А. П. Чехова «Каштанка».  
Уголь. 1903.

Д. Кардовский.  
Иллюстрация к рассказу  
А. П. Чехова «Каштанка».  
Уголь. 1903.

Кукрыниксы.  
Иллюстрация к рассказу  
А. П. Чехова «Дама  
с собачкой».  
Акварель. 1945—1946. ►

одаренные художники. Но обстоятельства складывались так, что почти никто не смог оставить нам вполне законченного произведения. Не был дописан превосходный профильный портрет Чехова его братом Николаем, не пошел дальше этюда Левитан, смерть писателя не позволила Серову перейти от небольшой акварели к полотну, наконец, до сих пор не найден карандашный портрет Чехова работы Репина.

Мы воспроизводим два малоизвестных портрета писателя. Первый принадлежит кисти Левитана. Мысль написать этот портретный этюд родилась, по видимому, внезапно, во время одной из встреч — возможно, в Бабкине, где летом 1885 и 1886 годов Левитан гостил у Че-



ховых. Под рукой не оказалось холста, и писать пришлось на бумаге. Вся работа, очевидно, продолжалась недолго, а возвращаться к ней в дальнейшем художник не пожелал, возможно боясь испортить живо и непосредственно схваченный образ. Положив последний мазок, Левитан вручил кисть Чехову, и тот размашисто расписался в правом верхнем углу листа. Эту работу — одно из лучших портретных изображений Антона Павловича. Сердечная близость с писателем помогла живописцу не только передать неповторимые, индивидуальные черты лица молодого Чехова, так хорошо ему знакомого и близкого. В портрете раскрыты типические черты представителя передовой разночинной молодежи, бесспорно присущие и Чехову.

Замечателен и акварельный набросок, сделанный Серовым в начале 1900-х годов. Сестра писателя Мария Павловна Чехова в свое время в письме автору этой статьи сообщила, что «Серов несколько раз принимался писать Антона Павловича, но он ему не удавался». Действительно, Чехов Серова при беглом взгляде как будто мало похож на привычные нам чеховские портреты. Отчасти это можно объяснить тем, что во время сеансов Антон Павлович был не совсем здоров. Но если вглядеться внимательно, то мы почувствуем в этом образе силу мысли, обаятельную, неповторимую чеховскую улыбку и, главное, ощутим то «чрезмерно русское», народное, что так пленяло в Чехове Толстого и Горького, Короленко и Куприна, многих других выдающихся представителей родной культуры. Тонкий колорит портрета. Художник залил фон той же оливково-серой краской, которой написано лицо, вводя в нее легкие удары розового цвета, перекликающегося с чуть заметным розоватым оттенком болезненных щек писателя. Глядя на этот набросок, можно предположить, что, если бы Серову удалось осуществить свою мечту о создании «большого, настоящего» портрета Чехова, русская живопись обогатилась бы еще одним шедевром.

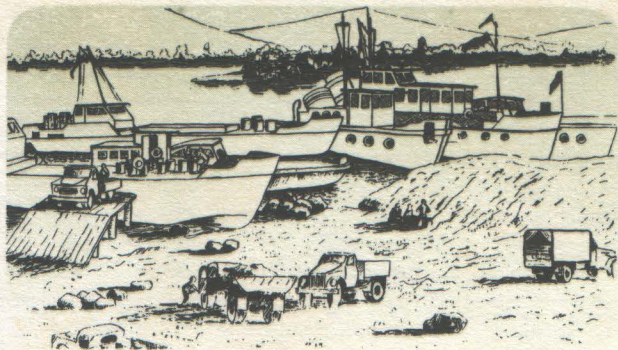
Русских художников творчески связывало с Чеховым также и иллюстрирование его произведений. Первым и лучшим иллюстратором Антоши Чехонте был Николай Чехов. В 1899 году Репин сделал рисунок к рассказу «Мужики». Чехов, увидев репродукцию рисунка, написал: «Иллюстрация Репина — это честь, какой я не ожидал и о какой не мечтал». Серию превосходных иллюстраций к «Каштанке» создал в начале 1900-х годов Д. Кардовский.

Неисчерпаемым источником вдохновения стали произведения Чехова и для советских художников. Вспомним тонкие, проникновенные иллюстрации Кукрыникова к «Даме с собачкой», Д. Дубинского к «Дому с мезонином», яркие, полнокровные образы А. Пластова, С. Герасимова и многие другие работы. И все они говорят о том, что любовь наших художников к великому писателю вечна и немеркнуща.

Л. ЗИНГЕР



# ОТКРЫТИЕ МИРА



*Однажды у нас в редакции известный график, лауреат Государственной премии РСФСР Станислав Михайлович Никиреев увидел офорты ребят из Дома пионеров и школьников города Биробиджана. Станислав Михайлович не только тонкий художник, но и внимательный, добрый и отзывчивый человек. И вот в далекий Хабаровский край отправлено такое письмо:*

**Дорогие ребята!**

До встречи с вашими работами мне и в голову не приходило, что офорт, этот самый сложный вид графической техники, могут делать (да еще как!) мальчишки и девчонки. И не одиночки храбрецы, а целый коллектив, почти вся художественная детская студия. Слово «офорт» мне довелось впервые услышать лишь в возрасте 25 лет, на первом курсе художественного института. Тогда же я и попробовал порисовать иглой. Взялся смело, без оглядки, не ведая, какие радости и разочарования ожидают впереди. Робость появилась уже потом, когда, знакомясь с величайшими художниками-офортистами Рембрандтом, Гойей, Калло, Бренгином, сравнивал свои пробы с великолепными работами этих мастеров. Вот тогда-то и начались раздумья и настоящая работа. Испробовав почти все способы травления, я остановился на штриховом офорте, на мой взгляд, самом трудном, самом красивом, самом богатом по своим возможностям. Отдав ему около 15 лет, я и сейчас очень часто сталкиваюсь с затруднениями. И чтобы преодолеть их, нужно много трудиться.

В ваших офортах есть такие счастливые качества, какие не часто встретишь и у взрослых художников. Многие из вас рисуют иглой уверенно, без дальнейших исправлений. Смело справляясь со всеми видами травления, вы словно переносите на металл свои искренние чувства, радостное открытие мира.

Пусть этот счастливый дар художника сопутствует вам всегда! И, даже повзрослев, ознакомившись с творчеством великих мастеров, научив-



шись рисовать по-взрослому, грамотно, не позволяйте себе забывать о том, что ясность и искренность взгляда на окружающее — залог успеха в искусстве. А выбранная вами техника поможет передать все богатство отношений и разнообразие деталей. Я уверен, что постижение тайн офорта и в дальнейшем принесет вам радость.

Большого вам успеха в большом искусстве!

**С. М. НИКИРЕЕВ.**

*Редакция надеется, что ценные советы мастера офорта будут полезны и другим юным художникам.*



О том, как работают юные офортисты, рассказывает руководитель студии Дмитрий Григорьевич АЛЕКСЕЙЦЕВ.

Студией изобразительного искусства Биробиджанского Дома пионеров и школьников я руковожу с осени 1952 года. Наряду с преподаванием рисунка, живописи, композиции знакомлю ребят с отдельными видами графики — цветной и черно-белой гравюрой, монотипией, штриховым офортом, акватинтой.

В моей педагогиче-

ской практике еще не было случая, чтобы юный художник заявил, что ему не нравится заниматься гравюрой. Как видно, ребятам чрезвычайно интересен сам процесс гравирования рисунка, он полностью захватывает учеников. И когда готовая работа выйдет из-под прессы — чистая, четкая, свежая, пахнущая типографской краской, —

Лева Вехтер, 15 лет.  
Биробиджан.  
Старая пристань в городе Зея.

◀ Офорт.

Таня Самсонова,  
15 лет.  
Биробиджан.  
С прогулки.

◀ Офорт.

Сережа Бронштейн,  
14 лет.  
Биробиджан.  
Снег.  
Офорт.

Люда Помилуйко,  
14 лет.  
Биробиджан.  
В огороде.  
Офорт.

их радостное волнение трудно передать словами. Для каждого ребенка это настоящий праздник.

Многие ученики любят выполнять свои композиции только в гравюре, как черно-белой, так и цветной.

Но не менее интересна работа в технике офорта — гравировка по металлу с помощью кислоты. Этот вид графики незаслуженно забыт и редко встречается в детских коллективах. А жаль. При определенной подготовке ребят, изготовлении элементарного оборудования и правильной организации работы офорт вполне доступен юным художникам.

Когда ребята уже приучены систематически и много работать дома, часто рису-

ют с натуры, с удовольствием делают наброски карандашом, тогда у них появляются в альбомах интересные находки. Вот таких учеников я и начинаю знакомить с техникой офорта. В работе над ним в отличие от гравюры художник избавлен от утомительной и долгой работы резцом. По лаку игла идет значительно легче и напоминает движение карандаша.

Рисунок здесь более свободный и непосредственный. А сам оттиск сохраняет свежесть изображения. И обработка пластины кислотой довольно быстрый процесс.

В течение одного учебного года каждый учащийся из средней и старшей группы исполняет по три-четыре офорта. Вначале все





необходимые навыки отрабатываются совместно с преподавателем и под его непосредственным руководством. В дальнейшем рисование иглой на доске у них становится домашним заданием, а травление кислотой проводится в лаборатории под наблюдением учителя.

После того как ребята подготовили по два офорта, наступает процесс печатания с досок. Он должен быть тщательно подготовленным и обязательным коллективным. Разделяю студийцев на три группы: одни готовят бумагу, другие обрабатывают доски (то есть набивают краску на доску), третьи будут печатниками. За три часа занятий каждый учащийся проходит все этапы печати. «Типография» у нас налажена отлично. Моя задача — лишь проверить,

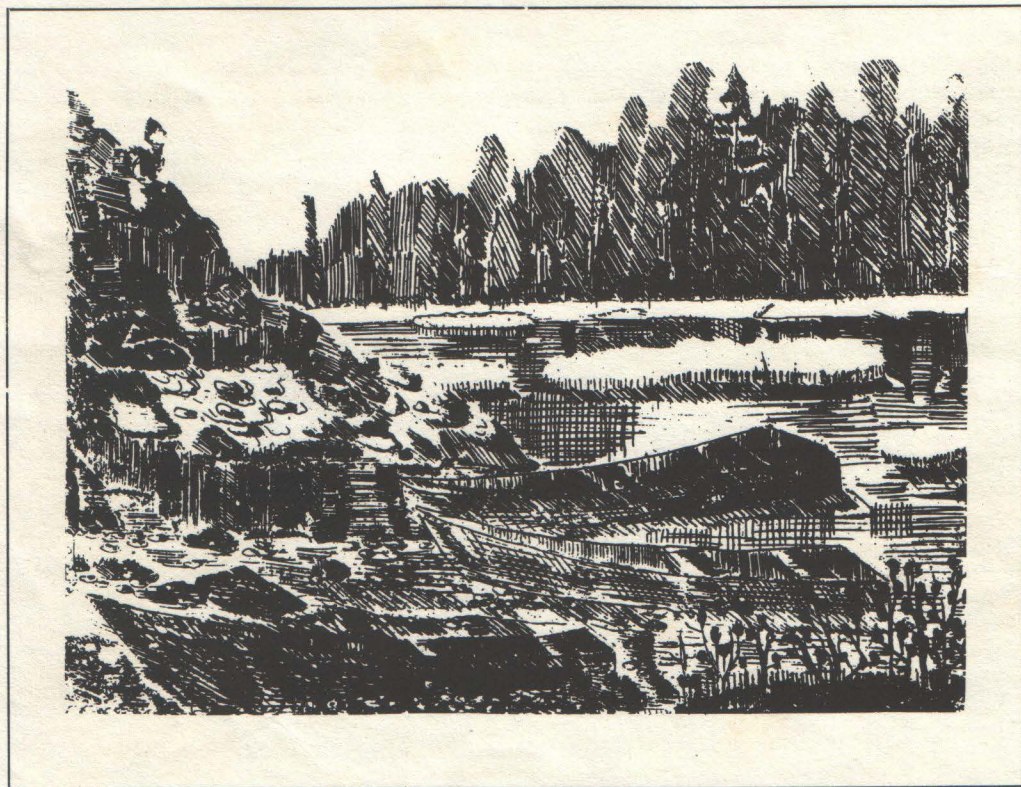
как обработана краской доска, нет ли пропусков, а остальное у ребят идет четко и почти без брака. За одно занятие 12 учащихся печатают по три-четыре эстампа с 24 досок.

Делаю анализ выполненных работ. Какковы же наши достижения? Торжественное священнодействие у станка вылилось в готовую продукцию.

Итак, первое знакомство с техникой офорта состоялось. Следующая встреча — через два-три месяца, когда у ребят вновь накопится материал домашних зарисовок. Интересно, что после каждого такого занятия резко возрастает активность учащихся: они много и с явным удовольствием рисуют, делают наброски, эскизы будущих листов. Постепенно приходит к ним и другой опыт. Если первые офорты выполняются на подготовленных мною досках, то позже шлифовка, покрытие лаком, копчение и сушка пластины уже дело самих авторов.

Главная моя цель — научить детей работать самостоятельно, всегда быть в поиске.

Я намеренно не ка-



Элла Эскина,  
14 лет.  
Виробиджан.  
Моя мама.  
Офорт.

Катя Додылина,  
15 лет.  
Виробиджан.  
Ледоход.  
Офорт.

Витя Луценко,  
13 лет.  
Виробиджан.  
Трудная дорога.  
Офорт. ▶





саюсь вопросов, связанных с самой техникой исполнения офорта: они достаточно хорошо изложены в специальной литературе. А вот описать обстановку и организацию занятий считаю своим долгом, потому что убедился, как это важно и необходимо в нашем деле. Продуманные до мелочей удобства — это культура в работе и экономия времени. Если же к этому добавить еще и разумную организацию самого творческого процесса, то уверен: любой профессионально подготовленный и заинтересованный в детях преподаватель сможет добиться

успеха. Неисчерпаемый источник фантазии и удивительные творческие возможности он откроет тогда в каждом юном художнике.

Заканчивая рассказ и предлагая вниманию читателей произведения наших воспитанников, хочу добавить, что многие из них высоко оценены на разных международных конкурсах. Студийцы рады, конечно, этим медалям и дипломам. Но еще более мы будем рады, если наш скромный опыт заинтересует и другие кружки или студии таким замечательным видом графики, как офорт.

## КАК СДЕЛАТЬ КИСТЬ!

Многие юные художники интересуются, как сделать кисти? Главное — иметь необходимые материалы и запастись терпением.

Кисти для работы водяными красками должны быть мягкими и эластичными. Хорошо, если дома вы найдете шерсть хорька, белки или колонка. Для масляных красок нужны жесткие плоские кисти, материалом для которых служит свиной волос — щетина.

Предлагаем один из способов изготовления кистей.

Состриженную шерсть тщательно расчесывают гребнем, удаляя подшерсток, затем связывают нитками в небольшие пучки (в размер нужной кисточки) и замачивают в бензине на 8 — 10 часов для удаления жира с поверхности волос. После этого заготовку проветривают на воздухе в течение суток. Чтобы удалить бензин, каждый пучок заворачивают в бумагу и сушат 8 — 10 часов в газовой или электрической печи.

Подготовленный волос для эластичности пересыпают зубным порошком, перевязывают тонкой проволокой, подравнивают и снова просушивают в печи еще 4 часа. Затем заготовку отряхивают от зубного порошка, обрезают, придавая нужную форму.

Мягкие и жесткие кисти изготавливаются одинаковым способом, но щетину для жестких кистей предварительно выпрямляют и выравнивают в течение 3 — 4 часов, после чего хорошо просушивают.

Теперь необходимо закрепить кисть на деревянном черенке. Материалом для него служит древесина березы или осины. Палочку обстругивают, придавая ей нужную форму, и ошкуривают. Закрепить кисть на ручке можно с помощью изоляционной ленты или полиэтиленовой трубочки, перетянув для прочности тонкой проволокой.

## УГЛИ ДЛЯ РИСОВАНИЯ

Чтобы приготовить угли для рисования, нужно взять несколько прямых веточек березы толщиной в карандаш и длиной 8 — 10 см. Очистить их от коры, связать небольшими пучками и положить в металлическую коробку, доверху наполненную сухим мелким песком. Коробку закрыть крышкой, замазать глиной и поставить в печь. Когда огонь прогорит, коробку вынуть, остудить, и угли готовы.

## ФИКСАТИВ

Рисунки углем или сангиной очень непрочны. Их нужно закреплять, то есть зафиксировать специальной жидкостью, фиксативом. Его можно изготовить самостоятельно. Для этого нежирное молоко процеживают через марлю и смешивают с водой или желатин растворяют в горячей воде, вливают туда спирт или денатурат. На одну часть желатина берется 5—10 частей спирта или денатурата.

## РЕЗИНКА СТАНЕТ МЯГЧЕ

Если резинка жесткая и ею неудобно пользоваться, можно сделать ее мягкой, положив на 2 — 3 дня в керосин. После этого резинку прокипятить в воде, чтобы удалить запах.

Классика советской живописи состоит из произведений, принадлежащих не только истории. Их значение намного шире. По ним наши потомки будут судить о свершениях целой эпохи. Именно к таким произведениям относятся историко-революционные картины выдающегося советского живописца народного художника СССР Владимира Александровича Серова (1910—1958). Две из них мы поместили на 1-й и 4-й страницах обложки журнала.

«Мне кажется, что выбор профессии для меня не был никакой проблемой, — вспоминал Серов, — потому что на вопрос о том, кем ты будешь, я отвечал, что я буду художником». Ученик В. Савинского и И. Бродского, убежденный приверженец принципов социалистического реализма, Серов в своих картинах продолжил лучшие традиции отечественного изобразительного искусства. Особенно значительны полотна мастера, посвященные деятельности В. И. Ленина и истории Великого Октября, некоторые события которой совершались и на его глазах.

В картине «Зимний взят» художник воссоздал момент исторической октябрьской ночи 1917 года. Во внутренних помещениях Зимнего дворца, служившего резиденцией Временного правительства, около парадной Иорданской лестницы, украшенной мраморными статуями и пышной позолотой, стоят два вооруженных человека. Один — рабочий в кожаной куртке с красногвардейской нарукавной повязкой, второй — пожилой солдат в походном снаряжении, недавний крестьянин. «Я решил раскрыть тему «бытовым» образом, — писал о своей работе Серов. — Отгремели бои. Зимний взят. Всюду следы разрушений. Где-то высоко на лестнице, рядом со скульптурой, сидит матрос, читающий газету. В центре — патруль, поставленный победителями, новыми хозяевами этого дворца, — мужик-солдат и простой рабочий. Маленькая передышка — перекур. Хотелось показать этих простых людей вместе. После перекура... снова начнутся жестокие, кровавые бои».

Через три года, в 1957 году, мастер пишет картину «Ждут сигнала», темой для которой на этот раз послужил эпизод, предшествующий штурму Зимнего. Холодная осенняя ночь. У парапета Невской набережной — отряд красногвардейцев, матросов, рабочих. Чувствуется напряженное внимание, едва сдерживаемое нетерпение. И главное — преданность революции, готовность к самопожертвованию.

Владимир Александрович Серов был художником-гражданином в высоком смысле этого слова. Его полотна получили широкое признание нашего народа и государства, внесли серьезный вклад в сокровищницу советского искусства.

А. К. ЛЕБЕДЕВ,  
доктор искусствоведения

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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 11. 1980.

В НОМЕРЕ:

НАВСТРЕЧУ XXVI СЪЕЗДУ КПСС	
1	Воспеть героя, коммуниста! <i>Н. Томский</i>
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ	
8	Смольный <i>Ю. Студенцов</i>
ИЗ БЛОКНОТА ХУДОЖНИКА	
12	Незабываемые встречи с Испанией <i>Т. Яблонская</i>
В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА	
19	Что такое модернизм? <i>В. Арсланов</i>
22	Эмблематика
23	Как читать эмблемы <i>В. Похлебкин</i>
ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	
24	Путь к мечте <i>А. Зыков</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
26	Наброски и зарисовки <i>В. Кузин</i>
ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
33	Мозаики Равенны <i>В. Лазарев</i>
К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА	
39	Чехов и художники <i>Л. Зингер</i>
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ	
44	Открытие мира <i>Д. Алексейцев</i>
48 НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ	

На 1-й странице обложки: Вл. Серов. Ждут сигнала. Перед штурмом. Масло. 1957. Государственная Третьяковская галерея.

На 2-й странице обложки: Школьники в мастерской Н. В. Томского. Фото В. Воронина.

На 3-й странице обложки: А. Матисс. Женщина с распущенными волосами. Тушь, перо. 1944.

На 4-й странице обложки: Вл. Серов. Зимний взят. Масло. 1954. Государственная Третьяковская галерея.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Макет художника Л. А. Герасимук  
Художественный редактор Ю. И. Киселев  
Фотограф С. В. Майданюк  
Технический редактор Г. И. Лецинская

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

Сдано в набор 11.09.80. Подп. в печ. 31.10.80. А13849. Формат 60×90<sup>1/8</sup>.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6,8. Тираж 108 500 экз. Цена 60 коп.  
Заказ 1362.

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



Земля и Ветер



60 коп.

Индекс 71124