

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





В. Г. КУЛИКОВ,
*Маршал Советского Союза,
 первый заместитель министра обороны СССР,
 главнокомандующий Объединенными вооруженными силами
 государств — участников Варшавского Договора*

МИР ДОЛЖЕН БЫТЬ ЗАЩИЩЕН!

Вы, дорогие ребята, наверняка думаете — раз с вами беседует маршал, военачальник, то и речь пойдет о делах сугубо военных. Разумеется, служба в Советской Армии — это наша главная, не прекращающаяся ни днем ни ночью работа. Но тем не менее вся она направлена к одной цели: обеспечению мирной жизни советских людей, дружественных нам стран. А значит, и разговор наш — о мире.

Однако мирное, чистое небо над советской землей пришлось отстаивать в самой кровопролитной битве, которую когда-либо знало человечество, — в Великой Отечественной войне. И нынешний год — одна из памятных вех в героической истории нашей страны. 26 марта 1944 года произошло событие, от которого нас отделяют уже четыре десятилетия. В этот весенний день войска 2-го Украинского фронта под командованием генерала армии И. С. Конева вышли в районе города Бельцы к реке Прут — государственной границе СССР и Румынии. Началось изгнание фашистских захватчиков за пределы Отечества.

Еще предстояли тяжелые бои в Крыму и Белоруссии, открытие второго фронта в Западной Европе, выход наших войск к границам с Польшей и Болгарией, Восточной Пруссией и Чехословакией. Но к осени 1944 года советская земля была почти полностью очищена от оккупантов. Наша армия продолжала громить врага. И каждый второй советский воин, пришедший в Европу с миссией освобождения, был коммунистом или комсомольцем.

Мы гордимся тем, что советские солдаты вступили на поработанные фашистами территории как подлинными интернационалистами.

В одном строю с нами сражались польские, югославские, чехословацкие формирования, а на заключительном этапе войны — части болгарской и румынской армий. В боях за освобождение Будапешта вместе с бойцами Советской Армии активно действовал полк венгерских добровольцев. В борьбе с фашизмом окрепла и закалилась дружба братских народов.

Война стала самым тяжелым испытанием прочности социалистического строя, силы духа и патриотизма советского народа, боеспособности наших Вооруженных Сил. Дорогой ценой заплатили мы за победу над фашистской Германией — потеряли 20 миллионов сынов и дочерей Отчизны. Фашистские варвары уничтожили и разрушили в СССР сотни культурных центров, навсегда утрачены многие шедевры литературы, живописи, зодчества. Почти полностью был уничтожен один из самых древних русских городов, Новгород, с его всемирно известными архитектурно-историческими памятниками. Огромный ущерб причинили фашисты сокровищам материальной культуры Смоленска и Пскова, Севастополя, Курска, Орла, многих других городов. Были разграблены и осквернены музей-усадьба Л. Н. Толстого Ясная Поляна, дом-музей А. С. Пушкина в Михайловском, разрушены великолепные дворцово-парковые ансамбли в пригородах Ленинграда — Петродворце, Царском Селе, Павловске.

Был обречен на полное разрушение и ряд городов Европы. И только благодаря мужеству и отваге советских воинов удалось спасти от уничтожения, к примеру, старинный польский город Краков. Наши чудо-богатыри сохранили

для потомков величественные архитектурные сооружения в Вене, спасли картины Дрезденской галереи. Советская Армия сломала чудовищную гитлеровскую машину смерти, грабежа и насилия. Она выполнила свою высшую гуманистическую миссию — спасла свой народ, народы многих других стран от фашистского рабства, защитила духовные и материальные ценности культуры человечества.

В Европе еще дымились руины. Но боязнь того, что идеи мира и социализма завоевывают все большую популярность, проникают в умы тысяч простых людей планеты, оказалась для руководителей некоторых западных держав страшнее свидетельств недавнего варварства фашистов. И вот всего через четыре года после разгрома гитлеровской Германии наиболее агрессивные силы империализма во главе с США объединились в Североатлантический блок (НАТО) для подготовки новой войны против СССР и молодых социалистических государств.

Западные страны не скрывали своих агрессивных намерений и приготовлений. В нарушение международных соглашений были возрождены вооруженные силы ФРГ. В непосредственной близости от границ СССР и социалистических стран затевались провокационные маневры, в выступлениях натовских генералов беспрепятственно звучали военные угрозы.

Поэтому в мае 1955 года страны социалистического содружества были вынуждены создать свой военно-политический оборонительный союз, который вошел в историю под названием Варшавского Договора. В ответ на усиление прямой военной угрозы со стороны блока НАТО миролюбивые госу-

дарства Европы должны были принять меры для обеспечения своей безопасности, чтобы общими силами отстоять дело мира и социализма.

Государства — участники Варшавского Договора тесно связаны в политической, идеологической, экономической, научно-технической, культурной областях. Особое внимание уделяется разностороннему военному сотрудничеству, поскольку в условиях возможного империалистического нападения коллективная оборона — наша основная задача. Для повышения обороноспособности, совершенствования боевой и политической выучки личного состава регулярно проводятся совместные учения союзных войск и флотов. Свой вклад в укрепление братского боевого содружества вносят и художники: на маневрах дружественных армий постоянно работают мастера Студии военных художников имени М. Б. Грекова, армейских художественных студий стран социалистического содружества.

Усилия СССР и братских стран в области внешней политики не пропали даром. Скоро сорок лет, как народы Европы живут под мирным небом. И вот уже почти три десятилетия несет нелегкую службу Варшавский Договор, годы существования которого доказали, что этот союз служит оплотом мира и безопасности, надежным стражем Советского Союза и стран социалистического содружества. Слишком дорогую цену заплатили наши народы за победу над фашизмом, чтобы позволить агрессорам развязать новую войну.

«Советские люди хотят не наращивания вооружений, а их сокращения с обеих сторон, — сказал товарищ Константин Устинович Черненко. — Но мы обязаны заботиться о достаточной безопасности своей страны, ее друзей и союзников. Это и делается. И пусть знают все, что никаким любителям военных авантюр не удастся застать нас врасплох, никакой потенциальный агрессор не может надеяться избежать сокрушительного ответного удара».

Советские люди, народы стран социалистического содружества, другие миролюбивых государств могут быть уверены в светлом будущем. Мир будет защищен!



ВЫСШИЙ ВОЕННЫЙ

Орден «Победа».
Награда Маршала
Советского Союза
А. М. Василевского.
Экспонат Центрального
музея Вооруженных Сил
СССР.

А. И. Кузнецов.
Эскизы ордена «Победа».
Акварель, гуашь, тушь.▷
1943.

Лето 1943 года. Только что завершилась Курская битва, в которой был сломан хребет фашистскому зверю. Наши доблестные войска неуклонно погнало врага на запад. Боевыми наградами Родина отмечала подвиги тысяч бойцов, офицеров и генералов. В эти дни и появилась идея о новом — высшем военном ордена для награждения выдающихся советских полководцев.

История этого ордена началась в июле 1943 года, когда сотрудник Наркомата обороны полковник Н. С. Неёлов, ныне работник киностудии «Ленфильм», сделал эскиз ордена для награждения высшего командного состава и показал его начальнику тыла Красной Армии генералу А. В. Хрулеву. Причем награда была задумана автором как орден с девизом «За верность Родине». Для того чтобы представить, как он будет выглядеть в натуре, решили изготовить образец такого ордена.

Одновременно к разработке вариантов будущей награды, более богатых по оформлению, был привлечен художник А. И. Кузнецов (1894—1975), уже известный как автор ордена Отечественной войны. Уроженец Ленинграда, он участвовал в первой мировой войне, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В годы Великой Отечественной войны работал старшим художником Технического комитета Главного интендантского управления Красной Армии. Он также автор медалей «За оборону Советского Заполярья», «За освобождение Варшавы», «За взятие Кенигсберга» и других. 20 июля Алек-

сандр Иванович сделал первые рисунки ордена, в композицию которых включил драгоценные камни.

Работа над орденом возобновилась в октябре 1943 года. К этому времени в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками был одержан ряд крупнейших побед, ознаменовавших коренной перелом в ходе войны. Началось общее стратегическое наступление нашей армии. Всему миру стало ясно, что поражение гитлеровской Германии не за горами. Поэтому Кузнецову было дано указание продолжать разработку проекта награды уже как ордена «Победа». По одному из рисунков был срочно изготовлен новый образец ордена.

При рассмотрении образца было предложено изобразить в центре будущего ордена либо Герб СССР, либо Спасскую башню с фрагментом кремлевской стены. Из представленных через несколько дней семи новых эскизов был отобран лишь один, но и в него посоветовали внести изменения: укрупнить размеры башни и стены и поместить их на голубом фоне, а штрылы между лучами пятиконечной звезды уменьшить.

А. И. Кузнецов учел замечания, сделал новый эскиз. Московской ювелирно-часовой фабрике, которая располагалась на Пушечной улице, было дано задание изготовить пробный экземпляр ордена из платины с бриллиантами и рубинами. В процессе работы над ним специалисты ювелиры несколько раз собирались у генерала Хрулева — обсуждались технологические возможности перевода эскиза в материал, связанные с этим



изменения в композиции. Ведь орден «Победа» — сложное произведение ювелирного искусства, которое создается по своим законам, и не все то, что задумал художник, могло быть осуществлено.

5 ноября окончательный эскиз и представленный образец ордена были одобрены правительством. А 8 ноября 1943 года последовал Указ Президиума Верховного Совета СССР об учреждении высшей военной награды страны — ордена «Победа».

Изготавливали орден на Московской ювелирно-часовой фабрике. Руководил ответственной работой и принимал в ней самое деятельное участие известный мастер-ювелир И. Ф. Казеннов (1889—1969). Выходец из крестьян, Иван Федорович начал трудовую жизнь с 13 лет учеником на фирме Фаберже. После революции пошел в артель ювелиров, созданную молодыми работниками бывшей знаменитой фирмы. В 1932 году Казеннов стал начальником цеха золотых изделий на ювелирно-часовой фабрике. Им был разработан состав так называемого «белого золота» (сплав золота с палладием). Он участвовал также в создании первых маршальских звезд.

Камни для орденов «Победа», бриллианты и рубины были получены из Гохрана — Государственного хранилища ценностей, учрежденного по личному распоряжению В. И. Ленина в первые дни после Октябрьской революции. В отборке камней и проверке их качества принимал участие В. И. Дронкин (1895—1953), большой знаток своего дела, зачинатель оте-

чественной систематизации ювелирных камней по качеству, у которого «учился драгоценным камням» даже академик А. Е. Ферсман. Василий Иванович работал также во многих комиссиях по учету государственных ценностей. Подбор бриллиантов (а в каждом ордене их 170) — дело кропотливое и сложное. Ведь камни даже равного веса и одинаковой огранки могут различаться по размерам, быть более плоскими или высокими. Кроме того, общий вес бриллиантов в каждой «Победе» должен был составлять ровно 16 каратов*.

В работе над орденами принимали участие самые опытные мастера-ювелиры. Огранку рубинов (они, кстати, искусственные: синтетические рубины научились получать еще в конце XIX века) производил Н. И. Турчанов — начальник гранильного цеха фабрики, впоследствии он первым в Союзе стал гранить якутские алмазы.

Крепил камни на платиновой звезде-основе — это самая ответственная и трудоемкая операция — закрепщик П. М. Максимов. Граверные работы выполнял В. С. Соколов, сборку орденов вели монтировщики Д. Н. Арданов и А. О. Государев. Окончательная отделка орденов осуществлялась И. Ф. Казенновым.

Первое награждение орденом «Победа» состоялось весной 1944 года. Указом Президиума Верховного Со-

вета СССР от 10 апреля за умелое выполнение заданий Верховного Главнокомандования по руководству боевыми операциями большого масштаба, в результате которых достигнуты выдающиеся успехи в деле разгрома немецко-фашистских захватчиков, орденом был награжден Маршал Советского Союза Г. К. Жуков. «Победа» № 1 была вручена ему в Кремле 31 мая 1944 года. Трое кавалеров ордена удостоились этой высокой награды дважды — Генералиссимус Советского Союза И. В. Сталин и маршалы Г. К. Жуков и А. М. Василевский. Среди награжденных — народный герой Югославии маршал Иосип Броз Тито, английский фельдмаршал Бернард Монтгомери. Всего за годы Великой Отечественной войны было произведено 19 награждений высшим военным орденом страны.

Учреждение ордена «Победа» явилось мудрым и дальновидным решением нашего правительства, событием большой государственной значимости. Сам факт появления такой награды за целых полтора года до того дня, когда в поверженном Берлине был подписан акт о безоговорочной капитуляции Германии, как бы предвещал неизбежный и близкий конец войны. Новый орден стал не только знаком высшего воинского отличия, свидетельством непревзойденного полководческого искусства, но и символом грядущей победы для советского народа, всего прогрессивного человечества.

* Карат — единица измерения веса драгоценных камней, равная 0,2 грамма.



Когда люди будут изучать эпоху Отечественной войны, они не пройдут мимо «Окон ТАСС», как не пройдут мимо «Окон РОСТА» при изучении Октябрьской революции.

М. И. Калинин

22 июня 1941 года, узнав о вероломном нападении фашистской Германии на нашу страну, московские художники вместе со всем народом встали в воинский строй. Молодые мастера направились в военкоматы, чтобы записаться добровольцами в Красную Армию. А те, кто был старше, вспомнили знаменитые «Окна РОСТА» (Российского телеграфного агентства), которые средствами лаконичного рисунка и выразительных подписей мобилизовывали советских людей на борьбу с белогвардейцами и интервентами, несли в широкие массы слово Коммунистической партии, вели агитацию и пропаганду. «Окна РОСТА» (такое название они получили потому, что первоначально вывешивались в окна магазинов и учреждений на людных улицах и площадях) исполнялись от руки и тиражировались с помощью трафаретов. Поэтому они могли быстро откликаться на важнейшие события дня, не дожидаясь сложного перевода в полиграфическую форму.

В «Окнах РОСТА» вместе с их родоначальниками М. Черемных и В. Маяковским работал молодой тогда художник Н. Денисовский. Ему в самом начале войны пришла мысль обратиться в Телеграфное агентство Советского Союза с предложением выпускать злободневные «Окна ТАСС». Он позвонил знакомым художникам, нашел горячую поддержку одного из самых авторитетных мастеров — П. Соколова-Скаля. Вместе они обошли мастерские товарищей, всюду их начинание получало одобрение. Руководство ТАСС также поддержало инициативу художников. К ним присоединились литераторы-публицисты. И на московских улицах вскоре появились «Окна ТАСС».

26 июня 1941 года М. Черемных выполнил первое

«Окно» — острый, динамичный рисунок с запоминающейся подписью: «Взял фашист маршрут на Прут, но фашиста с Прута прут!..» И после этого ни на час в мастерской «Окон ТАСС» не прекращалась напряженная и целеустремленная работа. Художники и поэты дежурили, разбившись на группы, трудились круглосуточно в три смены. Каждая важная вест с фронта, каждый приказ главнокомандующего находили отклик в очередном «Окне». Плакаты исполнялись обычно в течение дня и с помощью трафаретов тиражировались в тысяче экземпляров, расходясь по улицам Москвы и других городов.

В стихотворении С. Маршака, посвященном выпуску пятисотого «Окна ТАСС», есть такие строки:

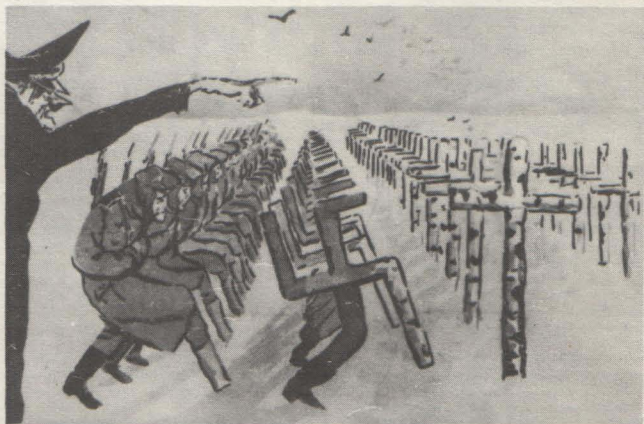
*Под этим окном не поют серенады,
На этом окне резеда не цвела.
За этим окном разрывались снаряды,
И армия наша на подвиги шла.*

«Окна ТАСС» разоблачали коварные замыслы фашистских агрессоров и воспевали подвиг народа, вставшего на защиту социалистического Отечества. Они раскрывали смысл событий, происходивших в мире, и развеивали миф о непобедимости немецких армий. Сообщали о наших победах на фронте, поднимали настроение и трудовой энтузиазм в тылу. Красноармейцы и партизаны, рабочие и колхозники считали «Окна» боевыми товарищами в строю и на трудовом фронте, надежными агитаторами и умелыми организаторами патриотических починов.

В годы войны эти плакаты приобрели необычайную популярность. Их содержание пересказывалось из уст в уста, становясь народной молвой. Каждого нового выпуска ожидали с нетерпением и волнением, как важного сообщения с передовой. Без «Окон ТАСС» невозможно себе представить военную столицу, боевой ритм ее жизни, организующую роль Москвы в достижении Великой Победы.

Авторы плакатов творчески переосмысливали традиции «Окон РОСТА», думали о том, как сделать свои произведения жизненными и действенными в новых условиях. В сатирических листах «Окон РОСТА» с успехом развивал демократические тра-

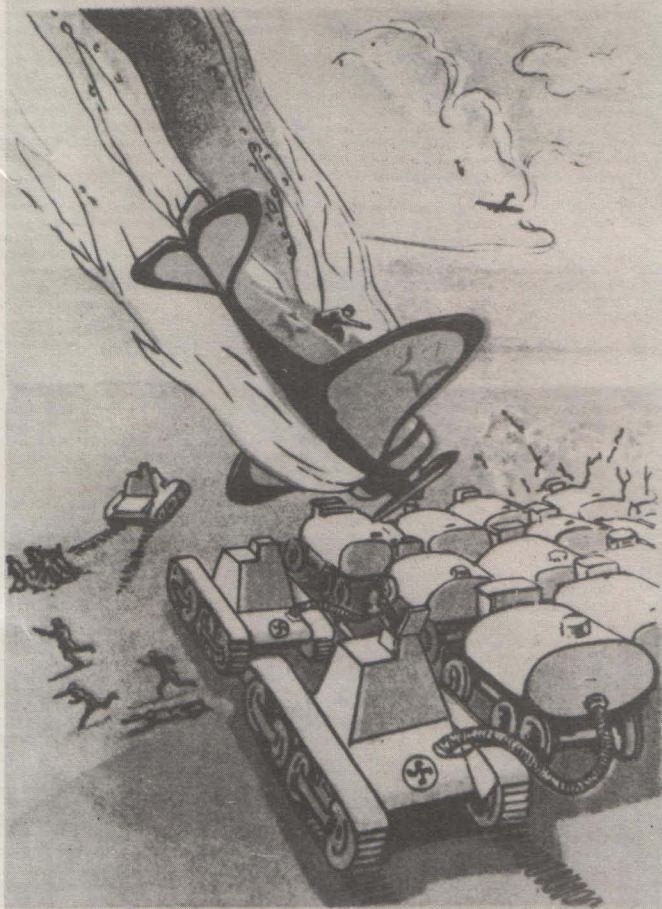
«Окно ТАСС» № 640. Фрагмент. 1943.
Художники Кукрыниксы, текст Демьяна Бедного.



*Здесь, глотнув чужой земли,
Одураченные «фрицы»
Превращаются в кресты.*

ПОДВИГ КАПИТАНА ГАСТЕЛЛО

ОКНО
ТАСС № 6



«Окно ТАСС» № 63. 1941.
Художник П. Соколов-Скаля.

*Когда пылает бак, когда спасенья нету,
Когда секунды жизни сочтены,
Последняя секунда для победы,
Последнее дыхание для страны!*

*Удар и взрыв! Бегут фашисты с воем,
Огонь их настигает на бегу.
Так погибает гражданин и воин,
Самою смертью смерть неся врагу.*

диции лубка и раешника Владимир Маяковский, предельно конкретизируя тему, органически связывая меткость графического решения с лаконичной строфой агитстиха. Рисунки поэта были динамичны и выразительны.

М. Черемных строил свои плакаты на одной-двух деталях, красноречиво характеризовавших сатирический персонаж. И. Малютину была свойственна гротескность образа и вместе с тем декоративность, связанная с традиционной нарядностью лубка.

Коллектив работал дружно, самозабвенно. В случае необходимости графаретчиками и печатниками становились прославленные авторы картин, известные портретисты, мастера пейзажа. Злободневные и яркие плакаты вывешивались в витринах магазинов, на стенах жилых домов, в военкоматах и вокзалах, везде, где их могли видеть жители столицы и воины, отправлявшиеся на фронт. Кадры кинохроники и фотографии той поры запечатлели «Окна ТАСС», и всегда возле них многолюдно и оживленно.



«Окно ТАСС» № 582. Фрагмент. 1942.
Художник В. Иванов, текст В. Лебедева-Кумача.

*За свой Октябрь, за счастье, за свободу,
За Родину любимую свою
Встает моряк — и танкам нет прохода
И нет пощады извергам в бою.*

Весть об очередном выпуске мгновенно облетала город.

Осенью 1941 года фронт вплотную приблизился к Москве. Вместе с жителями города коллектив мастерской мужественно переносил бомбежки, холод и голод, но не прекращал своей столь необходимой деятельности. К празднику Великого Октября на улицах столицы появились экспрессивные листы с призывными надписями, напоминающими слог военных приказов: «На защиту родной Москвы!», «Москву не отдадим!», «Отстоим Москву!», «Ребята, не Москва ль за нами!» Эти плакаты видели и запомнили участники легендарного парада 7 ноября 1941 года, уходившие с Красной площади прямо на передовые позиции. Бойцов воодушевляли призыв партии, вера народа в победу, рисунок художника и слово поэта.

Авторы плакатов страстно верили в то, что победа придет и они прославят ее своим искусством. Так и случилось. В майские дни 1945 года на стендах появилось изображение Красной площади в день Победы, заполненной ликующим народом. Плакат выполнил художник М. Соловьев, а поэт В. Лебедев-Кумач сопроводил его выразительными стихами, звучащими как радостная песня:



«Окно ТАСС» № 852. Фрагмент. 1943.
Художник С. Костин, текст А. Машистова.

*Где отец —
Не вырвать у него
Никакими пытками на свете.
Сын — отца достоин своего.
Таковы страны Советской дети!*

*Победа! И звезды по-новому светят!
Победа! И солнце светлее горит!
Весенний, победный, стремительный ветер
Летит над Отчизной и дух веселит.*

Но тогда, суровой осенью 1941 года, до этого радостного дня было еще далеко. И коллектив «Окон ТАСС» активно участвовал во всенародной борьбе с ордами захватчиков, славя героев и призывая брать с них пример. Специальные выпуски были посвящены подвигу Александра Матросова, грудью закрывшего амбразуру фашистского дота, героической смерти капитана Гастелло, направившего горящий самолет на скопление вражеской техники, подвигам других замечательных патриотов.

Всего было выпущено около полутора тысяч «Окон ТАСС». И это только в Москве. Движение художников и литераторов столицы подхватили в Ленинграде (выпуски «Боевого карандаша») и Куйбышеве, Свердловске и Иркутске... Где только не было своих «Окон» наряду с повторением московских! Наиболее яркие из них — «Окна УзТАГ», выходившие в Ташкенте. Они посвящались формированию узбекской дивизии, мобилизации тыла, усилению работы на заводах и колхозных полях, заботе об эвакуированных, приему сирот на воспитание.



«Окно ТАСС» № 444. 1942.
Художник П. Соколов-Скаля.

*«...Страшись, о рать иноплемных!
России двинулись сыны;
Восстал и стар и млад; летят на дерзновенных,
Сердца их мщеньем возжены».*

В Москву с фронта приезжали автомашины, чтобы свежие «Окна ТАСС» доставить на передовую. В увеличенном виде, на фанерных щитах они выставлялись на виду маршевых рот и непосредственно на переднем крае, вызывая чувство гордости у советских бойцов, заставляя фашистов злобно стрелять по плакатам из орудий.

В создании плакатов участвовали многие талантливые художники и литераторы: А. Дейнека, Б. Прокопов, В. Бялыницкий-Бируля, Б. Иогансон, Д. Моор, А. Бубнов, Ю. Пименов, Демьян Бедный, В. Лебедев-Кумач, Н. Асеев, М. Исаковский, К. Симонов, С. Щипачев, А. Прокофьев... Деятельность коллектива получила высокую общественную оценку. В 1942 году труд девяти авторов «Окон ТАСС» — С. Маршака, Кукрыниксов (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов), П. Соколова-Скаля, Г. Савицкого, Н. Радлова, П. Шухмина, М. Черемных — был отмечен Государственной премией СССР. Работников «Окон ТАСС» 19 декабря 1942 года принял М. И. Калинин, который наметил задачи, стоящие перед ма-

ОКНО
ТАСС № 1122

КОМСОМОЛЬЦЫ-КОЛХОЗУ



«Окно ТАСС» № 1122. 1944.
Художник Г. Савицкий.

стерами советской изобразительной публицистики, подчеркнул мобилизующую роль плакатного искусства в укреплении боевого духа народа.

Художественные особенности «Окон ТАСС» многогранны и разнообразны. Самые первые выпуски продолжали традиции и развивали композиционные приемы «Окон РОСТА». Плакат состоял из четырех-пяти изображений, которые вместе с подписями обстоятельно раскрывали тему произведения. Таково, например, «Окно ТАСС» № 5 «Чего Гитлер хочет и что он получит», выполненное М. Черемных в манере, характерной и для его индивидуального сатирического творчества, и для всего плакатного искусства начала 20-х годов.

От выпуска к выпуску стиль изменялся. Каждый художник, приходивший в творческий коллектив плакатистов, вносил в этот стиль новые черты. «Окна ТАСС» художественно индивидуальны, как статьи в газете, написанные разными авторами. Но их объединяет общая политическая направленность и нравственная основа. Сближались плакаты и по внешнему облику, по главному композиционному принципу. Чаще всего изображение составлял один крупный рисунок, построенный на сопоставлении двух-трех деталей, или два-три рисунка, разрабатывающие одну тему в ее временном развитии.

Этот прием широко использовался в плакатах, где текст напоминал частушки. Например, в листе № 613, созданном художником П. Саркисяном и поэтом В. Лебедевым-Кумачом:

*Немец к Волге шел напитокъ —
По зубам огрели фрица,
Наутек пришлось пуститься,—
Ноет бок, болит спина.
Видно, волжская водица
Для фашиста не годится,
Холодна она для фрица,
Солона!*

ОКНО
ТАСС № 1019

СЛАВА ЗАЩИТНИКАМ МОСКВЫ!



«Окно ТАСС» № 1019. 1944.
Художник М. Соловьев.

Другие выпуски более близки по форме к агитационному панно. Плакат № 1019 М. Соловьева назван «Слава защитникам Москвы». На нем дано крупным планом изображение столичного рабочего, вступившего в народное ополчение, а также изображены фигуры идущих по улице красноармейцев и медаль «За оборону Москвы». Панно напоминает и плакат № 444 П. Соколова-Скаля «России двинулись сыны», где величавый памятник Пушкину как бы напутствует своим гордым обликом воинов, направляющихся на фронт. Здесь же приведены стихотворные строки Пушкина «Страшись, о рать иноплеменных!».

В плакатах неоднократно изображались национальные герои России, призывающие потомков к беспощадной борьбе с врагом. Были выпущены листы, запечатлевшие Александра Невского, Суворова, Кутузова, а также героев гражданской войны Чапаева и Щорса.

«Окна ТАСС» стали гордостью советского изобразительного искусства. Их традиции продолжают в творчестве советских плакатистов наших дней, в частности в деятельности коллектива «Агитплакат». Красочные, выразительные плакаты, выпускаемые этим крупнейшим творческим объединением, так же, как и доблестные «Окна» военных лет, занимают сегодня видное место на улицах и площадях наших городов, утверждая коммунистическое созидание, мирную политику Советского государства.

И. КУПЦОВ

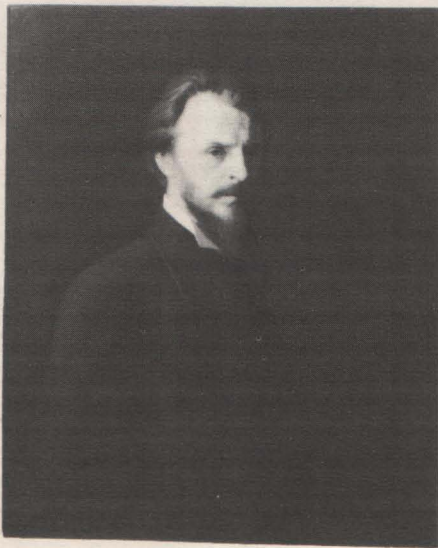
Григорий МЯСОЕДОВ

Исполнилось 150 лет со дня рождения видного представителя реалистической живописи второй половины XIX века Григория Григорьевича Мясоедова. В своем творчестве он запечатлел картины тяжелой, подневольной жизни русской деревни, нелегкий труд крестьянина, его нищету, обездоленность и несправедливость. Особенно велико значение Мясоедова в создании Товарищества передвижных художественных выставок.

Родился художник 19 апреля 1834 года в семье небогатого помещика. Мальчик особенно любил рисовать, и первыми опытами его стали иллюстрации к стихотворениям, написанным отцом. Поступив в гимназию города Орла, он с еще большим увлечением отдается любимому занятию. В старших классах у него появляется заветная мечта — посвятить жизнь искусству, стать настоящим художником. Однако в те времена эта профессия считалась недостойной дворянина, а занятия живописью — делом несерьезным. Но вопреки воле отца, желавшего определить сына на государственную службу, Мясоедов, не окончив гимназии, отправился в 1853 году в Петербург получить художественное образование.

Первые годы петербургской жизни оказались тяжелыми. Жил он, как и большинство студентов, неподалеку от Академии художеств. Средства к существованию давала работа в кондитерской, где приходилось расписывать пряники, «баранам золотили головы, генералам — эпoletы. Платили за это по три копейки с дюжины...».

Время учебы Мясоедова в академии приходится на десятилетие небывалого нарастания революционно-демократического движения. Именно в этот период



Г. Мясоедов.
Автопортрет.
Масло. 1878.
94×77,5.

и складываются его идейно-художественные взгляды. Он бывал в Петербургском университете, где в 1855 году Чернышевский защитил диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности». В ней обосновывались идеи материалистической эстетики. Прекрасное — это сама жизнь. Задача художника не просто отображать ее, но быть критиком несправедливых общественных явлений. Однако в Академии художеств, где учился Мясоедов, преобладали темы и образы, далекие от жизни. Но, несмотря на препоны, создаваемые руководством, в академии начали проникать демократические веяния. Благотворным было влияние таких художников, как А. Венецианов и П. Федотов. На выставках появляются работы, в которых живописцы пытаются выразить свое отношение к современной действительности.

Среди тех, кто встал на путь

реалистического отображения жизни, был и Мясоедов. Прошло несколько лет упорного труда, и его картины обратили на себя внимание художественной критики. Первой из них стала картина «Урок пряжи» (1859). Именно с этого времени крестьянская тема — ведущая в творчестве художника.

Следующие его произведения также навеяны реальной жизнью. Получив за картину «Поздравление молодых в доме помещика» (1861) малую золотую медаль, Мясоедов смог участвовать в конкурсе на большую золотую, что давало право в течение шести лет продолжать обучение за границей.

В академии исторический вид живописи считался одним из главных. Для конкурсной программы в качестве темы Мясоедов выбрал сцену в корчме из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», на основе которой создал картину «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862).

За это произведение художник получил большую золотую медаль и весной 1863 года в качестве пенсионера академии уехал за границу. Мясоедов посетил Германию, Бельгию, Испанию, Францию, жил в Италии, внимательно изучал не только классическое, но и современное искусство, посещал художественные выставки, интересовался вопросами их организации.

В начале 1869 года, ранее назначенного срока, художник вернулся на родину. К этому времени в русском искусстве произошли значительные перемены. Протестом против академических догм стало смелое выступление в 1863 году четырнадцати выпускников во главе с И. Крамским. Отстаивая свои творческие принципы, «протестанты» образовали Петербургскую художественную артель по примеру тех



Г. Мясоедов.
Чтение манифеста
19 февраля 1861 года.
Масло. 1873.
138,2×209.

коммун, о которых писал Чернышевский.

В Москве, куда переехал Мясоедов, центром нового демократического искусства было Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Создание объединения, независимого от академии, ставили себе целью не только петербургские художники, но и москвичи. Мясоедов вынашивал эту идею, еще будучи за рубежом. Он сумел увлечь ею и других художников.

Мясоедов составил проект устава Товарищества передвижных выставок — так решено было именовать новое объединение. Основная цель его состояла в том, чтобы приобщить к искусству самые широкие слои населения России.

В конце 1871 года состоялась первая выставка Товарищества. Мясоедов представил картины «Дедушка русского флота» (1871) и «Девочка в лесу» (1871). Сюжет первой рассказывает о том, как юный Петр увидел найденный в селе Измайловском ботик, который впоследствии был назван «Дедушкой русского флота». Художник пока-

Г. Мясоедов.
Портрет русского
шахматиста А. Д. Петрова.
Масло.
95×72.



зал молодого царя в окружении приближенных — бояр. Присутствующие по-разному реагируют на происходящее. Петр изумлен, на его лице выражен живой интерес, бояре же, наоборот, проявляют полное равнодушие и неприязнь. Исторический сюжет решен в бытовом плане.

В картине «Земство обедает» (1872) художник убедительно воплотил обобщенный образ народа. В пореформенной России крестьянство оставалось бесправной массой. Фальшивый характер земской реформы 1864 года еще в большей степени подтвердил это. По указу царского правительства в губерниях образовали земские управы для ре-

шения вопросов просвещения, здравоохранения и благоустройства. Но так как выборы в земства основывались на имущественном цензе, то главную роль в них играло дворянство.

В картине дана характерная сцена российской действительности. У подъезда здания земского собрания в жаркий полдень расположилась группа крестьян. Обед их скуден: ломти хлеба да зеленый лук. Даже соль не у всех, а лишь у того, кто может позволить себе вместо лаптей носить сапоги. Крестьяне молчаливы, их лица задумчивы. Они с горечью осознают свое унижительное положение и тяжело его переживают. Перед нами не просители-ходоки, а «равноправная» крестьянская часть земства, выдворенная из здания, где остались обедать господа дворяне. Через открытое окно с переброшенной для просушки салфеткой видны графины и бутылки с вином. Старый лакей перетирает тарелки. За его спиной угадывается шумный пир дворян с лицемерными гостями «за процветание края». На стене дома едва различима процарапанная неумелой, видимо, детской рукой фигура человека. При ярком освещении холста удалось обнаружить, что это изображение полицейского чина. Рисунок становится пародией на демократию, провозглашенную реформой. Прибегая к подобному инсказанию, художник смело выражает свое отношение к преобразовательной деятельности правительства.

Эта картина — важный этап в развитии творчества Мясоедова. Отказавшись от приемов сценического построения действия, условных группировок, как в «Бегстве Отрепьева», художник запечатлел фрагмент реальной жизни. Он сосредоточил основное внимание на образах крестьян, которые и являются главными героями произведения.

Следующая крупная работа художника — «Чтение манифеста 19 февраля 1861 г.» — также повествует о народной доле. В большой полуметровой риге собрались крестьяне, чтобы прослушать манифест о своем освобождении от крепостной зависимости. Мальчик-подросток,

единственный грамотей в деревне, читает его вслух. Разнообразны типы, взятые Мясоедовым из жизни: глуховатый седобородый старик — бывший староста, рядом с ним новый староста, уверенный в себе «крепкий мужик» — будущий кулак. В центре группы изображен босоножный человек, чей внешний облик — воплощение вечной борьбы с нуждой. Позади мальчика стоит в задумчивости молодой крестьянин, подпирающий голову рукой. У него тонкое, одухотворенное лицо. Сколько в нем горечи и душевной боли!

Картина написана в селе Спаском Тульской губернии. Мясоедов как художник-демократ через убедительные образы крестьян раскрыл подлинную сущность преобразований правительства.

Цикл работ 70-х годов завершает еще одно произведение на крестьянскую тему — «Засуха» (1878). Оно оказалось в числе лучших на шестой выставке Товарищества и определило новый тип «хоровой» картины, оформившейся в творчестве крупнейших передвижников: В. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», И. Репина «Бурлаки на Волге», К. Савицкого «Встреча иконы».

В 80-е годы в творчестве Мясоедова обличительные тенденции уступают место жизнеутверждающему началу, большее внимание уделяется пейзажу.

Эстетический идеал художника того времени — образ человека-труженика. Он воплощен в картине «Косцы» (1887). Эта тема волновала и других мастеров русского искусства: Репина, Савицкого и Ярошенко. Но у Мясоедова она прозвучала по-новому. Подневольный труд крестьянина показан не как тяжелое бремя, а как созидательный и вдохновенный процесс, возвеличивающий человека, делающий его красивым и свободным.

На полотне представлена ширь полей. Сильные фигуры людей, четко вырисовываются на голубом фоне летнего неба. Расположенные цепочкой косцы в ярких цветных рубахах движутся из глубины композиции навстречу зрителю. Идущие за ними женщины вяжут золотые снопы. Уверен и точен взмах сильных

рук. Сосредоточенно и гордо выражение лиц косарей. Прекрасен своей одухотворенностью молодой крестьянин, изображенный на первом плане. Образ человека и природы составляет единое целое, приобретает эпическое звучание. Панорамного характера пейзаж, солнечный свет, золотящий ниву, радостное звучание красок лета — все пластические средства подчинены одной задаче — возвеличить человека труда. Точка обозрения, взятая несколько снизу, придает картине монументальный, торжественный характер. «Косцы» — последняя крупная работа мастера, ставшая этапной в его творческой биографии.

Самые значительные произведения Мясоедова — картины жизни пореформенной деревни. В них выражена глубочайшая любовь художника к простому человеку. Он верил в неисчерпаемые силы русского народа, и это было той благодатной почвой, которая питала его талант.

Мясоедов вошел в историю русской живописи как мастер крестьянского жанра, как неутомимый борец за национальное, глубоко правдивое, реалистическое искусство. Он не признавал «искусства для искусства», искусства для избранных и вместе с И. Крамским посвятил жизнь созданию национальной школы русской живописи. Понадобилось огромное упорство Мясоедова и его организаторский дар, чтобы создать Товарищество передвижных художественных выставок в Москве. Долгие годы он руководит этим движением. Дело, которому он отдал все свои силы, продолжало жить. Выставки передвижников проводились и после Великой Октябрьской социалистической революции. Так, последняя, 48-я выставка была организована в 1923 году в Москве, после чего члены Товарищества вошли в Ассоциацию художников революционной России (АХРР). Они начали строить новое искусство, передавая молодому поколению советских художников свой опыт и помогая осваивать богатое наследие отечественного искусства.

Н. МАСАЛИНА,
научный сотрудник Государственной
Третьяковской галереи



Г. Мясоедов.
Косцы.
Масло. 1887.
159×275.

Г. Мясоедов.
Земство обедает.
Масло. 1872.
74×125.



«ВСЕ К РАЗМЫШЛЕНЬЮ ЗДЕСЬ ВЛЕЧЕТ...» Пейзажный парк конца XVIII века в России

Садово-парковое искусство имеет древнюю историю. Фрески, миниатюры, прикладные изделия, сочинения древних авторов сохранили до наших дней изображения и описания садов Древнего Египта, Вавилона, Рима, средневековой Европы. XVII век славится грандиозными парковыми ансамблями с регулярной планировкой. На смену им в середине XVIII века пришел пейзажный стиль, в основе которого лежало подражание естественной природе. Законодательницей новых вкусов стала Англия. Пейзажный парк воплотил идеи сентиментализма, интерес к миру человеческих чувств.

В России эта тенденция возникла еще в 1770-х годах. Увлечение философией Ж.-Ж. Руссо и поэзией Д. Томсона характерно для русской литературы того времени. Н. Карамзин писал:

*О Томсон! век тебя я буду
прославлять!
Ты выучил меня природой
наслаждаться
И в мрачности лесов хвалить
творца ее!*

Увлечение «свободной» природой нашло отражение и в живописи. Пейзажи Сем. Щедрина перекликались с произведениями К. Лоррена и С. Роза. Недаром Щедрина называли «русским Клодом». Изображения естественной природы служили фоном в живописи В. Боровиковского. На его известном портрете 1794 года Екатерина II представлена в Царском Селе. Императрица указывает на его живописный уголок, где над гладью искусственного озера возвышается Чесменская колонна. Жест призван напоминать не только о славных победах русского оружия над турками, но и о преобразованиях, начатых Екатериной II в загородных поместьях под Петербургом.

Во время ее царствования в



А. Мартынов.
Колоннада Аполлона
в Павловске.
Литография. 1821—1822.

Сем. Щедрин.
Гатчина. Каменный мост
у площади Коннетабль.
Масло. 1790-е годы.



России был разбит первый пейзажный парк в Царском Селе. О смене прежних художественных вкусов она писала в 1772 году Вольтеру: «Я страстно люблю теперь сады в английском вкусе: кривые линии, пологие скаты, пруды в форме озер, архипелаги на твердой земле, и глубоко презираю прямые линии. Ненавижу фонтаны, которые мучат воду, давая ей течение, противное ее природе. Словом, англomania преобладает в моей плантомании». В 70-х годах в Россию хлынул поток иллюстрированных изданий о садах «в новом вкусе», гравюр и увражей с изображениями модных парков. Английская культура находилась в центре внимания русских художников. В России хорошо были известны работы знаменитых мебельщиков, граверов, оружейников, мастеров фарфора. Но сами знаменитые парки находились далеко за морем.

В конце 1770 года императрица послала придворного архитектора В. Неелова в Англию. Он посетил загородные поместья на западе страны, познакомился

с работами известных архитекторов. Привез несколько десятков гравюр, изображавших лучшие парки в Уилтоне, Стадли Ройял, Кью и Стоу. Английские гравюры послужили материалом для создания пейзажных уголков в Царском Селе. Вскоре коллекцию Екатерины II дополнили листы,

ность в вечном постоянстве природы.

К концу 1770-х годов завершился первый этап создания пейзажного парка в Царском Селе. Летом 1779 года в Россию приехал английский архитектор Ч. Камерон. Он начал проектировать зал для концертов на остро-

с большим мастерством создавались и в английских поместьях Петуорф, Бовуд, Роузхэм.

Русским мастерам, работавшим над созданием пейзажного парка, удалось почувствовать его особенности и найти свое, национальное решение. Английские архитекторы, в свою очередь, внимательно изучали особенности русского ландшафта, художественные традиции. В результате творческого содружества и были созданы живописные уголки природы в загородных резиденциях.

Парковый ансамбль в Царском Селе был первым среди императорских «садов» в новом вкусе. В мае 1779 года закипела работа и в Петергофе. Прибывший из Англии садовник Д. Медерс выполнил проект будущего парка. За основу его композиции был взят естественный извилистый пруд среди дикого хвойного леса на территории Зверинца. Тысячи людей рыли каналы, делали искусственные насыпи, имитирующие природные холмы и пригорки, углубляли каналы и овраги, выравнивали поляны и лужайки, высаживали деревья. Воздвигались и различные увеселительные сооружения. Через каналы были перекинuty мосты причудливых форм: «на вид руины», «на террасах», «с аркою рустиком», «на китайский манер». Английский парк в Петергофе служил для увеселительных прогулок, верховой езды, охоты.

По использованию естественной водной системы петергофский парк близок гатчинскому. Последний стал наиболее органичным созданием русских и английских мастеров садового искусства. Грандиозный дворец графа Орлова напоминал английские замки в Ричмонде и Гемптоншире. За ним раскинулось два озера, которые стали ядром английского парка: ведь вода — необходимое условие его создания. Не случайно в XVIII веке водная стихия в естественном состоянии — ручье, озере, реке — стала предметом особого почитания. Осенью водную поверхность усыпали листья разнообразных оттенков, менялся цвет от прозрачно-голубого до непроницаемо-черного. На огромных пространствах водоемов создавались искусственные ос-



А. Мартынов.
Екатерининский парк
в Царском Селе.
Фонтан «Молочница».
Литография. 1821—1822.

привезенные английским архитектором И. Бушем. Он составил проект нового парка и весной 1772 года начал претворять его в жизнь. Старая регулярная часть не подвергалась переделкам. Работы развернулись на участке между Подкапризовой дорогой и Большим озером. Берегам прямоугольных прудов были приданы естественные плавные очертания. Перед фасадом дворца Буш разбил большой луг, ставший центральной перспективой. Ее завершал остров с живописными группами деревьев, который служил переходом от искусственного ландшафта к естественному. Темно-зеленые ели и пихты создавали выразительный фон.

Растительность размещалась там с учетом цвета листвы, высоты ствола, очертания кроны, смены ее окраски по временам года. Отдельные деревья вносили свое настроение в восприятие окружающей природы. Печальными казались плакучие ивы, опустившие ветви в озеро, светлое, оптимистическое настроение вызывали белые стволы берез, величественные дубы вселяли уверен-

ве Большого пруда и холодную баню с галереей. Камерона не устраивал плоский рельеф Царскосельского парка. Он решил соорудить террасу, доминирующую над озером, и грандиозную лестницу, ведущую со второго этажа прямо в сад. Так создавалось впечатление холмистого рельефа. Искусственные насыпи

Л. Браун.
Парковый ансамбль
«Петуорф Парк»,
графство Сассекс, Англия.
Около 1753.
Фото.





Павловск. Храм Дружбы.
1780—1782.
Фото.

Т. Дэниэл.
Музыкальный павильон
у озера.
Масло.
Конец XVIII века.

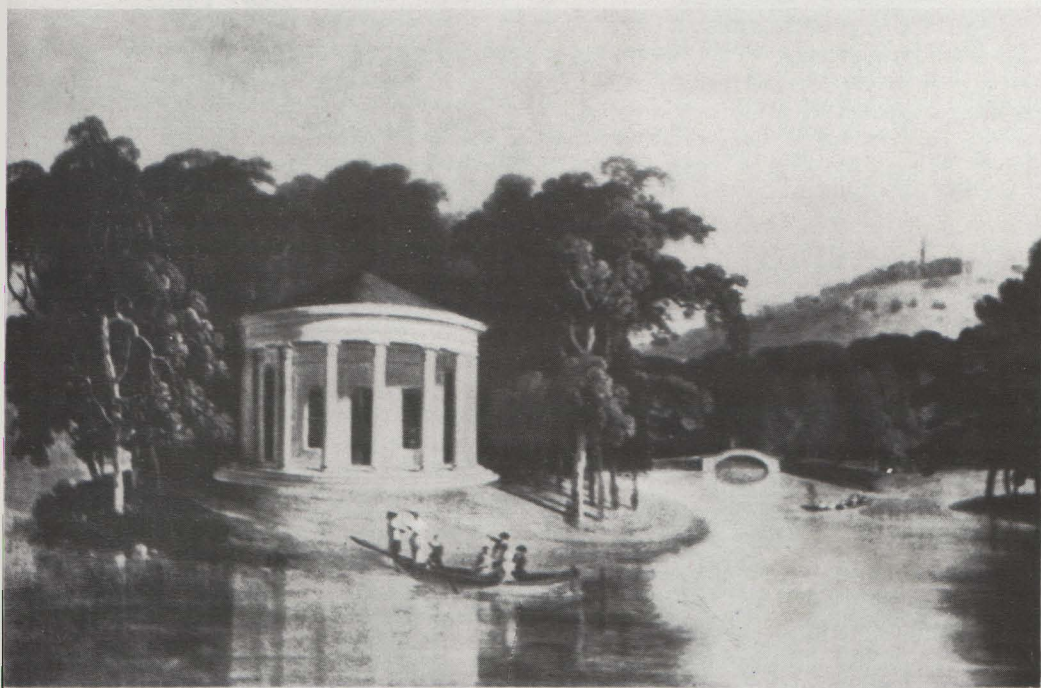
трова, покрытые деревьями. Они казались уголками леса, словно странствующими по зеркальной поверхности озера. В ветреную погоду, когда на нем появлялась рябь, отражение становилось размытым и напоминало акварельную живопись. В ясный день оно было настолько четким, что создавалось впечатление, будто вода — это отраженное небо. Обилие воды в Гатчине определило облик ансамбля.

Приглашенные мастера садо-

вого дела англичанин Ипар и ирландец Гэкет оказались в затруднительном положении. На их родине не было столь обширных водных пространств. В 1771 году из Петергофа и Царского Села в Гатчину были направлены «садовые ученики» А. Кряжев, И. Лебедев, В. Ползунов, Л. Иванов. На многочисленных островах, окруженных заливами рек Веревы и Ижоры, раскинулся пейзажный парк на воде. По Белому, Черному и Серебряному

озерам пролегал увеселительный маршрут, проходивший через Водный лабиринт — сложную систему искусственно созданных каналов с затейливыми поворотами, проходами, неожиданными тупиками. Со стороны озера открывался торжественный вид на дворец. На острове перед ним раскинулась каменная терраса-пристань с широкими лестницами, мраморными статуями, вазонами и фигурами лежащих львов. Терраса казалась нарядным цоколем дворца, хотя их разделяло зеркало Серебряного озера.

Обилие воды придавало неповторимый колорит гатчинскому парку. На «палитре» его создателей словно не оказалось теплых красок, а только голубые, серые, с редкими вкраплениями темно-зеленых и белых. Плоский рельеф северного края, часто затянутое облаками небо, непроницаемые туманы размывали реальные границы парка; пейзаж приобретал величественный, торжественно-суровый характер. Над царством воды и зелени властвовали тишина и покой, изредка нарушавшиеся звуком охотничьего рога или голосами развлекающихся посетителей. В зарослях были скрыты «Келья монаха», «Домик дровосека», «Березовый домик». За поворотом дорожки путник видел Березовые ворота. Они закрывали собою эффектный трехпролетный портик, который напоминал античную арку. За ним находился Березовый домик, выложенный будто из березовых поленьев. Интерьер его поражал посетителя великолепием и роскошью убранства, многочисленные зеркала создавали впечатление обширного пространства. Парковые затеи были своеобразными сюрпризами для гостей. Ландшафты Гатчины лишены оттенка сентиментальности и беззаботной праздности — они торжествен-



ны, даже суровы, располагают к философским размышлениям.

Самым известным среди пейзажных парков, созданных под Петербургом в конце XVIII века, стал Павловский. Его нельзя назвать чисто английским. Там органически сплелись черты пейзажных парков Англии, регулярных — Франции, итальянских загородных вилл. Над созданием павловского ансамбля работали архитекторы разных национальностей: англичанин Ч. Камерон, итальянцы В. Бренна, П. Гонзаго, русские А. Воронихин и К. Росси. Камерон определил основную схему планировки и разработал проект преобразования долины реки Славянки в уголок пейзажного парка. Извилистые дорожки, пролежавшие вдоль берегов, соединяли разнообразные «картины» в долине реки. Поэт В. Жуковский так излагал свои впечатления от прогулок:

*Иду под рощею излучистой
тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих
картина:
То вдруг сквозь чащу дров
мелькает предо мной,
Как в дымке, светлая долина;
То вдруг исчезло все... окрест
сгустился лес...*

За изгибом реки путнику открывался великолепный храм Дружбы, напоминавший античную готонду. Окруженный зеленью, он казался то приземистым и тяжелым, то легким, эфемерным. Он по-разному воспринимался с видовых точек, предусмотренных архитектором. Ч. Камерон, возможно, использовал композицию ландшафта в Вест-Вукомб Парк (графство Букингемпшир). На одной из гравюр с картины английского художника Т. Дэниэла изображен Музыкальный павильон, окруженный группами деревьев, вдали — мостик и замок на вершине холма. Внешне все напоминает окрестности Павловска. Но насколько русским, органично слившимся с тихими берегами Славянки и северным неярким небом стал ландшафт, созданный Камероном в Павловске! Его окрестности стали местом бесед и раздумий. «Все к размышлению здесь влечет невольно нас», — писал Жуковский. Пей-

зажи словно соответствовали человеческим чувствам, были полны различных настроений. «Павловск обладает тем очарованием, которое создает его характер; он должен удовлетворить всем вкусам, и даже смело могу сказать, — утверждал литератор Сен-Мор, — он отвечает всем

России) ему были присущи национальные черты. В начале XIX века влияние английских садовых мастеров ослабевает в силу политических причин, но их связи с Россией не прерываются. В Петергофе работали А. Менелас и Гульд, в Царском Селе — И. Буш. Становятся известными



Столешница с видом Павловского парка. (По акварели Сем. Щедрина.) 1798.

настроениям души. Вот то, что его всегда выделит из ряда английских садов».

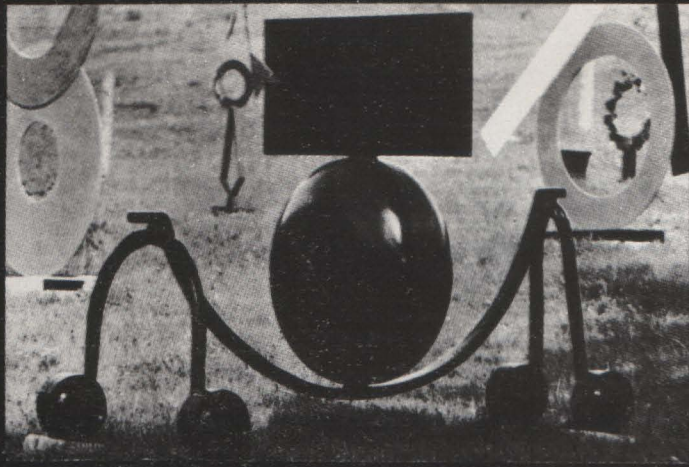
XVIII столетие возвело садово-парковое искусство в ранг «высоких». В Европе не было страны, которая не подверглась бы английским влияниям в этой области, но везде (в том числе в

гравюры с картин Тернера, Констебля, Никольсона с изображениями парковых ансамблей. Русское искусство все больше вовлекалось в общеевропейское романтическое течение. А пейзажный парк стал его своеобразным символом.

Е. КАРАВАЕВА

НУЖНО ЛИ ЗАЩИЩАТЬ ИСКУССТВО?

У одних произведений Д. Смита есть колесики, у других нет, но сути дела это не меняет. Перед вами композиция «Вагон I».



«Мона Пига», выставленная в нью-йоркской галерее «Берри-Хилл». Имя автора пока не установлено. Может быть, он устыдился содеянного? Хотя вряд ли.

Этот трехногий и трехтонный «Троянский конь» с 1981 года украшает центральную площадь Карлсруэ. ▽

Среди полученных редакцией писем встретилось и такое: «С величайшим интересом читаю статьи под рубрикой «В защиту Искусства», — пишет 17-летний ленинградец Дмитрий Акимов. — Однако сама рубрика кажется мне неудачной. От кого и от чего надо защищать искусство? И надо ли?» Ответом на письмо и служит публикуемая статья.

Как-то зимой в вестибюле станции метро наблюдал я сценку, которая сначала показалась странной. Молоденькую продавщицу с большой корзиной цветов окружила толпа нетерпеливых людей. Казалось бы, все понятно, но... девушка вроде бы не продавала, а покупала цветы: со всех сторон ей протягивали букетики, а она отсчитывала деньги. Подойдя поближе, я услышал возмущенные возгласы: «Да они же искусственные!» — «А где написано, что живые?» — отбивалась продавщица, забирая обратно то-

вар. Имитация, надо сказать, была превосходной. Эффект подлинности усиливался тем, что пластиковые (не какие-нибудь матерчатые, на проволоке) гвоздики были бережно обернуты в целлофан, будто и впрямь боялись мороза...

Случай этот вдруг вспомнился, когда я читал письмо Дмитрия Акимова. Почему? Сколько раз, заходя во время зарубежных командировок на разрекламированные выставки «авангарда» или просматривая в Москве западные иллюстрированные журналы с сообщениями о вспышке новой «суперзвезды» модернизма, испытывал я тягостное чувство человека, которого хотят провести, подсывая вместо живых цветов ловко упакованную подделку!

Скажут: это разные явления. Да, конечно. Однако разница в том, что в отличие от покупателей цветов посетители музеев заранее знают, что имеют дело не с самой природой, а с ее изображением. Сходство же налицо,

ибо, несмотря на общность корня, «искусственность» всегда была прямой противоположностью подлинного искусства, которому изначально, по самой сути, противопоставлена всякая фальшь.

Проблема в другом. Совсем не сложно отличить живой цветок от поддельного. Гораздо труднее разобраться, где и как правда и фальшь сталкиваются в искусстве. Что взять за основу оценки произведения? Как узнать, художник перед тобой, творец или обманщик, шарлатан?

Именно это, как мне кажется, и беспокоит прежде всего автора письма. Дмитрия мучают сомнения — то ему мнится, что «настоящие талантливые произведения всегда можно отличить от бездушной подделки» и потому искусство не нуждается в защите, то, наоборот, «не всегда это легко сделать». Второй вывод Дмитрий сделал на собственном опыте: он пишет, что сначала был среди «рутинеров, которым только



классику подавай», но вот «не так давно, не без посторонней помощи, начал кумекать и в том, что называется поп-арт». Начал кумекать...

То, что наш молодой корреспондент столкнулся с определенными сложностями, пытаюсь сориентироваться в лабиринте западного модернизма, совсем не удивительно — в нем плутали люди и много старше и опытнее. Удивляет другое — обращаясь с просьбой, подчеркнутой тремя восклицательными знаками: «Помогите серьезно разобраться!!!», автор письма заранее ограждает от всякой критики популярных божков массовой культуры Запада. «Пусть даже это правда, — пишет он, — но надо знать место и меру». От чего же? Их имена, дескать, «святы для большинства молодежи». Такое отпущение грехов для идолов, давно сколотивших на своем творчестве миллионные состояния, скорее всего результат «посторонней помощи»: кумиры — вне критики. Но давай уж, Дмитрий, договоримся: к тем, кто боится правды, эпитет «святой» применим лишь в ханжеском значении этого слова.

Наверно, кому-то из читателей письмо это покажется просто наивным, не требующим серьезного внимания. По-моему, они ошибаются. Ведь речь о самом главном, что происходит в непростом мире искусства в наш непростой век. И это главное можно назвать одним словом — борьба.

Итак, от кого или чего надо защищать искусство? Ответ предельно краток: от власти капитала. Наступление его на художника и зрителя ведется в странах Запада по разным, весьма далеким направлениям. Сегодня речь пойдет лишь об одном, но страшном — превращении искусства в рыночный товар.

В эпоху феодализма художники, как бы могучи талантом они ни были, себе не принадлежали, а состояли на службе у знатных вельмож и церкви, особо нуждавшейся в услугах живописцев и архитекторов. Однако созданные ими бесценные шедевры действительно не имели торговой цены — кто бы мог, например, прицениться к Сикстинской мадонне?

XIX век, скинувший цепи феодальной зависимости, открыл художнику свободный путь на рынок. Теперь он мог сам продавать плоды своего труда и таланта. Дело стало за покупателем. А тот боялся переплатить. Цена на полотно зависит от спроса. А на полотна живописцев? От моды. Но сегодня моден тот, завтра этот. Как угадать?

Привнесение коммерческого, дяляческого духа в мир творчества, когда на вернисажах под картиной появились таблички с ценой, стало первым шагом на пути к «продажному» искусству эпохи загнивания капитализма.

Первоначально цена картины зависела от известности художни-

«Картина мертва, пока у нее нет зрителя», — говорил Х. Миро, перед известным полотном которого в некотором замешательстве остановилась посетительница музея.

ка. А известность? От мнения знатоков. А их мнения?

Обращаясь к этому периоду истории живописи, академик И. Э. Грабарь писал: «Талант распознавания встречается еще реже, чем талант художника: не только любители, но и сами художники не всегда разбираются в действительной ценности вещей. История искусства XIX века знает только единичные случаи, когда, скажем, близкие или друзья художника угадывали в нем гения».

Но если сами художники не могут распознать гения, где уж дилетанту! И собственный вкус, пусть и неразвитый, тут ни при чем. Ведь буржуа покупает не произведение искусства, а товар, который потом собирается перепродать с выгодой. Вспомним Сомса Форсайта из знаменитой «Саги о Форсайтах» Голсуорси. У него имеются кое-какие художественные познания, есть и определенные «симпатии», но больше всего он доверяет своему нюху торговца. Он безошибочно чувствует, работы какого художника надо вовремя скупить по дешевке, от каких картин избавиться, пока они в цене.

Сомсы Форсайты, наживающие

целые состояния на спекулятивных сделках, и сегодня почитаются на Западе «меценатами». Подобным дельцам внутренний мир художника недоступен, его одержимость представляется им нелепым чудачеством. Нет им дела и до чувств, вложенных автором в свое произведение, тем более если эти чувства имеют определенную социальную окраску. Чего же ищет такой «благодетель» в художественном салоне? Оригинальности формы, лучше всего — скандальной. И не потому, что она радует его глаз, нет, просто, с одной стороны (политической), все это безобидно, а с другой (финансовой) — выгодно.

Факты вещь упрямая. А они говорят, что возникновение и распространение всех течений модернизма так или иначе связано с покровительством «меценатов»-миллионеров. Есть смысл еще раз процитировать И. Э. Грабаря, зафиксировавшего истоки губительного влияния торгашей на моду в искусстве: «Зная из истории живописи XIX века, что ни одно подлинно значительное явление не было своевременно понято и оценено, они всюду ищут самого непонятого, даже сумасбродного... Я наблюдал этих людей на выставках, видел, с каким презрением они отворачиваются от отличных вещей только потому, что они не подходят по своему скромному языку ни к одному из утверждаемых «измов», и, наоборот, восторгаются невероятной пошлостью, преподнесенной каким-нибудь ловким шарлатаном модернизма».

Написанное в 1929 году остается, увы, справедливым и через 55 лет. За полвека изменились лишь человеческие судьбы людей (рука отказывается написать «художников»), причастных к модернизму. Далеко не всех стоящих у истоков экспрессионизма, кубизма, сюрреализма следует причислить к «ловким шарлатанам». Поиски «новой формы» многие из них искренне оправдывали необходимостью выразить «новое содержание» — чаще всего реалии НТР. Увы, новая форма оказывалась очевидной, броской, а новое содержание — зашифрованным, а порой и вовсе забытым.

Были и мучительные личные драмы. Каково художнику, иск-

ренне считавшему, что он бросает вызов буржуазной культуре, вдруг обнаружить, что его произведения благополучно вписываются в интерьер мещанских апартаментов?

Парадокс формализма в том и состоит, что самый невероятный изыск оказывается легкодоступным для копирования, для конвейера. Речь, понятно, не о тиражировании репродукций, а о бездумности многократного повторения одного и того же приема. Полотна абстракционистов чаще всего и создаются сериями, отличаясь друг от друга лишь номерами.

Искусственные цветы, пусть «как живые», чужды искусству. Так же чужды ему и шедевры формализма, будь то идеально скопированная консервная банка, самая настоящая банка с приклеенной к ней кисточкой для бритвы или просто зеленый треугольник на розовом фоне. Потому что нет в них образа. Нет живого дыхания художника. Нет переживания. А значит, нечему и сопереживать.

В прошлом году в возрасте 90 лет скончался один из корифеев модернизма испанец Хоан Миро. Он добился огромной прижитной славы, достиг богатства. Но не душевного покоя. Он писал абстрактные картины и обижался, когда его причисляли к абстракционистам. Он верил, что знаки, изображенные им, помогут другим воспринять его мысли и чувства. Он заблуждался, но рвался к людям. «Картина мертва, — говорил Миро, — пока у нее нет зрителя. Это искренне... Картины его выставлены в лучших музеях мира. Но посетители редко останавливаются возле них.

Искренность, впрочем, бывает разная. «Я коммерческий художник. За моими картинами ничего нет. Это все одни и те же мерзости». Так говорит кумир поп-арта Энди Уорхол. На первый взгляд прочувствованное признание вины, но приглядишься и увидишь обыкновенного позера, лишнего раз делающего себе рекламу.

Художественные салоны, выставочные залы европейских стран, Нью-Йорка, Токио все реже и неохотнее предлагают посетителю «новое искусство», как бы оно ни называло себя. В колоде уже не осталось карт, которые

бы не вытаскивали фокусники модернизма. Нечем уже удивлять, шокировать, щекотать нервы. Погоня за оригинальностью уперлась в тупик: все приелось.

Или не все?

Город Карлсруэ, ФРГ. Старинное здание городского театра. Рядом муниципалитет, он еще древнее. А посреди площади — здоровенный коняга о трех ногах. Вместо хвоста на трехтонной глыбе — одежная щетка. Этот монументальный маразм городские власти приобрели у скульптора Юргена Гёртца, подчинившись настояниям местного «художественного совета». Жители города объявили сбор средств на избавление от «Троянского коня».

Нью-Йорк. Помертная выставка Дэвида Смита. Его называют вторым после Поллока американским скульптором XX века, великим новатором. На складах металлолома Смит нашел совершенно новый материал: он самый известный... сварщик скульптур. Работал много и быстро. Как-то в Италии набрел на золотую жилу — заброшенное депо — и за месяц сварил 27 конструкций, которым теперь у знатоков цены нет.

Эти люди не уважают себя, презирают своих «клиентов», не видят настоящего искусство. Зависть к подлинным мастерам толкает их на кощунства. Предметом особой злобы они избрали непревзойденный шедевр Леонардо. Начал святотатство М. Дюшан — пририсовал Джоконде усики и бородку. Уже упомянутый Уорхол раскрасил ее во всевозможные цвета. А на одной из последних нью-йоркских выставок знаменитый портрет превращен в обрамление кукольной свиньи. Под картиной издевательская подпись: «Мона Пига».

Модернисты оскорбляют искусство. Но при этом не прочь к нему примазаться. Так что защищать его есть от кого, и надо делать это обязательно. А искусственным «цветам», в какой бы привлекательной упаковке они ни фигурировали, самое место на кладбище. Если же речь об искусстве — то на кладбище истории.

А. ЕФРЕМОВ,
журналист-международник

КЕРАМИКА ИГНАЦА БИЗМАЙЕРА

О творчестве народного художника ЧССР

В самой биографии крупнейшего представителя современной словацкой керамики Игнаца Бизмайера содержится ключ к его светлому и здоровому, глубоко национальному творчеству. Воспитанник ремесленного училища в Модре, мастер-керамист, а позже руководитель мастерской, он с детства горячо предан народному искусству. В то же время Бизмайер — скульптор-профессионал чрезвычайно высокого уровня. Поэтому закономерно, что он внес немало интересного не только в словацкое искусство, но и вообще в культуру художественной керамики.

Родился художник в 1922 году. И уже ранние произведения,



И. Бизмайер.
Продавец лопат.
1957.

И. Бизмайер.
Блюдо «Словацкая мать».
1951.

И. Бизмайер.
Пастушок.
1955.

созданные в конце 1940-х — начале 1950-х годов, много говорят об истоках его искусства. К примеру, «Музыканты» и «Гончар» указывают на влияние традиционных для модранских мастеров тем и композиций (и, кстати, дают хорошее представление о здешней мелкой пластике середины нашего века). Для Бизмайера это «школа» — освоение из глубины истории идущих традиций, воспитание таланта на основе народной культуры.

Но другие работы позволяют говорить о творческом поиске мастера уже в те годы. Не ограничиваясь деятельностью на керамической мануфактуре, он изучает народную вышивку и роспись по стеклу, пытается создать оригинальную скульптуру в собственной художественной манере. Поиск ведется в двух едва ли не противоположных направлениях.

С одной стороны, появляются мелкие фигурки, которые тщательно детализированы и эффектно смотрятся. Тематика их широка — возникают нетрадиционные сюжеты, например «Цыганка с ребенком», вводятся новые персонажи — дети, до-

машние животные, птицы. Некоторая измельченность формы, введение в палитру новых красок — вот главные особенности этих работ. Автор отказывается от привычного четырех-пятицвет-





фигурах, подчеркивают оттенки серо-коричневого цвета, словно обнажающие почти натуралистичную трактовку образов. И, право, художника можно было бы упрекнуть, если бы такой способ видения мира не подходил столь удачно для темы старости или страдания: глубина проникновения в образ здесь порой весьма значительна.

Разумеется, четкую грань между двумя этими путями провести невозможно. Подтверждение тому декоративное блюдо «Словацкая мать», где поиски Бизмайера в области мелкой декоративной пластики и станковой скульптуры удачно соединились.

Во второй половине 1950-х годов искусство словацкого художника становится более ясным и уравновешенным. Именно в это время Бизмайер приходит ко многим своим творческим открытиям. Уже в серии «Ярмарочные продавцы» виден шаг вперед по сравнению с ранними произведениями: прежде замкнутая в себе пластика как бы завоевывает пространство. Новые работы — это или композиции из нескольких персонажей, или одна фигурка в точно найденном движении, «узнаваемость» которого становится одним из способов общения между зрителем и скульптором. Вместе с ярмароч-

ным товаром, будь то игрушки или предметы быта, герои их словно сами себя показывают. Потому-то здесь так важна индивидуальная выразительность каждого персонажа при общности темы.

Это качество фигурок Бизмайера отличает его серии от сходных работ народных мастеров Словакии. В своих циклах они показывают самые разные ситуации, возникающие в процессе труда, перед нами выразительные «картинки» в народном духе. У Бизмайера серия становится основой для показа тонко подмеченных характеров, настроений, движений.

Вот цикл «Виноградарство». Тему будничного сезонного труда автор проводит здесь с простотой, на которую способны лишь большие художники. Слово сама жизнь разворачивается перед зрителем в последовательной смене композиций, неторопливом ритме движений персонажей, спокойном благородстве скульптурных форм. Интересно, что всегдашняя любовь к тщательной разработке деталей как раз помогает Бизмайеру уйти от скучного перечисления видов работ. Внимание к «мелочам жизни» — даже подставки выполнены в виде конкретных кусочков земли, где трудятся или

тия в керамике, издавна связанного с особенностями обжига. Сами национальные костюмы персонажей как бы помогают ему тут, оправдывая появление все новых и новых цветовых оттенков. При всем том перед нами не эскизы, а законченные произведения, в которых чувствуется рука уверенная и точная. Это дорога мастера-декоративиста.

Другой путь — станковизм, решительный переход к созданию отдельных скульптур и целых групп, самоценных по замыслу, с многоплановым содержанием. К этому кругу произведений относятся, например, «Нищие» и «Запевала» — изображение старика из церковного хора. Здесь уже иная цветовая тональность. Драматизм темы, решаемой в достаточно больших



И. Бизмайер.
Девочка с кувшином.
1954.

И. Бизмайер.
Музыканты.
1950.

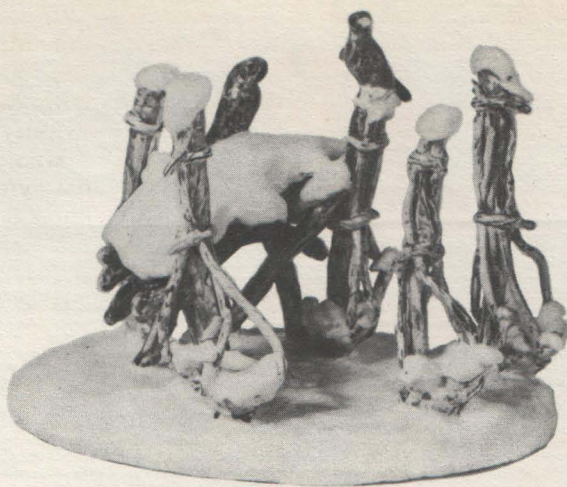
отдыхают виноградари, — удивительным образом оказывается не мелочным в силу ясных пропорций выверенной композиции, тонко найденной цветовой гаммы работ (причем каждой мастер «посвящает» определенный колорит). В конце концов почва эта, по которой ходят и которую обрабатывают крестьяне, становится символом — Родной Землей, и на ней, словно в центре мироздания, прочно стоит главный герой Бизмайера — простой человек труда.

В сравнении с традиционной народной керамикой цикл «Виноградарство» с его философией смены времен года и человеческих занятий такая новая ступень, на которой мироощущение художника стало его мировоззрением. Отметим и различие в подходе к материалу у Бизмайера и у народных мастеров. Первый в обращении с ним — скульптор-станковист, а не лепщик-гончар, для которого собственно пластических свойств глины вполне достаточно. Для Бизмайера преодоление материала, подчинение его своим творческим целям — одна из главных задач.

Однако в трактовке образов скульптор остается верен традиционному народному взгляду, и это неизбежно приводит к внимательному воспроизведению натуры. Подобное противоречие мастер разрешает через гармонию целого. Присмотритесь, например, к зимнему пейзажу с воронами, помещенному здесь: все элементы формы — округлая законченность композиции с узловатыми пучками виноградных лоз, гладко отсвечивающая глазурь керамики, скупые, но тонкие оттенки белого, черного и коричневого — приведены в соответствие, создающее знакомое каждому ощущение воцарившейся зимы.

Пожалуй, «Виноградарство» — самое вдохновенное произведение Бизмайера. Более поздние циклы «Сельские сюжеты» и «Женщины за домашней работой» в чем-то уступают ему. При многообразии поз, поворотов, движений в них уже налицо найденность манеры, видны цветные повторы. Особенно однофигурные композиции все больше выглядят декоративными статуэтками, хотя декоративизм их

И. Бизмайер.
Из цикла «Виноградарство».
1958.



И. Бизмайер.
Из цикла «Виноградарство».
1958.

качественно даже выше, чем прежде.

Сделав главным своим героем простого крестьянина, Бизмайер с одинаковым увлечением обращается и к теме труда, и к теме отдыха. Как, например, в сценах музицирования — очень важном для него сюжете. Фольклор входит в творчество образами «доброго разбойника» Яношика и его дружины. Многообразны детские персонажи, создаваемые на протяжении более чем 30 лет. Трогательность их приводит в восторг любого зрителя. Наконец, созданные в последние годы керамические блюда (тондо) с рельефными этнографическими

портретами на глубоком черном или синем фоне говорят о Бизмайере как о мастере-монументалисте.

Глубокое знание родной культуры, тонкое чувство национального своеобразия, любовь к народному быту, удивительный дар тщательной лепки — все это сделало Игнаца Бизмайера выдающимся скульптором, интересно и современно развивающим старинные традиции словацкой керамики, позволило создать собственную картину мира, достойную любования и изучения.

А. ПРОКОПЬЕВ



ТАЙНА СТАРОЙ ФРЕСКИ



Едва ли не в каждом музее можно встретить картину с подписью «Портрет неизвестного». Но, пожалуй, самой интригующей и, несомненно, древнейшей портретной группой является «Семья Ярослава» — фреска Софийского собора в Киеве, созданная во второй четверти XI века неизвестными мастерами. На ней изображены члены семьи князя Ярослава Мудрого (978—1054), прославившегося победами над печенегами и строительством новых мощных укреплений вокруг Киева, основателя первой на Русской земле библиотеки в Софии Киевской.

Однако наиболее значительным памятником того времени остается сам Софийский собор — символ могущества и культуры Киевской Руси. На стенах его сохранился уникальный ансамбль произведений монументального искусства XI столетия: 260 квадратных метров мозаики и около трех тысяч квадратных метров фресок. Эти творения восхищают не только мастерством исполнения — перед нами документ огромного исторического значения. Ведь на многих фресках показаны

сцены повседневной жизни людей того времени: «ипподром», «скоморохи», «музыкант», «охота»... Особый интерес представляют портреты конкретных лиц, известных по историческим документам, и среди них — семья Ярослава.

Вспомним сначала состав ее. В 1019 году Ярослав женился на дочери шведского короля Инггерде, получившей при крещении имя Ирина. От этого брака родилось шесть сыновей и четыре дочери. В летописях упоминаются имена всех сыновей и даты рождения пятерых: Владимир (1020), Изяслав (1024), Святослав (1027), Всеволод (1030), Игорь, Вячеслав (1034 или 1036). Можно считать установленным старшинство дочерей: Елизавета, Анна, Анастасия; имя четвертой дочери неизвестно, зато вероятной датой ее рождения можно считать 1032 год. Западные источники сообщают, что Елизавета вышла замуж за норвежского короля Гаральда III Строгого, Анна — за французского короля Генриха I, а Анастасия — за венгерского короля Андрея.

На фресковой росписи были изображены Яро-



←
Семья Ярослава Мудрого.
Роспись южной стены
Софийского собора в Киеве.



Семья Ярослава Мудрого.
Роспись южной стены
Софийского собора в Киеве.
Фрагменты.

слав, Ирина и их дети. Однако за девять с лишним веков, прошедших с момента создания портретов, Софийскому собору пришлось немало перенести. В 1240 году войска хана Батые захватили и разграбили Киев. И хотя само здание уцелело, храм долго стоял в запустении. Тем более что город и после этого не раз опустошали. В 1651 году Киев посетил голландский художник Абрагам ван Вестерфельд. Он зарисовал полуразрушенный собор и интересующую нас фреску. К сожалению, документальность этого рисунка в свете новых открытий не вызывает особого доверия: видимо, что-то Вестерфельд копировал, а что-то и дофантазировал. Еще через три года под сводами Софии киевляне утвердили решение Переяславской рады о воссоединении Украины с Россией. Началось восстановление здания, явившееся причиной... новых загадок.

Первоначально композиция располагалась на северной, западной и южной стенах главного нефа. Однако во время перестроек и переделок была безвозвратно утрачена центральная часть, где на-

ходились главные фигуры князя и княгини. Сохранились только боковые части с изображением детей — четыре фигуры на южной стене и две — на северной. И вот оказалось, что даже установить, где сыновья Ярослава, а где дочери, не так-то просто: существует несколько версий на этот счет. Дело в том, что фрески неоднократно реставрировались, и порой не слишком квалифицированные реставраторы дорисовывали детали. Особенно сильно пострадала роспись в середине прошлого века, когда на месте древних княжеских портретов появились чисто религиозные сюжеты. Тогда же, по-видимому, были уничтожены и старые надписи.

Систематические работы по раскрытию первоначальной фресковой живописи Софийского собора стали возможны лишь в советское время: в 1935 году храм был превращен в Государственный архитектурно-исторический заповедник. Тогда и расчистили четыре хорошо сохранившиеся фигуры на южной стороне центрального нефа. Все они изображены в рост: правые две — в три четверти, левые — фронтально. Большим разнообразием

отмечены одежды, отличающиеся и по характеру тканей, и по покрою. Лица индивидуализированы — и это лишний раз указывает на портретный характер фрески. Да, реалистическая трактовка образов делает сохранившуюся часть композиции одной из самых замечательных среди росписей собора.

Дискуссии продолжаются. Версия, которой на сегодняшний день придерживаются многие исследователи: на южной стене изображены четыре дочери Ярослава, а на северной — сыновья (поскольку уцелели лишь две последние фигуры, естественно предположить, что это младшие княжичи).

В Софийском соборе находится также саркофаг Ярослава Мудрого. Во время вскрытия его в 1936—1939 годах ученые исследовали найденные там кости мужского и женского скелетов. Первый принадлежал великому князю — это подтвердили факты, известные из летописи: врожденная хромота Ярослава, а также ранения в колено и в голову. Второй, как предполагают, принадлежал его жене, хотя, по некоторым сведениям, она была похоронена в новгородском Софийском соборе. По черепу известный советский скульптор-антрополог М. М. Герасимов воссоздал скульптурный портрет князя. Прическа, борода и усы вылеплены по аналогии с историческими образами, но в целом мы можем представить себе, как выглядел Ярослав Мудрый, живший более 900 лет тому назад.

А остальные члены его семьи? Ответить на этот вопрос достаточно сложно. Сегодня известны другие изображения только второй дочери князя — Анны. Если согласиться с тем, что четыре фигуры на южной стене Софии Киевской — портреты дочерей, то логично предположить, что они расположены в порядке старшинства. Тем более что первые две держат в руках свечи — по-видимому, символ совершеннолетия. Однако и тут ученые

спорят, видя Анну то в первой, то во второй, а иногда и в третьей фигуре. Обратимся для сравнения к иностранным источникам.

Во Франции известны три изображения Анны. Первое из них — миниатюра в летописи собора Сен-Дени — королевской усыпальницы в пригороде Парижа. Здесь показано бракосочетание Анны и Генриха, состоявшееся, вероятнее всего, в 1049 году. Однако миниатюра создана значительно позже, да и размеры ее не позволяют судить о внешности невесты.

Второе изображение можно найти в монографии Ф. Е. Мецера — капитальном трехтомном труде, изданном в Париже в 1643 году и содержащем хронику французских королей за всю историю страны. Здесь приведены гравированные портреты самого Генриха I, его жены Анны и их старшего сына Филиппа. Портрет королевы, как указано в подписи, сделан с барельефа собора Сен-Венсан в Санлизе — небольшом городке к северу от Парижа. Храм был заложен в 1060 году, поэтому можно предположить, что барельеф выполнен либо при жизни Анны Ярославны (она умерла примерно в 1075 году), либо вскоре после смерти, когда образ королевы еще не изгладился из памяти современников. Значит, гравюра доносит до нас ее подлинные черты? Если сравнить вторую фигуру киевской росписи с этим портретом, невольно бросается в глаза сходство — тем более что оба изображения выполнены в одном ракурсе — в три четверти. Выражение и форма глаз, овал лица, характер носа и губ удивительно схожи! Но, может быть, автору статьи это только кажется?

В XVII веке собор Сен-Венсан реконструировали, и при нем учредили коллеж, у входа в который была установлена скульптура с надписью на цоколе: «Анна Русская, королева Франции, основала этот собор в 1060 году». Она изображена в полный



М. Герасимов.
Ярослав Мудрый.
Скульптурный
портрет-реконструкция.

Анна Русская — королева
Франции.
Гравюра с барельефа собора
Сен-Венсан в Санлизе.

Анна Русская — королева
Франции.
Скульптура у входа
в коллеж Сен-Венсан. ▷

Автограф Анны Ярославны —
подпись кириллицей
на грамоте 1063 года. ▷



рост, на голове корона, в левой руке — модель основанного ею храма. Конечно, созданная много веков спустя статуя представляет собой скорее символический, нежели реалистический образ. Однако сам факт появления ее говорит о глубоком уважении к «русской» королеве, которое французы хранили долгие столетия. О памяти.

Надо думать, вспоминала свою родину и Анна — округлые киевские холмы, вольное днепровское течение, сам отчий град, многоглавую Софию... Замечательный советский поэт Николай Тихонов так рассказал об этом:

*Небо низко, сумрачно и бледно,
В прорези окна еще бледней,
Виден город — маленький и бедный,
И река — она еще бедней.*

*На рассвете дивами вставали
Облака — и отступала мгла,
Будто там не облака пылали —
Золотой Софии купола.*

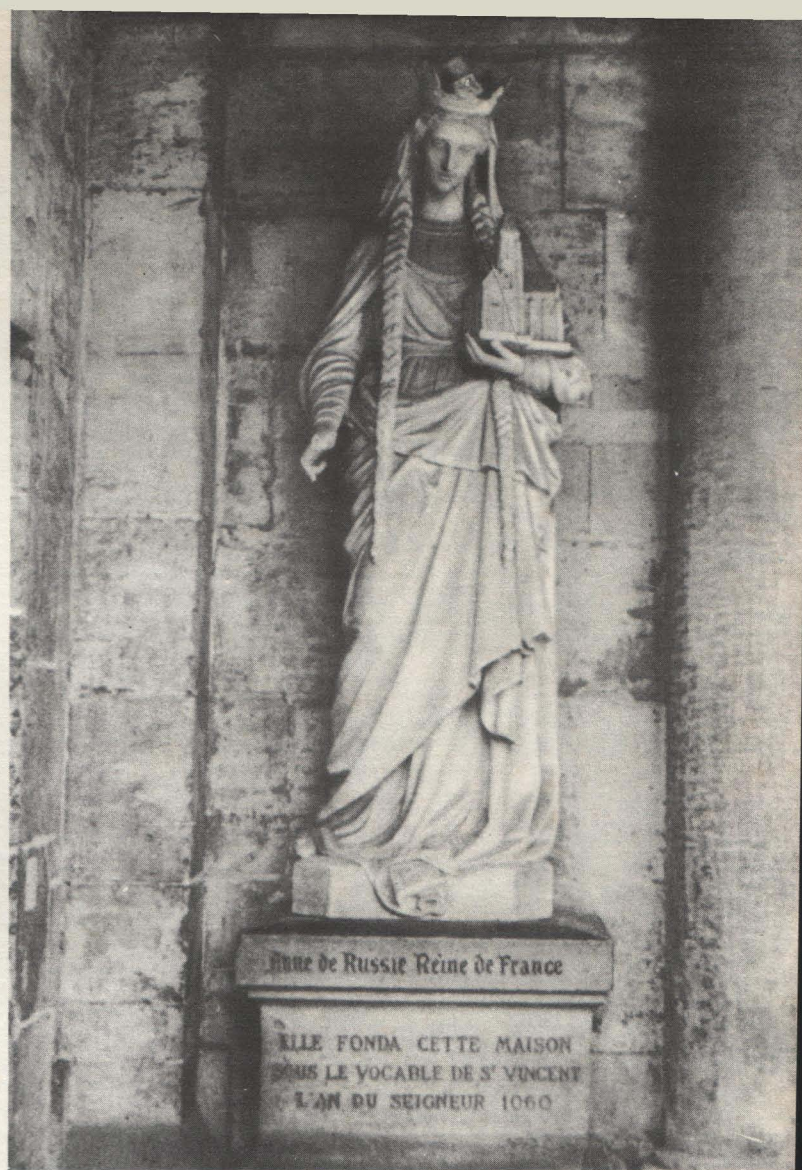
*Неуютно, холодно и голо,
Серых крыш унылая гряда,
Что тебя с красой твоей веселой,
Ярославна, привело сюда?*

*Из блестящих киевских покоев,
От друзей, с какими говоришь
Обо всем высоком мирострое,
В эту глушь, в неведомый Париж?*

*Может, эти улицы кривые
Лишь затем сожгли твою мечту,
Чтоб узнала Франция впервые
Всей души славянской красоты?*

Возможно, в строках этих есть доля поэтического преувеличения. Но — только поэтического, потому что исторические факты говорят следующее. Киев в то время был одним из самых прекрасных городов европейского мира, по величине же — третьим после Рима и Константинополя. Недаром сюда стремились купцы и путешественники, миссионеры и послы, а королевские дома многих стран Европы старались породниться с киевским князем. Что же касается культуры... Как раз в год закладки Ярославом «города великого» и Софийского собора русский летописец записал: «Книги бо суть реки, напоющие вселенную мудростию». Записал не ради красного словца, и вот тому лишнее подтверждение — еще два памятника, связанные с Анной Русской.

Первый — книга, которая известна среди историков как Реймское Евангелие. Книга эта (вернее, сохранившаяся ее часть — 16 листов) экспонировалась летом 1975 года в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Тогда доктор филологических наук Л. П. Жуковская получила возможность изучить подлинник. Анализ его лингвистических и палеографических особенностей привел к выводу: рукописный памятник создан на Руси в первой половине XI века и привезен во Францию самой Анной! Удивительная история этой книги заслуживает отдельного рассмотрения, мы же отметим только, что на Реймском Евангелии короли Франции, вступая на престол, приносили присягу.



А Н А Р Ъ Н Н А

Наконец, многочисленные автографы Анны Ярославны. Они красуются на многих документах, а ведь женская грамотность — явление почти уникальное для того времени. Для сравнения скажем, что муж Анны, король Франции Генрих I поставил на брачном контракте только крестик... В журнале приводится автограф 1063 года. Подпись, начертанная кириллицей, выглядит так: «АНА РЕЙНА». Обратите внимание, что слова тогда не разделялись и «Анна» писалась с одним «н». А «рейна» — это представление французского слова «королева» знакомыми с детства буквами родного славянского языка.

А. ХОЛОДИЛИН,
профессор

Ленинград

О КИНЕМАТИКЕ ЖИВОТНЫХ

Для того чтобы научиться рисовать животных в движении, надо иметь некоторое представление об их происхождении и развитии, анатомическом устройстве, жизни в природе.

Кинематика (от греческого слова «kinema» — движение) обусловлена эволюционным развитием от простого к сложному, приспособлением к среде обитания. В процессе перехода от беспозвоночных к позвоночным многообразнее и сложнее становилось анатомическое строение животного, а следовательно, обогащалась кинематика тела, усложнялись взаимоотношения между отдельными органами и организмом в целом. Сегодня речь пойдет о работе мускульных систем. В первой беседе мы говорили, что любое тело (и человека тоже) имеет пассивные органы — скелет и активные — мускулатуру. В большой степени расслоение современного мира животных на классы, семейства, отряды, виды, подвиды зависит от способов их передвижения в окружающей среде.

Первоначальные формы движения позвоночных возникали как простейшие повороты во фронтальной плоскости, вправо и влево. Эти формы движения сохранились и до сих пор у рептилий — ползающих по суше, у хвостатых амфибий и рыб — плавающих в воде. Большинство использует хвост как главный механизм поступательного движения (фронтальные движения вправо и влево). Например, крокодилы плавают, прижимая передние конечности к телу, задние конечности — руль поворотов, а хвост — механизм поступательного движения (рис. 1).

У кита, кашалота, дельфина и других млекопитающих, живущих в воде, хвостовой аппарат

движется по вертикали вверх и вниз, а тело колыхается вправо и влево.

Примитивные животные, переселившиеся из водной стихии на сушу, двигаются так, что их тело касается земли — они ползают; это рептилии — змеи, ящерицы. У них имеется даже специальная поперечная мускулатура. В движениях много пластики и изящества — они вполне достойны творческого внимания художника.

Например, ящерица очень ловко маневрирует хвостом, чешуйками которого цепляется за шероховатости почвы. Хвост служит ей своеобразным средством спасения от преследования. Это называется «аутономия» — самокалечение. Спасаясь от врагов, она ударяет хвостом о землю, хвост отваливается, но продолжает извиваться и подпрыгивать, благодаря конвульсивным сокращениям миомерической мускулатуры, привлекая внимание преследователя. Ящерица не боится, потому что разрыв хвоста происходит не между позвонками, а в середине позвонка, там, где находится неокостенелая прослойка, делящая позвонок на две части — переднюю и заднюю. Хвостом управляют специальные мускулы — миомеры. Они устроены в виде конусов, вставленных один в другой. При ударе хвоста сокращается передний миомер, задний легко из него уходит. Ящерица сохраняет себе жизнь, а хвост потом отрастает заново.

У подавляющего большинства зверей колебания тела при медленных аллюрах остались прежние, унаследованные от рептилий (фронтальные — влево и вправо), но есть небольшие, незначительные, как бы аккомпанирующие в тазовом и плечевом поясах основным — в стороны и вертикальные (сагиттальные) колебания. Они делают движения зверя пластичными, мягкими, красивыми.

Как бы сложны ни были движения животного, их можно разбить на три основные группы:

а) сгибание, разгибание, вращение вокруг оси, отведение или прижатие к туловищу конечностей;

б) движения на одном месте, когда животное опускается на землю, ложится, встает, приседает, поднимается на дыбы, лягается, поднимает или опускает голову, поворачивает туловище в стороны;

в) виды поступательных движений на суше, в воде и в воздухе: шаг, рысь, галоп, карьер, прыжки, плавание, полет.

Эти группы взаимосвязаны в самых различных сочетаниях, а нередко каждая действует и самостоятельно. Основные движения отделов туловища непосредственно связаны с движениями позвоночного столба (ствол организма), который отражает в контуре все движения животного. Подвижность позвоночника нарастает от крестца в сторону головы и хвоста.

Позвоночная, спинная мускулатура начинается от крестца и в виде длинных тяжей тянется к голове, постепенно разделяется на мускульные группы и отдельные мускулы и достигает высшей сложности в области шеи и головы. Поэтому движения головы самые сложные, самые свободные, и их огромное количество.

Анималисту следует твердо усвоить, что тазовый пояс как главный пункт приложения сил лишен самостоятельных движений. В нем сосредоточены нервные сплетения спинного мозга, ведающие моторной фазой и двигательными функциями всего тела (рис. 2).

При повышенных аллюрах, при нарастании скорости боковые колебания исчезают и животное не колыхнется, а как бы плывет над землей (бег); когда скорость аллюра продолжает нарастать (галоп, карьер), появляются вертикальные колебания.

Кстати, отмечу очень важную для анималиста деталь. В любом аллюре конечности передние и задние слегка пронируют и супенируют, то есть вращаются вправо и влево вокруг своей оси. Это дает им свободу движений, сохраняет суставы от травм,

Рис. 1. Крокодил.
А, Б — фронтальные колебания хвоста.

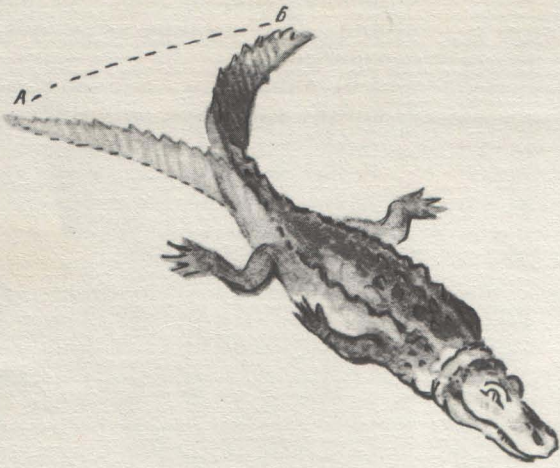


Рис. 4.
А — кошка разгибает позвоночник.
Б — кошка сгибает позвоночник.



Рис. 2.
А — точка приложения сил, неподвижная по отношению к телу животного.

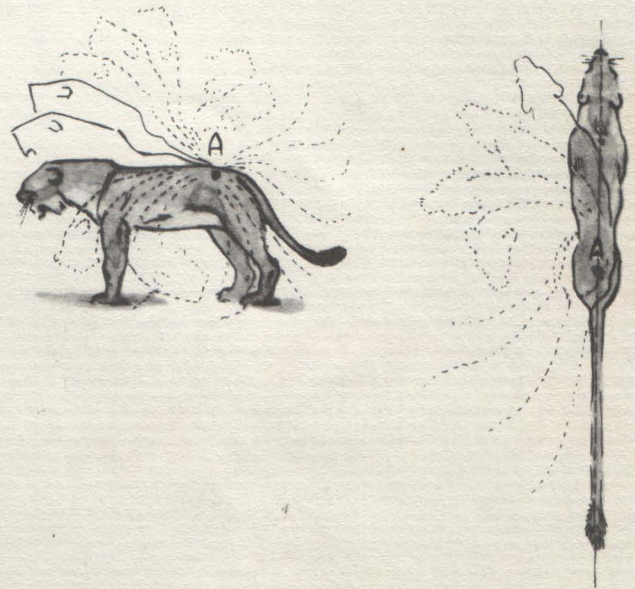


Рис. 5.
Движения львицы:
I — в сагиттальной плоскости (вертикально);
II — во фронтальной плоскости (справа налево и слева направо).

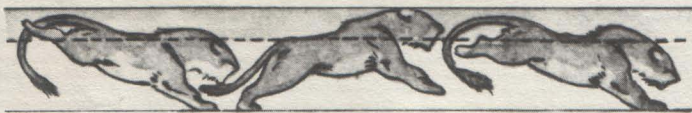


Рис. 3.
А — вертикальные колебания тела животного при скоростных аллюрах.

преждевременного износа и создает пластическую красоту и изящество линий тела (рис. 3).

Движения позвоночного столба: сгибание, разгибание, отведение в стороны, вращение. При разгибании шея с головой и таз с хвостом поднимаются вверх, а поясница опускается. Сгибание — обратное действие, при котором образуется выпуклость спины, а шея с головой и хвост опускаются (рис. 4).

Позвоночный столб подвижен в шейном, поясничном и хвостовом разделах. В районе грудной клетки («коробке») и особенно таза движений позвоночника нет.

На рисунке видно, как проис-

ходят движения от крестца (основа — неподвижная точка) в стороны (фронтально), вверх и вниз (сагиттально). (См. рис. 5.)

Во время поступательного движения животного мышцы его работают попеременно. В то время когда одни мышцы сокращаются, другие расслабляются, отдыхают. Когда сгибатели «работают» — разгибатели «отдыхают». Это и есть механика любого аллюра, даже самого скоростного (животное скачет — «работают» тазовые мышцы, «отдыхают» плечевые и т. д.).

Нервные импульсы — толчки-приказы к сокращению мышц — посылаются через клетки спин-

ного мозга и тоже идут попеременно, толчками от 50 до 200 в секунду.

Благодаря протоплазме, которая находится внутри столбика мышечного волокна (поперечно-мускульной ткани), а также упругости сухожилий и связок, эти импульсы реализуются в различные формы движений — от очень могучих, плотных, стремительных — до самых нежных, грациозных и едва уловимых.

На предельном напряжении (200 импульсов в секунду) мускулы звенят. Это можно проверить на себе. Сожмите с силой свои челюсти, и вы услышите в ушах звон. Это зазвенели ваши муску-

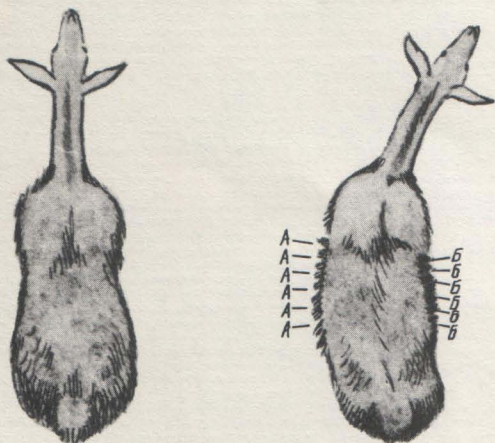


Рис. 6.
Схема потоков шерсти у овцы (вид сверху):
А — желобки-проспекты;
Б — вершины спрессованных волосков.

Рис. 8—9.

Три вида торможения:

А — гашение скорости задними конечностями;
Б — по инерции; В — на твердой основе.

Рис. 7.

Прыжок тигра.

А — смещения центра тяжести в различных положениях прыжка.

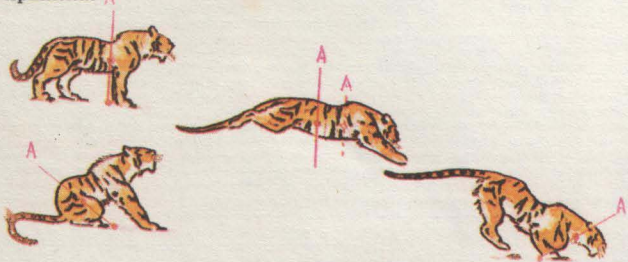
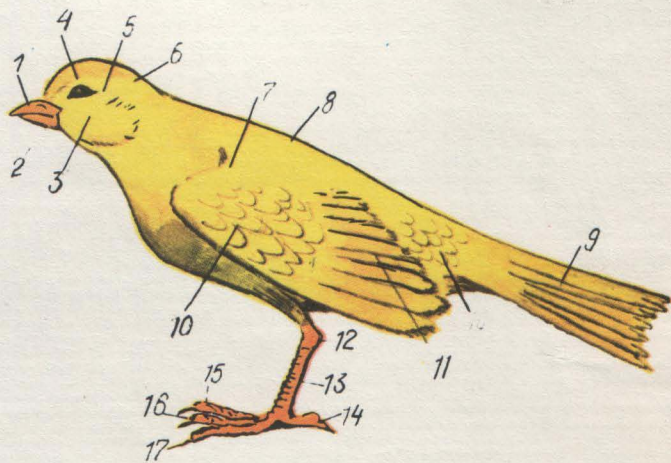
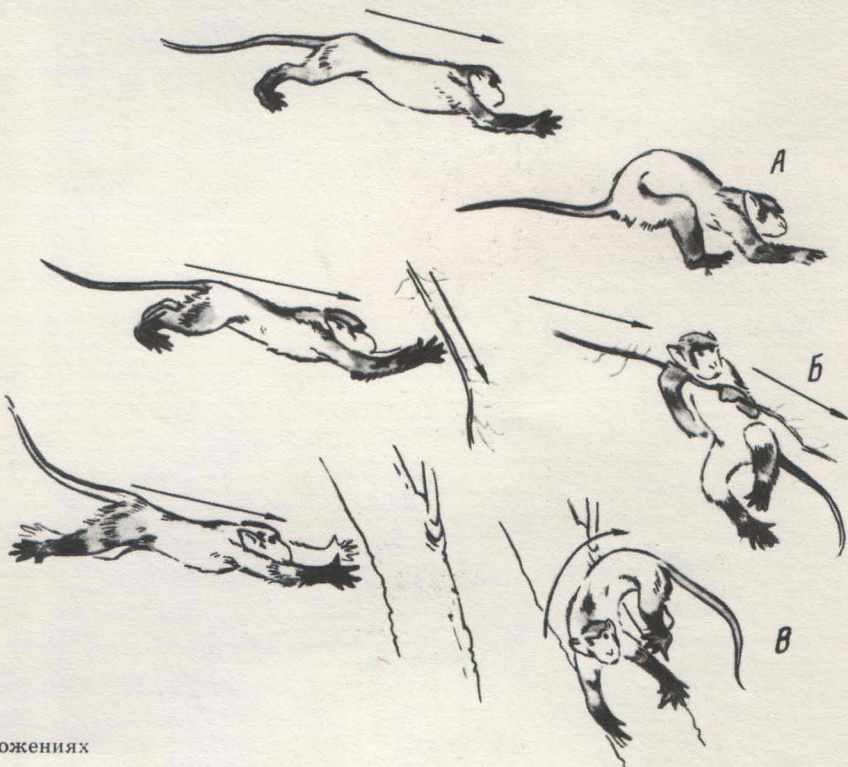


Рис. 10.

Принятая номенклатура форм птицы:

1 — надклювье; 2 — подклювье; 3 — щека; 4 — глаз;
5 — ухо; 6 — затылок; 7 — плечо; 8 — спина; 9 — хвост (рулевое оперение); 10 — кроющие перья; 11 — маховые перья (у большинства птиц, как правило, самое длинное маховое перо — второе от наружного края);
12 — интерторзальный сустав; 13 — цевка; 14 — первый палец; 15 — второй палец; 16 — третий палец; 17 — четвертый палец.



лы. При самых мощных напряжениях паузы после каждой очереди становятся больше — это и создает дрожание.

Один из законов поступательного движения — изменение центра тяжести. Получив толчок от задних конечностей и сместив центр тяжести, тело животного устремляется вперед, и оно упадет, если его не примут на себя передние конечности во взаимодействии с плечевым поясом; в следующем пункте задние конечности вновь дадут толчок, и тело вновь устремится вперед, и так до тех пор, пока бежит или скачет животное. При медленных аллюрах, чтобы сохранить равнове-

сие, животное пользуется боковыми колебаниями. Центр тяжести при движениях в разных условиях (подъем, спуск) то и дело переносится из одной точки в другую.

При движениях курчавых и лохматых зверей просматриваются формы тела по «желобкам-проспектам», которые появляются при поворотах животного. Посмотрите на схему, и вам станет ясно, как это происходит (рис. 6).

Многие животные при медленных аллюрах качают головой то вправо, то влево. Что это такое? У них большая и тяжелая голова и длинная шея. Голову на боль-

шом рычаге держит крепкий сухожильный тяж. Когда при медленном аллюре нужно сделать шаг, то весь плечевой комплекс тянется вперед. Это делается большим грудоплечевым мускулом — один конец его крепится к плечевому углу, другой к голове. При сокращении мускула голова должна быть неподвижной точкой опоры, чтобы вытянуть вперед весь плечевой комплекс. А он очень тяжелый, и, вытягивая его вперед, лошади приходится поворачивать голову навстречу плечу (мускул сокращается в середине брюшка) — вот вам и качание головой. Чтобы подняться (когда лошадь лежит)

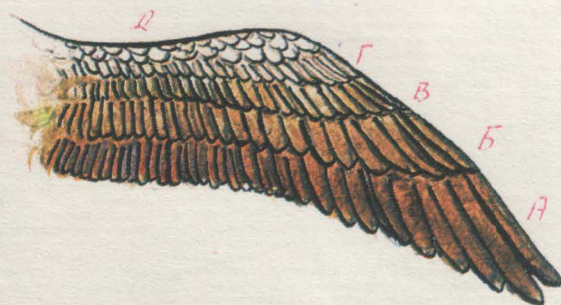


Рис. 11. II. Схема расположения верхних кроющих перьев: А — маховые перья; Б — большие кроющие перья; В — средние кроющие перья; Г — малые кроющие перья; Д — краевые кроющие перья.

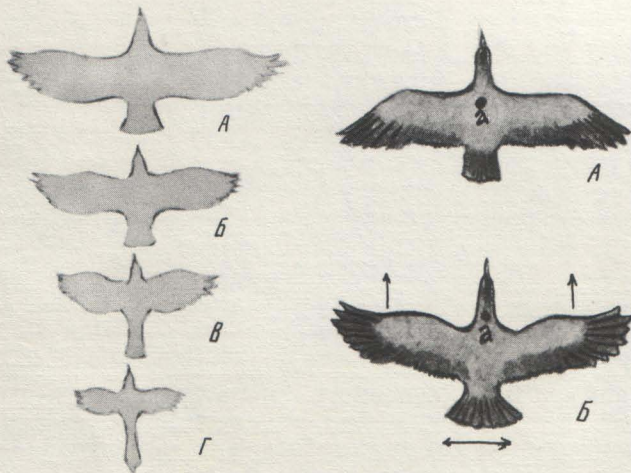


Рис. 11 а. Силуэты раскрытых крыльев в полете. Планирующие полеты: А — сарыч, Б — грач. Маневренные полеты: В — ястреб-перепелятник; Г — сорока.

Рис. 12. Полет птицы: А — без груза; Б — с грузом.

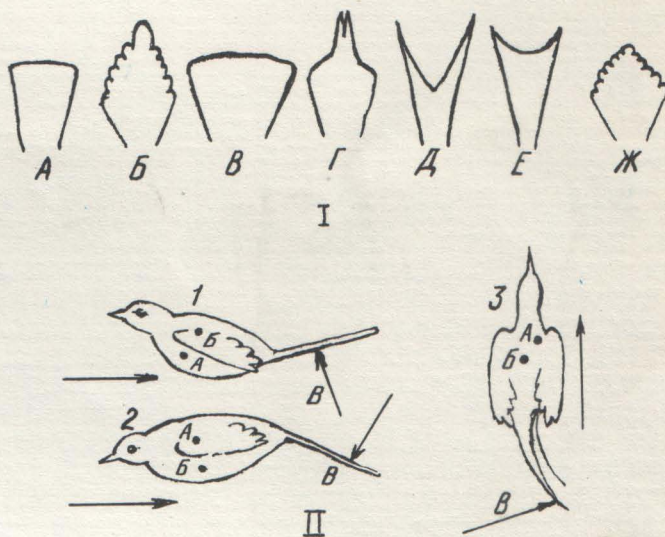


Рис. 13. Типы хвостов: Схема I А — несущий смешанные функции (ворон); Б — руль глубины и орган равновесия (сорока); В — дополнительная несущая поверхность у парящих птиц (сарыч); Г — приспособленный к пикированию (поморник); Д — руль боковых поворотов (ласточка); Е — хвост парения и бокового поворота (коршун); Ж — хвост как подводный руль (савка).

Схема II Действие сил при работе хвоста в полете: 1 — подъем, 2 — спуск; 3 — поворот. А — центр тяжести; Б — центр приложения сил; В — изменение направления.



Рис. 14. Формы клювов: А — хищная птица (орел, гриф, сип, сокол); Б — зерноядные птицы (куры, воробьи); В — ловящие насекомых на лету (ласточка, стриж).

с места, ей обязательно надо мотнуть головой, чтобы сместить центр тяжести. Присмотритесь к людям, и вы заметите то же самое, то есть постоянное смещение центра тяжести при движениях в пространстве. Если человек несет тяжесть в левой руке (ведро с водой, большую сумку), то он отклонит торс вправо да еще правую руку вытянет в сторону, чтобы создать равновесие, то есть сместить центр тяжести. Полные пожилые люди во время ходьбы переваливаются с боку на бок, чтобы сохранить центр тяжести. Примерно так же передвигаются утки, гуси, пингвины. Если внимательно понаблюдать, таких примеров можно привести бесконечное количество.

Очень полезны и поучительны наблюдения за прыжками и животного и человека (особенно малышей и молодых, хорошо физически развитых людей). Прыжок — это не что иное, как кратковременный полет в воздухе. Поговорим немного о технике и структуре прыжка. В механике своей она у всех одна и та же с различными результатами и характеристиками ее выполнения, в зависимости от анатомического строения тела. Например, кошка — представитель семейства кошачьих (домашняя кошка, тигр, лев, барс, мануил) перед прыжком присядет, отведет тазовый пояс назад для большего размаха, прижмет все конечности к телу, затем, получив резкий импульс от крестцового отдела, мгновенно вытягивает задние конечности, выпрямляет поясничный отдел, вытягивает вперед передние конечности — все тело подготовлено к полету, хвост при этом — руль управления. Прыжок имеет три стадии: 1-я — рывок с места на подъем; 2-я — полет; 3-я — приземление (рис. 7).

Приземление — момент опасный, требующий для организма специальных охранных систем. Сами посудите: скорость при подъеме мгновенно «с места» развивается огромная — до 60 километров в час; полет — скорость снижается примерно до 40 километров в час. Как только передние лапы коснулись цели (земля, спина жертвы), скорость должна полностью погаситься, прийти к нулю. Что же происхо-

дит в этот момент? Тело тигра массой в 300—350 килограммов мчится с большой скоростью, а на передних лапах скорость погашена — неизбежна катастрофа — калечение тела, сотрясение мозга и даже смерть. Однако этого не случается. У кошки есть аппарат, безболезненно гасящий скорость и сводящий ее к нулю. Я говорил о нем в первой беседе — это особое крепление переднего пояса.

Но существуют животные (их не так уж много), которые гасят скорость прыжка иным способом. Например, обезьяны гасят скорость прыжка почти как люди. Они приземляются на задние конечности: сначала на носки, потом приседают и опускают конечности на всю плюсну. Посмотрите на прыжки обезьян. Конец прыжка — гашение скорости (рис. 8).

У обезьяны есть и другие способы гашения скорости. Когда она прыгает на дерево, кончает прыжок, уцепившись передними лапами-руками за ветку, качание ветки гасит скорость. Бывает, она цепляется лапами за твердую опору — ствол дерева, сетку клетки, тогда ее тело заносит по инерции в сторону, и скорость сводится к нулю (рис. 9).

Очень интересна жизнь птиц. Мир пернатых ведет свою родословную от древних рептилий — ящериц. У «первоптицы» (археоптерикс) уже появились первые признаки современных птиц: передние конечности трансформировались в крылья, длинный хвост (он имел еще и позвоночник) покрылся оперением, зубы за ненадобностью исчезли, лицевая часть черепа превратилась в клюв. Принята следующая номенклатура внешних форм современной птицы (рис. 10).

Благодаря огромной подвижности птицы быстро распространились по всему земному шару. Они имеют до 10 тысяч видов. У птиц очень высокая температура тела. Например, у курицы +42°. Тело птицы веретенообразной формы для обтекаемости во время полета. Формы крыльев и хвостов у них разные в зависимости от характера полета: планирующий полет в открытых пространствах — крылья длинные, могучие, способные к сильным, плавным движениям (орел,

гриф, сип); маневрирующий полет в лесных условиях — крылья короткие, широкие в сочетании с длинным хвостом (сорока, кукушка); быстроскользкий полет — крылья длинные, узкие, серповидной формы, хвосты длинные, раздвоенные (ласточка, стриж). Присмотритесь к разным формам крыльев и хвостов, и вам многое станет ясным (рис. 11, 11 а).

При полете с грузом (тяжелый предмет в лапах, жертва) птица переносит вперед центр тяжести, вытягивая шею, раскрывает веером хвост, чтобы увеличить несущую поверхность (рис. 12).

В результате приспособления к разным режимам полета выработались разные типы хвостов и действия сил при их работе. Скорости полета бывают большие: например, голубь — 70 километров в час, ласточка — 250, сокол во время пикирования — до 360, насекомое цефеномия, живущее на севере Англии, — до 1200 километров в час. Гасится скорость чаще всего крыльями и хвостом еще в полете (рис. 13).

Формы клюва тоже отличаются: у хищных птиц клюв покрыт толстым роговым чехлом и сильно изогнут на конце для растерзания добычи, у зерноядных клюв конической формы, у птиц, ловящих насекомых на лету, — по углам рта с боков клюва много волосков для увеличения «воронки» рта, чтобы поймать жертву. У многих птиц линия рта заходит за линию глаз, иногда даже кажется, что они вечно улыбаются. Это обманчивое впечатление, но приятное. Примеров можно привести огромное количество (рис. 14).

Думается, сказанного о движениях и формах, их обслуживающих, вполне достаточно для основного знакомства с этим увлекательным миром бегающих, летающих, ползающих, плавающих, порхающих живых существ. В дальнейшем вам помогут личные наблюдения, искания и желание как можно больше познать и уметь, с тем чтобы научиться свободно рисовать животных в движении.

Г. КАРЛОВ,
заслуженный деятель искусств
Узбекской ССР

КАК ОДЕВАЮТСЯ ИНДИЙЦЫ



С. Ч у й к о в.
На набережной Бомбея вечером.
Фрагмент.
Масло. 1954.

Если посмотреть на улицы индийского города с высоты, покажется, что по ним текут разноцветные реки. Это толпы людей, растекающихся по узким переулкам и снова сливающихся в едином русле. А когда вы сами попадете в такой поток, почувдится, будто участвуете в каком-то удивительном цветном фильме. Закружит он, увлечет за собой — и захочется поскорее взять краски и рисовать, рисовать, пока не погас вокруг сказочно многоцветный мир, горящий в лучах южного солнца!

Этот вечный праздник создает традиционный индийский костюм, который почти не подвергся воздействию времени и влияниям моды. В других странах стиль одежды менялся по нескольку раз в течение одного столетия — носили то длинное, то короткое платье, то узкое, то широкое, то строгое, то убранное рюшками и оборками. Не разгибая спины, портные и швеи делали сложнейшие выкройки и изобретали невиданные швы. А на большей части территории Индии и портных-то никогда не было. В них просто никто не нуждался, так как искусство одеваться заключалось в умении задрапировать тело прямыми полосами ткани.

В древних храмах Индии представлены в виде статуй и каменных рельефов тысячи человеческих фигур. Это изображения богов и богинь, героев эпических поэм и сказаний, персонажей мифов и

людей, живших в давние времена. Длинными или короткими, узорчатыми или одноцветными, но всегда прямыми полосами ткани обернуты эти фигуры. Иногда такая одежда охватывает тело целиком — от головы до пят, но чаще состоит из нескольких частей. Бедро и ноги задрапированы одним куском ткани, плечи и торс прикрыты другим, а у мужчин обычно еще и третий кусок навернут на голову — тюрбан.

Способов драпировки до сих пор существует очень много. Например, нижнюю часть тела обертывают двухметровой полосой наподобие прямой юбки — это называется *лунги*. А можно и накрутить более длинную полосу так, будто человек надел что-то вроде шаровар, — это уже *дхоти*.

Одни носят их совсем короткими, другие — до колен, а третьи — до щиколотки. Порой оставляют свободным один конец ткани и спускают его вниз как пояс, заложив красивыми мелкими складками. Можно этот конец использовать и как суму или кошелек, завязывая в него деньги, какие-нибудь мелкие вещи или лепешки.

Такую одежду носят почти все крестьяне Индии и многие горожане. В городах за последнее время распространился европейский костюм, но, придя со службы домой, люди обычно сразу передеваются в дхоти.

В одежде мужчин повсеместно встречается и рубашка как европейского, так и местного покроя, то есть прямая, длинная, широкая, без ворота и манжет.

Вы спросите, а что значит «местного покроя», если одежда была несшитой? Дело в том, что от населения тех стран, которые расположены к северу и западу от древней территории Индии, индийцы давно узнали и сшитую одежду. Из этих стран приходили сюда переселенцы и завоеватели, купцы и ремесленники. И навсегда оседали на новых землях. В конце концов многие элементы их традиционного костюма, который состоял в основном из сшитых деталей, распространились в северо-западных областях Индии и сохраняются здесь и в наше время. Это главным образом мужские рубахи, а также широкие штаны — *пайджама*, тоже удобные в условиях жаркого климата. В последнее время индийская молодежь, особенно юноши, стала носить европейские шорты, заменяющие крохотные дхоти.

В самых разных комбинациях можно встретить в современной Индии все описанные части мужской одежды. Европейский костюм может сочетаться с тюрбаном, причем иногда очень ярким, рубаха — с дхоти или с пайджама, шорты — с широким наплечным шарфом, прикрывающим тело, а если нужно, то и голову, от солнца.

А женский костюм — менялся ли он? Да, но основой его до сих пор остается повсюду, кроме северо-запада, классическое, известное всему миру *сари*. Оно стало своеобразным символом Индии, и если женщины, которые живут в северо-западных областях страны и носят там кофты и юбки, едут за рубеж, они всегда надевают сари.

Но колья сари — прямая полоса ткани длиной от пяти до девяти метров, то как же ее «надеть»? Это действительно тайна. Все индианки знают ее, но лишь немногие женщины из других стран овладели этим искусством.

В разные сезоны на улицах индийских городов расцветают сари разных оттенков. Весной предпочитают легкие желтые и зеленые тона, летом — яркие и пестрые, зимой — более темные и насыщенные. Все знают, какие цвета соответствуют тому или иному празднику или семейному событию и как полагается сочетать оттенок коротенькой кофточки, надеваемой под сари, с цветом основного полотна, или каймы, или орнамента. Правильный подбор всех этих красок говорит о художественном чутье женщины.

Красота и подбор красок свидетельствуют также о вкусе мастера, который изготовил сари. Миллионы ткачей в Индии заняты производством художественных тканей — и тех, что предназначены к раскрою, и тех, что будут жить как отдельные произведения искусства. Иначе и не скажешь — так красиво порой сочетание фона изделия с его каймой, а главное — с тем концом, который известен под названием *паллав* и служит основным украшением сари. Он перебрасывается через плечо и при каждом движении женщины, особенно при ходьбе, плещется и переливается всеми складками за ее спиной, придавая окрыленность всей фигуре. При желании паллавом можно обернуть спину и оба плеча как шалью, можно набросить на голову

В. Ефанов.
Сикх в фиолетовой чалме.
Масло. 1952.

С. Чуйков.
Мирные будни.
Левая часть триптиха
«О простых людях Индии».
Фрагмент. Масло. 1957—1960.

С. Чуйков.
Девушка с медным
кувшином.
Масло. 1968.

В. Ефанов.
Индиец в красном.
Масло. 1952.

и даже приспустить на лицо — так обычно делают индианки в присутствии старших родственников или посторонних мужчин.

Из каких только материалов не делают в Индии сари! И парчовые — из тяжелой шелковой ткани, затканной нитями золота и серебра. И вуалевые — легкие, прозрачные, украшенные блестками или редко разбросанными цветами. И из хлопчатобумажной ткани, покрытой рисунком: его наносят от руки, или штампом, или по трафарету, или вышивкой, или ткачеством, или... Существует так много способов украшать ткань, что вкратце о них не расскажешь. И цветут сари в толпе, и ни одно из них не повторяет другое по цвету или узору!

На северо-западе же носят в основном очень широкие юбки, сшитые из вертикальных полос и вздернутые у талии на шнурок. Интересно вспомнить, что отсюда 12—15 веков назад разбрелись по всему миру цыгане. Сквозь долгие века пронесли они свой язык, который ученые относят к группе индийских, смуглые черноглазые лица, многие обычаи далекой родины и... юбки. Именно такие классические цыганские юбки и носят женщины северо-западной Индии.

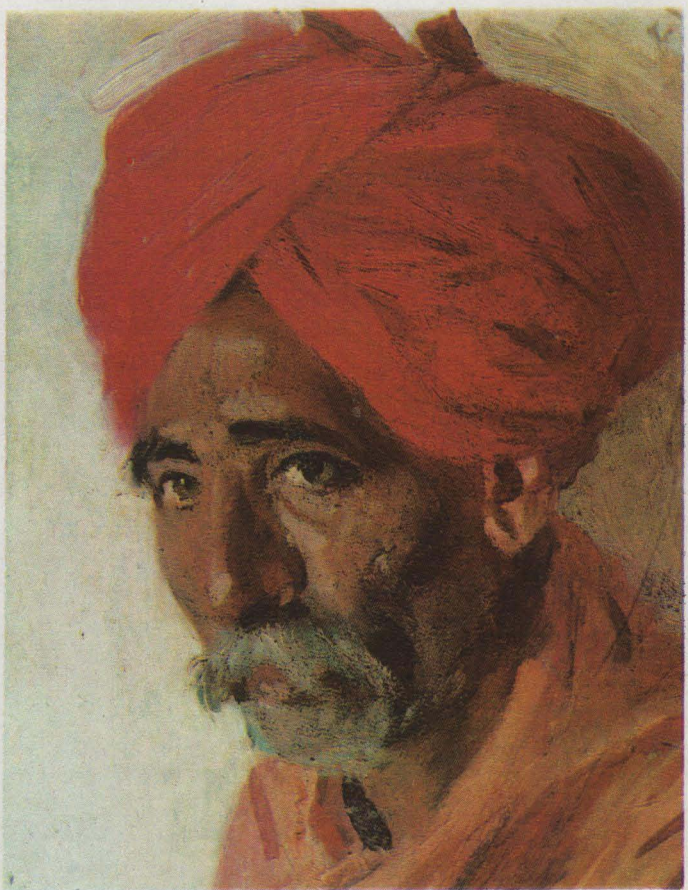
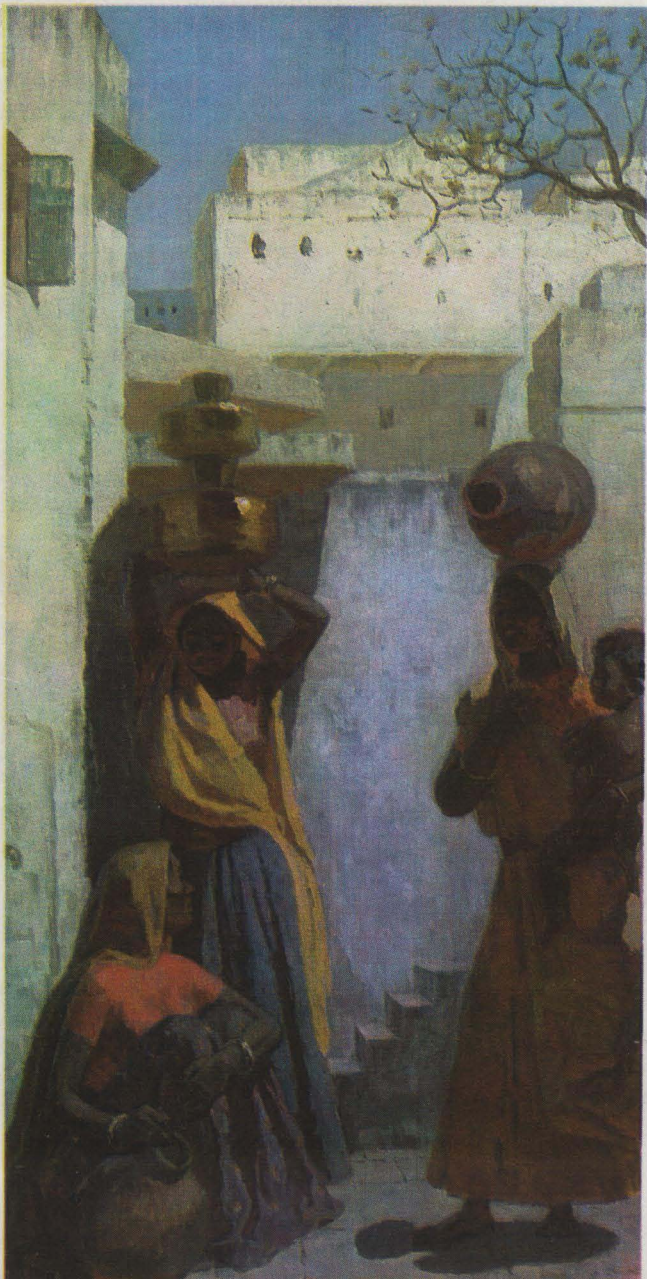
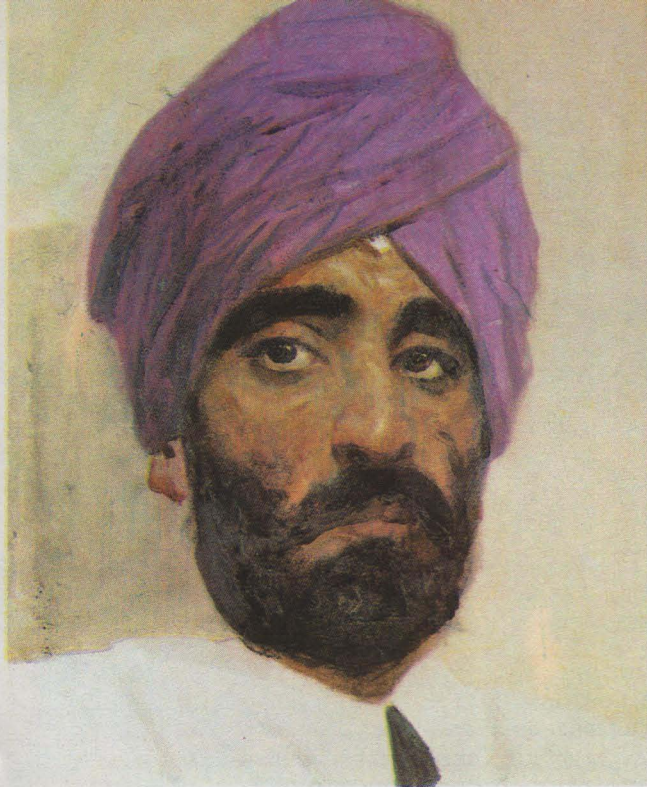
Надевают и большие квадратные шали красивой яркой окраски, накидывая их на голову. Впрочем, здесь известны не только квадратные, но и длинные шали, например широко известные кашмирские — из тонко окрашенной шерстяной пряжи. Вышивают их только мужчины. Сидя на полу возле натянутой на рамку ткани, они как бы рисуют шелковыми нитями многоцветные узоры по ее кайме и концам.

Такие шали лет двести назад считались лучшим подарком знатной даме и были очень дороги. Некоторые и сейчас ценятся крайне высоко — например, легчайшие *пашмина*, сотканые из пуха диких коз, или шали, вышитые двусторонним швом, где узор на лицевой стороне не отличается от узора на изнаночной.

Среди учащих девушек в последнее время широко распространился костюм, именуемый *сальвар-камиз*. Это разновидность женского костюма штата Пенджаб — длинная рубаха с разрезами по низу швов — камиз и штаны, узкие или в виде шаровара, — сальвар. Обязательным дополнением служит легкий шарф *чуни*, или *дуппата*, который набрасывают на грудь, перекидывая длинные концы за плечи. Как и в сари, мерилем вкуса здесь считается сочетание тонов этих трех деталей.

Мужчины в Индии предпочитают белую национальную одежду, женщины же, кроме вдов, всегда одеваются в окрашенные узорные ткани, довершая свой костюм обильными украшениями — серьгами, накладками на волосы, ожерельями, браслетами, кольцами для рук и ног. Ну и конечно, знаменитым пятнышком на середине лба — древним знаком счастья и благополучия.

Н. ГУСЕВА,
доктор исторических наук



ЖОРЖ ДЕ ЛА ТУР, «ЖИВОПИСЕЦ НОЧЕЙ»

В 1972 году в Париже состоялась выставка, ставшая событием в культурной жизни Франции. На ней впервые были собраны почти все произведения Жоржа де Ла Тура. Они прибыли из музеев и частных коллекций разных стран, в том числе из Советского Союза. В печати появилось множество откликов на экспозицию. К ее открытию был издан научный каталог — итог длительной работы историков искусства. Ла Тур ныне признан одним из крупнейших французских живописцев, а его искусство — значительным явлением европейской культуры. Кажется невероятным, что несколько десятилетий назад о его

существовании не знали ни специалисты, ни любители искусства.

Ла Тур работал в первой половине XVII века в Лотарингии, в маленьком городке Люневиле. Во второй половине этого столетия художественная жизнь Франции сосредоточилась вокруг двора; королевская Академия живописи и скульптуры диктовала живописцам правила, которым они должны были следовать, создавая парадные, полные холодного пафоса композиции. Провинциальные центры — в прошлом активные очаги искусства — заглохли, трудившиеся там мастера были забыты. Ла Тур являлся видной фигурой в

лотарингском искусстве того времени. Его называли «знаменитым живописцем», но память о нем впоследствии полностью стерлась.

Спустя сто лет после смерти художника эхо его прижизненной славы дошло до историка О. Кальме, который в книге «Лотарингская библиотека» упоминает Ла Тура, знаменитого «живописью ночей». Эти строки помогли спасти имя мастера от окончательного забвения. В середине XIX века французский архитектор А. Жоли обнаружил документы, относящиеся к деятельности мастера. Опираясь на архивные находки и сообщение О. Кальме, А. Жоли напечатал



в журнале Лотарингского археологического общества первую статью, посвященную художнику. В ней он выразил надежду, что когда-нибудь удастся разыскать и его картины.

Между тем произведения мастера можно было увидеть в музеях городов Франции: Нанта, Ренна, Эпиналя. О них восторженно отзывались Стендаль и И. Тэн, Клеман де Ри и Л. Гонз, описывавшие коллекции провинциальных музеев. Но кто же автор полотен? Назывались разные имена — Ленен, Хонтхорст, Мурильо... Но имя Ла Тура так и не было произнесено. А ведь в том же музее Нанта находились тогда две подписные работы — «Явление ангела св. Иосифу» и «Отречение св. Петра». Однако подпись забытого художника никому ничего не говорила.

Близился момент, когда его имя обрело былую славу. В 1915 году немецкий ученый Г. Фосс опубликовал статью, в которой сопоставил архивные документы с двумя подписными композициями. Руку мастера он увидел и в полотне «Рождество» из музея в Ренне.

С этой даты начинается вторая жизнь живописного наследия Ла Тура. Его кисти приписывают картину «Иов и его жена» из музея в Эпинале, «Поклонение пастухов» из Лувра, «Мученичество св. Себастьяна» из государственных музеев Берлина. В 1926 году парижский коллекционер П. Ландри приобрел у антиквара картину «Шулер», на которой после расчистки была обнаружена подпись художника. Третья подписная работа! Причем в отличие от других не



Ж. де Ла Тур.

Платеж.

Масло.

100×152.

Львов, Государственная

картинная галерея.

Ж. де Ла Тур.

Явление ангела св. Иосифу.

Масло.

93×81.

Нант, Музей изящных

искусств.

Ж. де Ла Тур.

Шулер.

Фрагмент.

Масло.

106×146.

Париж, Лувр.

«ночная», а «дневная» сцена и не на религиозный, а на светский сюжет. О таком Ла Туре не подозревали. Ученые полагали раньше, что жанровые композиции он писал при естественном, дневном освещении, а религиозные — при искусственном источнике света.

Историки искусства признали его автором и других жанровых композиций: «Рылейщик», «Драка нищих», «Женщина, ловящая блоху», «Игроки в кости». Одну из них, «Платеж», обнаружила в коллекции Львовской картинной галереи научный сотрудник Эрмитажа М. Щербачева.

Пересматривались атрибуции, менялись представления о творчестве мастера. Выяснились да-



Ж. де Ла Тур.
Скорбящая Магдалина.
Фрагмент.
Масло.
128×94.
Париж, Лувр.

Ж. де Ла Тур.
Скорбящая Магдалина.
Масло.
128×94.
Париж, Лувр.



та и место рождения — 1593 год, Вик-сюр-Сей, стали известны события личной жизни. Это позволило как бы увидеть «живого» Ла Тура: талантливый сын булочника, он породнился с дворянством, скопил крупное состояние, был человеком ловким и предприимчивым в житейских делах, грубым, властным и честолюбивым, «с замашками сеньора». Нелегко примирить земное, реальное лицо художника с его искусством — человеческим, одухотворенным, трагически величавым, с образами, исполненными нравственной чистоты.

Понадобился многолетний труд искусствоведов, чтобы восстановить его биографию, и немалые усилия, чтобы разрешить загадки творчества. Некоторые из них по сей день не разгаданы. Был ли Ла Тур в Италии, как другие французские мастера, его современники? Ведь очевидно, что он исходил из традиций Караваджо, великого итальянского живописца XVII века. Как развивалась его манера? В одних картинах он реалистически точно воспроизводит натуру, внимателен к деталям, придает персонажам острохарактерный облик; в других формы сильно обобщены.

Долгое время исследователи опирались только на две датированные картины: «Раскаяние св. Петра» 1645 года и «Отречение св. Петра» 1650 года. В 1974 году советские искусствоведы обнаружили на картине из Львовской галереи подпись Ла Тура и дату: 1641 или 1642 год (последняя цифра отчетливо не видна). Это позднее произведение, но напоминает по стилю его раннюю живопись. Видимо, художник оставался верен впечатлениям, которые получил в молодости.

Как правило, Ла Тур избирал популярные в ту эпоху сюжеты. И все же некоторые из них поныне остаются неясными. Его трактовка всегда своеобразна, нередко он отказывался от традиционных деталей, атрибутов.

Вот картина «Шулер» из Лувра. Изображена подозрительная компания, обманывающая простодушного, неопытного юношу в карточной игре. Подобные сюжеты часто встречались в живо-

писи караваджистов. Выразительны типы, игра взглядов и жестов. Но в сцене нет ничего вульгарного — все как бы приподнято над обыденностью, облагорожено.

Сюжет «Женщина, ловящая блоху», который издавна был аллегорией осознания, трактовался художниками XVII века в подчеркнуто бытовом ключе, порой грубовато. В картине Ла Тура из музея в Нанси все строго и значительно. Элементы композиции связаны четким ритмом горизонталей и вертикалей. Правдиво и просто написано полубнаженное тело женщины, ее некрасивое лицо. На полотне господствуют красновато-кирпичные и желтоватые краски, рожденные светом свечи в сумраке ночи. Они подчеркивают настроение суровой сосредоточенности — неожиданной для произведения на подобную тему.

Для Ла Тура каждое явление жизни значительно. Любой сюжет он передает как событие реальное, но находит в нем поэтичность, одухотворяет его. Как эпизоды реальной действительности изображал он и религиозные сцены. Персонажи луврского «Поклонения пастухов» по облику и костюмам — лотарингские крестьяне, современники живописца. Они окружили ивовую колыбель и смотрят на маленького Христа. Младенец, освещенный свечой, словно очаг во мраке ночи, который привлек людей — сдержанных в выражении чувств, даже суровых, но полных доброты и благородства. Связанные общим переживанием, неподвижные фигуры кажутся необычайно значительными. Поэтому произведение торжественно и без парящих в небесах ангелов, символических атрибутов, без патетики. Не занимательное повествование, а

Ж. де Ла Тур.
Новорожденный.
Масло.
76×91.
Ренн, Музей изящных искусств.

Ж. де Ла Тур.
Мученичество
св. Себастьяна.
Масло.
162×129.
Берлин,
Государственные музеи.



внутренний смысл события интересует живописца. Его волнуют нравственные проблемы жизни, трагические коллизии человеческой судьбы.

Не раз обращался художник к сюжету о раскаявшейся Марии Магдалине. В луврской композиции ее фигура дана крупным планом, в рост. Лицо некрасиво, тело лишено чувственной привлекательности. Босые ноги касаются холодного каменного пола кельи; одежда из грубой ткани перехвачена веревкой. На коленях череп, символ смерти. Удивительно соединяются в этом персонаже суровая простота и женственная мягкость. Трагические размышления о тщете всего земного — главный мотив полотна. Та же тема звучит в своеобразном натюрморте — книга священного писания, распятие, плеть, горящий светильник. Пламя становится словно вторым «я» Марии Магдалины. Ровное, неколебимое, сумрачно-тревожное горение светильника олицетворяет душевную силу женщины, упорно и страстно жаждущей искупить свое прошлое. Искусственное освещение, создавая резкие световые контрасты, четко выявляет форму, обобщает объемы. Цвет дается широкими плоскостями; произведение приобретает черты монументальности.

Светильник, свеча или факел, горящие во тьме, — один из любимых мотивов живописи Ла Тура. Эффекты освещения определяют эмоциональный строй его произведений. Луврский «Иосиф-плотник» — это и жанровая сцена, и событие, приподнятое над житейской прозой. В облике Иосифа угадывается человек, наделенный особой судьбой. Лицо мальчика Христа, держащего свечу, — самое светлое пятно картины, выдержанной в коричневых и фиолетовых тонах. Сопоставление затененных и освещенных участков, рефлексы света создают атмосферу, наделенную скрытым драматизмом. В «ноктюрнах» Ла Тура есть что-то необычное, чарующее и тревожное, заставляющее предугадывать иное, сокровенное значение событий.

До сих пор не получило единодушного толкования содержа-

ние другого замечательного полотна — «Явление ангела св. Иосифу» из Нантского музея изящных искусств. Действительно, похожа ли на ангела девушка с нежным профилем и распущенными светлыми волосами? Фигура старика в тени, а ее лицо как бы напоено светом. Ла Тур не распределяет свет и тень произвольно — они зависят от



Ж. де Ла Тур.
Иов и его жена.
Масло.
145×97.
Эпиналь, Департаментский музей Вогезов.

драматургии сюжета, подчиняются художественной задаче. Пламя свечи едва видно из-за темного рукава девушки, волшебнo мерцает шарф. В ее выразительном и полном грации жесте — призыв, имеющий магическую силу. Здесь неразрывно слиты реальность и фантазия, достоверность и возвышенная поэзия.

Знаменитая картина из музея в Ренне имеет два названия — «Новорожденный» и «Рождество». Изображены женщины, одетые в лотарингские костюмы. Одна держит на руках новорожденного ребенка, другая смотрит на него, бережно загоразивая рукой свечу. С покоряющей правдивостью переданы нежность и тревожная радость ма-

тери, облик крошечного, трогательно-беспомощного младенца, заботливая преданность пожилой женщины. Эпизод реальной жизни, непритязательный и бесконечно поэтический... Но та же сцена существует и в другом измерении. Почти пирамидальные очертания фигур, гармония силуэтов, выверенная, подобно музыкальному аккорду, архитектура композиции придают ей особую значительность. Мгновение кажется вечно длящимся. Мать и младенец освещены, но и сами словно излучают свет. Цвет насыщен им и как бы одухотворен. В любимой Ла Туром гамме красных, желтых и коричневых тонов, переходящих в розовые и лиловые, переданы краски пламени.

В поздних произведениях мастерство Ла Тура достигло высшей зрелости: его живописный язык замечателен лаконизмом, строгостью, отточенностью. В 1649 году создан один из шедевров художника — «Мученичество св. Себастьяна» (известно два варианта — в Лувре и картинной галерее Берлин-Далема). Мастер избирает не сцену мученичества, а тот эпизод легенды, когда христианка Ирина и ее спутницы находят еще живого Себастьяна и помогают ему. На его теле нет следов мучений — он изображен пронзенным вопреки легенде лишь одной стрелой. У раны застыла капля крови. Образы женщин подобны плакальщицам со старинных французских надгробий. Ритмический повтор выплывающих из тьмы фигур рождает впечатление торжественного и скорбного шествия к распростертому на земле телу. Вся группа скульптурна в своей монолитности, контрасты света и тени словно гранят объемы. Тревожно вздымается пламя факела; сцена воспринимается как строгий и просветленный реквием герою.

Сейчас найдено около 30 картин Жоржа де Ла Тура. Как полагают исследователи, это примерно десятая часть того, что написал мастер за 35 лет творчества. Среди этих произведений многое принадлежит к лучшему, что было создано в искусстве XVII столетия.

И. ПРУСС

А. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

«ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН УЧИТЬСЯ ДО КОНЦА СВОЕЙ ЖИЗНИ»

Я очень счастлива, что родилась в Петербурге и что вся моя жизнь прошла в нем. Будучи ребенком, я его уже любила и бессознательно чувствовала его красоту.

Когда я училась в академии, мне приходилось каждый день делать большую дорогу домой через Неву, мимо великолепных зданий и памятников.

Адмиралтейство, построенное Захаровым, здание Сената и Триумфальная арка России, Александровская колонна, памятник Петру I — все это создавало ансамбль чрезвычайной выразительности и законченности.

И с первых моих самостоятельных шагов как художника образ родного города был уже близок и ясен моему художественному восприятию, и я стала безудержно его изображать. Величавость, строгость и в то же время простота и пленительность покоряли меня, и не только покоряли, а учили честно, точно и с любовью передавать его сущность.

Какая чарующая модель была передо мною! Никуда не уходила, а позировала художнику столько времени, сколько он хотел.

Передавая правдиво гениальные творения великих зодчих, рисунок мой становился тверже, увереннее и смелее. Изображая обширные, уходящие вдаль набережные, я училась законам перспективы. Колонны Биржи или Адмиралтейства заставляли меня безошибочными вертикальными линиями подчеркивать стройность этих чудесных построек.

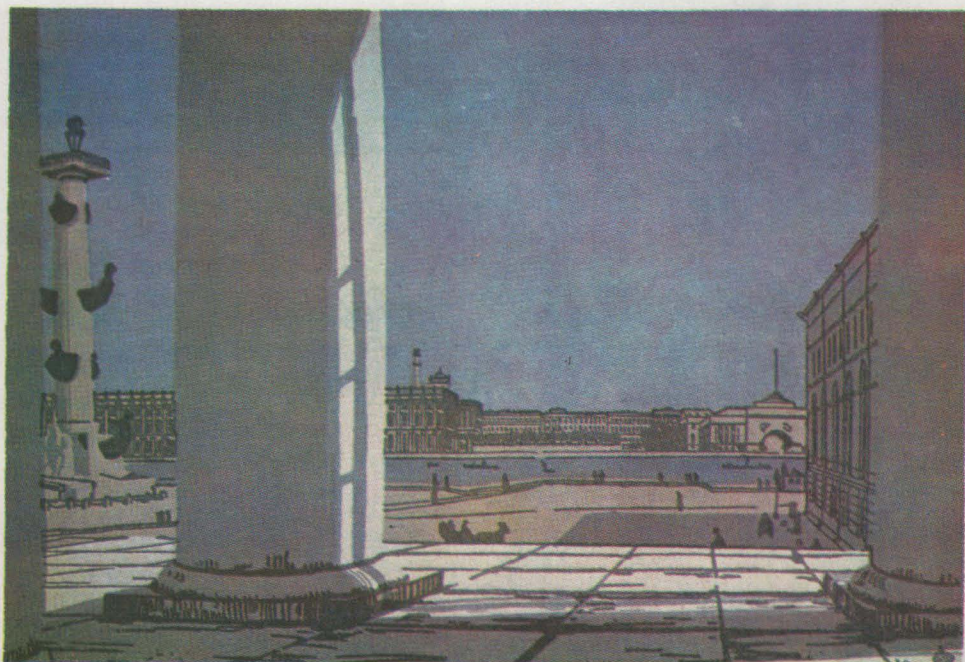
Стремилась в рисунке к точности и законченности, глубоко сознавая, что одна из характернейших черт Петербурга — Ленинграда — строгость, стройность и четкость линий. Беглый набросок, неоконченная акварель не передают его характер.

Окончание. Начало см. в № 3 за 1984 год.



А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Крюков канал.
Гравюра на дереве. 1910.
17,3 × 23,6.

А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Нева сквозь
колонны Биржи.
Гравюра на дереве. 1908.
16,7 × 24,2.





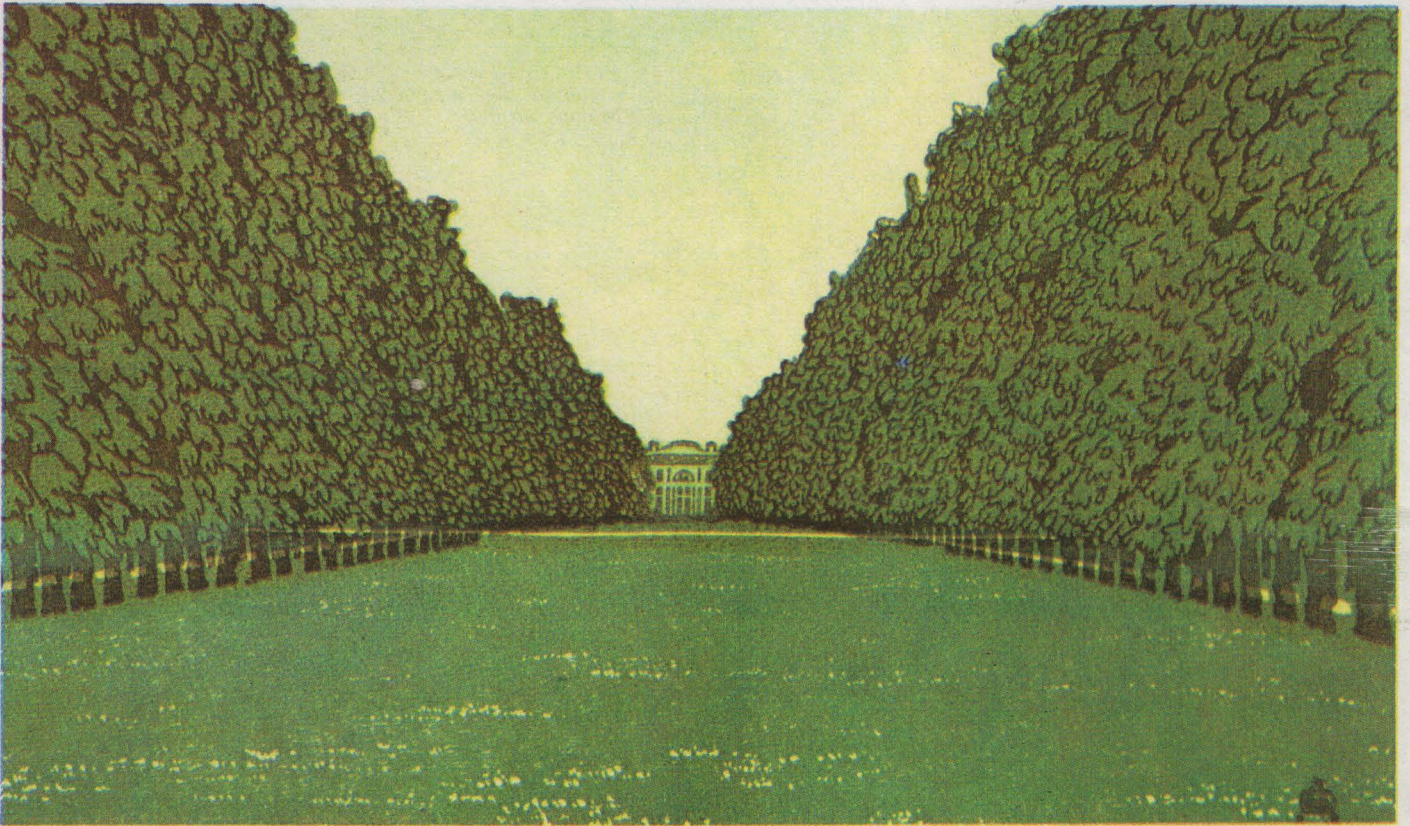
А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Ростральная
колонна.
Гравюра на дереве. 1912.
4,8×7,6.



А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Ростральная
колонна.
Гравюра на дереве. 1901.
5,9×14,6.



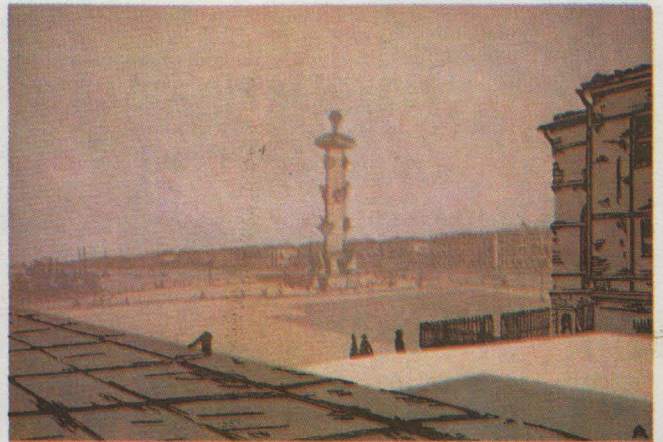
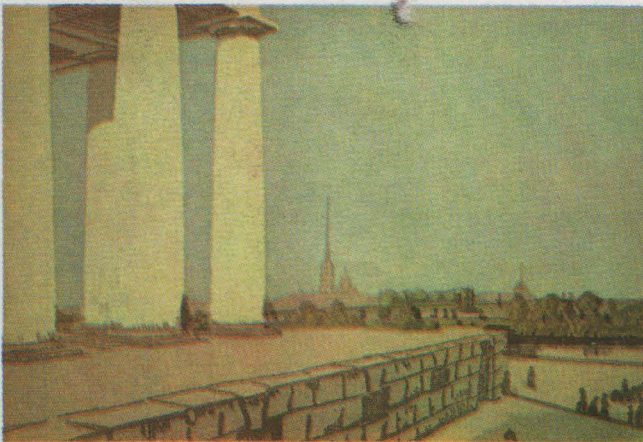
А. Остроумова-Лебедева.
Сфинкс.
Гравюра на дереве. 1912.
3,2×6,5.



А. Остроумова-Лебедева.
Перспектива Царского Села.
Гравюра на дереве. 1904.
12,1×21,5.

А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Колонны Биржи
и крепость.
Гравюра на дереве. 1908.
16,8×24,5.

А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Перспектива Невы.
Гравюра на дереве. 1908.
16,5×24.



После окончания гимназии, в 1889 году, и начальной школы Штиглица я перешла в Центральное училище той же школы, там я должна была, кроме всего того, что полагалось, еще выбрать какое-нибудь прикладное искусство, *petit art*. Таким, между прочим, считалась гравюра на дереве. Я, конечно, выбрала ее. Преподавал там Василий Васильевич Матэ.

Помню момент, когда я начала резать первый раз пальмовую доску. Хрустение дерева при встрече со сталью было мне знакомо. Ощущение, когда инструмент бежит по доске, — совсем особое ощущение. И волнующее и сладкое. Я дожила до старости и всегда, когда начинаю резать дерево, меня охватывает непонятное волнение и радость, главное — радость!

Ничего похожего не испытываешь, когда работаешь по линолеуму: впечатление такое, как будто режешь калошу. Линолеум не сопротивляется инструменту, а как-то поддается, сжимается и потом разбухает. Все равно как если бы скульптора вместо глины и камня заставили работать из теста, которое тянется и пухнет.

Чью картину я впервые стала гравировать, не помню. Там был пейзаж, архитектурный мотив и человеческие фигуры. Я должна была скопировать фотографию картины тушью на доску со всеми подробностями и резать должна была, как в то время резали, мельчайшими штрихами, точками, линиями, подражая всем оттенкам светотени и краски, насколько последнюю можно было выразить в одном тоне. Мне это казалось очень скучным и тоскливым. Чужую вещь изображать, да еще таким скучнейшим образом!

Через два месяца я решила сбегать и перестала ходить на гравюру. С тех пор я много лет не думала о гравюре, а перейдя в академию, занималась с увлечением живописью. Только когда я встретила Матэ — на выставках ли, в коридорах ли академии или еще где-нибудь, — он каждый раз убеждал меня вернуться к гравюре. Я отговаривалась чем-либо и старалась не попадаться ему на глаза.

Старой гравюры, многословной, многоштриховой, я не признавала. Она была скучная, служебная и такая униженная.

Гравюра второй половины XIX века! Она совсем не исполня-



А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Лев и крепость.
Гравюра на дереве. 1901.
8,4×14,8.



А. Остроумова-Лебедева.
Петербург. Фонтанка
у Летнего сада.
Гравюра на дереве. 1901.
10×9,3.

ла задач, предъявляемых ей ее сущностью и характерными свойствами. Многочисленные штрихи, тонкие и механические, или передавали характер масляной живописи, или карандашный и угольный рисунок, а то и рисунок пером. И правда, граверы дошли в намерении передать материал другого искусства до большой виртуозности, но зато совершенно лишили деревянную гравюру самодовлеющего значения, и она влачила какое-то жалкое существование.

Лето 1899 года. Я переживала, усваивала и претворяла все те

впечатления, которые я получила зимой в Париже. К концу лета у меня явилось определенное сознание, что мое место в гравюре, что там я должна работать, там я скажу новые слова и сделаю новые шаги и сдвину это искусство с мертвой точки.

Я ценю в этом искусстве невероятную сжатость и краткость выражения, ее немногословие, сугубую остроту и выразительность. Ценю в деревянной гравюре определенность и четкость ее линий. Контур ее линий не может быть расплывчатым, неопределенным, смягченным. Край линии обуславливается острым краем вырезанного дерева и не смягчается, как в офорте, вытравлением водкой, то есть случайностью, а остается резким, определенным и чистым. Сама техника не допускает поправок, и потому в деревянной гравюре нет места сомнениям и колебаниям. Что вырезано, то и остается четким и ясным. Спрятать, замазать, затереть в гравюре нельзя.

Я всегда жалела, что после такого блестящего расцвета гравюры, какой был в XVI—XVII веках, это искусство стало хиреть, сделалось служебным, ремесленным. И я всегда мечтала дать ему свободу!

Я много работала в Национальной библиотеке Парижа. Не только смотрела, а изучала, наслаждалась и радовалась. Наиболее нравились мне гравюры Николе Николини, Уго да Карпи, Занетти своим стилем, обобщенностью

и вкусом; все итальянские гравюры XVI—XVII веков.

Несмотря на увлечение итальянскими старинными гравюрами, я должна признать, что наиболее раннее и глубокое влияние на меня как на гравера имел Дюрер. Он был мой первый и настоящий учитель. Особенно я любила и не уставала смотреть его «Апокалипсис». Часами сидела перед одним из этих листов и изучала его в малейших подробностях.

Его трактовка, глубоко философская и в то же время детски наивная и реалистически-повседневная, странно отображала всю глубокую звездную мистику этого гениального сказания. Я любовалась его линией, звучной, полнокровной и живой, ее беглостью и гибкостью. Его штриховка никогда не была мертвым, пустым местом — она рисовала форму, давала светлоту.

После Дюрера на меня имели большое влияние японцы. Упрощенность, краткость и стремительность художественного восприятия и его воплощения всегда поражали меня в японской гравюре.

Мой великий учитель в то время в Париже, Уистлер, всю жизнь был страстно влюблен в японское искусство, и это увлечение очень сильно отразилось на его творчестве. Он первый из художников внес в европейское искусство японскую культуру: тонкость, остроту и необыкновенную изысканность и оригинальность в сочетании красок. И конечно, свое увлечение он передал и нам, своим ученикам.

Японцы свое печатание гравюр довели до совершенства. Градация тона, зависящая от увеличения или уменьшения давления, печатание с вырезанной доски без краски, то есть белым по белому (причем резьба заметна только от скользящего света по поверхности листа), переход одного тона в другой, то внезапный, то постепенный, — все это давало мне массу материала для изучения. Я уж не говорю про неожиданные и изысканные сочетания тонов в этих гравюрах.

Мои товарищи еще больше меня увлекались японским искусством, и каждый из них стремился собрать для себя хорошую коллекцию гравюр. В 1902 году, в самый разгар этого увлечения, я решила вырезать гравюру, поддельваясь под стиль Хиросиге. Эта гравюра

впоследствии шла под названием «Подражание Хиросиге», или «Мыс Фиолент». Я задумала устроить мистификацию — выдать ее за японскую, подсунув в мое собрание японских гравюр, и тем обмануть моих товарищей и подшутить над ними.

Как-то вечером, когда среди собравшихся у меня друзей зашел неизбежный разговор о японских гравюрах, я дала на рассмотрение мое собрание, среди которого находилась и поддельная моя гравюра. Бенуа, Сомов, Бакст не заметили обмана, приняв ее за японскую. Только когда мое собрание попало в руки Е. Е. Лансере, который недавно вернулся из путешествия по Восточной Сибири и Японии, он, увидав эту гравюру, удивленно сказал: «Как странно! На этой гравюре пейзаж совсем не японский. Откуда она у вас?»

Я на ней вырезала море, высокий берег около Севастополя и мыс Фиолент. Нападения в эту сторону я никак не ожидала и не сразу нашла, что ответить, смешалась и тем выдала себя.

Вырезая гравюру под японцев, я почувствовала ясно, что их технический способ резьбы отличается от нашего. Мне трудно было резать моими инструментами в манере японцев. Я поняла на практике, что их инструменты другого характера. Наши деревянные доски — торцового строения, из твердого буксуса, по-татарски «самшита», или его еще называют «кавказской пальмой». Они же употребляют вишневое или грушевое дерево и режут по слою. При печатании употребляют водяные краски и намачивают бумагу перед наложением на доску. Я употребляла типографские краски и печатала на сухой бумаге. Я не стремилась воспринять их приемы, так как решила, что и нашими европейскими приемами можно достигнуть хороших результатов, да и у кого в то время я могла бы познакомиться с японской граверной техникой?

Граверная техника мне давалась легко, хотя брала много времени и сил. Резать, именно «резать» доску мне не представляло никакой трудности. Инструмент сидел крепко в ладони, рука была тверда, точна и послушна воле художника. Еще должна прибавить, что, вырезая черную гравюру, я наносила на доску рисунок, очень

легко намеченный карандашом, который, постепенно стираясь, не стеснял гравера мыслить и чувствовать по-граверному и резать доску, не копируя штрихи карандаша.

Теперь эти мои гравюры кажутся обычным явлением в области черной гравюры. Если их внимательно разобрать и рассмотреть их технику, мои новые приемы резьбы, когда я в них прибегала то к белым, то к черным штрихам, то к сочетанию штрихов с отдельными линиями, а то и к взаимному действию черных и белых пятен, — станет ясным, что эти гравюры были основанием, истоком, откуда впоследствии выросла и развилась у нас оригинальная художественная черная гравюра. Да просто раньше никто у нас так не резал. В дальнейших своих работах я стремилась к еще большей краткости и упрощению.

Искусство мое шло по двум путям. Один путь — гравюра, другой — живопись, и главным образом акварельная, так как масляной живописи я не могла переносить, после того как однажды от свежих этюдов маслом заболела свинцовым отравлением. Не имея возможности работать масляной живописью, я перешла на акварель.

Первый путь, путь деревянной гравюры и ее техника, мне дались легко, несмотря на то что в оригинальной черной и цветной гравюре я была новатором, совершенно отрицавшим хотя и художественную, но репродукционную тоновую гравюру, передававшую чужое творчество.

Путь же акварельного искусства был для меня более труден, так как приходилось преодолевать в нем своеобразную и незнакомую технику, постепенно отходя от подкрашенного рисунка к самодовлеющей, полноценной акварельной живописи.

И в ней я шла по пути широких обобщений, не отходя от реального понимания окружающего мира. И хотя в некоторой степени я и достигла намеченной цели, но теперь, подходя к концу моего жизненного пути, ясно вижу, что многого еще не знаю. Но я глубоко поняла, что художник должен учиться до конца своей жизни, совершенствоваться и двигаться вперед.

Подборка О. ДУБОВОЙ



В редакции «Юного художника» собрались директор и педагоги детских художественных школ из союзных республик, многих

областей страны, ответственные работники Министерства культуры СССР, Министерства культуры РСФСР, ЦК ВЛКСМ, Мосгорисполкома, творческих союзов. За «круглым столом» и даже в зале едва хватило места: гостей было более ста.

Повестка дня — «Роль детских художественных школ в эстетическом воспитании детей и подростков, гармоническом

развитии личности». Главная цель разговора — усилить причастность школ, их деятельности ко всему, что происходит в стране и мире. В редакции собрались люди, от которых зависит многое, ведь они призваны формировать нового человека, гражданина и творца, художника, который будет в конечном счете создавать культуру коммунистического общества. Эти

высокие требования нашли выражение в Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы, одобренных апрельским (1984 г.) Пленумом ЦК КПСС и Верховным Советом СССР. Значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся названо важнейшей задачей.

ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ В ИСКУССТВО, В ЖИЗНЬ

Л. Л. КОРЖ, директор ДХШ, г. Ангарск:

— Я работаю в детской художественной школе уже 15 лет, проблемы ДХШ мне хорошо известны. Их много, и они требуют серьезного разговора. Но я хочу сегодня сказать о большом значении их в культурной жизни каждого города.

У нас в Иркутской области 25 художественных и пять школ искусств. Участвуя в выставках, оформляя не только собственную школу, но и общеобразовательные, украшая витрины и площади своего родного Ангарска, тем самым делая его еще красивее, мы, педагоги и учащиеся, несем художественную культуру в самые широкие массы. Конечно, в идеале этим должны заниматься творческие союзы, органы культуры, другие ведомства, но прежде всего — организация Союза художников. Работы здесь непочатый край. И мы

считаем своим долгом помогать в этом важном деле.

Н. Д. БАСАРАБ, директор ДХШ, г. Калараш Молдавской ССР:

— В Молдавии 32 художественные школы, чуть ли не в каждом районе. В нашей занимается 300 учащихся, хотя население района всего 14 тысяч человек. Школа имеет семь филиалов. Каждые два года устраиваем отчетные выставки. Открываем народные университеты — ведь это очень нужное дело. Много внимания уделяем преподаванию рисунка — основе изобразительной грамоты — и, конечно, живописи. Однако трудно с кистями и красками. Нет их у нас! Нет и качественных цветных слайдов с произведений выдающихся художников. Тем не менее, как это ни сложно, стараемся быть на уровне лучших школ Молдавии.

И. Ф. МАКСИМОВ, директор ДХШ, г. Кемерово:

— При централизованном снабжении школ художественными материалами мы бедствуем — нет фондов на эти материалы. И еще одна беда: нет единых учебных программ, существующие программы не всегда удовлетворительны.

Л. Ф. АХУНОВА, Министерство культуры СССР:

— Учебные программы разработаны по всем специальным предметам для ДХШ страны: по рисунку, живописи, композиции, скульптуре. В 1982 году они разосланы в методкабинеты союзных республик.

А. В. БЕНЕДСКИЙ, Министерство культуры РСФСР:

— Для общей пользы дела не нужно считать эти программы окончательными, и, хотя они утверждены и по ним надо рабо-

тать, их в ближайшие годы необходимо усовершенствовать, сделать стабильными. Но сегодня в одной школе действуют одни программы, в другой — другие.

В. В. УПОРИН, Министерство культуры СССР:

— Нас беспокоит тот факт, что существуют одновременно десятки программ на Украине, в РСФСР, других союзных республиках. Мало того, в учебном процессе задействована не всегда качественная методическая литература.

В связи с этим остро стоит проблема выработки методики, единой системы программ для художественных школ.

Те программы, на которых не стоит слово «проект», — государственный документ, обязательный для исполнения. Это относится и к программам, о которых здесь говорилось. Но правы и те товарищи, которые



считают, что эти программы нуждаются в дальнейшем совершенствовании.

М. П. СИДОРЕНКО,
директор ДХШ № 1,
г. Пенза:

— На мой взгляд, программы надо решительно улучшать. К их составлению и переработке следует привлекать опытных педагогов институтов и школ, Академию художеств. Программы должны быть едиными.

У нас в стране создана стройная система художественного образования: начальное, среднее, высшее. ДХШ относится к первой ступени. И очень важно, чтобы эта ступенька была прочной. Потому так остро стоит сейчас вопрос о программах совершенных, глубоко продуманных, основанных на передовом педагогическом опыте. Школы нуждаются в учебниках, в том числе по истории искусств. Трудно приобрести чучела, муляжи, гипсы, даже слайды. В магазине наглядных пособий нас и знать не хотят, поскольку учолектор обслуживает только общеобразовательные школы. Так обстоит дело не только в Пензе.

Важная проблема — отношение к ДХШ со стороны комсомола и

творческих союзов. Организация Союза художников Пензы даже не ведает, где школа находится, хотя мы постоянно напоминаем о себе. Работники обкома комсомола тоже нас практически не знают, вспоминают лишь, когда им нужны детские рисунки для различных мероприятий.



Учащиеся Краснопресненской ДХШ Москвы на этюдах.
Фото.

К. М. ДАШКОВА,
преподаватель истории искусств ДХШ, г. Выborg:

— В нашей школе отсутствует программа по истории искусств. Нет также репродукций, учебников, методических пособий. Хорошо еще, что два-три раза в год можем вывозить детей в Ленинград, знакомить с Эрмитажем, Русским музеем. А как быть многим другим школам, где нет программ по истории искусств, школам, расположенным далеко от культурных центров?

В. Г. ПОСПЕХОВ,
управление кадров и учебных заведений Мосгорисполкома:

— В Москве всего восемь ДХШ. Волнует огромное количество различных методик и мнений, обособленность школьных коллективов друг от друга. Сказывается отсутствие направляющего методического центра.

ха: многое зависит от самого руководителя, от его эрудиции, общей эстетической культуры, от его авторитета как художника.

В последние два десятилетия наблюдается увлечение непосредственностью детского творчества, инфантильностью. Издаются книги, в которых обучение отодвигается на задний план, передается забвению выработанная десятилетиями отечественная методика художественного воспитания, принижается роль передовых отечественных традиций. В своей педагогической практике я всегда придавал большое значение накоплению у детей запаса информации, приобретению разнообразных знаний. Не раз убеждался, что ученик 13—14 лет может успешно решать сложные творческие задачи, нужен только удачный педагогический ход. Никакого творческого спада у подростка не будет, если идет постоянное нарастание художественных знаний, профессионального умения.

В. В. КОРЕШКОВ,
директор ДХШ № 8,
Москва:

— Прекрасно, если бы «Юный художник» помог организовать научно-практическую конференцию с показом работы ведущих школ союзных республик. Это даст возможность выяснить степень эффективности ныне действующих учебных программ.

Педагогов Москвы, Ленинграда, других городов и областей

А. М. МИХАЙЛОВ,
художник-педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР:

— Да, педагоги художественных школ разобщены, не всегда едины во взглядах на задачи художественного воспитания. Здесь сегодня много говорится о программах. Считаю, что самая хорошая программа не может быть постоянной, должна все время изменяться, совершенствоваться. Это естественно, ведь жизнь идет вперед. В то же время убежден, что программа, даже удачная, еще не гарантирует успе-

страны волнует проблема повышения квалификации преподавателей. Не знаю, насколько это правомерно, но, может быть, Союз художников СССР создаст секцию художников-педагогов, чтобы способствовать их дальнейшему творческому росту.

Наша главная задача — воспитывать у детей активную жизненную позицию, чтобы все те навыки, умения, которые они приобретают в школах, были нужны и в профессиональной деятельности, и в повседневной жизни. Хотелось бы видеть на страницах «Юного художника» рассказы об общественно полезных делах школьной молодежи.

А. М. ГРИНЧЕНКО,
ДХШ, г. Уссурийск:

— У нас в Приморье 25 школ. Управление культуры Приморского края могло бы оказывать школам больше помощи. В последние пять лет не проводились августовские зональные совещания, мы, как говорится, варимся в собственном соку. Союз художников предоставляет нам выставочный зал для юбилейных выставок, однако постоянного внимания к работе школы не проявляет.

В. Н. ЕРШОВ,
Марийская АССР:

— Как должен осуществляться творческий рост преподавателей, многие из которых находятся вдали от культурных центров? Нет организаций, где педагоги-художники могли бы получить профессиональную пе-

реподготовку. Может ли Союз художников СССР предоставить творческие дачи для переподготовки педагогов ДХШ?

А. В. БЕНЕДСКИЙ,
Министерство культуры РСФСР:

— Действительно, затронут важнейший вопрос — подготовка и переподготовка педагогов, рост их авторитета. Необходимо организовать высшую

вещающего на своих страницах содержание и методы художественного образования и воспитания, лучший педагогический опыт. Художественные школы должны активнее готовить учащихся к приобретению рабочих профессий.

Б. БАДНАГАПОВ,
директор сельской ДХШ, Читинская область:

— Я живу в Бурят-

какой-либо школы с выставками своих этюдов, рисунков, картин. Ежегодно организуем экспозиции работ, отбираем лучшие на областную профессиональную выставку. И это тоже наш обмен опытом.

Н. П. КОСТИНА,
ДХШ, г. Скопин, Рязанская область:

— В своей ДХШ мы стремимся возродить старейшие народные традиции скопинской керамики. Чтобы добиться успеха, необходимо укрепить кадры педагогов и улучшить материальную базу. В положении о ДХШ ясно сказано, что базовые предприятия должны нам помогать оборудованием, материалами и разрешать мастерам фабрик вести занятия по декоративно-прикладному искусству. На деле мастера на фабрике не создают условий для педагогической работы.

Программа по декоративно-прикладному искусству, которая нам рекомендована, неприемлема: чтобы ей следовать, надо иметь целое производство. Книг, пособий, учебников, учитывающих нашу специфику, пока еще очень недостаточно. В то же время желающих освоить различные виды декоративно-прикладного искусства много.



На занятиях изостудии Дворца пионеров г. Алма-Аты. Фото.

очную и заочную подготовку для педагогов, окончивших художественные училища. Таких педагогов только в РСФСР сейчас полторы тысячи. Они повышают квалификацию в течение месяца. Но этого недостаточно. Необходимо институт повышения квалификации.

На сегодняшний день в системе российского Министерства культуры нет научно-исследовательской организации по начальному художественному образованию. Нет и специального печатного органа, ос-

ском автономном округе. У нас в поселке две школы — центральная и поселковая. Материальная база скромная. Плохо с гипсовыми слепками, наглядными пособиями. Я трижды делал заявку в Ленинград, в гипсово-оформительскую мастерскую при Академии художеств СССР. Ответа не получил. Пора подумать о специальном централизованном обеспечении школ наглядными пособиями. Обмен опытом у нас поставлен лучше, чем в Приморском крае. Два раза в год собираемся на базе

КРУГЛЫЙ СТОЛ



* * *

Было еще немало выступлений за «круглым столом», где затрагивались актуальные проблемы работы детских художественных школ.

Советская школа переживает новый период своего развития. Вступила в силу реформа общеобразовательной и профессиональной школы. Ведущее значение приобретают глубокие проблемы формирования гармонически развитой личности нового человека, его жизненных ценностей, духовного мира. Вот почему вся работа по эстетическому воспитанию детей и юношества должна быть поднята на качественно новую высоту.

Деятельность детских художественных школ, их идейно-политическую и учебную работу следует в большей мере направлять на воспитание качеств и убеждений художника-гражданина, верно принципам искусства социалистического реализма.

Решающую роль в учебном процессе играют научно обоснованные, проверенные практикой единые программы. В настоящее время они, как отметили большинство выступающих, не в полной мере учитывают передовой опыт лучших учителей страны. Отрицательно сказывается на воспитании будущих художников то, что до сих пор не достигнута преемственность в программах высшего (ДХШ, школы ис-

кусств), среднего (училища, ПТУ) и высшего (институты) звеньев художественного образования.

В школах с декоративно-прикладным уклоном преподавание специальных дисциплин не всегда ведется на должном уровне. Многие ДХШ, приспосабливаясь к местным условиям, видоизменяют программы специальных предметов, недооценивают роль станковых форм реалистической живописи, культуры профессионального рисунка, значение композиции в цикле спецпредметов. К преподаванию еще слабо привлекаются мастера художественных фабрик и народных промыслов.

Насущной необходимостью является усиление работы детских художественных школ по профориентации учащихся.

НАМ ОТВЕЧАЮТ

Пока материалы «круглого стола» готовились к печати, редакция ознакомилась с поднятными здесь проблемными вопросами заинтересованные организации. Первым откликнулось Министерство культуры СССР. Как нам сообщили из Управления учебных и научных учреждений, разработан перспективный план издания учебников и учебных пособий для учащихся ДХШ на 1986—1990 годы. Подготовлен проект нового учебного плана для ДХШ, сейчас он обсуждается в союзных республиках. Намечается пересмотреть

Еще мало издается специальных учебников по рисунку, живописи, композиции, декоративно-прикладному искусству, истории изобразительного искусства, методических сборников в помощь художникам-педагогам.

Органы культуры, творческие союзы, комсомольские организации призваны оказывать большую помощь педагогам-художникам, поднимать престиж их профессии, заботиться об улучшении условий их труда и быта. Центры повышения квалификации преподавателей ДХШ должны усилить эффективность и качество переподготовки кадров, шире пропагандировать опыт лучших учителей и методистов, большее внимание уделять творческой работе педагогов как художников. В этом

действующие учебные программы. С нового, 1984/85 учебного года, начнется плановая подготовка преподавателей ДХШ: в художественных училищах страны вводится новая специализация — художественно-педагогическая, утвержден ее учебный план.

Так что есть основания считать, что положение с кадрами преподавателей, учебными программами и учебниками вскоре улучшится. А как будут решаться остальные проблемы детских художественных школ? Редакция надеется получить ответы и на этот вопрос.

неоценимую помощь могут оказать организации Союза художников.

Многие художественные школы испытывают серьезные трудности в материально-техническом оснащении, до сих пор расположены в малопригодных для занятий зданиях. В течение долгого времени не налажено централизованное в масштабах всей страны снабжение школ художественными материалами — кистями, красками, бумагой, предметами натюрмортного фонда, гипсовыми слепками, муляжами, анатомическими экорше, тучелами птиц и животных, слайдами, репродукциями произведений мирового, русского и советского искусства. Об этом же говорят письма в редакцию нашего журнала. Плохо комплектуются школьные библиотеки книгами по изобразительному искусству, отсутствует качественная методическая литература.

Редакция «Юного художника» уверена, что заинтересованные организации изучат высказанные предложения и примут конкретные меры к решению неотложных проблем работы детских художественных школ.

КРУГЛЫЙ СТОЛ



ЭКАЕШО ЛИ МЫ УЗОТРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО?

ИТОГИ ВИКТОРИНЫ «ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ»

Мы любим искусство и решили принять участие в викторине — так начинается большинство писем юных читателей, захотевших попробовать свои силы и ответить на вопросы, предложенные редакцией.

На **первый вопрос** о творчестве А. А. Пластова все ответили правильно. Ребята узнали картину «Сенокос» (1945), рассказали о ней и жизни ее создателя. Вот что написала ленинградская школьница Наташа Десяткова: «Аркадий Александрович Пластов родился в 1893 году в селе Прислонихе Ульяновской области. Путь его в искусство был долгим и трудным. Однако Пластову повезло, потому что первые уроки рисования он получил у Д. И. Архангельского, который сумел пробудить в талантливом подростке тягу к серьезным занятиям в живописи.

В 1914 году Пластов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурное отделение. После Октябрьской революции художник живет в родной Прислонихе, работает наравне со всеми крестьянами, от них Аркадий Пластов отличается только тем, что в свободную минуту берет в руки кисть или карандаш. Переходя на его выставке от работы к работе, я чувствовала это единение художника с тем, что он рисует. Видела, что крестьянский труд в его полотнах — не иллюстрация чьих-то забот, а свое кровное и любимое дело. В 1931 году в селе вспыхивает пожар. Полсела остается без крова, гибнет и дом художника, где оставались почти все его работы, выполненные до сих пор. В 38 лет надо все начинать снова, и Аркадий Александрович находит в себе мужество сделать это. Сейчас я вспоминаю, как расположены были картины на выставке Пластова: сначала этюды, наброски, работы, чудом уцелевшие после пожара, немногочисленные скульптуры, постепенно идешь дальше, и вдруг... сжимаются кулаки, к горлу подкатывает комок, украдкой размазывая слезинку — это смотрит на меня полотно «Фашист пролетел». Пожалуй, именно эта картина Пластова пробудила во мне осознанную ненависть к фашизму и нежность к Родине. Почему-то, не могу воспринимать работы Аркадия Александровича вне связи с поэзией и музыкой. Как только беру в руки томик Тютчева, слышу шелест листьев в пластовской «Смерти дерева». С нежной гру-

стью смотрю на «Жатву». Думается о сиротском детстве в деревне отца, о тяжелом, но прошедшем. После трудного дня люблю взять папку с репродукциями рисунков и акварелей Аркадия Александровича, листать их, всматриваться, думать. Умер он в 1972 году, но мне очень не хотелось это писать, потому что художник не умер, если своими работами живет в тысячах сердец».

Второй вопрос викторины был посвящен творчеству Сарьяна.

«Когда я увидела эту картину, она показалась мне знакомой, но я не могла вспомнить ее названия, с точностью назвать автора, хотя манера исполнения напомнила произведения Сарьяна, — пишет Света Кошкина из Новосибирска. — Чтобы подтвердить свою догадку, решила внимательно рассмотреть все имеющиеся у меня репродукции картин Сарьяна. Там нашла картину «Сбор персиков в Ереване» (1938). Итак, это Мартирос Сергеевич Сарьян (1880—1972) — советский художник, создавший яркие образы природы стран Востока и Армении в красочных пейзажах, натюрмортах, жанровых композициях.

В 1924 году он принял участие в IV Международной выставке в Венеции. Там возникла и окрепла его дружба с выдающимся армянским поэтом Аветиком Саакяном, который восхищался творчеством Сарьяна и посвятил ему много теплых слов: «Когда вы смотрите его картины, душа ваша наполняется безграничной любовью к «расстилающейся под солнцем сказке, родной земле с ее чудесными горами и реками, полями и пасущимися на склонах ее гор оленями, обожаемым им армянским крестьянином и его заветным плугом... И невольно думаете вы о том, что так же безгранично любит художник эту землю и ее пахоту, так любит, что тем же горячим чувством заражает и вас».

Третий вопрос. Большинство участников викторины узнали скульптуру Ивана Дмитриевича Шадра «Сеятель», созданную в 20-х годах для воспроизведения на марках, денежных знаках и облигациях. В своих письмах ребята рассказывают о том, как изменился за последние десятилетия труд хлебороба. Вот что пишет Наташа Стрелец из села Петропавловска Купянского района Харьковской области: «Профессия землепашца не только самая древняя, но и самая

мирная, самая святая. Сеятель сеет хлеб и вместе с тем добро, радость людям. И я хочу, чтобы еще тысячами сеялся хлеб и с каждым днем планета расцветала. Не место на нашей голубой планете злу, пускай торжествует человеческий разум и золотые руки землепашца. В нашей стране на помощь землепашцу пришла механизация. Труд этот остался кропотливым, трудным, но и радостным».

Четвертый вопрос. Наши читатели хорошо знакомы с творчеством известных художников братьев Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачевых. Вновь хочется процитировать ответ Наташи Десятковой: «Я сама никогда в деревне не жила, но когда была жива прабабушка, я часто бывала у нее в саду, видела, как она жала серпом траву, работала граблями, копала картошку. Я была еще мала и помочь могла только в мелочах. Но хорошо помню руки прабабушки, морщинистые, с вздувшимися от тяжелой работы венами, темные и потрескавшиеся, как картошка, которую она выбирает из лунки. Об этом я вспоминаю, глядя на картину А. и С. Ткачевых «Трудовые будни». Сергей Петрович родился в 1922 году, а Алексей Петрович в 1925 году недалеко от Брянска, в деревне Чулуновке (рядом с Овстугом, родиной Тютчева). Учились они сначала в кружке Дома пионеров в городе Бежице, затем Сергей Петрович — в художественном училище города Витебска, а Алексей Петрович — в Московской средней художественной школе. После Великой Отечественной войны окончили Московский институт имени Сурикова. Выросли они в большой трудовой семье. Мать художников, Мария Васильевна, хорошо пела, славилась своим рукоделием, отец — мастер на все руки — никогда не сидел без дела. Глядя на полотна братьев Ткачевых, чувствуешь, что ничего нет на свете важнее и прекраснее труда. Нет ничего более достойного воспевания, чем Родина и люди, своим трудом создающие мир. Мне нравятся такие работы Ткачевых, как «Прачки», «Детвора». По-настоящему меня волнуют картины «Между боями», «Хлеб республики», «В колхоз». Они наиболее «ткачевские», выстраданные и поэтому наиболее впечатляющие. Люблю я и тревожную, берущую за душу картину «В партизанском крае». Осо-

бенно бьется сердце, когда смотрю на босые ноги мальчишки, укрытого шинелью. Сергей Ткачев сам прошел войну, ушел на фронт девятнадцатилетним добровольцем, был ранен и когда пришел в себя и увидел, что ранен в правую руку, то заплакал от мысли, что не сможет работать кистью, а без живописи он своей жизни уже не представлял. На воспроизведенной в журнале работе «Трудные будни», написанной в 1973—1974 годах, — счастливые, спокойные люди, усталые, хорошо поработавшие, они и отдыхать умеют со вкусом, с достоинством и радостью несут свои земные заботы».

Многие ребята глубоко интересуются искусством мастеров народных промыслов. Вот как ответил на **пятый вопрос** Коля Пышной из села Караван Джанги-Джольского района Ошской области Киргизской ССР: «Лаковая миниатюра А. Баранова «Прокати нас, Петруша, на тракторе» относится к палехскому искусству. Село-академия Палех находится в Ивановской области. Палешане часто строят свои работы на сказочных сюжетах. Миниатюра «Прокати нас, Петруша, на тракторе» рассказывает о первом тракторе на селе в советское время. Мама мне дала прочитать отрывок из книги «Воспоминания» Л. И. Брежнева о трактористе Петре Дьякове, которого кулаки сожгли на колхозном поле, а он почти чудом остался жив. И я слышал его голос с пластинки, где он рассказывал все о себе, о случившемся с ним в те годы. Есть еще село Федоскино под Москвой, села Мстера и Холуй под Владимиром и Ивановом, где народные умельцы тоже занимаются миниатюрной лаковой живописью».

Редакция благодарит всех пионеров и школьников, принявших участие в викторине «Земля и люди». Сообщаем имена победителей:

Антоненко Илья (11 лет, Егорьевск Московской обл.)

Гандель Лиля (14 лет, Актюбинск)

Десятскова Наташа (16 лет, Ленинград)

Илюшкина Таня (11 лет, Воронеж)

Кошкина Света (14 лет, Новосибирск)

Курбатова Света (11 лет, Москва)

Пышной Коля (с. Караван, Джанги-Джольский район Киргизской ССР)

Ридер Денис (11 лет, Обнинск Калужской обл.)

Стрелец Наташа (14 лет, с. Петропавловка Харьковской обл.)

Сухоплещенко Марина (14 лет, Актюбинск)

Яценко Алена (11 лет, Днепропетровск)

Яценко Андрей (14 лет, Днепропетровск)

Победители награждаются дипломами, книгами по изобразительному искусству.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

5. 1984

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ	
1	Мир должен быть защищен! <i>В. Г. Куликов</i>
ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ	
2	Орден «Победа» <i>В. Шумков</i>
4	Оружием плаката <i>И. Купцов</i>
МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА	
8	Григорий Мясоедов <i>Н. Масалина</i>
ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА	
12	Пейзажный парк конца XVIII века в России <i>Е. Караваева</i>
В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА	
16	Нужно ли защищать искусство? <i>А. Ефремов</i>
У НАШИХ ДРУЗЕЙ	
19	Керамика Игнаца Бизмайера (ЧССР) <i>А. Прокопьев</i>
ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ	
22	Тайна старой фрески <i>А. Холодилин</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
26	О кинематике животных (Беседа 3-я) <i>Г. Карлов</i>
ИСТОРИЯ КОСТЮМА	
31	Как одеваются индийцы <i>Н. Гусева</i>
МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА	
34	Жорж де Ла Тур <i>И. Прусс</i>
О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ	
39	А. Остроумова-Лебедева
43	НАШ «КРУГЛЫЙ СТОЛ»
47	«Знаешь ли ты изобразительное искусство?» Итоги викторины

На 1-й странице обложки: М. Корнецкий. Победа. Масло. 1978—1979.

На 2-й странице обложки: Пионеры на Красной площади. Фото.

На 3-й странице обложки: А. и С. Ткачевы. Иллюстрация к поэме С. Щипачева «Павлик Морозов». Бумага, уголь. 1952.

На 4-й странице обложки: Ж. де Ла Тур. Иосиф-плотник. Масло. Париж, Лувр. 137×101.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. М. Мыльников, Д. А. Налбандян, В. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садьков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (ответ. секретарь), В. М. Ходов, Л. И. Шевцова, Т. Н. Яблонская

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова

Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал

Сдано в набор 11.03.84. Подп. в печ. 25.04.84. А00695. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 183 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 295.

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



Розь Віра

