


ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК



3. 1986



A Soviet propaganda poster featuring two large, stylized hands holding a banner. The hands are rendered in a dark, wood-like texture. The banner contains the Russian text 'БЛАГО НАРОДА - ВЫСШАЯ ЦЕЛЬ ПАРТИИ!' in bold, black, sans-serif capital letters. Below the banner, a smaller banner with the text 'ПРАВИЛА БУДУЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ' is visible, topped with the Soviet coat of arms. In the foreground, a woman, a child, and a man are depicted in a positive, smiling mood. The man is wearing a dark suit and has a star-shaped badge on his lapel. The background consists of stylized, radiating lines that create a sense of depth and movement.

**БЛАГО НАРОДА -
ВЫСШАЯ ЦЕЛЬ ПАРТИИ!**

ПРАВИЛА БУДУЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ



ДЕЛО ЧЕСТИ, СЛАВЫ, ДОБЛЕСТИ И ГЕРОЙСТВА

Вдумайтесь, дорогие читатели, в простые и вместе с тем высокие слова, вынесенные в заголовок. Да, именно таково отношение к труду в нашей стране. Ни в одном капиталистическом государстве труд не пользуется таким почетом и уважением. И это не просто слова: их подтверждением стала жизнь моего поколения.

Эти мысли получили новое развитие на прошедшем в Москве XXVII съезде партии. Труд — фундамент коммунистического воспитания личности, говорится в Программе КПСС, основной источник материального и духовного богатства общества, главный критерий социального престижа человека, его священная обязанность. Именно поэтому формирование глубокого уважения и готовности к добросовестному труду на общее благо партия ставит в центр воспитательной работы с молодежью.

И начинается она со школьной скамьи. Претворение в жизнь ленинских принципов единой трудовой политехнической школы — серьезное государственное дело. Школы-десятилетки должны выпускать специалистов, которые сразу же по окончании учебы могли бы начать трудиться. Кроме аттестата зрелости, они непременно должны иметь профессию.

Детство и юность моего поколения полуголодное, босое, но удивительно интересное и боевое. В пионеры меня приняли в 1925 году. Нам, ребятам первого сельского пионерского отряда, повязали красные галстуки. Мы дали торжественное обещание «верно служить делу рабочего класса».

Именно в первом своем пионерском отряде я поняла, что такое коллектив, дружба. Нам сказали: «Вы — молодые хозяйки страны, вы за все теперь в ответе и должны все уметь!» С этим чувством жила и живу до сих пор. Советская власть — это мы. Мы за все в ответе.

В Москве занималась в школе на Арбате. Были у нас уроки труда. В глубоком подвале, в скупо оборудованной комнате учились пилить и строгать, делать табуретки, вытачивать болты и гайки или просто уголки из металлических пластин. Сколько радости приносила пусть корявая, но сделанная своими руками табуретка или выточенная гайка!

Со школой выезжали на полгода в

крымский совхоз, где работали и одновременно заканчивали обучение.

Июль 1931 года. Первое в жизни комсомольское собрание. Прямо под звездным южным небом, у стройных вечнозеленых кипарисов меня приняли в комсомол. В Крыму за ударный труд получила и первую в жизни Почетную грамоту. Глубокой осенью вернулись в Москву. Загорелье, счастливые: ведь мы работали как взрослые и закончили семилетку — вступили в самостоятельную жизнь.

Пошла в ФЗУ завода «Каучук». Все тогда очень любили спорт. И вот я — капитан волейбольной команды. Тогда же заслужила свою первую награду — значок ГТО. На «Каучуке» меня выбрали в члены райкома комсомола... Иногда задумываюсь над тем, откуда у комсомольцев 30-х годов было столько энергии, сил и боевого задора. И вспоминаю слова Максима Горького: «Никогда, ни в одной стране молодежь не работала так разнообразно и успешно, как она работает у нас в Союзе Социалистических Республик!» Завод для нас — дом родной, его дела и заботы — наши дела. Чуть что случилось в мире — вся рабочая масса на митинг! Впереди молодежь.

И вот однажды в цех прибежал комсорг и велел собраться в перерыв в красном уголке — будет важное сообщение. «Я из горкома ВЛКСМ, представился нам высокий худой паренек в синем комбинезоне, — в Москве будет строиться метро. Объявлен призыв комсомольцев».

«Кто должен пойти добровольцем на метро? — читал нам посланец горкома комсомола. — Это должны быть наиболее самоотверженные, передовые элементы Московского комсомола, ибо мы считаем, что метро нужен не только строитель — метро нужен боец!» Так я стала метростроевцем.

На Метрострое я была землекопом и проходчиком, бригадиром стахановско-комсомольской бригады, начальником смены, участка, первой из женщин стала начальником шахты. Одновременно с работой под землей занятия в аэроклубе. Потом учеба в институте (факультет метро и тоннелей МИИТа окончила с отличием летом 1941 года), большая общественная работа как депутата Верховного Совета СССР.

«Если быть, то быть первым!» — под таким девизом прошла жизнь

многих комсомольцев-метростроевцев. Мужество, сила воли присущи лишь человеку настоящему. В жизни я люблю людей волевых, инициативных. Но молодежь должна знать, что все эти качества, характер воспитываются в труде — будь то школа, завод, институт, стройка или космодром. Вспомните прекрасные слова Жюль Верна: «Тот, кто с детства знает, что труд есть закон жизни, кто смолodu понял, что хлеб добывается только в поте лица, тот способен к подвигу, потому что в нужный день и час у него найдется воля его выполнить и силы для этого». И это действительно так! Герои всегда великие труженики и патриоты.

Огромную роль в патриотическом воспитании, всемерном повышении авторитета честного, высокопроизводительного труда, развитии инициативы и творчества в работе играет наставничество. А знаете, как начинался этот замечательный почин?

...Вероятно, я была в числе тех немногих, кто разговаривал с Валерием Павловичем Чкаловым накануне его гибели. Именно в этот роковой день — 15 декабря 1938 года — рано утром он позвонил мне домой и своим характерным, низким, чуть приглушенным голосом сказал:

— Танюша, здравствуй. Нам сегодня с тобой надо быть на собрании в Доме учителя. Если я задержусь, то обязательно выступи и скажи, что обращение о шефстве над школами мы написали не для трескотни и шума, а для дела. Пусть побольше и посмелее привлекают знатных людей страны — и рабочих и ученых — к шефству над школами, над молодежью.

Вот кто был, дорогие ребята, первым из первых наставников!

Я выполнила его наказ и поехала на собрание, уже зная, что он погиб. Долго не могла говорить. Потом передала все, что поручил Чкалов, и горячий привет от него...

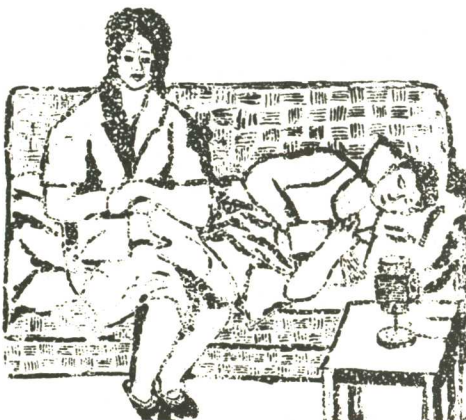
Сейчас, когда вспоминаю прожитые годы, ясно вижу, что вся моя жизнь, помыслы, все радостное неразрывно связано с Ленинским комсомолом. Были горести и неудачи, но счастливое ощущение трудового комсомольского товарищества никогда не покидало меня. Какое это счастье — знать, что ты со всеми, и мы вершим дела, нужные Родине, сопричастны всему большому и малому, что делается в великом Советском Союзе.

Пусть всегда будет мама!

Кого ты первого видишь в жизни? Кто всегда будет нежно и верно любить? Для кого ты самый прекрасный человек на свете? Ну конечно, для мамы! Поэтому все вы, ребята, постоянно стремитесь изображать их на рисунках.

Как знакома ситуация, показанная в работе Эллы Эскиной из Биробиджана. Вечер. Мальчик лежит и читает книгу. Уставшая мама присела подле него на диван. Трудный день позади. Короткие минуты отдыха и тишины в доме. Техника офорта-резерважа как бы подчеркивает настроение спокойствия, объединяющее маму и сына.

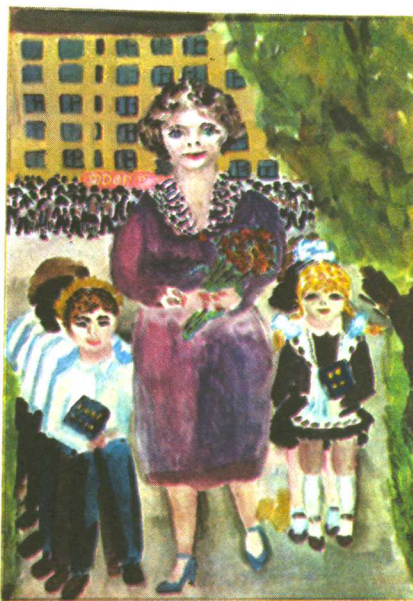
Завальная Ира, ей десять лет, живет в молдавском городе Бен-



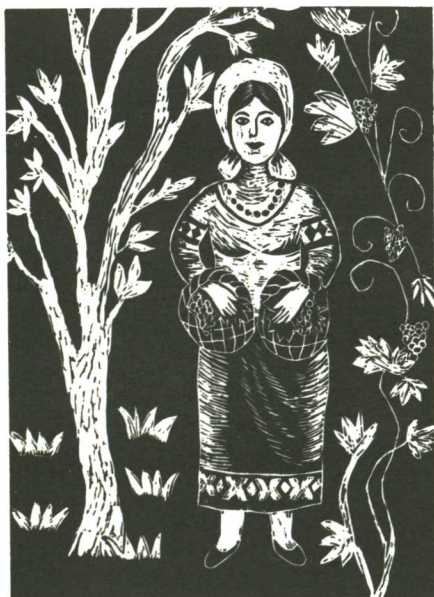
Ира Завальная, 10 лет.
Урожай.
Линогравюра.
Изостудия Дворца пионеров
и школьников,
Бендеры Молдавской ССР.

деры. Тринадцатилетний Григор Атабокян — в Ереване. Ира и Григор, наверное, никогда не встречались, не показывали своих работ друг другу, а между тем рисунки их чем-то близки. Давайте сравним их.

Обе работы выполнены в технике гравюры на линолеуме. Похожи и композиции, где портреты расположены вертикально и занимают центральное место на листе. Они почти одномасштабны. И в то же время очень разные. Дело не только в том, что женщины одеты в национальные костюмы. Юным художникам удалось благодаря своему видению и манере исполнения подчеркнуть национальный характер героинь.



Григор Атабокян,
13 лет.
Женщина.
Линогравюра.
Дом художественного
воспитания школьников,
Ереван.



Элла Эскина, 14 лет.
У постели.
Офорт-резерваж.
Изостудия Дома пионеров,
Биробиджан.

Наташа Бородина,
12 лет.
Первая учительница.
Гуашь.
ДХШ, Коммунарск
Ворошиловградской обл.





Ира игрой черно-белых пятен сделала свою работу более декоративной, похожей на орнамент. Григору больше нравится штрих, которым он свободно передает рельеф гор и долин, одежду и морщинистое лицо пожилой женщины. Фоном ребята оставили

Алена Вильданова,
10 лет.
Я буду врачом.
Гуашь.
Изостудия Дворца пионеров,
Магнитогорск.



всю плоскость доски, по-разному ее обработав.

Гравюра Светланы Кузьминой из города Борзи Читинской области несколько иная. Света резцом убрала фон на доске, выведя изображаемые группы детей на силуэт. Для художника эта зада-

Лариса Козлова,
13 лет.
Урок.
Гуашь.
ДХШ, Междуреченск
Кемеровской обл.

Ира Бойкова, 12 лет.
На остановке.
Гуашь.
ДХШ, Дивногорск
Красноярского края.

Света Кузьмина,
15 лет.
Мария Васильевна и мы.
Линогравюра.
ДХШ, Борзя Читинской обл.

Лена Ковалева, 12 лет.
Зоомагазин.
Гуашь.
ДХШ, Дивногорск
Красноярского края.



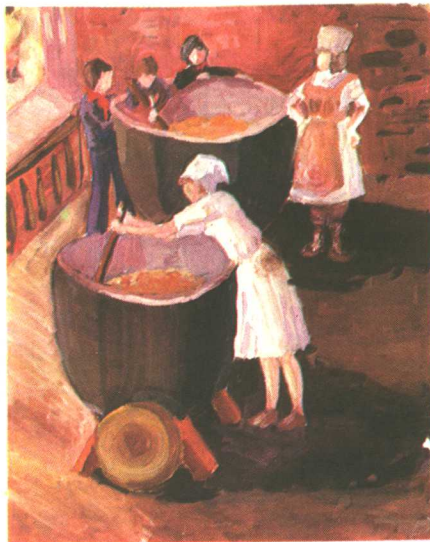
ча очень сложная, потому что силуэт каждой группы должен быть выразительным и хорошо читаться на фоне белого листа, не нарушая восприятия черно-белой композиции в целом.

Детский сад на прогулке. Все заняты своим делом: играют в куклы, рассматривают картинки в книжках, берутся в песке. Все двенадцать ребят даны в различных, неповторяющихся ракурсах. Света, наверное, долго готовилась к этой работе. Особенно любовно и тщательно выполнен портрет молодой воспитательницы в нарядной одежде.

Да, пожалуй, кроме мамы, внимание юных художников привлекают воспитательницы детских садов и школьные учителя. Ведь они стараются помочь быть умнее, воспитаннее, красивее. Наверное, поэтому так часто рисуют ребята наставников и учителей.

«Первая учительница» — работа Наташи Бородиной из города Коммунарска Ворошиловградской области. Нет такого человека, которому не запомнился первый день в школе, первая учительница! Педагог и первоклашки нарисованы во весь рост, слегка статичными, как на старой фотографии. Женщина сделала прическу, надела нарядное лиловое платье с кружевным воротником, голубые туфли. В руках цветы. Наташу интересует только портрет учительницы, хотя во дворе школы царит праздничное оживление, встреча друзей — гам, крики, музыка. Но все это вынесено на задний план.

Совсем по-другому нарисовала свою учительницу Лариса Козлова из города Междуреченска Кемеровской области. Эта жанровая картина называется «Урок». Девочка стоит у доски и что-то показывает указкой. Но учительница, видимо, недовольна ответом и просит мальчика дополнить. Мальчик отвечает. Его соседка по парте волнуется за него. Кто-то тянет руку, кто-то просто вертится на стуле. За окном голые, скучные ветви деревьев. Картина написана с настроением, и ее интересно рассматривать. Есть еще одна профессия, с которой мы знакомы с самого раннего детства, — это врач. Алена Вильданова из Магнитогорска написала гуашевыми красками



Оля Герасимова,
13 лет.
В гостях у шефов.
Гуашь.
ДХШ, Норильск.

работу, которая называется «Я буду врачом». Очень нарядная, светлая и добрая работа.

Наверное, для художника любого вида изобразительного искусства самой сложной является сюжетно-тематическая композиция, способная передать зрителю

Лена Розина, 11 лет.
Праздник.
Гуашь.
ДХШ, Каменка-Днепровская.



те мысли и чувства, с которыми выполнено произведение. Умение не только рассказать о том, что ты видел, но и вызвать душевный отклик у зрителей.

Эскиз Ирины Бойковой называется «На остановке». Своеобразна композиция, ее глубинное построение. Троллейбус остановился перед пешеходной дорожкой и пропускает пешеходов. Группа нетерпеливых ребят перебежала улицу первыми, женщина под зонтом идет посередине дорожки. На заднем плане еле различимы, только намеченные живописными пятнами силуэты прохожих. В центре красивая женщина за рулем. В окошке кабины она выглядит как в раме. Она главная в картине.

По-другому строится эскиз Лены Ковалевой из города Дивногорска «Зоомагазин». Изображение продавщицы смещено в левый верхний угол листа, а все остальное пространство заполнено покупателями и живым товаром. Композицией и цветом Лена старалась создать ощущение шумного магазина, где громко разговаривают восторженные дети, поют птицы, гремит вертящееся колесо в беличьей клетке. Но главное в эскизе — это образ продавщицы.

«В гостях у шефов» — так называется работа Оли Герасимовой из Норильска. Это своеобразный рассказ о том, как пионеры пришли к своим шефам на хлебозавод. Вы видите, как у первого чана работница размешивает тесто, а подальше этим же занимаются ребята. Рядом стоит женщина и внимательно наблюдает: а вдруг что не так!

«Праздник» — гуашь Лены Розиной из города Каменка-Днепровская. Нарядные мама и девочка. В небе звезды салюта, и даже по земле бегут красные, желтые, оранжевые круги от праздничной иллюминации. Всюду праздник цвета!

Разные манера и техника исполнения этих работ, разные композиционные и колористические решения, но, наверное, самое главное, что все они сделаны с большой любовью. И обратили внимание — кто их главный герой? Ну конечно же — мамы!

В. КУРЧЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

ИСКУССТВО ГНЕВА И БОРЬБЫ

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. ГРУНДИГ



Выразительные рисунки тушью, экспрессивные, настойчиво взывающие к сердцу зрителя жанровые композиции и портреты, выполненные черным мелом, динамичные гравюры, построенные на противоборстве света и тени... В этих скупых на радость, лишенных умиротворенности и покоя графических листах запечатлены сосредоточенные лица рабочих и поникшие фигуры безработных, трогательные образы пролетарских детей и женщин, измученных страхом и нуждой. На других листах изображены рабочие демонстрации и сходки, горячие споры и дискуссии. Живо и точно воплотила немецкая художница Леа Грундиг бедствен-

Л. Грундиг.
Чтоб цвела новая Германия.
Мел. 1967.

ное положение рабочих и зреющее в их рядах чувство протеста в дни мрачного преддверия фашистского кошмара.

Искусство Леа Грундиг обретает силу и самостоятельность одновременно с гражданским возмущением немецких трудящихся, осознанием ими необходимости борьбы против власти капитала и угрозы фашизма. Германия начала нашего века — страна активно выступающего за свои права пролетариата. В 20-е годы здесь формируется сильная коммунистическая партия, которая становится

притягательным центром для прогрессивных представителей немецкого искусства, главным образом для тех художников, которые прочно связывают свое творчество с рабочим классом. Эти художники объединяются в организации под передовыми лозунгами времени. Образуются такие творческие коллективы, как «Ноябрьская группа», позже — «Красная группа», художественная мастерская при ЦК Коммунистической партии Германии.

Настоящим боевым штабом становится Ассоциация революционных художников Германии. Ее отделения, кроме Берлина, открываются и в других городах. Наиболее активная группа ассоциации

работает в Дрездене, в которую входит и Леа Грундиг. Ее деятельность — партийная, творческая, организационная, пропагандистская — в высшей степени отвечает задаче, провозглашенной ассоциацией: «...служить революцион-

девушка пошла учиться в Дрезденскую академию искусств, фактически навсегда порвав с семьей и буржуазной средой. Ее советником и другом, а позже мужем и соратником стал также студент академии, в будущем известный

живописью, деля хлеб и заботы с бедняками, которые охотно позировали молодым художникам, поверяют им свои горести. «Нашу жизнь,— пишет в те годы Ганс Грундиг,— направляла партия: для нее мы трудились, не щадя сил, на многих фронтах искусства и пропаганды».

И действительно, художники оформляли агитационные спектакли и сами в них участвовали, организовывали рабочие праздники и выставки, создавали гравюры на злободневные темы, рисовали политические карикатуры для заводских газет. И даже когда партийная печать находилась под запретом, а на коммунистов началось гонение, Леа и Ганс вместе с товарищами выводили крупными буквами на стенах домов: «Долой фашистов! Голосуйте за КПГ!»

Приход к власти Гитлера и начало коричневого террора держали художников-коммунистов под



Л. Грундиг.
Пролетарская девочка.
Тушь, перо. 1928.



Л. Грундиг.
Воспитательница детского сада
из Берлина.
Тушь, кисть. 1941.

ному движению не только своим творчеством, но и полным вкладом всей личности».

Пламенной борьбе художница отдала себя целиком — об этом говорят факты ее биографии и творческой жизни. Еще в ранней юности Леа решила стать художницей. Но отец ее был зажиточным буржуа и настаивал на поступлении дочери в коммерческое училище. Тайком от отца

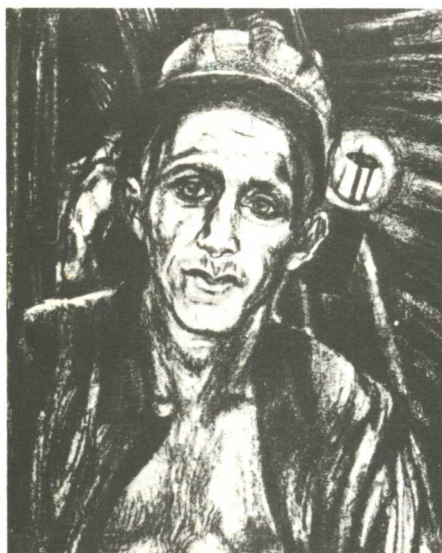
художник-антифашист Ганс Грундиг. Вместе с ним Леа принимает участие в классовых битвах 20-х годов, вступает в коммунистическую партию.

Супруги живут в пролетарском районе Дрездена, на собственном опыте ощущая тяжелое положение людей, оставшихся без работы в годы экономического кризиса. Получая нищенское пособие, они много рисуют, занимаются

вечной опасностью ареста. Не раз к ним являлись с обыском сотрудники гестапо. Гансу и Леа категорически запретили заниматься художественной деятельностью и выставлять свои произведения. Но они готовы были работать в подполье и продолжали борьбу. В 30-е годы художница создает свои лучшие антифашистские серии: «Из жизни женщин», «Под свастикой», «Угроза войны». Ее гра-

фическая манера становится экспрессивней, тоновые контрасты — более резкими. Сгущается атмосфера ужаса, нарастает тревога и боль.

Нередко Леа Грундиг обращается к образам детей и женщин, чтобы жестче обозначить губительность режима для самых беззащитных и хрупких жизней. Как вспоминал муж Леа, ее работы «имели одну особенность: в них всегда находили отражение социальные проблемы. Рисуя мальчиков или девочек, она не только передавала всю их детскую прелесть, но и рассказывала о тяжелом существовании этих ребят ишек». Листы «Пролетарская девочка», «Матери», «Дети играют в войну», «Мальчик у окна», «Мать с ребенком», «Женщина с детской коляской» отражают заботу, горечь, отчаяние людей, по физической сути своей мирных — женщин и детей. Но вместе с тем



Л. Грундиг.
Шахтер из Цвикау.
Линогравюра. 1951.

автор этих композиций далека от мрачного пессимизма и безверия. Ею руководит человеколюбие и ненависть к врагу. Она одержима гневом к нацизму вместе с такими своими старшими современниками, как Б. Брехт, И. Бехер, К. Кольвиц, Д. Хартфильд, О. Нагель. Не случайно о сильном влиянии замечательной художницы Кете Кольвиц с восхищением пишет Леа в своей книге «Лица и исто-

рии»: «Она учила меня видеть в угнетенных пролетариях победоносный класс завтрашнего дня, в оборванных, страдающих людях — победные силы».

Но до победы над фашистским зверем было еще далеко. Пред-

для перемещенных лиц в Палестине Леа пишет портреты и пейзажи, но главной для нее по-прежнему остается политическая графика. В сериях «Антифашистский букварь», «В долине смерти», «Гетто», «Никогда больше» автор



Л. Грундиг.
Мальчик у окна.
Тушь, кисть. 1929.

стояли тяжелые испытания. В 1936 году Ганс и Леа подверглись аресту. Затем их освободили, а через два года снова последовал арест. После второго заключения Леа удалось бежать на Ближний Восток. Судьба на одиннадцать лет разлучила ее с мужем, брошенным нацистами в Заксенхаузен. И вдали от родины не умолкает мужественный, протестующий голос художницы. В лагере

клеймит позором человеконенавистнический режим, взволнованно рассказывает о страданиях миллионов людей, призывает к сплочению и борьбе порабощенные народы.

Возвращение на родину после эмиграции было радостным, вселяющим светлые надежды. Художница вернулась в Германскую Демократическую Республику человеком много пережившим, но

не сломленным, с большим творческим опытом и с не меньшим желанием работать еще лучше, со всей полнотой сил и чувств. Ее настроение тех лет красноречиво отразилось в названии одной из значительных послевоенных серий: «Чтоб цвела новая Германия». Чтобы обновленная родина развивалась и крепла, Леа Грундиг энергично и талантливо отдает творческой и общественной работе. Она становится членом ЦК Социалистической единой партии Германии, возглавляет Союз художников республики, занимается педагогической деятельностью. Много путешествует, воплощая в рисунках и гравюрах обилие наблюдений, наполненных бодрим настроением, пытливым интересом к жизни.

Художница неоднократно приезжала в Советский Союз, побывала в Китае и на Кубе. И всюду стремилась запечатлеть образ человека созидателя, целеустремленного. Материала для этого у нее хватало и в своей стране. Она увлеченно работала во многих ее уголках — делала портреты рабочих и крестьян и невольно сравнивала настоящее с тяжелыми периодами своего творчества: «В прошлом я изображала рабочих как преследуемых, безработных. Теперь я решила показать их в труде. Новая огромная область важнейшей деятельности и человеческих отношений, область новой красоты раскрылась передо мной». Леа Грундиг работала над сериями «Уголь и сталь мира», «Коммунисты». Ее портреты отличаются стремлением к героизации образа. Не случайно своеобразный производственный фон листов, посвященных шахтерам, усиливает мысль о высокой созидательной миссии человека труда.

В серии «Коммунисты» крупноформатные листы, выполненные тушью, представляют людей разных национальностей, характеров, судеб. Но всех их объединяет решимость строить новую жизнь, дать достойный отпор тем, кто посягает на свободу, добытую столь дорогой ценой. Идеи борьбы за мир, протест против угнетения человека человеком продолжают звучать в послевоенном творчестве художницы. Залог и символ мира на земле видит она в



Л. Грундиг.
«Вы, матери, пусть будут ваши дети жить!»
Линогравюра. 1965.

Л. Грундиг.
Набросок.
Тушь, перо. 1930-е годы.



труде и духовном богатстве современника, в красоте весенних цветов и лирических образах родной природы. Но мирную жизнь, счастье людей надо активно утверждать и защищать. Нельзя забывать и мрачного прошлого, ведь опасность повторения этого кошмара не миновала совсем. Художницу не покидают мысли о творческом и гражданском долге. Она не перестает размышлять о месте художника в социалистическом строительстве:

— Каждый из нас страстно пытается создать произведения, говорящие о неутомимости и великолепии нашей жизни, достойные ее, без ложных прикрас. Правда нашей действительности замечательна на фоне прошлого, которое еще присутствует, но приговорено к смерти. Кто считает, что это легко, тот лжет. Но тот, кто видит лишь камни на дороге, тоже лжет. Представить именно этот процесс нашего роста требовательно, критически и вместе с тем любя — вот в чем суть!

Именно любя, переживая, заглядывая в будущее и не забывая о прошлом, творит свой образный мир художник-борец Леа Грундиг. Ее искусство становится более многогранным, более мажорным и оптимистичным. Дети, молодые люди, женщины служат для нее постоянным объектом творческого осмысления. Художница делает непосредственные портреты с натуры, обращается к символической трактовке привычных тем и сюжетов, создает многофигурные композиции с аллегорическим смыслом или лаконичные рисунки, подчас близкие плакату по силе и ясности воздействия на зрителя.

Названием замечательной работы на антивоенную тему стали строки Бертольда Брехта: «Вы, матери, пусть будут ваши дети жить!» Четыре материнские руки — символ защиты мира и детства — заботливо прикрывают нежные головы детей разных национальностей от возможной опасности, от всего того ужасного, что в избытке выпало на долю автора этой гравюры. Материнские руки добры и надежны, какими были руки самой художницы, никогда не опускавшиеся перед бедой и испытанием.

Художники- съезду!

С. П. ТКАЧЕВ,
народный художник СССР,
председатель правления
Союза художников РСФСР,
делегат XXVII съезда КПСС

Скоро исполнится 70 лет, как Советская страна идет по пути, указанному Лениным, бесстрашно прокладывая дорогу в новое, неизведанное. Каждый отрезок этого пути по-своему труден и неповторим, отмечен героической борьбой народа за торжество ленинских идей, великой созидательной мощью, творческим дерзанием.

Время, в которое мы живем, не обделило нас ни романтикой борьбы, ни сложностью решаемых задач в экономике, науке, культуре, на международной арене. Сегодня вся атмосфера нашей жизни определяется вдохновляющими предначертаниями XXVII съезда КПСС. Мне посчастливилось быть делегатом этого исторического съезда. Слушая яркий и глубокий доклад Михаила Сергеевича Горбачева, заинтересованные, острые выступления делегатов, все мы, собравшиеся в зале Кремлевского Дворца съездов, с особой силой ощущали новаторский дух и великую правду ленинской партии, взявшей курс на укрепление могущества Родины, на искоренение всего, что отжило свой век, что мешает движению вперед. В стране началась сложная перестройка во имя ясной цели — чтобы мы могли интереснее жить, окрыленнее работать.

Огромное значение партия придает роли искусства и литературы в духовной жизни общества. Эстетическое начало должно еще больше одухотворить труд, возвысить человека и украсить его быт. «Главная линия в развитии литературы и искусства, — говорится в Программе КПСС, — укрепление



связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового».

С полным пониманием задач, выдвинутых партией, держал отчет перед народом многотысяч-

ный отряд советских художников. Накануне съезда и в дни его работы в Центральном выставочном зале столицы были развернуты художественные выставки «Мы строим коммунизм» и Седьмая республиканская «Советская Россия», посвященные XXVII съезду КПСС. Десятки тысяч зрителей познакомились с достижениями изобразительного искусства всех республик. Выставки посетили делегаты, гости XXVII съезда КПСС, руководители партии, правительства и дали им высокую оценку.

Для российских художников



Ю. Тупицын.
XXVII съезду КПСС — наш
ударный труд!
Плакат. 1985.

Г. Стопа.
Протест. Из серии «Художник
и время».
Смешанная техника.
1984—1985.
50×45



В. Кошелев.
В. И. Ленин-трибун.
Медь, выколотка. 1985.
178×120×164

С. Чехомов.
Памяти отца.
Гипс. 1984.
121×60×41

Р. Баранов.
Отдых на Волге.
Масло. 1985.
150×160 ▷

Александр Грицай.
Зима в Андричѐве.
Масло. 1984.
95×140

И. Симонов.
Честь труда.
Масло. 1984.
200×210 ▷

В. Клыков.
Эрнст Тельман.
Бронза. 1985.
130×60×50 ▷



этот смотр примечателен еще и тем, что явился творческим итогом 25-летней деятельности нашего союза. В 1960 году на Первом учредительном съезде был образован Союз художников Российской Федерации. За эти годы мастера России, осваивая и продолжая лучшие реалистические традиции русского и советского искусства, отзывались на все коренные проблемы времени. Наше искусство росло и крепло как искусство новаторское, пропагандирующее новые идеи. Оно всегда жило интересами народа, основываясь на незыблемых принципах — народности, партийности, идейности и совершенного художественного мастерства.

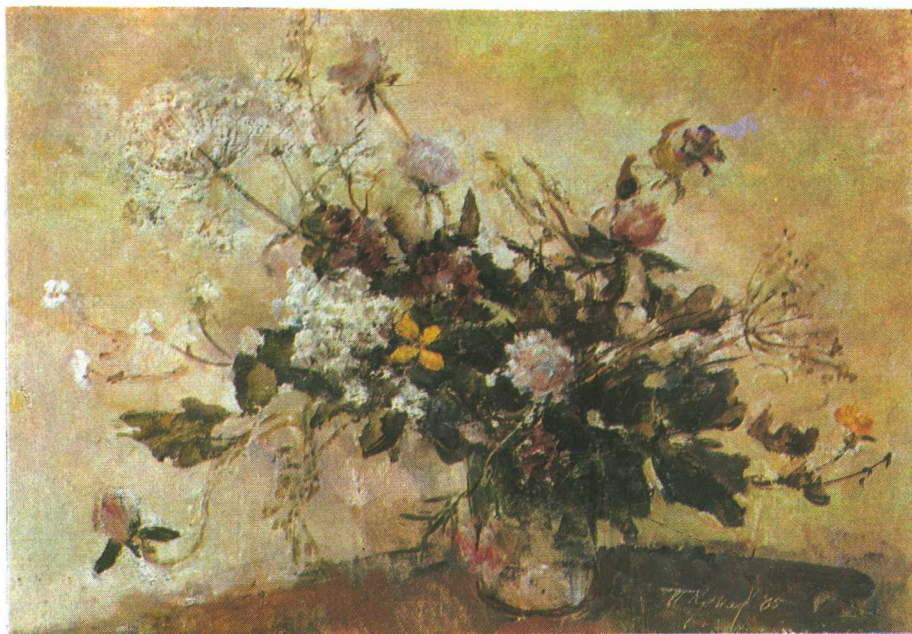
Седьмая выставка «Советская Россия» открыла новый этап в поступательном движении нашего искусства. Перед зрителями во всей полноте раскрыто богатство духовного мира современника, его заботы, чаяния и устремления. Словно вся огромная страна вместилась в выставочные залы — так широка панорама созидания советских людей, представленная на картинах, графических листах, в скульптуре. И главная их отличительная черта — утверждение

ценности мирного труда, величия человека, красоты природы, родной земли, широко и раздольно раскинувшейся от берегов Балтики до Тихого океана, от Крайнего Севера и до юга России.

Тема мирной жизни особенно дорога мастерам моего поколения, которое знает по собственному опыту, что такое война. Подвигу советского народа в Великой Отечественной посвящены многие произведения. Это не только дань славной юбилейной дате, это память сердца, долг перед погибшими друзьями и теми, кто остался в живых, пройдя версты войны. Поэтому так волнующе и трепетно обращение к этой теме художников разных поколений — и фронтовиков, и молодых, только начинающих свой путь в искусстве.

Конечно, объектом пристального художнического внимания и изучения является сам человек с его богатым внутренним миром. Каков он, герой нашего удивительного времени? Труженик, подвижник, новатор, человек слова и дела, совестливый и честный, патриот Родины. Художники стремятся коллективно создать его портретный образ, выявить те чер-





П. Крылов.
Полевые цветы.
Масло. 1985.
36 × 50

Т. Лившиц.
Женя Кисин на уроке. Часть
триптиха «В детской
музыкальной школе
им. Гнесиных».
Темпера. 1984—1985.
90 × 60

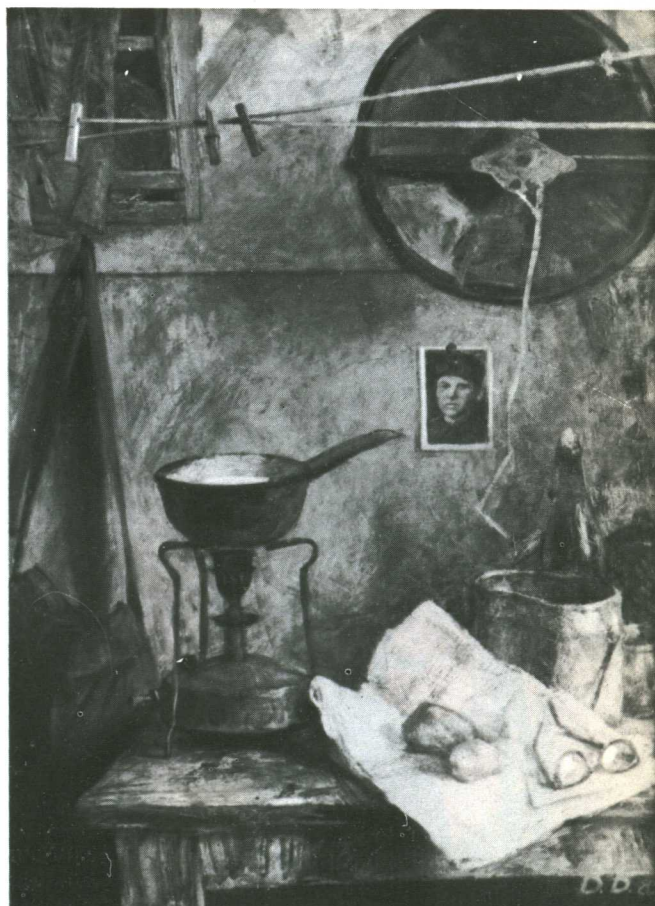


ты, которые в нем радуют, покоряют и восхищают.

Понятие современности не исчерпывается сегодняшним днем. Одна из особенностей подлинного искусства — умение говорить о современном на примере исторического опыта народа, по-новому его осмысляя. Все чаще худож-

ники обращаются к историко-революционной теме, интересными произведениями пополняется изобразительная Лениниана. Творчество мастеров питается также всем ценным, что создано отечественным демократическим искусством. Это наследие прошлого, но оно живет и необходимо нам, как кладезь духовности, вдохновляющий пример подвижничества и высокого служения народу. Поэтому закономерно и органично входят в ткань современного искусства произведения, посвященные памяти А. С. Пушкина и Сергея Есенина, скульптуры, воссоздающие образы В. Сурикова и Дмитрия Донского. Древний Московский Кремль и виды Ленинграда, огни Нижнего Тагила и Саяно-Шушенской ГЭС мощно и торжественно сливаются в единую симфонию жизни, крепко связанной с истоками, историческим прошлым страны.

Как бесспорное достижение советского изобразительного искусства мы отмечаем небывалый подъем творчества автономных республик, краев и областей. Это результат последовательно проводимой партией ленинской национальной политики, многолетней



деятельности Союза художников, направленной на всестороннюю поддержку талантливых национальных кадров. Обогащаясь профессиональным опытом русского искусства, они приносят в творчество свое мироощущение, веками сложившееся в народном укладе жизни. И сегодня в ряду ведущих художников России мы называем мастеров из Татарии, Якутии, Башкирии, Удмуртии, Северной Осетии, Бурятии, Дагестана.

Выставленные на суд зрителя произведения явились итогом напряженного труда, углубленных размышлений художников о жизни, правде в искусстве. Немало наверно, было и бессонных ночей, и мучительных поисков единственно верного композиционного, пластического решения. Без этого наша работа не обходится. Но еще до того, как художник остается в мастерской наедине с холстом, происходит кропотливый период собирания материала: этюдов и зарисовок — творческие командировки на стройки пятилетки, заводы, в колхозы и совхозы. Ни в одной стране мира, кроме нашей, художник не имеет такой всесторонней поддержки, моральной и материальной, со стороны партии и государства: организация работы в Домах творчества, гарантированная оплата труда, система творческих договоров и социального заказа. Все эти блага говорят о том, какое огромное значение придается в нашей стране творчеству художника, развитию и приумножению духовных ценностей народа.

И сегодня мы должны со всей прямотой спросить: все ли мы сделали и делаем для того, чтобы вложить в каждое творение весь жар своего сердца, всю силу таланта?

Стремясь к полному реалистическому охвату проблем действительности, мы имеем все же немало пробелов. Стремительно развивающаяся жизнь невольно заставляет самокритичнее взглянуть на себя и свое творчество. В одном из выступлений Михаил Сергеевич Горбачев подчеркнул: «Качество продукции должно быть предметом не только профессиональной, но и национальной гордости». Эти слова можно впрямую отнести и к сфере изобразительного искусства.

Ведь наряду с талантливыми произведениями экспонируется еще немало посредственных. Нередко, изображая героя наших дней, художник основное внимание уделяет внешней стороне: спецодежде, орудиям и атрибутам труда, которые заслоняют духовность человека. Почему редко встретишь в картинах выразитель-

внешне обрисован. Что же нужно сделать, чтобы таких произведений не появлялось? Значительная роль здесь принадлежит выставочным комитетам, которые должны поставить заслон всякой серости. Но это только малая часть решения большой проблемы. Для того чтобы полностью ее решить, необходимо повысить профессиональ-



В. Бабицын.
В дни войны.
Масло. 1984.
◁ 110×79

А. Ткачев, С. Ткачев.
Молодая семья.
Масло. 1983—1984.
158×181

но написанные глаза, руки, как это умели делать старые мастера? Нам надо учиться у классиков их глубокому проникновению в душу человека, их высочайшему мастерству, отношению к искусству как делу подвижническому.

В последнее время на наших пленумах, сессиях Академии художеств не раз поднимались вопросы развития станковой тематической картины. Картин сейчас пишут много, но все ли их можно назвать картинами в подлинном смысле слова? Еще немало гуляет по выставкам полотен схематичных, худосочных, далеких от жизни, где человек лишь обозначен,

ную подготовку молодых художников в вузе, поднять значение и авторитет художественной критики, взыскательнее относиться к вступающим в ряды нашего союза. Решение всех этих вопросов в наших руках, и советские мастера приложат все силы, чтобы их творчество соответствовало уровню масштабных задач, поставленных партийным съездом.

Сделанное надо оценивать с точки зрения будущего, с точки зрения высокого коммунистического идеала, с точки зрения дальнейшего развития искусства социалистического реализма. Таково веление времени, веление партии и народа.

Беседы о рисунке



В жизни каждого художника большое значение имеют добрые напутствия учителя, особенно первого. Таким учителем для многих ныне известных и очень разных по творческому почерку мастеров, как Гелий Коржев, Петр Оссовский, Николай Андронов, Павел Никонов, Альберт Папикян, был Александр Осипович БАРЩ (1897—1971). В течение 18 лет, с 1940 года, он преподавал в Московской средней художественной школе. Сегодня мы начинаем публикацию бесед А. О. Барща о той огромной роли, которую играет рисунок в учебном процессе, в становлении художника.

ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Рисунок — ведущая дисциплина в процессе обучения изобразительному искусству. И это понятно, ведь он лежит в основе любого изображения. Именно в рисунке раскрывается содержание художественного произведения, его центральная мысль.

Для художника рисунок служит одновременно средством познания и тем предметно-образным языком, при помощи которого он общается со зрителем, воздействует на него, передает свое отношение к действительности.

Органы зрения, воспринимая внешний мир, дают возможность нашему сознанию ощущать разнообразные качества предметов — цвет, форму, пространство, движение и покой. Восприятие не сумма отдельных, не связанных друг с другом ощущений, а целостный образ предмета или явления.

Но люди видят мир по-разному, так как восприятие человека

зависит от его воспитания, общего развития, культурного уровня, рода занятий. Так, зрительное восприятие художников особенно обострено и глубоко индивидуально. Не все, что художник видит, привлекает его внимание, вызывает желание изображать. Но если какой-нибудь предмет или явление заинтересовало его, пристально вглядывается, старается оценить и осмыслить увиденное. Иными словами, он наблюдает, анализирует и делает для себя выводы.

НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ

Наблюдение бывает различным: длительным и коротким, прерывающимся и непрерывным. В сознании возникает приблизительный, но достаточно устойчивый образ предмета, который является отправным для работы. Умение наблюдать окружающий мир следует считать главным и решающим в творческом методе художника.

Но развить необходимую остроту наблюдательности можно только в результате продолжительной практики и систематических упражнений. Привычка наблюдать вырабатывается постепенно и со временем становится необходимой и обычной не только во время работы, но и всегда и всюду.

Наблюдая и изучая жизнь в ее многообразии, художник получает все новые и новые впечатления, расширяет кругозор, обогащает творческие возможности. Притупление внимания к

окружающему влечет за собой остановку в творческом росте.

«Вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений. Он всегда должен оглядываться по сторонам и без конца смотреть все новое и новое!» — говорил Петр Петрович Кончаловский.

ЦЕЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ

Умение критически наблюдать, то есть анализировать свое восприятие природы и делать обобщающие выводы, должно подкрепляться умением целно видеть. Это специфическое, профессиональное видение, ценная способность зрительно воспринимать предмет или явление, выделяя при этом самое существенное, отличать типическое от характерного, определять внутреннюю связь между отдельными частями.

В памяти обычно запечатлевается не весь предмет или явление со всеми деталями и подробностями, а выборочно, самое главное, именно то, что художнику нужно сейчас (или будет нужно впоследствии), чтобы раскрыть в создаваемом образе особенности природы, мимо которых большинство людей равнодушно проходит. Можно смотреть, но не видеть.

Важно, чтобы результат наблюдения был сохранен в сознании. И здесь на помощь приходит зрительная память.

ЗРИТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Зрительная память развивается благодаря частым упражнениям на запоминание. Эта повышенная у художников способность тесно связана с наблюдательностью. Чем больше собирается впечатлений, тем богаче становится копилка памяти, из которой можно черпать материал, необходимый для работы.

Многие мастера работали, полагаясь главным образом на свою исключительную зрительную память. «Леонардо да Винчи, — писал советский искусствовед А. А. Сидоров, — мог целые дни бродить следом за понравившейся ему фигурой, и при этом так запечатлевал ее в памя-



А. Яковлев.
Руки скрипача.
Сангина. 1914.

Т. Жерико.
Испуганный конь.
Перо, кисть, тушь,
отмывка сепией,
на серой бумаге.
До 1816 г.

Д. Констэбль.
Вид на реку Стур.
Сепия.
Между 1830—1836 гг.

О. Ренуар.
Купальщицы.
Подготовительный рисунок
к картине.
Перо. 1916.



О. Домье.
Литография из серии
«Выставка 1859 года».

— Жена моя, поскольку нам некогда, ты будешь смотреть на картины справа, я — на картины слева, а дома расскажем друг другу, что каждый из нас увидел.

Леонардо да Винчи.
Рисунок старого человека и юности.
Сангина. Около 1490 г.



ти, что, приходя домой, зарисовывал ее, как если бы она сейчас перед ним стояла».

Блестящей зрительной памятью обладали замечательные французские художники Густав Доре, Оноре Домье и Эдгар Дега.

Острая наблюдательность и необычайная зрительная память служили Доре основой для прославивших его иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле.

Известно, что Домье никогда не рисовал с натуры, а лишь запечатлевал в памяти увиденное. Дега, гуляя по улицам Парижа, запоминал облик встречавшихся ему людей и, придя домой, писал их по памяти. Айвазовский создавал свои морские пейзажи на основе того, что сохранялось в его памяти от постоянного наблюдения моря, которому он посвятил все творчество. Ведь невозможно написать с натуры молнию, порыв ветра, всплеск волн. Поэтому художник должен запомнить эти явления.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что перед человеком, желающим стать художником, встают четыре основные задачи:

А. Мыльников.
Модель.
Тушь. 1971.

Ж.-Ф. Милле.
Женщина, занятая стиркой
белья.
Черный мел. Около 1870 г.

- воспитывать и развивать способность к наблюдению;
- учиться целно видеть;
- развивать и укреплять зрительную память;
- учиться рисовать по памяти.

ДЛИТЕЛЬНЫЙ УЧЕБНЫЙ РИСУНОК

Что он дает? Длительный, основанный на продолжительном изучении натуры рисунок является главной формой обучения изобразительному искусству.

Этот метод учит моделировать форму, выявлять пластические особенности предметов. Работая над таким заданием, начинающий может постигнуть правила перспективы, анатомию человека и животных, законы распространения света, тоновые отношения. Постепенно он приобретает профессиональные навыки: последовательность ведения работы на основе принципа «от общего к частному, а затем от частного к обогащенному общему»; умение целно видеть; технические приемы рисования, так называемую постановку руки, то есть как держать карандаш, проводить линию, штриховать и так далее.

Для длительной постановки, как правило, пользуются мертвой натурой: гипсовыми слепками орнаментов, античных ваз и капителей. При переходе к изучению человека используют копии античных голов, целых фигур и деталей. Параллельно идет изучение живой модели: сначала рисуют голову, торс, а затем мужскую и женскую фигуры.

Учебный рисунок помогает начинающему художнику выработать ряд качеств, которые на профессиональном языке принято называть «постановкой глаза». Это означает, что, помимо умения целно видеть, наблюдать и запоминать, он должен развивать остроту глазомера для быстрого и точного определения



пропорций, а также тоновых отношений.

Длительный рисунок с неподвижной модели, продолжающийся двадцать пять — тридцать часов, приучает к внимательному анализу и подробному изучению натуры. Но в то же время из-за растянутости и многоаспектности процесса наблюдения, связанного с одновременной напряженной работой над построением и тональным решением формы, теряется первоначальная острота восприятия и интерес к изображаемому. Внимание порой притупляется и направляется на бесцельные поиски второстепенных деталей и мелочей, и творческий процесс моделирования формы превращается в почти механическое копирование всего, что воспринимает глаз.

Кроме того, длительный учебный рисунок не может научить изображению движения модели с изменением облика, контура, освещенности, состояния. Это относится ко всему движущемуся в природе: облака и тучи, дым и пыль, вода и волны, ветер, животные, птицы, насекомые и, наконец, человек.

Учащиеся, уже имея достаточный запас специальных знаний и навыков в изображении человека, оказываются беспомощными перед задачей реалистически-правдивой передачи человека в действии, в естественной позе, с характерным лицом и убедительным жестом.

Именно здесь учащихся больше всего подводит создавшаяся (а со временем укоренившаяся) привычка спокойно, с прохлад-

цей наблюдать и рисовать неподвижную модель, поставленную на длительный срок в искусственную позу, при которой она как бы изолируется от внешнего мира и поэтому пассивна, не живет, не действует, не переживает, теряет свои характерные особенности и выразительность.

Таким образом, длительный учебный рисунок с натуры, несмотря на его ведущую роль в системе обучения, не может полностью разрешить все учебные и воспитательные задачи, неразрывно связанные с подготовкой будущего художника. И здесь на помощь приходит вспомогательный, краткосрочный рисунок двух видов — набросок и зарисовка. Но об этом в следующем номере.

Микеланджело.
Зарисовка двух фигур с фрески Джотто в Капелле Перуцци.
Перо. Около 1488—1489.



Микеланджело.
Зарисовка фигуры с несохранившейся фрески
Мазаччо в церкви дель
Кармине.
Перо. Около 1488—1489.





Ожерелье Кижей

НЕБОЛЬШОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В ОКРЕСТНОСТИ
ЗНАМЕНИТОГО ОСТРОВА

Заонежье обладает огромной притягательной силой. Люди приезжают сюда из самых разных мест. Одни — полюбоваться на знаменитые Кижы, другие — остаться наедине с природой, третьи — на рыбалку или охоту. И у каждого, кто сел летом в лодку или встал зимой на лыжи, возникает проблема, как найти путь среди сотен островов, заливов, проливов.

Этот же вопрос, очевидно, возникал и у первых новгородских переселенцев, осваивавших богатые северные края, и у многих других людей, проходивших тут позже. В наше время суда находят фарватер по белым треугольникам перевальных столбов, на которых ночью загораются к тому же огни. Добавьте сюда различные бакены, вешки и тому подобное. А вот какими ориентирами был отмечен безопасный путь в кижских шхерах в старину?

Непростую эту проблему наши предки решили гениально просто: ориентирами им служили хорошо видные издали еловые рощи с часовнями в них. Как появились эти рощи, неизвестно: может, их не трогали при рубке, а может, специально высаживали молодые деревья. Но подобная система створных знаков действует и по сей день — современные треугольники створов, установленные по всем правилам судоходства, расположились у подножия тех самых рощ, постоянно подтверждая правоту народных мастеров.

В этих-то древних рощах и располагались небольшие часовни. Организуя и упорядочивая окружаю-

щее пространство, они вместе со своим зеленым обрамлением играли роль архитектурного центра для расположенных рядом деревушек в несколько домов. И вот что поразительно: архитектурно-ландшафтный прием зодчие из народа воплощали каждый раз по-новому, тщательно учитывая особенности конкретного места!

Чтобы сполна ощутить разнообразие жемчужин кижского «ожерелья» и их неразрывное единство с природой Севера, нужно пройти весь древний путь от часовни к часовне. Лучше предпринять путешествие зимой — этот «великий художник» наиболее эффектно показывает архитектуру. А тоненькая ниточка лыжни в белоснежных просторах — самый красноречивый свидетель того, как человек находит дорогу по ориентирам, поставленным здесь столетия назад...

Первой будет встреча с деревней Корба. На узком мысу — еловая роща, а рядом с ней высится часовня. Удивительно близки они друг другу — остроконечные ели и шатер колокольни. В резком, против солнца, освещении силуэт ее можно, пожалуй, принять за одно из деревьев рощи. Сама часовня Знамения построена по известной схеме — «кораблем»: сени, трапезная и собственно часовня. Вертикаль колокольни преобладает над горизонталью других помещений. Основа композиции — восьмерик звонницы с живописными переливами светотени, а венчает звонницу изящный шатер с луковичной главкой, покрытой лемехом. Крыльцо асимметричных очертаний вносит еще одну своеобразную нотку.



Ансамбль Кижского погоста.
◁ XVIII—XIX вв.



Часовня Знамения Богородицы
в деревне Корба.
XVIII в. Вид с юго-востока.

Деревня Воробьи.
Вид с озера.

Декоративное убранство сосредоточено наверху — это подзоры, пущенные по верхней грани четверика и свисающие кружевом из-под воротника шатра. Богато украшено и крыльцо — декоративные элементы играют здесь роль масштаба, примиряющего размеры человека и сооружения.

Как и многие другие памятники древнерусского зодчества, в прошлом часовня имела иной цветовой образ. Столбы звонницы были красными, зелеными и синими, подзоры — тоже красными, и все сооружение выглядело по-народному празднично. Значение такого приема в северной архитектуре велико, причем использовались контрастные цвета, и чем меньше была деталь, тем интенсивнее окраска. Так достигалось устойчивое восприятие архитектуры независимо от капризной карельской погоды — то пасмурной, то туманной.

В часовне сохранилось внутреннее убранство, роспись потолка, принадлежащая кисти заонежских мастеров XVIII—XIX веков. Облака художники трактуют неожиданно — в виде чередующихся красных и фиолетовых полос, а на тавлинах изображены фантастические бутоны цветов. Это очень характерно для народного искусства Заонежья.

От Корбы за гладью озера уже виднеется Кижский погост, но направиться к нему напрямую нельзя — впереди опасные мели, где зимой образуются промоины, не замерзающие даже в лютые морозы. Безопасный путь укажет роща деревни Воробьи.

Селение расположилось у подножия холма, вершину которого торжественно венчает часовня Кирика и Улиты в окружении елей. Она гораздо непритязательнее своей соседки из Корбы. Постройка состоит из двух механически соединенных срубов — восточного, построенного в конце XVIII века, и западного, перевезенного из другого места в 1885 году. Обе эти части по своим пропорциям схожи между собой, благодаря чему и достигнуто стилистическое единство. Безвестные зодчие скупно использовали декор — нехитрая резьба причелин, столбов звонницы, потоков. Крыльцо вовсе лишено отделки. Поэтому внимание невольно обращается на конструктивные элементы: фундамент из известняка, сложенные «в обло» клетки срубов, крыша «по протокам и курицам» — приемы, хорошо известные в народном творчестве с XVII века.

Аскетичный облик памятника наводит на мысль, что главное здесь — гигантские ели вокруг, эти природные маяки для плывущих по озеру. Кижский погост кажется отсюда совсем близким — человек, как известно, склонен приуменьшать большие расстояния и уже весь остальной путь проходит под магическим влиянием многоглавых храмов. При движении погост оживает, его силуэт изменяется, напоминая то корабль под парусами, то какое-то неведомое существо — образы бесконечны! Летом, зимой, на закате, в тумане — всякий раз по-разному воспринимается этот уникальный шедевр народного зодчества... Но мы не будем заходить за ограду, ведь впереди уже виден крохотный шатер звонницы и россыпь домиков: Васильево.

Часовня Успения в этой деревне — одно из древнейших сооружений острова Кжи. Во второй половине XVII века была срублена постройка из двух частей — сама часовня и низкая трапезная. И только через два века облик ее изменился — появились сени с колокольней. Центром композиции остался восточный сруб. Как и в Воробьях, памятник в Васильеве украшен весьма скромно — соперничать с феерическим многоглавием хорошо видного отсюда Кижского ансамбля бессмысленно. Продолжая сравнение двух часовен, отметим, что схожи и схемы их композиции — традиционный «корабль». Но на этом сходство кончается.

Вспомним, что сооружения народного зодчества чутко реагировали на природное окружение. А в Васильеве вместо крутого холма низина до самого озера. Часовня в Воробьях и в окружении высоких елей видна издали, тут же зона восприятия ограничена. Да и человек в первом случае видит сооружение снизу, на фоне неба, а во втором — с соседних возвышенностей, на фоне земли и воды. Вот почему высота воробьевской постройки умышленно подчеркнута высоким подклетом и колокольней, а для Успенской часовни главное — ее прямое назначение, на что указывают размеры главного помещения. Даже такая деталь не случайна. В Воробьях главка клетки прикила к крыше, а маковица колокольни гордо возвышается на высоком барабане. В Васильеве все наоборот — крупная главка над восточной частью даже поставлена на большой восьмерик!



Колокольня часовни Параскевы Пятницы и Варлаама Хутынского в деревне Подъельники. XIX в. Вид с юго-запада.



Часовня Успения Богородицы в деревне Васильево. XVII—XVIII вв. Вид с юго-запада.

Такой тонкий учет особенностей зрительного восприятия характерен для традиционного зодчества Севера. Современные психофизиологи утверждают, что основную информацию об объекте человек получает через его силуэт, причем наиболее важны точки перелома — именно на них фиксируется внимание. Народные мастера, похоже, знали об этой закономерности, особое внимание уделяя силуэтам своих построек. От деревни Васильево, кстати, хорошо виден характерный абрис нескольких острокопечных елей, выступающих за кромку леса. Рожица эта будоражит любопытство, заставляя снова двинуться в путь к деревне Подъельники.

Постепенно приближаясь, трехсотлетние ели полностью завладевают вниманием. А потом перед человеком, привыкшим к гигантским размерам деревьев, предстает крохотная часовенка, приютившаяся под их косматыми лапами. Кажется, они не могут существовать друг без друга — эти ели-великаны без своего маленького дитя и часовенка без могучих деревьев-опекунов. И вдруг понимаешь, что она образовала какой-то особый, очеловеченный масштаб окружающей природы.

Сооружение по высоте соразмерно человеку, но это не сразу заметишь из-за долгих скатов кровли. Высота ограждения звонницы нарочно увеличена, и от сопоставления его с другими деталями часовня кажется еще меньше. В полном согласии с окружающей природой и декор — главки удивительно похожи на маленькие боровики на толстых ножках. И тем более поразительно, что этот памятник появился в середине XIX века — время упадка народной архитектуры. Очевидно, все дело в силе традиций, преподавших нам наглядный урок образности.

Недалеко от Подъельников расположено еще одно небольшое поселение. От оживленного фарватера деревня Еглово отделена островками, и образовавшаяся заводь надежно защищена от ветров. Дома выстроились на северной стороне острова, главными фасадами они обращены на озеро. И вот перед фронтонами их на миниатюрном островке диаметром в семь метров поставлена часовня. Стоящие друг против друга, они будто ведут неторопливый разговор в уютном пространстве заводи. К сожалению, деревня сейчас пустует, памятник находится в аварийном со-

стоянии. Совершенно ясно: нельзя допустить, чтобы исчезло с лица земли поселение, несмотря на то, что часовня далека от совершенства и дома построены в XX веке. Важно сохранить сами образцы взаимосвязи народной архитектуры с природой, поскольку принципы эти могут найти применение и в наши дни.

Завершая маршрут, посетим еще Волкостров. Часовня Петра и Павла видна издали, хотя возле нее нет высоких деревьев. Возводя последний архитектурный маяк на пути в Великую губу, народные мастера рассчитывали только на силу искусства. Великолепный силуэт зрительно организует огромное пространство. Поэтому и размеры часовни больше, чем в других селениях, и членения крупнее. Любуются ею и жители деревни, которые видят сооружение вблизи: все детали, большие и малые, выполнены с поразительным вкусом и чувством меры. Вроде и каноны те же — восточный сруб с главкой, трапезная, колокольня, дощатое крыльцо с южной стороны. Но общая схема растворяется в деталях, присущих только этому памятнику архитектуры. Сруб самой часовни как бы вырастает из общей двускатной крыши, с севера и юга постройку опоясывает гульбище с безупречной прорезью балясин, оконные наличники состоят из кронштейнов и наклонных сливных досок. Вся постройка какая-то очень праздничная, заставляющая вспомнить о древнерусских хорамах.

Памятник претерпел обычное для многих заонежских часовен изменение: в XVII веке возведен восточный сруб, остальные части пристроены в XVIII веке. Но такую разновременность неискушенный зритель обнаружить не в состоянии — так цельно выглядит весь объем постройки. Разве это не пример преемственности в искусстве, когда столетие спустя внуки достойно продолжают дело своих предков!

Памятники, с которыми мы сегодня познакомились, сотворены несколькими поколениями северян. Строителей объединяло многое, но главное — сама неповторимая земля Заонежья. Это чувствуешь постоянно. И это позволяет говорить о кижском «ожерелье» как об удивительно цельной и гармоничной увертюре к торжественной симфонии Кижей.

В. ГУЛЯЕВ

г. Петрозаводск

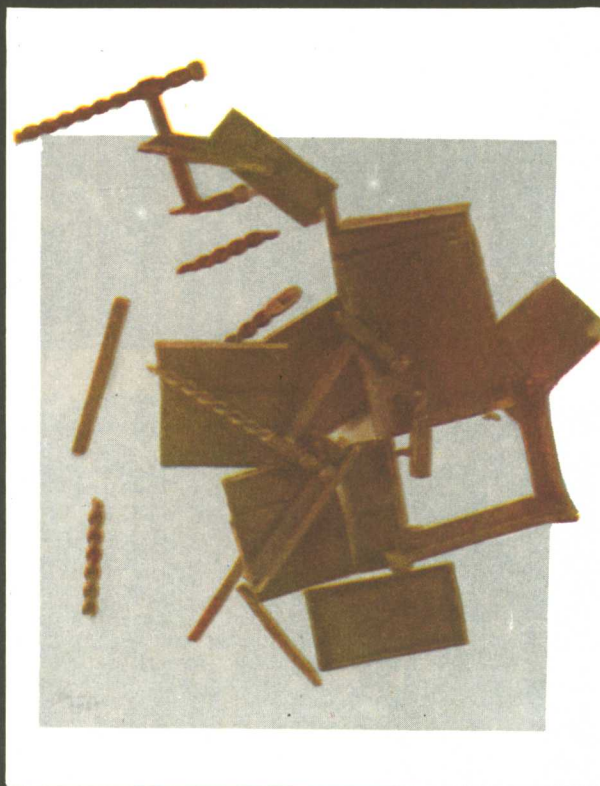
ИДЕАЛ

ИЛИ ИМИДЖ



Художник пылливо всматривается в мир. Он ищет не только тему и сюжет будущего произведения, ему необходимо вдохновение, взлет фантазии и чувств. Истинный художник не стремится скрупулезно передать увиденное: он жаждет поделиться с людьми раздумьями и переживаниями, воссоздать в произведении жизнь в соответствии с собственным пониманием прекрасного, своим эстетическим идеалом.

Копия же действительности, пусть даже самая точная, далеко не искусство. Ведь при ее создании в стороне остаются личность и позиция автора, состояние его души, характер мышления. Примером нетворческого отношения к живописи может служить факт, имевший место в Германии в начале нашего века. Художник писал картину в садике у своего дома. Закончив работу, он критическим оком взглянул на результат. Ему не понравилась маленькая, хилая березка на переднем плане. Тогда он замазал ее на холсте и выдрал с корнем злополучный оригинал. Автор счел нужным привести природу в соответствие со своим «произведением». Это, конечно, курьезный случай, но он наглядно характеризует бескрылый подход к задаче художника.



Арман.
Разбитый стол.
Предметная композиция. 1961.

В основе истинного искусства лежит творческое осмысление действительности, стремление к идеалу, совершенству, умение находить для выражения конкретного содержания глубоко образную, живо воздействующую на разум и эмоции зрителя форму. Замысел художника обычно возникает и реализуется под воздействием его эстетического идеала. Идеал — это высшая осознанная цель человеческих стремлений и свершений. Эстетический идеал включает в себя представления о совершенном, прекрасном, горячо желаемом, но еще не достигнутом.

Хотя эстетические взгляды художника носят субъективный характер, личный идеал непосредственно связан с общепринятыми социально-эстетическими представлениями. В социалистическом обществе, усилия которого направлены на гармоничное развитие личности, воззрения художника не входят в противоречие с царящей в нем системой эстетических представлений. Художники вместе со всем народом, но своими особыми средствами способствуют скорейшему воплощению передовых тенденций во всех областях жизни, преодолению пережитков, устранению недостатков и препятствий в социальном развитии. Естественно, что идеалы общества исторически обусловлены — они меняются. Отражая это развитие, деятели искусства изби-

рают объектом своего творчества наиболее значительные явления, представляющие общий интерес, стремятся раскрыть перспективность явлений, показать возможные пути реализации новых прогрессивных взглядов.

«Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет» — применительно к изобразительному искусству это утверждение В. И. Ленина означает, что художник должен «включать» в произведение свой идеал, выражать желаемый результат развития воплощаемого явления.

Жизнь — первоисточник искусства. Она дает художнику идеи, краски, впечатления. Она становится предметом исследования, размышлений и обобщений человека-творца. В условиях буржуазного общества существует целая система мер для того, чтобы выхолостить, уничтожить, растворить в формальных трюках и внешних эффектах способность искусства давать художественный портрет времени, заставляя задумываться о жизни человека, открывать новые горизонты его судьбы и судьбы общества.

Буржуазия боится гибельных для эксплуататоров революционных преобразований. Идеологи буржуазии стремятся сохранить, закрепить существующий «порядок» всеми средствами, в том



К. Олденбург.
Гигантские синие штаны.
Полотно, акрил. 1962.

числе и средствами искусства. Деятели искусства, призывающие к борьбе за социальный прогресс, подвергаются в странах капитализма гонению и репрессиям. Произведения художников и скульпторов-реалистов не покупаются и, как правило, не выставляются в музеях. Реализм враждебен эксплуататорам. Отражая буржуазную действительность, реалистическое искусство фиксирует ее противоречия, пороки и изъяны, запечатлевает жестокость и бесчеловечность общественных порядков. Но все же прогрессивные художники создают в странах капитализма произведения, которые ценит и бережет простой народ.

В Голландии, на месте, где фашисты расстреляли 26 молодых борцов Сопротивления, после окончания войны был поставлен монумент. Он увековечил память о молодых патриотах, отдавших свою жизнь за освобождение родины. Закованные руки сжаты в кулаки, гордо выпрямлена облаченная в арестантскую одежду мощная фигура голландского патриота. Мужественное лицо выражает непреклонную волю к борьбе. Скульптура стоит прямо на поляне, государством не охраняется. На уровне пояса видна большая выбоина. Местные жители рассказывают, что однажды ночью к памятнику подъехала большая черная машина и вышедший из нее немец, по-видимому избежавший кары фашистский

военный преступник, стал камнем разбивать скульптуру. Явившиеся на шум местные жители обратили разрушителя в бегство. Производство искусства было спасено.

Современное буржуазное общество и гуманистические идеалы — несовместимые понятия. Задачи правящих кругов в области искусства направлены к одной цели: прервать связь художника с действительностью, помешать создавать произведения правдивые, содержащие хоть долю социального анализа и обличения. Буржуазные теоретики искусства избегают даже употребления понятия «идеал». Взамен эстетического идеала они предлагают использовать «имидж», понимая под этим термином некую подборку из существующих предметов и явлений, произвольно скомпонованных и механически воспроизведенных. В поисках объекта копирования буржуазные художники широко обратились к муляжу. Создание произведений средствами муляжа образовало направление буржуазного искусства, получившее известность под названием гиперреализм (сверхреализм). Многочисленные «теоретики» готовы подвести весьма мудреную философскую основу под совершенно бессмысленные поделки, под претенциозные творения псевдореалистов.

Нужно сказать, что до возникновения гиперреализма никто не пытался причислить муляжи к



Т. Вессельман.
Великая американская
обнаженная.
Манекен. 1968.



К. Олденбург.
Кухонная плита.
Предметная композиция. 1962.

искусству, а создание их — к художественной деятельности. Муляжи не принимались на выставки. Противники истинного реализма порой даже брали это на вооружение: объявив подлинное произведение искусства муляжом, отказывались его выставлять. Французский скульптор-реалист О. Роден, выбрав прекрасную модель, создал произведение, воспевающее красоту на заре развития человечества, — скульптуру «Бронзовый век». Работа не была принята на выставку под предлогом, что это якобы муляж. Теперь, сто лет спустя, в буржуазных странах муляж с легкой руки теоретиков и заказчиков причислен к искусству.

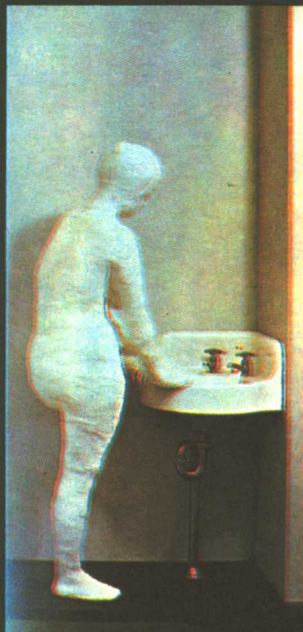
Достаточно сравнить произведения великого О. Родена с работой американского скульптора-гиперреалиста Дж. Сигала «Женщина, моющая ногу», чтобы убедиться в абсолютном превосходстве истинно художественного творчества над псевдоискусством гиперреалистов. Их поделки, подчас выполненные с большим правдоподобием и вниманием к детали, все-таки лишены жизни, эстетических идеалов и даже самой минимальной образности.

Создаются они не художественными средствами, а с помощью определенных технических ухищрений и навыков. Например, Сигал предлагает человеку принять нужную позу, затем обматывает его влажными хирургическими бинтами. Высыхая, бинты, пропи-

танные гипсом, сжимаются, причиняя острую боль заключенному в них человеку. Наконец Сигал разрезает высохшие бинты, освобождая злосчастную жертву «творческого процесса». Образовавшееся из бинтов подобие литейной опоки скульптор заливает жидким пластиком. Затвердевший в опоке пластик и есть произведение гиперреалистического искусства. Каждый из отлитых в данной форме экземпляров «скульптуры» продается в музей в качестве подлинника и выставляется там в обрамлении промышленных товаров: раковины, стула, стола, радиоприемника...

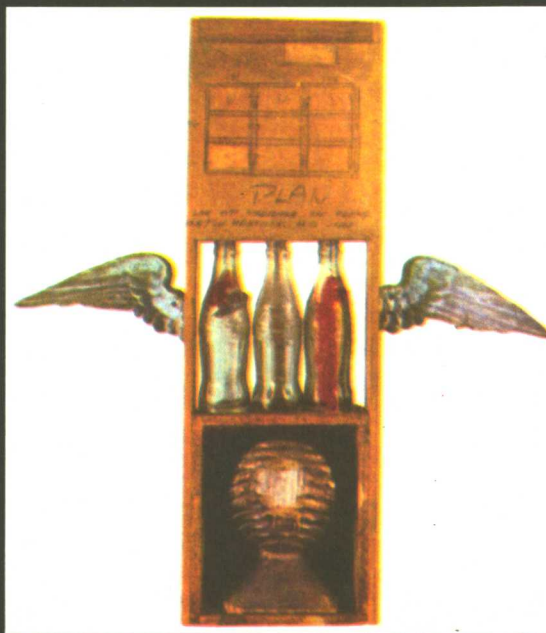
Американский художник-модернист Р. Лихтенштейн изобрел свой способ создания поделок-имиджей. В качестве исходного материала он использует обычный товарный манекен. Каждая проданная им в музей работа такого рода имеет двойной номер: первым он нумерует тип использованного манекена, вторым — очередной экземпляр «подлинника». Такого рода поделки развенчивают образ человека, да и самого художника, лишённого чувства прекрасного, склонного к обычному шарлатанству, отказавшегося от воплощения в творчестве высоких эстетических идеалов.

В качестве произведений гиперреализма в музеях капиталистических стран нередко выставляются просто предметы промышленного производства или домашнего обихода. Например,



Д. ж. Сигал.
Женщина, моющая ногу.
Муляж. 1965.

Р. Раушенберг.
Кока-кола.
Конструкция. 1958.

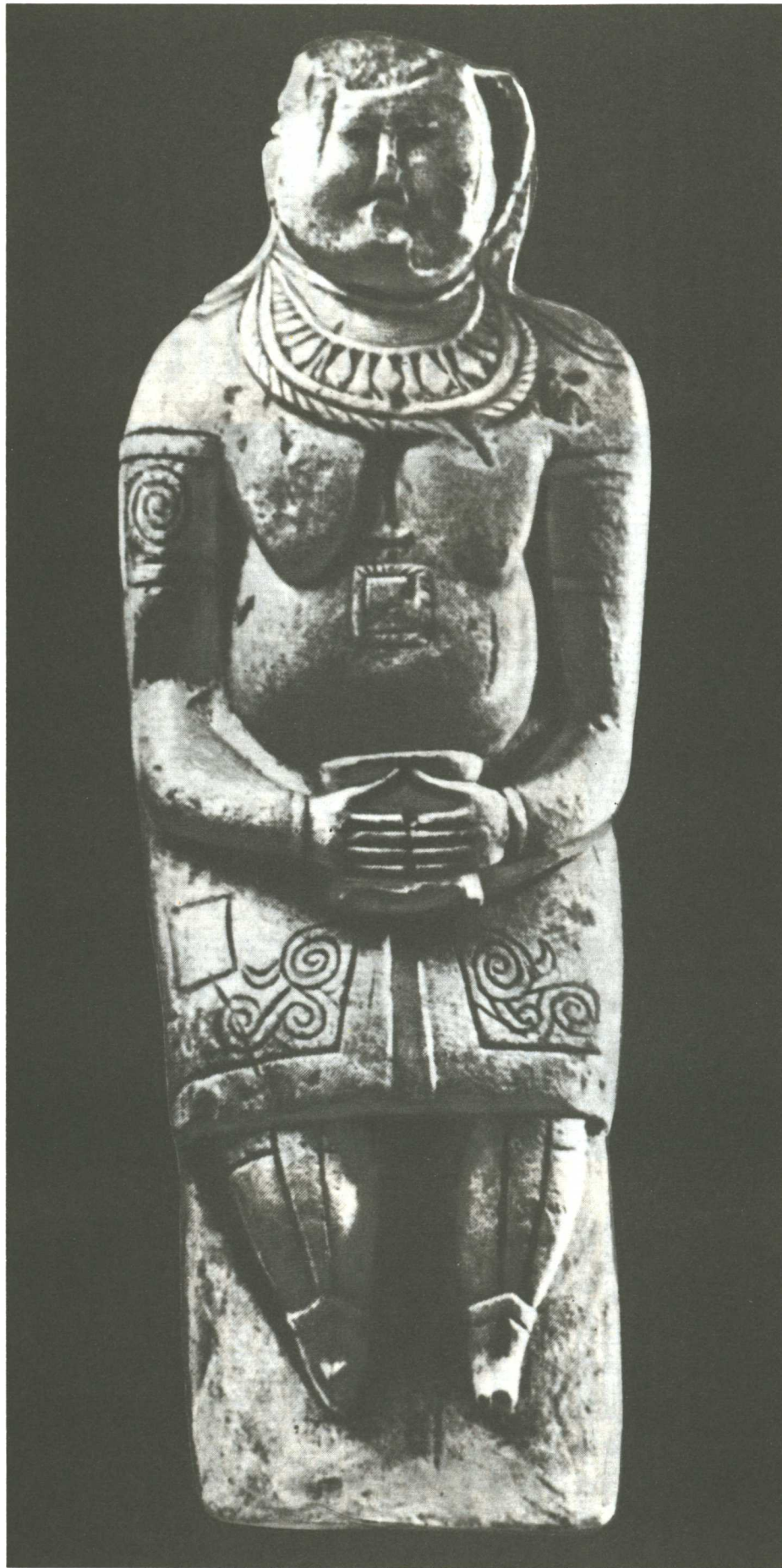


«Кухонная плита» К. Олденбурга, предлагающая вместо художественного образа произвольный перечень бытовых предметов. Или тщательно, иллюзорно сделанная копия увеличенных в раз-мере брюк — «Гигантские синие штаны» того же автора. Эти и им подобные «произведения» носят ярко выраженный рекламный характер и знаменуют собой принижение духовных потребностей человека, катастрофическую утрату не только смысла, а даже элементарной эмоции.

Низвести себя до уровня создателя муляжей, посвятить жизнь штамповке поделок-имиджей — это значит отказаться от призвания художника, погубить свои способности, талант.

Может ли современный художник, кто бы он ни был по национальности, социальной принадлежности, возрасту и творческой манере, отгородиться от бурлящей жизни, от острых проблем времени вялым, бездушным имиджем? Волей империалистической реакции мир подведен к краю ядерной бездны, перед лицом тупиковой экономической ситуации на Западе все необратимей распад духовных ценностей. И символом распада и тупика представляются сегодня ущербные творения зарубежных художников вроде «Великой американской обнаженной» и «Гигантских синих штанов».

И. КУЛИКОВА,
доктор философских наук



ПОЛОВЕЦКИЕ ИЗВАЯНИЯ XI—XIII ВЕКОВ

Начиная с IV—V веков на южной границе русских княжеств просторные, богатые реками и пастбищами степи постоянно наводнялись тюркско-монгольскими племенами, которые, сменяя друг друга, продвигались с востока на запад. Они занимались скотоводством, охотой и коневодством. В X веке в этих местах появились свирепые печенеги, досаждавшие Византии и Древней Руси. В середине XI их вытеснили другие племена кочевников — половцы, которые стали полновластными хозяевами Великой степи от Западной Сибири до Карпат. Новые пришельцы вели постоянную борьбу с Русью. Они сжигали села, храмы, угоняли скот, грабили и уводили в неволю селян. В набегах участвовали не только мужчины-воины, но и их жены. Это был воинственный и жестокий народ, мастерски владевший оружием — луками и саблями. Половцы преодолевали огромные просторы на быстрых, выносливых конях. Временами между ними и русскими устанавливались дружественные связи, подкрепляемые брачными союзами княжеских и ханских семей. Но войны все равно преобладали в жизни кочевников.

Половцы происходили от древнетюркских племен. Издавна у них существовал культ почитания предков, великих предводителей. Кочевники не имели, подобно грекам и римлянам, своего Олимпа, населенного богами, в честь которых строились храмы. Религиозные действия выражались в ритуалах и жертвоприношениях перед каменными фигурами. Они высекались из песчаника, известняка, ракушечника, мела и гранита. Половецкие статуи, появившиеся в XI—XIII веках, в значительной степени отличались от своих древних прообразов, были тщательно проработаны и имели портретное сходство. С течением времени статуи культового назначения заменялись изображениями вождей-ханов, знатных жен и воинов-бо-

гатуров, по заказам которых и высекались.

Вторжение в середине XIII века новых пришельцев — монголов, называвшихся в древнерусских летописях «татарами», привело к крушению половецкой социальной организации. С исчезновением ханств исчезло и их искусство.

число которых в настоящее время достигает около 2 тысяч. В древности они стояли обращенные лицом к востоку, на погребениях, курганах, развилках проторенных в степи дорог. На обширных пространствах от Волги до Днестра часто встречались эти древние изображения. Благодаря большой

*Как сонны эти плоские черты!
Как первобытно, грубо это тело!
Но я стою, боюсь тебя... а ты,
Мне улыбаешься несмело.*

Половецкие статуи оставили много загадок. Они были двух видов — мужские и женские, изображались стоящими или сидящими, с сосудом удлиненной формы в



◁ Богатая половчанка.
Мел. XII—XIII вв.
Высота 2,1 м.

Женская фигура.
Песчаник. XII в.
Высота 2,41 м.

Скульптурное изображение
человека.
Песчаник. IX—X вв.
Высота 1,1 м.

Половецкий воин.
Песчаник. XII в.
Высота 2,7 м.

У половцев не было письменности, поэтому они не оставили никаких документальных свидетельств. Найденный в архиве знаменитого итальянского поэта XIV века Ф. Петрарки латино-половецко-тюркский словарь в объеме 1560 слов стал почти единственным источником изучения культуры древнего народа.

Творческое наследие половцев — это каменные скульптуры,

высоте, от 3,5 до 4,5 метра, они издали были заметны в степном пространстве.

Писатель И. Бунин так выразил впечатление от половецких образов:

*От зноя травы сухи и мертвы,
степь без границ, но даль синее слабо,
вот остов лошадиной головы,
вот снова —
каменная баба.*

руках. Еще одна деталь: сидящие фигуры, особенно женские, имеют богатые украшения в ушах, на шее и груди, узоры на кафтане и затейливой формы головной убор.

Почти все изваяния дошли до нас в плохом состоянии, многие из них погибли. Познакомимся же ближе со скульптурой половцев. Вот статуя высотой 2,41 метра молодой женщины. Скромная отделка платья-кафтана. Две

гривны на груди да небольшой медальон на шнурке. Круглые простые сережки. Лицо полное, округлое, с выражением озабоченности. На голове очипок, сшитый из трех кусков, и высокая конусообразная шляпа с небольшими полями. Из-под нее на плечи спускается косынка с закругленными краями.



Половецкая невеста.
Ракушечник. XI—XII вв.
Высота 2,32 м.

Другая статуя — портрет молодой половчанки-невесты. Об этом говорят витые войлочные валики, обрамляющие лицо. Может быть, это одна из тех девушек, которые наравне с мужчинами участвовали в опустошительных набегах на русские поселения. У

половчанки скуластое, монголоидное лицо с резко очерченным, волевым подбородком. Оно отличается холодным, решительным выражением. На голове изящная шляпа с красиво изогнутыми полями, имевшая широкое распространение у половецких женщин. Из-под нее на плечи опускается широкая косынка. Лоб украшает подвеска из драгоценных камней. К витому шнуру, повешенному на шею, прикреплена коробочка из дорогого металла с талисманом или оберегом. Одежда декорирована вышивками. К поясу прикреплены гребень и зеркальце.

Итальянский путешественник XIII века Плато Карпини, проезжавший половецкие степи по пути в Индию и Китай, имел возможность ознакомиться с образом жизни кочевников. Он записал в своем дневнике: «Девушки и женщины ездят верхом и ловко скачут на конях, как мужчины. Мы также видели, как они носили колчани луки, и как мужчины, так и женщины могут ездить верхом далеко и упорно».

Об облике женщин-воинов можно судить и по статуе, хранящейся в музее города Николаева. На ее груди скульптор изобразил защитные ремни и круглые металлические бляхи, а по бокам колчан и саблю.

Рассмотрим еще одно скульптурное изображение половецкой женщины. Это монументальный образ богатой половчанки, шедевр древней пластики. Он экспонировался на выставке древнерусского искусства в 50-х годах в Париже. В настоящее время хранится в Эрмитаже. Скульптура, к сожалению, повреждена. Голову, очевидно, ранее украшала затейливая высокая шляпа, от которой остались только часть косынок и шнур вокруг шеи. На шее ожерелье из ромбических и треугольных звеньев, серебряная гривна. На груди витой шнур с крупным четырехугольным медальоном. Рукава кафтана заканчиваются браслетами. На предплечьях и полах кафтана узорчатые вышивки. К поясу подвешены зеркальце и гребень. Ноги обуты в мягкие туфли с каймой. Поверхность статуи тщательно обработана.

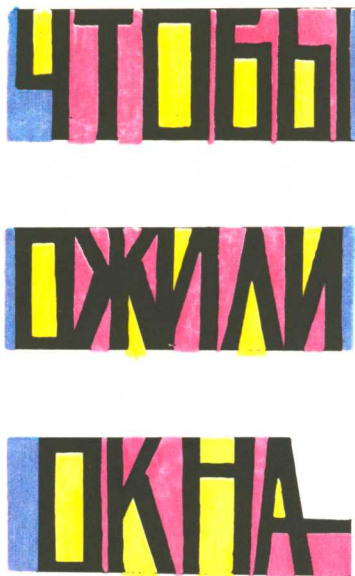
Все мужские скульптуры, стоящие или сидящие, несколько однообразны. Это крепко сложенные,

сильные воины с круглыми или коническими шлемами на голове. На груди у них защитные ремни с металлическими бляхами. У пояса нож, гребень, кресало, мешочки, иногда лук, колчан и сабля. Ясно обнаруживается различие в лицах.

Вот типичный образ половецкой пластики — воин с суровым и волевым лицом. У него длинные изогнутые усы, дугообразные брови, крепко сжатый рот. Торс обтянут ремнями с круглыми бляхами, на ногах высокие сапоги с наколенниками, имеющими поясное крепление из ремней. Из-под шлема видны три короткие косички. Высота скульптуры 2,7 метра. Интересно сопоставить ее с образом другого воина. Он отличается от предыдущего необычным выражением лица. Оно добродушное, и в нем нет суровости. Голова чуть откинута назад. Молодецки закрученные холеные усы придают лицу жизнерадостный характер.

Следует отметить, что по сравнению с мужскими фигурами в женских большее внимание скульпторы уделяли декору. Они передавали богато украшенные одеяния, вышивки, ожерелья, гривны, подвески, причудливые головные уборы, что говорило о вкусе заказчиков — богатых повелителей кочевников. В настоящее время половецкие изваяния хранятся почти во всех историко-краеведческих музеях Украины. В музейных собраниях Краснодара, Днепропетровска, Запорожья, Ворошиловграда, Новочеркасска особенно много этих древних произведений. Лучшие образцы находятся в Государственном Эрмитаже, а также Государственном Историческом музее в Москве.

Половецкая монументальная скульптура XI—XIII веков — самобытное явление древней культуры. Ваятели, создававшие ее, руководствовались канонами, но ни одна из статуй не повторяет другую. Скульптуры различны по типу, имеют хотя и сходные, но совершенно индивидуальные черты. Образы половецкой пластики передают облик и характер быта исчезнувшего в веках народа. В этом и состоит их непреходящая художественная и историческая ценность.



Часто ребят интересует, что такое витраж и можно ли его сделать самим.

Витраж — оригинальная техника монументальной живописи, материалом которой являются прозрачные разноцветные стекла.

Слово «витраж» происходит от французского *vitre* — стекло. Искусство витража зародилось в эпоху средневековья, когда в зодчестве господствовала «пламенеющая готика» с ее грандиозными стрельчатыми храмами. В таких каменных соборах Западной Европы многочисленные огромные оконные проемы заполнялись красочной светозарной живописью.

И в наши дни велик интерес к витражу. Возрожденный заново, он занимает все большее место в современном архитектурном ансамбле.

Сделать самим настоящий витраж сложно, но в условиях школьного урока, изокружка можно успешно его имитировать. Для этого нужно иметь плотную бумагу или картон, цветную пленку, клей ПВА или БФ, нож-резак. Картон должен быть без ворса, тонкий и гладкий. Цветная пленка продается в магазинах канцтоваров в наборах для ручного труда.

Витраж «Космос».

Витраж «Птичка».

Работы выполнены учащимися средней школы № 50 г. Рязани

Темы витража могут быть самыми различными: народный орнамент, спортивная эмблема, пионерская символика, борьба за мир. Выбор ее зависит во многом от конкретного помещения, для которого предназначается витраж.

Начинать работу следует с подготовительного карандашного рисунка. Впоследствии контур рисунка, имитирующий металлические перегородки витража, обводят черной тушью с помощью плакатного пера шириной не менее 5 миллиметров. При этом нужно представлять, что в натуре все части изображения соединяются с внешней рамой окна, образуя прочный каркас. Не менее важно продумать, как выразить цветом замысел всей работы, найти четкое декоративное решение.

Подготовленный в цвете рисунок переводят на картон и тщательно вырезают ножом. Необходимо следить, чтобы края среза были ровными, ведь на свету все небрежности будут видны. В

результате получают каркас будущего витража, который окрашивают черной тушью, что усиливает звучание цветовой композиции.

Затем по очертаниям каркаса вырезают кусочки цветной пленки, они должны быть немного больше, чем прорезы, чтобы можно было их приклеить.

Когда вырезаны все детали, начинают сборку витража. С внутренней стороны промазывают клеем полоски каркаса и на них накладывают цветные кусочки, которые на время приклеивания надо прижать грузом.

Законченная работа закрепляется металлическими зажимами между двумя стеклами такого же размера и вывешивается в окне. Старайтесь располагать витраж там, куда не попадают прямые солнечные лучи, тогда пленки будут долго сохранять яркость цвета.

Витражом можно украсить школьный коридор, лестничные окна, класс, пионерскую комнату, зал группы продленного дня. И тогда заиграют яркими красками стекла окон, школа станет веселей и красивей.

С. АНФИМОВ,
преподаватель изобразительного искусства средней школы № 50,
г. Рязань

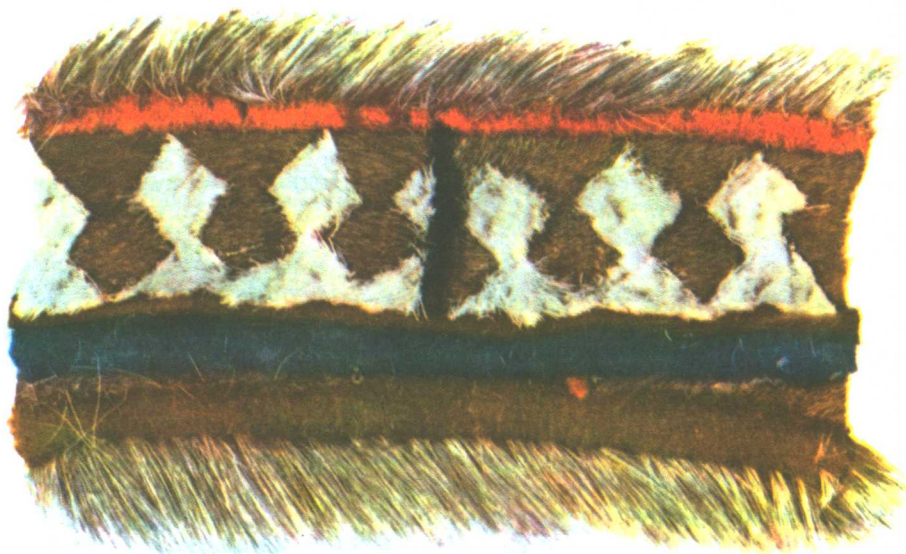
ДЕТИ РИСУЮТ ТУНДРУ

Россыпь домов среди бесконечного белого пространства. Сразу за центральной улицей — крутой берег Полуя, и не разобрать, где кончается река, а где начинается тундра — сплошной разлив снегов. Это Салехард — центр Ямало-Ненецкого округа, самой северной части огромной Тюменской области.

От Салехарда до поселка Тазовского два часа лета. Никакого жилья не увидишь на пути. Только покажется тоненькая цепочка оленьих упряжек. Здесь первозданная природа, мощь которой как будто передается человеку. Тундра — это бесконечный полярный день, когда солнце не уходит с неба, и долгая-долгая полярная ночь, а над головой совсем низко сияют звезды.

Поселок Тазовский — самое холодное место в округе. Но даже в пятидесятиградусный мороз жизнь здесь не замирает ни на секунду. В школах и интернатах Салехарда и Тазовского живут и учатся дети оленеводов, охотников, рыбаков.

Условия тундры суровы. Помогать взрослым дети начинают очень рано. Еще до школы девочка-ненька умеет шить, занимается по хозяйству. Почти каждая приносит с собой в интернат обрезки меха, цветного сукна — шить для кукол украшенную орнаментом одежду, точную копию национальной одежды взрослых. Восьми-девятилетние мальчики ходят с отцом далеко в тундру, учатся ставить силки, капканы, править оленьей упряжкой. Необходимость ориентироваться по звездам и распознавать в стаде каждого оленя развивает необыкновенную память и наблюдательность.



Живые и шумные на перемене, маленькие ненцы тихи и сосредоточены на уроках. Для детей интерната рисование — любимое занятие. Достаточно воспитате-

лям раздать карандаши и бумагу, как в классе воцаряется тишина.

Тундру рисуют все. Но нет и двух одинаковых работ. Тундра

летом — с зеленой травой и голубым небом, тундра зимой — с черными полосками кустарника и оленями на снегу. Но и лето и зима у всех разные. Высокие обрывистые берега, широкое и спокойное водное пространство — поселок Панаевск. Море, скалы, прорезанные узкими, быстрыми потоками, — Гыда. Очень яркие цветовые контрасты: зеленое рядом с коричневым, синее — с красным. И почти всюду — приметы нового: буровые вышки, пароходы, самолеты.

Для мальчиков с их энергией характерны рисунки динамичные: несутся олени упряжки, стада — в мощном движении. Рисунки девочек более сдержанны. Нежно-зеленая трава пестрит цветами, возле чума — нарты с поклажей, женщины несут воду, детишки играют с собаками, рядом пасется ручная олень — «авка».

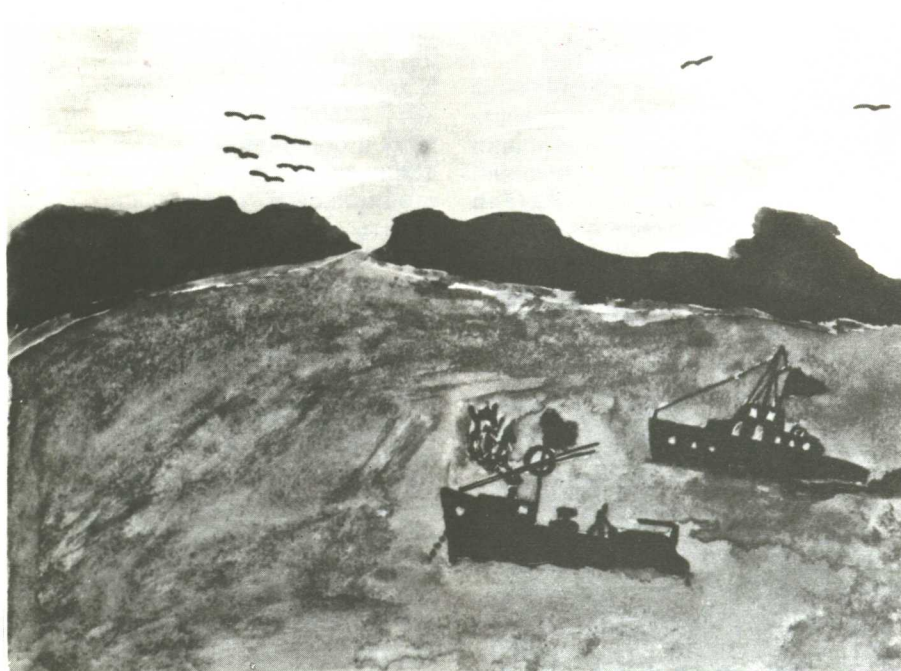
Интересно, что девочки почти всегда заполняют лист орнаментально. Все изображение подчинено тому ритму, которым проникнут национальный орнамент. Симметрия, обобщенность, плоскостность присутствуют и в работах мальчиков, но не так сильно выражены. Видно, сказывается вековая привычка изображать лаконично в геометрическом орнаменте все предметы окружающего мира — горы и реки, чумы и людей, оленей, птиц, рыб.

Передается основное: небо, вода, земля, размах пространства. Часто ребенок строит рисунок, разделяя лист на три равных полосы, величественные, как строки эпоса. Воображение маленького художника разбужено необъятными просторами тундры. Она живет в нем, в его воспоминаниях о счастье быстрого бега нарт по свежему снегу, о весеннем и летнем раздолье.

Дети рисуют тундру. И в их работах вмещается целый мир. Природа воспринимается монолитно, как источник радости и силы, как утверждение жизни.

И. РОЛЬНИК

Рисунки и изделия из меха выполнены учащимися школы-интерната п. Тазовского.



БРАТСТВО ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Недавно в галерее Тейт в Лондоне состоялась выставка, посвященная одному из наиболее значительных явлений английского искусства XIX века — творчеству прерафаэлитов. На ней удалось показать все основные картины, акварели и рисунки художников, расположив их в строго хронологическом порядке. Выставка имела такой успех, какого никак не ожидали устроители. Зрители хотели наконец понять, что же на самом деле представляло собой это пресловутое «братство», в котором вроде каждый тянул в свою сторону и был совершенно не похож ни на кого из своих братьев.

Для правильного понимания этого движения необходимо выявить различие между его отдельными этапами, растянувшимися на несколько десятилетий. Следует учесть, что его прогрессивную линию замалчивают или сознательно искажают многие зарубежные историки и критики искусства, стараясь ограничить бунтарство прерафаэлитов чисто художественной областью.

В сентябре 1848 года семь юношей, учеников школы Королевской академии художеств в Лондоне, образовали «прерафаэлитское братство» с целью совершить революцию в английском искусстве. В него вошли скульптор Томас Вулнер, художники — Джеймс Коллинзон, Джон Эверетт Миллес, Данте Габриэль Россетти и его брат Уильям Майкл Россетти, Фредерик Стефенс и Уильям Холман Хант. Все они были молоды — от девятнадцати до двадцати одного года. Художниками, по существу, можно было назвать только троих: самого младшего — Миллеса, Данте Габриэля Россетти и Холмана Ханта.

Братство недаром возникло именно в Англии, наиболее промышленно развитой стране, обогнавшей другие европейские государства. Борьба с властью капитала оказалась здесь особенно трудной и острой. Ее вела «первая рабочая политическая партия» —

чартистов, к которой примкнула и мелкая буржуазия. Чартизм возник в середине 1830-х годов и достиг апогея к 1848 году в связи с экономическим кризисом и общей революционной обстановкой в Европе. Эти настроения захватили и молодежь. Надо учесть, например, что такие художники-прерафаэлиты, как братья Россетти, принадлежали к семье видного итальянского политического эмигранта, где постоянно бывали скрывавшиеся в Лондоне революционеры-итальянцы. А Хант и Миллес сами непосредственно участвовали в чартистском движении, в том числе крупном выступлении чартистов 10 апреля 1848 года. Оно было жестоко подавлено, что и послужило началом спада революционной волны.

В следующую четверть века укрепляется мировое господство капиталистической Англии. В ней устанавливается еще более беспощадная реакция, что обусловило кратковременность первого наиболее прогрессивного этапа прерафаэлитизма и последующий разброд его участников.

В середине века в английском искусстве возобладало торжествующее мещанство. Художники растеряли достижения великих живописцев XVIII и начала XIX века. Констебль умер в 1837 году, а Тернер доживал последние годы затворником. Самодовольные богачи предпочитали покупать слащавые и респектабельные парадные картины. Художники обречены были нищенствовать или приспособливаться к пошлым требованиям покупателей. Такого рода бескрылый натурализм в Англии именовали «реализмом». Именно против деляческого подхода к изобразительной продукции — ее трудно было даже назвать искусством — и был направлен бунт прерафаэлитов.

Само название братства вроде бы предполагало признание искусства предшественников Рафаэля и отрицание его самого. Но это не

так. Живописные достижения великого мастера были сведены последователями к готовому рецепту. Рафаэль оказался невольником в ответе за творчество позднейших подражателей, чей «высокий стиль» отличался манерностью и отсутствием жизненной правды.

Прерафаэлитское движение началось с малого: дружбы нескольких молодых людей, объединенных стремлением вырваться из душной атмосферы убогого обывательского искусства времени царствования королевы Виктории и господства преуспевающих капиталистов.

Прерафаэлитизм был проявлением процесса, затронувшего не только английскую, но и всю европейскую живопись. Рушилась классическая академическая традиция. Новое сказывалось в стремлении к искренности и правде. Борясь за правду чувств, прерафаэлиты искали ее непосредственного выражения не в патетически театральных позах, а в сдержанных, но неповторимо индивидуальных жестах, подсмотренных в действительности. Отрицая черноту колорита «под старых мастеров» и обобщенность деталей академической школы, они старались с одинаковой тщательностью написать мельчайшие подробности переднего плана и самых отдаленных предметов, не боясь яркости красок и не очень заботясь об их гармоническом сочетании.

Придерживаясь старых, испытанных рецептов грунтовки, они решительно высветлили колорит своих картин и добились их технической доброкачественности, что сохранило до наших дней ничем не смягченную резкость цветовых контрастов и безвоздушную жесткость их живописи. Вот почему нам кажутся более ценными графические создания прерафаэлитов — рисунки и иллюстрации. Тем более что повествовательный характер их искусства вытекал из требования значительности содержания. Но все вышесказанное от-



Ф. Мэдокс Браун.
Труд.
Масло. 1855—1863.
137×197,3.

носится к теориям и принципам художников, так сказать, в чистом виде, и неприменимо полностью к творчеству ни одного из них в отдельности. В особенности к фактическому вдохновителю движения — Данте Габриэлю Россетти.

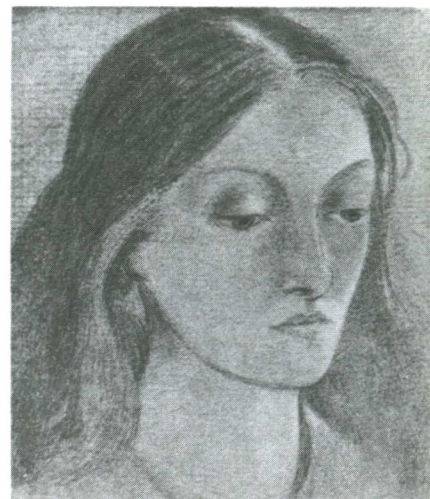
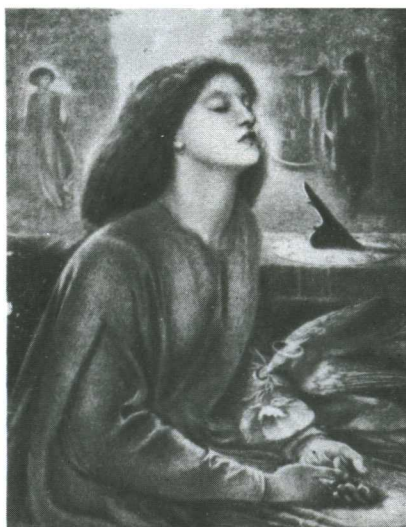
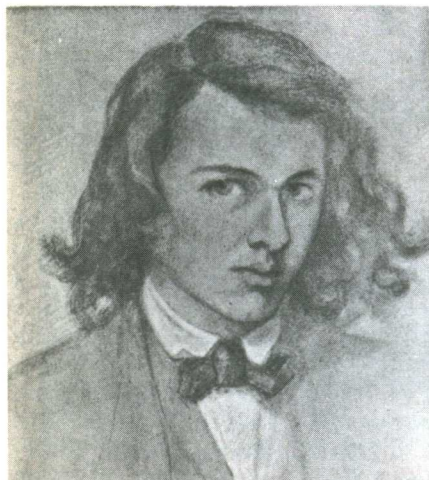
Название «Братство прерафа-

Д. Г. Россетти.
Портрет мисс Лиззи Сиддаль.
Перо, коричневая и черная
тушь. 1855.
10×9,5.

Д. Г. Россетти.
Автопортрет.
Карандаш, белила. 1847.
29×27.

Д. Г. Россетти.
Беата Беатрикс.
Масло. 1864.
86,4×66.

элитов» придумал не Миллес и не Хант, а Россетти, обожавший таинственность и привыкший дома к бесконечным разговорам о заговорах и конспирации. Он же изобрел и шифр «ПРБ», то есть «прерафаэлитское братство», которым все члены обязаны были помечать свои картины.





Первые работы с таинственной монограммой «ПРБ» появились на выставках лишь в 1849 году. Это были «Лоренцо и Изабелла» Миллеса, «Девичество Марии» Россетти и «Риенци» Ханта. Последняя картина навеяна одноименным романом Бульвера-Литтона. Ее полное название: «Риенци над телом убитого брата дает клятву отомстить тиранам». Хант выбрал эту тему после апрельского избие-

Д. Г. Россетти.
Благовещение.
Масло. 1850.
72×42.

Дж. Э. Миллес.
Христос в доме родителей.
(Плотничья мастерская).
Масло. 1850.
86,4×139,7.

Дж. Э. Миллес.
Лоренцо и Изабелла.
Масло. 1849.
102×142.

ния чартистов, очевидцем которого он оказался, что и произвело на него огромное впечатление. Хант вспоминал: «Как почти вся молодежь, я был одушевлен идеей свободы того революционного времени... Лицо Риенци я сначала написал с одного товарища... но понял, что было бы вернее взять моделью Габриэля (Россетти)... и, счистив полотно, я сделал его портрет, придав ему сильный характер человека действия». Убитый брат Риенци написан с Миллеса.

Из слов Ханта как будто следует, что картина писалась на пленэре с той степенью точности, которая, по его мнению, и составляла отличие прерафаэлитского метода. Но основной ошибкой художника было стремление фиксировать как близкие, так и дальние предметы с одинаковой ясностью. Это придавало его вещам безвоздушную резкость, лишало их пространственной глубины. Скрупулезная обработка каждой мелочи в «Риенци» пока еще не так навязчива, как в более поздних картинах. Покоряет взволнованность и искренность чувств героев, возмущенных несправедливым устройством мира, и какая-то юношеская угловатость их движений.

Начинающие художники решили не прибегать к помощи профессиональных натурщиков, что нередко делало академические полотна похожими друг на друга. Они считали — сходство легче передать, если изображать хорошо знакомых и близких людей, тем более что это обходилось дешевле. Все персонажи написаны с реальных людей и в «Лоренцо и Изабелле» — первой картине Миллеса с шифром «ПРБ», вырезанным на стуле Изабеллы. Для двадцатилетнего художника полотно было совсем неплохо написано. Сюжет взят из поэмы замечательного поэта-романтика Китса. Он повествует о злодеях-братьях, убивших бедного возлюбленного их сестры Изабеллы.

За обеденным столом собралось все семейство. Справа, скромно потупившись, сидит Изабелла, а Лоренцо предлагает ей блюдо с апельсинами-корольками. Она нежно гладит любимую собаку, которую расположившийся напротив брат пинает ногой. Никто не обращает внимания на происходящее. Старик, вытирающий



губы, написан с отца Миллеса, Изабелла — с его невестки; пьющий из бокала — Данте Габриэль Россетти; Лоренцо — возможно, Уильям Россетти или его красивый друг Деверелл.

Нанизанные друг за другом, повернутые в профиль головы, как это было принято в итальянском искусстве XIV века, кажутся сплюснутыми. Люди посажены слиш-

Дж. Э. Миллес.
Слепая девушка.
Масло. 1854—1856.
82,6×62,2.

Дж. Э. Миллес.
Офелия.
Масло. 1853.
76,2×111,8. ▷

ком тесно: справа за столом семь человек, а слева — четыре, но сами по себе лица выбраны удачно, и каждое по-своему характерно. Солнечный свет заливает картину, падает на золотистый штоф стены с крупным узором, типичным для итальянских тканей эпохи Возрождения. Но бледное небо за балюстрадой террасы совсем не итальянское, а северное. В произведении нет еще неприятной резкости локальных красок, свойственной поздним вещам прерафаэлитов. В ней проявляется та же юношеская старательность, что и в «Риенци». Обе картины были показаны в 1849 году на академической выставке.

Один Россетти решил не рисковать, опасаясь отказа жюри, и выставил свою картину на открывшейся на неделю раньше «Свободной выставке», где достаточно было заплатить за место в экспозиции. Картину Россетти приветствовали как зарю новой школы, похвалив ее искренность и серьезность. Произведения Ханта и Миллеса встретили прохладнее. Это было особенно обидно Ханту, считавшему Россетти своим учеником. Но дружба членов братства пока сохранилась.

Буря разразилась в 1850 году, отчасти благодаря бестактности Россетти. Все члены братства должны были свято хранить тайну инициалов «ПРБ», и на полотнах их до сих пор никто не замечал. Но Россетти, любивший таинственность, склонен был сам разбалтывать секреты. Он выдал нескольким приятелям тайну трех букв. Молва об этом просочилась в печать, и консервативная критика сочла, что имеет дело не с молодыми начинающими живописцами, а с организованным движением, преследующим явно революционные цели.

В 1850 году журналы и газеты, благосклонные в прошлом году, устроили разнос новым произведениям прерафаэлитов: их обвиняли в аффектации и погоне за сенсацией. Основной мишенью стали Миллес и Хант, но досталось и Россетти. Болезненно чувствительный к критике, он решил больше никогда не выставляться и действительно сдержал обещание.

Особенно ругали Миллеса за слишком буквальное изображение религиозного сюжета, натурализм деталей и жесткость красок в кар-



тине «Христос в доме родителей». Самая нелепая ругань, к сожалению, раздалась со стороны Диккенса.

Спасение от травли пришло неожиданно. За прерафаэлитов вступился Д. Рескин. Он был тогда самым крупным английским художественным критиком, пользовавшимся непререкаемым авторитетом. Рескин написал в 1851 го-

ния обусловили своего рода научный или символический, как, например, у Ханта, реализм лучших полотен этого периода: «Наемный пастырь» Ханта, «Слепая девушка» и «Офелия» Миллеса, «Труд» Брауна.

Хант пытался перевести библейские сюжеты на научно-этнографическую основу. В «Наемном пастыре» лирическая тема заглу-

ли, увенчанный двойной радугой, написан просто и убедительно, так же как и картина «Офелия». Она интересна еще и как первый портрет Лиззи Сиддаль, натурщицы и будущей жены Данте Габриэля Россетти. Миллес заставил ее — для пущего реализма — позировать, лежа в ванне. Может быть, бесконечные болезни Лиззи и начались с простуды от этих



ду два письма в газету «Таймс», где давал объяснение «злополучному» наименованию и одобрял принципы художников. Рескин издал брошюру об этих мастерах, что и послужило поворотным моментом в их судьбе.

На академической выставке 1852 года «Наемный пастырь» Ханта и «Офелия» Миллеса были встречены уже положительно. Но «братья» почти перестали встречаться, и судьбы каждого из них пошли врозь. Первый этап движения был позади.

Поиски значительного содержа-

шена массой «символических» мелочей. Все подробнейшим образом написано с натуры, но никак не согласовано по светосиле и цвету.

Миллес был от природы человеком другого склада и скорее склонен к сентиментальности. Позднее, достигнув богатства и признания в светском обществе, он с содроганием вспоминал о невероятных усилиях, потребовавшихся, чтобы по-прерафаэлитски подробно выписать детали «Слепой девушки», не видящей красоты природы. Типичный сельский пейзаж Анг-

долгих мокрых сеансов. Все элементы композиции Миллес, подобно Ханту, писал отдельно — и розовый куст, и реку, и цветы, и тонущую Офелию.

Лиззи Сиддаль была продавщицей у какой-то модистки, когда ее увидел художник Деверелл и восхитился необычной, утонченной красотой девушки с медно-золотыми волосами. Она послужила моделью Миллесу и другим прерафаэлитам. Но ревнивый Россетти хотел, чтобы Лиззи позировала только ему. Он без конца рисовал ее — сидя, стоя, одну голову, часто

воспроизводил облик девушки в небольших акварелях на темы Данте и Беатриче. Она и сама стала рисовать и писать стихи.

Брак их долго откладывался из-за полного безденежья, а когда был заключен, то неудачные роды

стил святотатство, нарушив покой могилы жены. Это привело Россетти к попытке самоубийства.

В последнем портрете Лиззи художник изобразил ее в виде дантовской Беатриче, пребывающей в каком-то трансе, в момент смерти.

нескольким молодым людям. Летом 1857 года они начали расписывать стены зала акварельными кисточками прямо по сырой штукатурке. Пока краски были свежи, фрески выглядели прекрасно, но, к сожалению, через год начали



настолько ухудшили состояние Лиззи, что ей были прописаны наркотики. 10 февраля 1862 года поздно вернувшийся домой Россетти застал ее умирающей от принятой нечаянно или нарочно слишком сильной дозы. В припадке отчаяния обвиняя себя в небрежении, Россетти положил в гроб своей жены рукопись подготовленного им сборника стихов, посвященных большей частью ей же. Семь лет спустя, по настоянию друзей, он разрешил достать рукопись из гроба. Стихи издали. Это был «Дом жизни», сделавший художника знаменитым английским поэтом. Но слава уже не радовала, — ему казалось, что он допу-

Картина, названная «Беата Беатрикс», стала первой в серии женских образов поздних холстов Россетти. Они написаны с разных моделей, но обладают неким сходством: у каждой длинная шея, гнувшаяся под тяжестью волос, бледное лицо с мучительно-томным взглядом. У эпигонов Россетти культ хрупкой женской красоты выродился в чистый эстетизм и декоративный узор.

В 1850-х годах Россетти был еще полон замыслов, прежде всего хотел расписать фресками только что построенный в Оксфорде его другом, архитектором Вудвордом, зал заседаний Союзного общества. Увлечение Россетти передалось

осыпаться и выцветать. Попытки реставрации росписи не дали результатов, но общая работа прерафаэлитов «второго призыва» сплотила эту молодежь. Кстати, их тоже было семь. Наибольшее признание получили двое — Уильям Моррис и Эдуард Берн-Джонс, подружившиеся на всю жизнь. Насколько Берн-Джонс был безволен, мечтателен и мягок, настолько Моррис оказался энергичен, вспыльчив и практичен.

Моррис — крупное и многообразное явление в культуре Англии и всей Европы второй половины XIX века. Мы только кратко перечислим те виды деятельности, где он оставил заметный след: ориги-

нальный поэт, писатель и публицист, художник и декоратор-дизайнер, мастер-новатор прикладного искусства. Был он и ученым — знатоком древней средневековой литературы и искусства, кроме того, издавал и оформлял книги, возродил само понятие — «искусство книги»; основал общества охраны памятников природы и искусства; неутомимый пропагандист идей социализма и активный участник рабочего движения. В 1861 году им созданы коллективные мастерские, производившие мебель, обои, витражи, изразцы, набойки, занавеси и декоративные ткани. В мастерских работали все его друзья-прерафаэлиты: Россетти, Берн-Джонс, Хант, Браун. Хотя последний не стал официально членом прерафаэлитского братства, но по своим убеждениям он, конечно, должен быть причислен именно к ним.

Судьба этого даровитого — и до сих пор недооцененного художника — сложилась трудно. Он был немногим старше прерафаэлитов, но к тому времени, когда с ними сошелся, обладал уже пятнадцатилетним профессиональным опытом, учился в Бельгии, Франции и Италии.

Браун имел склонность создавать большие драматические композиции. «Именно в Париже я решил писать реалистические картины, потому что ни один француз не писал так», — заметил он позднее. Внучка Брауна, Елена Россетти Анжели, писала о том, что «он был коммунистом по своим привычкам... приветствовал русских революционеров. В начале 1870-х годов его дом наполнился коммунарами». Множество безработных покидало тогда Англию, пытаясь выбраться из нищеты. Браун поехал провожать Вулнера, уезжавшего в Австралию, и был потрясен, увидев толпы эмигрантов. Да он и сам подумывал, не попытаться ли счастья за морем, но ограничился лишь картиной, где изобразил себя и жену безотрадной парой, бросающей прощальный взгляд на родную землю. Этот, пожалуй, самый скупой и выразительный холст Брауна оказался и самым злободневным.

Но главной задачей Браун считал создание живописного гимна человеческому труду. В европейском искусстве середины прошлого века его произведение можно срав-

У. Холман Хант.
Наемный пастырь.
Масло. 1851.
76×109.

Ф. Мэдокс Браун.
Прощание с родиной.
Масло. 1852—1855.
82,5×75.



нить разве что с работами Курбе. «Труд» — это своего рода оптимистическая рапсодия, к которой сам мастер дал подробный комментарий. В центре композиции изображена группа чернорабочих, рядом с которыми становятся незначительными богатые бездельники. В картине представлены все виды труда: умственный — две фигуры справа — основатели первого рабочего колледжа, где преподавали Браун, Россетти и другие прерафаэлиты. Группа землекопов олицетворяет физический труд, и так вплоть до безработных бедняков. «Труд» — подлинно реалистическая живопись, правдиво воспроизводящая натуру.

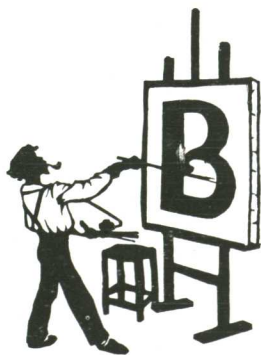
Мы остановились лишь на наиболее значительных произведениях прерафаэлитов, но в конечном счете многие художники второй половины XIX века стали работать в том же направлении, или, как сказал один критик, «переболели прерафаэлитизмом как неизлечимой детской болезнью кори».

И тем не менее эта «детская болезнь», возникшая как юношеское бунтарство против рутины и пошлости, породила многие произведения, до сих пор волнующие нас не только таинственной надписью «ПРБ», но и тайной подлинного искусства.

Е. НЕКРАСОВА,
доктор искусствоведения

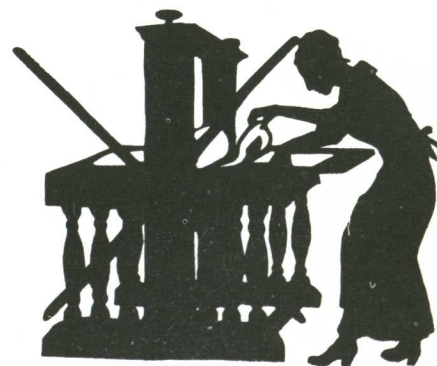


Графика Елизаветы Кругликовой



1914 году, перед самым началом мировой войны, Елизавета Сергеевна Кругликова, русская художница, жившая в Париже уже много лет, заперла дверь мастерской и налегке, с небольшим чемоданом, отправилась на вокзал. Она собиралась провести отдых на родине в кругу близких в имении Чегодаево Тульской губернии, посетить Петербург и Москву.

Мы не знаем, о чем ей думалось в те дни. Вспоминала ли она годы учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества? Путешествия по Греции, Италии, Испании? Под привычный перестук колес мечтала ли о встрече с А. Остроумовой-Лебедевой, своим большим другом? Возможно, мысленно готовилась к встрече с друзьями-художниками из обновленного «Мира искусства», членом которого



Е. Кругликова.
Автопортрет.
Концовка из книги «Париж
накануне войны».
Силуэт. 1916.

стала еще в 1906 году. А может быть, думала она о своей уютной мастерской на берегу Сены, ставшей своеобразным центром притяжения для русской творческой интеллигенции.

Здесь читали стихи К. Бальмонт и В. Брюсов, бывали революционер П. Кропоткин и писатели А. Толстой, Р. Роллан, биолог И. Мечников, делившийся воспоминаниями о «шестидесятниках». Делала доклад об открытии радия М. Склодовская-Кюри. В мастерской можно было увидеть К. Петрова-Водкина и поэта М. Волошина. Сама хозяйка, энергичная, живая, очень доброжелательная, обладала даром привлекать к себе людей. Одним, как, например, А. Голубкиной, она приходила на помощь в трудную минуту. Другим подыскивала недорогой пансион для житья, третьим под-



Е. Кругликова.
Моя мастерская в Париже.
◁ Монотипия. 1916.

Е. Кругликова.
Буквица из книги «Париж
накануне войны».
◁ Силуэт. 1916.

Е. Кругликова.
А. Т. Матвеев.
Силуэт. 1921.



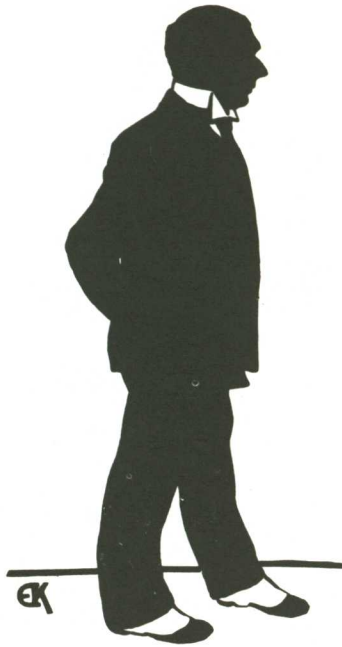
Е. Кругликова.
Заставка из книги «Париж
накануне войны».
Силуэт. 1916.

Е. Кругликова.
Концовка из книги «Париж
накануне войны».
Силуэт. 1916.

сказывала, где начать заниматься рисунком. В своей мастерской она обучала молодых русских и французских художников искусству офорта.

Уже с 1909 года Кругликова с увлечением работала во вновь открытой ею технике «живописи в манере эстампа», требующей быстроты исполнения, сосредоточенности. Эта графическая техника позволяла получать особо тонкие и чистые сочетания тонов. На гладко отполированную, как для офорта, металлическую доску накладывались масляные краски. В светлых местах они почти полностью снимались, темные и яркие тона разводились бензином. Затем доска и бумага шли под пресс, и рождался единственный в своем роде оттиск, выполненный свободно и сочно. «Мне не раз задавали вопрос, — говорила график, — почему я просто не пишу на холсте или на бумаге, если хочу сделать только один экземпляр? Во-первых, мне нравится лихорадочность и риск этой техники, на которую я набрела случайно... во-вторых, масляная краска, положенная на бумагу кистью, выделяет из себя масло, почему изолировать белые места бумаги невозможно; также никакими лессировками не достигнешь такой тонкости слоя краски, какая получается от... втирности краски в мокрую бумагу прессом». Лучшие из произведений Кругликова везла на Родину, но могла ли она предположить, что отдельные ее работы, хранившиеся в париж-





Е. Кругликова.
С. Ю. Судейкин.
Силуэт. 1916.

Е. Кругликова.
М. В. Нестеров.
Силуэт. 1938.

ском ателье, коллекция живописи ее друзей-художников погибнут, а начавшаяся война сделает невозможным возвращение в Париж...

Так получилось, что, приехав в Россию, Кругликова осталась без мастерской. Остался за границей и офортный пресс. Но, как бывало не раз, испытываемые трудности, невозможность работать по-старому побуждали раскрыть грани таланта, неведомые и ей самой.



Е. Кругликова.
На выставке «Мира искусства».
(Е. Е. Лансере, И. Е. Репин,
К. С. Петров-Водкин).
Силуэт. 1916.



Е. С. Кругликова начала работать с 1914 года в технике силуэта, широко распространенной в последней трети XVIII — начале XIX века, но почти забытой к началу XX столетия. Здесь особенно пригодился ее дар рисовальщика, острота композиционного мышления. Кстати, интерес художницы к этому виду графики был обусловлен во многом тем, что в ее семье хранились силуэтные портреты деда, Н. Кругликова, художника-любителя. Мастер работала в традиционной манере, вырезая силуэты маленькими ножницами из черной бумаги. Здесь она новатор. Кругликова значительно обогатила изобразительный язык силуэта благодаря многолетнему опыту офортста.

К началу 1916 года ею было подготовлено издание «Париж накануне войны», которое советский историк искусства А. Сидоров считал «одной из последних хороших книг дореволюционной книжной культуры». Все графическое убранство было выполнено в технике силуэта. Доход с издания предназначался для оказания помощи русским художникам, застигнутым войной во Франции и терпящим лишения. Авторами текста стали К. Бальмонт, А. Бенуа, Н. Рерих, А. Толстой, М. Волошин. В книге были воспроизведены

в цвете 20 монотипий, сделанных художницей большей частью в июле 1914 года во Франции. «Хочу я в мимолетных штрихах запечатлеть последние, беззаботно-веселые моменты перед разразившейся так внезапно страшной войной», — писала она в послесловии. В монотипиях, решенных в светлых оттенках голубых, лиловых, розовых, оливково-зеленых, золотистых тонов, перед нами предстает праздничный Париж: танцы на бульварах при свете фонариков, модное танго в луна-парке, скачки в Лоншане, показ новых моделей в доме мод, вереницы открытых авто, фонтаны в Версале.

На первой иллюстрации как на своеобразном фронтисписе изображение ее мастерской. На второй представлена сцена из балета И. Стравинского «Соловей». Следующие листы посвящены Вандомской колонне, некогда воздвигнутой Наполеоном I в честь 14 июля — дня взятия Бастилии. Вот площадь Данфера-Рошро, названная в честь руководителя героической обороны города Бельфора во время франко-прусской войны 1870—1871 годов, памятник «Бельфорский лев». Так в монотипиях переключается прошлое и настоящее Франции.

Кругликова использовала традиционные элементы полиграфического оформления: заставки, буквицы-инициалы, концовки, виньетки. Все они декоративны, будь то бордюры на верхнем поле страниц, представляющий сценку в кафе, или инициал в виде траурного венка. Строгий стиль оформления издания контрастирует с красочностью цветных монотипий. На форзаце мы видим силуэт «Бельфорского льва» с надписью: «Национальной защите. 1870—1871». Среди остальных рисунков выделяется значительностью «Празднование 14 июля».

В силуэтной технике художница вырастает в мастера, которому трудно подыскать равных по отточенности формы. Эту технику она превратила в самостоятельный жанр искусства. Кругликова считала, что силуэты должны быть не просто «тенями», а своего рода двухмерными сгустками изображаемого. Художница применяет прием вырезывания «планов», вводит в силуэт прорезы. Особенно сложно графическое решение «Автопортрета».

В центре внимания мастера — трудовой люд Парижа. Самые разные персонажи обрисованы живо, чуть иронично. Сцены повседневной жизни Парижа, сопровождаемые надписями, чем-то напоминают черно-белые кадры фильмов Люмьера и Патэ, столь популярные в то время. В графических сценках все в движении: спешат разносчики, шествует модистка с огромной шляпной коробкой, пробегает газетчик, зеленщики катят тележки, груженные овощами, любители книг на набережной Сены толпятся у лавок букинистов, дама прогуливает собачку, неторопливо фланирует франт в клетчатых брюках. Художница воссоздает облик Парижа, кружево листвы его платанов, мосты через Сену, памятники готической архитектуры, узкие улочки и широкие авеню.

Уже в Петрограде Кругликова создала целый ряд замечательных силуэтных сцен, где запечатлены представители русской интеллигенции: «Репин на выставке «Мира искусства», «Макс Волошин, читающий стихи», «А. П. Остроумова-Лебедева и ее муж развешивают картины на выставке».

После Великой Октябрьской социалистической революции Кругликова сумела понять величие происшедшего перелома. Большой талант художника, педагога-энтузиаста, убежденного сторонника реализма в искусстве, она отдала делу подготовки кадров советских графиков. Начиная с 1917 года Кругликова преподавала в качестве профессора по классу офорта в Государственных трудовых мастерских декоративного искусства, в Академии художеств, позднее руководила офортной мастерской при Ленинградском Союзе художников. Елизавета Сергеевна показывала пример высокого профессионализма, учила строгой требовательности к себе: «У меня не угасает желание, чтобы полюбили это искусство, и меня всегда искренне радуют успехи моих учеников — это такая награда за мои труды». Она по праву стала одним из создателей советской школы офорта.



Е. Кругликова.
Портрет писателя Максима Горького.
Линогравюра. 1930.



Е. Кругликова.
Анна Ахматова.
Силуэт. 1922.

Е. Кругликова.
Г. С. Верейский.
Силуэт. 1921.





Е. Кругликова.
Заставка из книги «Париж
накануне войны».
Силуэт. 1916.

Е. Кругликова.
Плакат «Женщина! Учись
грамоте!»
Линогравюра. 1923.

Художница продолжает активную творческую деятельность, расширяя тематику своих произведений, осваивает новые виды графики, например линогравюру. Работает над силуэтными портретами В. И. Ленина, В. Володарского, Ф. Э. Дзержинского, С. М. Кирова. В 1922 году в Москве издается подготовленная ею серия силуэтов современных поэтов, среди которых В. Маяковский, А. Ахматова, Б. Пастернак. На протяжении 20—30-х годов в той же технике Кругликовой была создана галерея графических портретов деятелей советской культуры — писателей, художников, композиторов, историков искусства, актеров. Лучшее в этом собрании имеет непреходящую ценность.

Новый зритель все чаще встречается с творчеством графика. Елизавета Сергеевна обращается к такому массовому виду изобразительного искусства, как агитационный плакат («Женщина! Учись грамоте!», 1923, «Детская комната в Эрмитаже», 1929), участвует в оформлении журналов, театральных постановках. С особой любовью выполняет иллюстрации к детским книгам, развивая изобразительные возможности силуэта. Многие ее эстампы посвящены Ленинграду («Капсюльный завод. Ржевка», «Фонтанка», «Смольный»), становлению социалистического быта. Ей удалось создать свой неповторимый образ прославленного города.

В творчестве мастера нашла отражение и тема индустриализации молодой Страны Советов. В 1930 году она едет в творческую командировку на Апшеронский полуостров к нефтяникам Азербайджана, где ширилось соревнование за досрочное выполнение первой пятилетки. В результате родилась серия офортов и моноптипий, рассказывающая о нефтяных промыслах Баку.

Работы художницы получили признание на многочисленных выставках, проходивших в стране и за рубежом. Ее запечатали на замечательных портретах М. Нестеров и А. Остроумова-Лебедева. В письме к ней Кругликова писала: «Я очень горда тем, что самые любимые мною художники... удостоили меня чести быть изображенной!»

В 1940 году в городе на Неве торжественно и тепло отмечалось 75-летие Е. С. Кругликовой, а через год, в июле 1941-го, товарищи по искусству, родные и близкие провожали ее в последний путь. Была воздушная тревога, стреляли зенитные орудия, но ярко светило солнце, и всюду были цветы, которые она так любила...

В. БАРАШКОВА



Е. Кругликова.
Заставка из книги «Париж
накануне войны».
Силуэт. 1916.

Е. Кругликова.
Оборот шмуцтитула из книги
«Париж накануне войны».
Силуэт. 1916.



ПРИРОДНЫЕ МОТИВЫ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

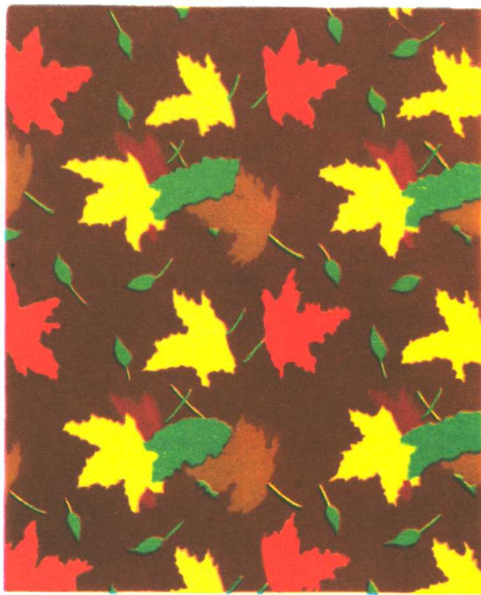
Орнамент * — один из древнейших элементов декоративно-прикладного искусства. В зависимости от содержания он подразделяется на геометрический, растительный, астральный (изображение неба, звезд, солнца, облаков), зооморфный, или животный, предметный и другие. Орнаментальный узор определяется характером и формой предмета, украшением которого он служит. Эта зависимость, тесная связь с предметом обуславливает стилизацию — декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью ряда условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений.

Почему необходима стилизация в создании орнамента? Представьте задачу: художник решил расписать кувшин, который имеет определенные пропорции, пластику, образ. Прежде всего он стремится подчеркнуть их. Изображаемые на рисунке предметы не должны быть объемно-пространственными, материальными, со множеством деталей. Форма кувшина и узор на его поверхности как бы сливаются в единый эстетический образ.

Как же создается такой орнамент? Основной источник — окружающий мир и богатейшая сокровищница народного декоративно-прикладного искусства. Отсюда черпает художник и вдохновение, и бесконечное разнообразие мотивов. Излюбленными с древнейших времен являются растительные мотивы. Ведь именно в мире растений встречается наибольшее разнообразие форм, ритмов, цвета.

Степень обобщения зависит от

* Орнамент (лат. ornamentum — украшение от orno — украшаю) — художественное украшение, узор, характеризующийся ритмическим расположением элементов.



Лиля Колодяжная,
14 лет.
Ткань «Осень».
Гуашь.

основного замысла. Порой мастер сохраняет большое сходство с натурой. Пример тому — роспись жостовских подносов. Но иногда настолько ее трансформирует, что зритель и не догадывается о первоисточнике орнамента.

Приступая к разработке декоративной композиции, следует начать с натуральных зарисовок не только живых растений, но и засушенных. Делать их лучше не карандашом, а пером, тушью, чтобы придать изображению графичность, завершенность. Правда, для работы пером нужен опыт, умение чувствовать материал, видеть красоту линии. Следует внимательно рассмотреть растение, отметить его характерные особенности, понять пластику. При этом надо отказаться от несущественных подробностей. Рисунок должен быть лаконичным, образным, а линия — смелой, пластичной. С одного рас-

тения можно сделать несколько набросков, с каждым разом все более обобщая, стремясь минимальными средствами добиться максимальной выразительности изображения. Помните о значении орнамента и материала, в котором он будет выполнен. Если вы задумали расписать узор кистью на ткани, то, конечно, такой орнамент нельзя вырезать на деревянной доске или сплести в кружеве, ведь каждый материал имеет свою специфику, фактуру, требует особой технологии.

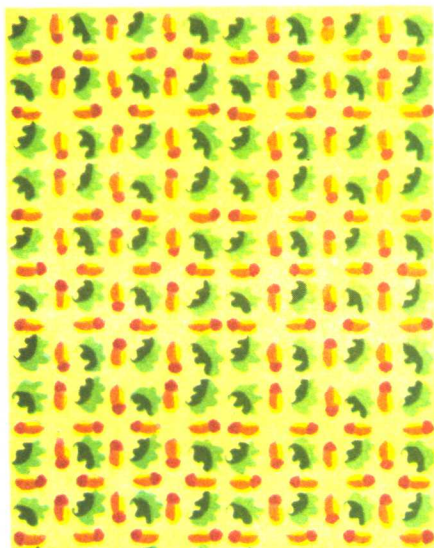
В процессе стилизации нам помогает воображение, фантазия, способность импровизировать, а также чувство стиля. Предположим, вы выбрали определенный рисунок растения или цветка, который послужит основным мотивом декоративной композиции. Начинается импровизация на тему данного мотива. Нарисуйте узор по воображению в разных вариантах. Для чего нужна такая импровизация? Конечно же, для создания композиции, элементы которой должны быть приведены в единую систему. Сначала постарайтесь решить образ композиции в целом, ее эмоциональное содержание, настроение, заданное характером предмета, который мы намерены украсить, и натурой (например, цветок, дерево, бабочка), определяющей основу мотива. Допустим, мы выбрали ажурный хрупкий цветок. Делая стилизацию, подчеркиваем именно эти качества. Никакие другие элементы, например тяжеловесные, крупные формы, не должны вторгаться в изящный, легкий мир, чтобы не нарушать единый стиль композиции.

В природе каждое растение гармонично, ритмически организовано и сохраняет свой стиль. Поэтому гораздо легче создать



Света Сергеева, 12 лет.
Ткань «Нарциссы».
Гуашь.

Лена Шабунина,
12 лет.
Ткань «Ромашка».
Гуашь.



Марина Святошенко,
13 лет.
Ткань «Дубок».
Гуашь.

Лена Криваль, 12 лет.
Обои «Вьюнок».
Гуашь.



Лена Волгушева,
13 лет.
Ткань «Дождик».
Гуашь.

Наташа Шишкина,
14 лет.
Ситец «Маки».
Гуашь.

композицию из элементов одного вида растения. Но чтобы предотвратить монотонность, попробуйте поискать вариации, всевозможные ракурсы и размеры.

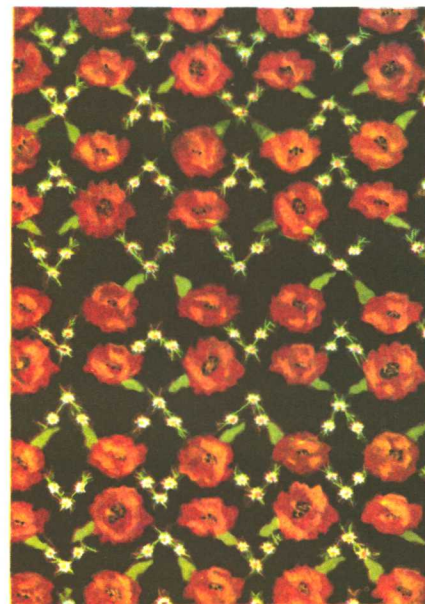
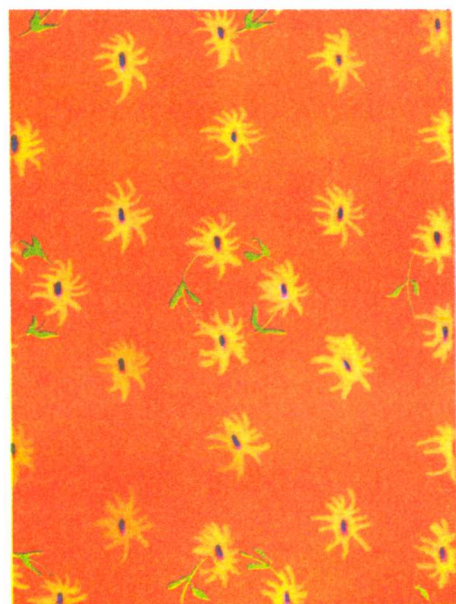
Декоративная композиция может строиться на контрасте крупных и мелких форм, лакомичных и ажурных. Но и в этом случае преобладание опреде-

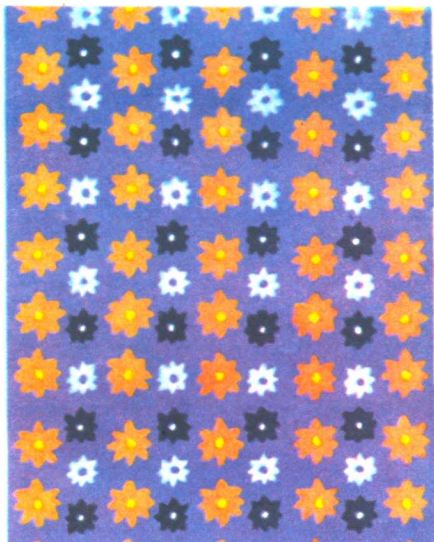
ленного характера и подчинение всех частей орнамента единому ритму, стилю, образу обязательно.

Мотив не всегда способен заполнить собой отведенное ему пространство. Возникает вопрос: как быть с фоном? Заботясь о цельности изображения, заполняйте его элементами, подобны-

ми по характеру рисунку мотива, но более простыми, приближающимися к геометрическому орнаменту.

В процессе компоновки требуется выявить смысловой центр и соотношение всех элементов узора. Объединению частей орнамента может служить, например, движение. Если рисунок





Наташа Федорова,
13 лет.
Ситец «Летний».
Гуашь.

Лена Белько, 12 лет.
Ткань «Летняя».
Гуашь.



Саша Черкасов, 11 лет.
Ткань «Детский мир».
Гуашь.

Света Похилина,
16 лет.
Ситец «Полюшко».
Гуашь.



Лена Кислая, 13 лет.
Ткань «Цветет шиповник».
Гуашь.

Таня Дронина, 15 лет.
Наташа Федорова,
14 лет.
Ситец «Синий».
Гуашь.

вписывается в круг, квадрат или прямоугольник, то их форме и подчиняется движение композиции.

Существует еще орнамент, в котором определенный мотив повторяется в горизонтальном и вертикальном направлениях,— это так называемые раппортные рисунки. Они в большинстве

своем применяются в тканях, обоях.

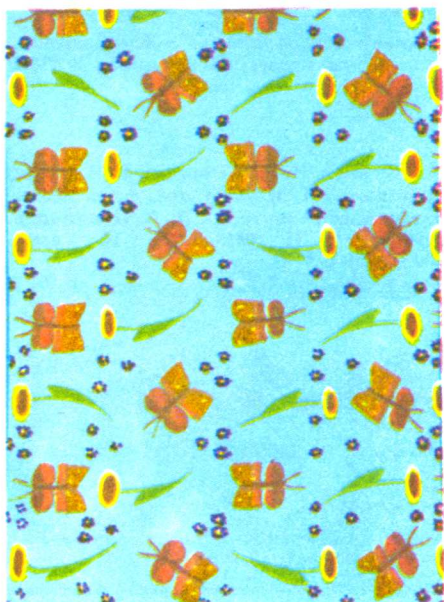
Цвет орнамента также подчиняется характеру предмета, его колориту. Он условен, часто локален и в зависимости от образного строя решается в той или иной цветовой гармонии.

Все изложенное о последовательности работы над расти-

тельными мотивами можно отнести и к другим видам орнамента.

Л. КАЗАРИНА,
художник-педагог ДХШ № 5 Москвы

Эскизы тканей и обоев выполнены учащимися ДХШ г. Коммунарска Ворошиловградской обл.



Для тех, кто оканчивает в этом году 8-й, 10-й классы средней школы, сообщаем адреса учебных заведений, готовящих художников — мастеров различных специализаций для народного хозяйства:

Средние профессионально-технические училища:

Ленинград, ул. Стойкости, 30, СПТУ № 61 — чеканщики, резчики по дереву, камню.

Ленинград, Уткин пр., 8, СПТУ № 11 — ювелиры-огранщики, шлифовщики-полировщики камня.

Кунгур, Пермская обл., ул. Красногвардейцев, 45а, СПТУ № 58 — резчики по камню, гончары-формовщики, ювелиры-филигранщики.

Свердловск, ул. Блюхера, 5а, СПТУ № 42 — витражисты, резчики по камню, ювелиры-огранщики, монтировщики.

Вологда, ул. Урицкого, 117, СПТУ № 15 — кружевницы.

Гомель, ул. 8-я Иногородняя, 7, СПТУ № 126 — вышивальщицы, инкрустаторы соломкой, резчики по дереву.

Бобруйск, ул. Крылова, 38, СПТУ № 15 — гончары-формовщики, художники росписи по дереву, декораторы-оформители, столеры художественной стильной мебели.

Профессионально-технические школы:

Богородская ПТШ художественной резьбы по дереву: Московская обл., Загорский р-н, с. Богородское.

Ломоносовская ПТШ художественной резьбы по кости: Архангельская обл., Холмогорский р-н, с. Ломоносово.

Торжокская ПТШ художественной вышивки: Калининская обл., г. Торжок, ул. Лермонтова, 6 — вышивальщицы-золотошвейки.

Мстерская художественная ПТШ: Владимирская обл., Вязниковский р-н, п. Мстера — художники миниатюрной живописи, вышивальщицы.

Федоскинская ПТШ миниатюрной живописи: Московская обл., Мытищинский р-н, с. Федоскино — художники миниатюрной живописи, росписи по эмали, жостовской декоративной росписи.

Семеновская художественная ПТШ: Горьковская обл., г. Семенов, ул. 3—5-го июля, 2 — художники хохломской росписи.

Холуйская художественная ПТШ: Ивановская обл., Южский р-н, п. Холуй — художники миниатюрной живописи, вышивальщицы.

Дербентская ковровая ПТШ: Дагестанская АССР, г. Дербент, Махачкалинский пр., 10 — ковровщицы, ювелиры.



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

3. 1986

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Дело чести, славы, доблести и геройства	Т. В. Федорова
2	К МЕЖДУНАРОДНОМУ ДНЮ 8 МАРТА Пусть всегда будет мама!	В. Курчевский
5	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Искусство гнева и борьбы (Леа Грундиг)	Н. Иванов
9	РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ Художники — съезду!	С. П. Ткачев
14	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Беседы о рисунке	А. О. Барц
19	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Ожерелье Кижей	В. Гуляев
22	В ЗАЩИТУ ИСКУССТВА Идеал или имидж?	И. Куликова
26	Половецкие изваяния XI—XIII веков	А. Неллингер
29	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Чтобы ожили окна. (Витраж)	С. Анфимов
30	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Дети рисуют тундру	И. Рольник
32	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Братство прерафаэлитов	Е. Некрасова
40	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Графика Елизаветы Кругликовой	В. Барашкова
45	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ Природные мотивы в декоративной композиции	Л. Казарина
48	КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ	

Обложки:

1. Антонио Полайоло. Женский портрет. Темпера. 1470. 46×34. Музей Польде Пеццоли. Милан.
2. М. Гетман. Благо народа — высшая цель партии! Плакат. 1985.
3. Рафаэль. Психея подает Венере сосуд с водой красоты. Набросок к росписи. Сангина. 1516. 26,5×19,7. Лувр. Париж.
4. А. Синица. Праздник урожая. Центральная часть триптиха «Хлеб земли». Масло. 1985. 180×150. Выставка «Мы строим коммунизм», посвященная XXVII съезду КПСС.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова.
Художественный редактор Ю. И. Киселев.

Фотограф С. В. Майданюк.
Технический редактор В. И. Куркова.

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Сдано в набор 10.01.86. Подп. к печ. 20.02—26.02.86. А01452. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 184 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2366.

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



