

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



11. 1986





СВЕТЛЫЙ ПРАЗДНИК ОКТЯБРЯ

С едьмое ноября... Светлый и радостный праздник. Через год наша страна, все прогрессивное человечество будут отмечать 70-летие Великой Октябрьской социалистической революции. Она стала переломным событием всемирной истории, положила начало необратимому процессу — смене капитализма новой, коммунистической формой. Впервые в истории возникло и утвердилось государство рабочих и крестьян.

Мы знаем немало шедевров советских мастеров, посвященных теме Октября. Они вошли в золотой фонд мирового искусства. В картинах наших живописцев как бы слышится набат революционной эпохи. Они несут правду коммунистических преобразований, притягательность идеалов нашей партии и государства. Советское изобразительное искусство, многонациональное по своему характеру, верное принципам социалистического реализма, безусловно, прогрессивное явление в мировой культуре. Оно помогает человечеству в борьбе за лучшее будущее, за счастье и мир на земле.

Интересно, что и юные художники, для которых революция — сама история, понимают и изображают ее эмоционально, свежо, современно.

По всей стране усилилось в свете реформы общеобразовательной и профессиональной школы внимание к детскому художественному творчеству. Открываются училища, школы, изостудии, кружки, улучшаются условия обучения учащихся и работы педагогов. Активизировалась работа с детьми по месту жительства. В городах Вильнюсе, Минске, Алма-Ате, Пензе, Альметьевске, Свердловске и многих других мастера изобразительного искусства, художники-педагоги на общественных началах оформляют парки и дворы, ведут в микрорайонах при ЖЭКах кружки детского творчества, прививают любовь к прекрасному.

И это неудивительно. Ведь с первых дней Советской власти судьба молодежи и детей, их воспитание стали партийным, государственным делом. Выступая на XXVII съезде партии, М. С. Горбачев подчеркнул, что старшее поколение должно делать все, чтобы смена была еще умнее, способнее, образованнее, чтобы она достойно несла в будущее эстафету идеалов справедливости и свободы, завещанных Великим Октябрем.

Многое, о чем мечтали большевики в 1917 году, стало нашей повседневной жизнью. Это еще раз со всей силой подтверждают решения XXVII съезда КПСС. Комсомольцам поручено возглавить борьбу советской молодежи за претворение в жизнь масштабных задач двенадцатой пятилетки.

Молодым есть чем гордиться! БАМ, КАТЭК, Экибастуз... Эти стройки сегодняшнего дня так созвучны с легендарными Магниткой, Днепрогэсом, Комсомольском-на-Амуре.

Сотни тысяч юношей и девушек отправились по комсомольским путевкам осваивать природные богатства Сибири, Дальнего Востока, Крайнего Севера.

Да, сегодня знания, мастерство молодых нужны на переднем крае борьбы за преобразование народного хозяйства. Для каждого члена ВЛКСМ, пионера и школьника нынешний год и предстоящий — ответственный экзамен. Ведь вся работа по перестройке в комсомоле и в пионерской организации проходит под знаком подготовки к очередному, XX съезду ВЛКСМ, который состоится в год 70-летия Великого Октября. Это предполагает прежде всего проявление активной и честной гражданской позиции, действий в общих интересах.

Недавно ЦК ВЛКСМ утвердил новое Положение о Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. В нем определены цели организации, ее функции и

задачи. Главная из них — самостоятельность и инициатива пионеров.

Ребята делом отвечают на работу партии и комсомола. Они участвуют в пятилетке пионерских дел, во Всесоюзном пионерском марше. Хороший опыт, например, есть у школьников Волгоградской области. Здесь комсомольцы школы № 6 города Волжского шефствуют над четырьмя детскими садами, строят игровые и спортивные площадки, ремонтируют мебель и классы, юные художники оказывают помощь в оформлении школ.

А сколько делают советские дети для укрепления мира на земле! Работа в клубах интернациональной дружбы, на ярмарках солидарности, фестивалях политической песни, конкурсах рисунков. Мальчишек и девчонок социалистических стран сплотило участие в эстафете «Нам этот мир беречь!».

С ответственной миссией летала за океан одиннадцатилетняя московская школьница Катя Лычева по приглашению американской организации «Дети как миротворцы», созданной в память Саманты Смит. Маленькие послы мира борются вместе со взрослыми за то, чтобы никогда не разразилась термоядерная катастрофа.

Да, мы живем в сложное время. Верно понимают ребята — сегодня борьба за мир должна стать делом всех и каждого. С горячим одобрением и благодарностью встречены людьми всей земли новые мирные инициативы Советского правительства. Выступая на пресс-конференции в Рейкьявике, Михаил Сергеевич Горбачев сказал: «Мы от своей линии на мир, на борьбу против гонки вооружений, за запрещение и ликвидацию ядерного оружия, за то, чтобы отвести угрозу от всего земного шара, не отступим. И я уверен, мы в этой борьбе не одиноки».



ТКАНИ, РОЖДЕННЫЕ РЕВОЛЮЦИЕЙ

Великая Октябрьская социалистическая революция стимулировала развитие всех видов искусства и оказала сильное воздействие на текстильный орнамент. Общее воодушевление художников открывшимися перспективами выразилось в стремлении донести до каждого трудящегося нашей Родины идеи и черты времени. Сотни тысяч метров массовых тканей украсились изображениями пятиконечных звезд, аэропланов, паровозов, мачт электростанций, электрических лампочек. Тематика, не встречавшаяся до этого в текстильном рисунке, и острое композиционное решение резко выделили новый рисунок среди традиционной декоративной продукции. Он оказался заметен, останавливал внимание, давал повод для размышлений и даже споров. Он был, как сейчас говорят, социально активен.

Рисунки этого направления стали называть «агитационный текстиль», или «агиттекстиль». Сегодня он занял полноправное место в истории советского искусства. Его широко включают в экспозиции художественных выставок. Ткани конца 1920-х годов демонстрировались на выставке «Москва—Париж. 1900—1930», получили восторженную оценку у английской общественности на выставке советского искусства в Оксфорде и Лондоне в 1985 году. Это только начало, так как художественный текстиль — один из самых обширных видов прикладного искусства, и его наследие непрерывно пополняется.

Искусство, рожденное революцией, создавалось талантом и руками молодых художников. В подавляющем большинстве это были студенты или только что окончившие первый советский художественно-технический вуз — ВХУТЕМАС. Студенты — члены текстильной секции Объединения молодежи Ассоциации художников революционной России (ОМАХРР) искренне верили в преобразующую роль искусства, и новый текстильный рисунок не возник бы без их страстной поддержки социалистического строительства. Преобразование орнамента тканей стало для них программной задачей.

До 1917 года рисовальщики орнаментов были замкнутой группой мастеров, не входившей в



М. Хвостенко.
Шагающие пионеры.
Ткань.
◁ Конец 1920-х — 1930-е годы.

Неизвестный автор.
Пионерская.
Ткань. 1929.



В. Лотонина.
Морской флот.
Ткань.
Конец 1920-х —
начало 1930-х годов.
Ф. Антонов.
Сбор чая.
Гуашь. 1930.
Публикуется впервые.

Е. Шумяцкая.
Строительство.
Гуашь. 1931.
Публикуется впервые.

художественные объединения и «отгороженной фабричными воротами» от общего развития искусства. Фабриканты относились к ним так же, как, например, к конторщикам своих производств, не признавая в них художников. Поэтому активное участие первой советской творческой фабричной молодежи в решении политических задач, поставленных партией, было еще и самоутверждением текстильщиков как полноправных творческих личностей. Начиная с середины 1920-х годов ткани участвуют на художественных выставках наравне с живописью, и их тематика утверждается в договорах творческих объединений. Равноправность искусств, заложенная при рождении Советской власти и укоренившаяся в обучении художников, дала свои плоды.

Внимательный разбор имеющихся в музейных собраниях об-

разцов тканей показывает, что, несмотря на тяжелые для нашей страны годы и молодость исполнителей, уровень рисунков был высоким. Уверенность недавних выпускников вуза базировалась на опыте, переданном блестящим педагогическим составом. Глубокая общеобразовательная и специальная подготовка позволяла молодым овладеть изображением любой формы на плоскости, брать мотивы для орнаментов непосредственно из окружающей действительности, а не с исторических или зарубежных образцов.

Мотивы строились на основе выверенных веками композиционных схем и по формальной организации, качеству исполнения не уступали дореволюционным. Однако если главным принципом старого орнамента считалось «оставление чувства покоя и удовольствия», то особенностью но-

вых рисунков стал динамизм, выразительное движение. Слова «развитие», «движение», «рост» были тогда у всех на устах. Сказывалась необходимость вывести страну из разрухи, строить, ставить рекорды, и ткань должна соответствовать ритмам быстро меняющейся жизни. Время तोпило жизнь. Многократное повторение сюжетного мотива и его четкая читаемость воплощали чувство коллективизма. На тканях двигались автомобили, дымили заводы, крутились колеса, пробегали и плыли спортсмены. И люди и техника участвовали в строительстве социализма, жили, стремились к цели. Непосредственная связь с современностью — важное демократическое завоевание начальной стадии школы советского текстиля.

Агитационный орнамент лишен изображений растительного ха-



М. Назаревская.
Сбор хлопка.
Ткань. Начало 1930-х годов.

Л. Райцер.
Механизация РККА.
Ткань. 1933.

рактера. Цветы на тканях связывались с пышным цветочным декором в интерьерах домов богатеев и исключались из сферы внимания как атрибуты мещанства. Слово «цветочки» употреблялось в отрицательном значении. Сейчас нам уже трудно понять такое, но тогда это было в порядке вещей. Геометризация всех более или менее сложных орнаментальных мотивов носила стилизованный характер.

Жизненный уклад требовал новых видов одежды, жилья, которые только начинали разрабатывать. До революции проектированием одежды для простых тружеников всерьез не занимались. Агиттекстиль ярко высветил необходимость решения этих проблем, особенно создания общественно-го интерьера рабочего клуба. Строительство первых советских клубов уже позволяло проектировать ткань достаточно целенаправленно, и ряд дипломных работ выпускников художественного факультета Московского тек-

стильного института, исполненных в начале 30-х годов, были посвящены этой задаче. Такова, например, декоративная ткань «Лесорубы» студента Л. Жаворонкова.

Советский костюм различного назначения входил в быт крестьянской России медленно. Орнаментация часто не учитывалась при пошиве одежды. Однако новый, мелкоузорный рисунок, исполнявшийся на плательных тканях, мог без ущерба существовать в одежде трудящихся города и деревни. Мелкие рисунки, включающие изображения серпа и молота, серпа и колосьев пшеницы, молота и наковальни, даже производственных мотивов на белых или цветных фонах, смотрелись в изделиях в первую очередь как ритмическое заполнение плоскости и не представляли трудностей при раскрое дефицитных тогда материй.

Прошло много времени, изменилась жизнь, но агиттекстиль до сих пор не потерял актуальности. Более того, интерес к этому явле-

нию в искусстве, его необходимость возрастают. Сейчас любое крупное международное общественно-политическое или спортивное мероприятие не проходит без выпуска специально посвященных этому событию текстильных изделий. Рубашки, майки, куртки с остроумно выполненными изображениями пяти олимпийских колец, велосипедов, автомобилей и надписей пользуются популярностью и охотно раскупаются. Так было в дни Московской Олимпиады и XII фестиваля молодежи и студентов.

Молодежь всего мира, выражая свои взгляды на общественный строй, культуру, носит одежду с различной символикой и в повседневной жизни. Это эмблемы университетов, институтов, клубов по интересам, названия студенческих строительных отрядов и другие символы и изображения. Рисунок голубя со словом «мир» на разных языках вот уже более двадцати лет отличает сторонников мира во всем мире. Сам факт наличия таких изображений на одежде не вызывает удивления и воспринимается как должное. Конечно, в отличие от 20-х годов современное развитие теории и практики художественного проектирования и возросшие мощности швейных предприятий позволяют очень точно адресовать орнаменты к какому-либо конкретному платью. Открывается возможность проектировать еще более острые и сложные изображения, невыполнимые в довоенный период из-за отсутствия развитого моделирования массовой одежды. Первые советские текстильные орнаменты показывают пути такой работы.

Изображения на ткани, как мы теперь видим, не только украшение, но и выражение идеалов общества. Молодые люди наиболее восприимчивы к изменениям в жизни, в одежде, и их роль в создании новых орнаментов трудно переоценить. Опыт показывает, что именно они, опираясь на поддержку комсомола, должны быть застрельщиками нового в орнаментах для одежды, особенно в рисунках агитационного высокогражданственного характера.

Н. БЕСЧАСТНОВ

Ни один цветок из существующих на земле не имеет такой богатой истории, как гвоздика. Миф о ней возник еще в Древней Греции. Богиня Диана со свитой нимф охотилась в лесу. Появился олень. Доставая стрелу, охотница заметила пастуха, который вопреки грозным запретам не отвел взора от ее неземной красоты. За это его ждала неминуемая смерть. Нимфы пожалели юношу и умолили Диану простить его. Однако своенравная богиня придумала иное наказание: она превратила глаза юноши в прекрасные гвоздики.

С тех пор и известен этот цветок как символ смелости, пламенного порыва и бунтарства, вечного стремления к идеалу. Древний миф получил продолжение. История превратила гвоздику в боевой цветок пролетариата.

Почему же именно красная гвоздика стала символом революции? Разве нет других красивых цветов? Действительно, их немало. У поднявшихся против произвола королевской власти рабочих и ремесленников Парижа в 1793 году, во времена первой французской революции, на груди красовались любые красные цветы — розы и тюльпаны, пионы и маки и, конечно, гвоздики. Носили их и парижские коммунары 1871 года.

Пригласитесь: в лучах солнечного света гвоздика горит ярким огоньком. Алея на одежде рабочего, этот цветок взывает к памяти борцов, павших за счастье людей, является знаком готовности каждого последовать их примеру.

После февральских событий 1917 года московские печатники по решению ЦК РСДРП(б) выпустили картонные значки — «красные гвоздики» с легальной



БОЕВОЙ ЦВЕТОК ПРОЛЕТАРИАТА

в ту пору надписью: «Советы рабочих и солдатских депутатов». Они стали своеобразными листовками, призывающими к



значки давно стали редкостью. Ведь тираж был незначительным, да и времени прошло немало.

Гвоздику избрали эмблемой своего освобождения женщины, отстаивающие равноправие. В 1907 году с пурпурными цветами пришли они на первую международную конференцию в Штутгарте. А на второй, копенгагенской, в 1910-м, Клара Цеткин, деятель германского и международного рабочего движения, друг Ленина, поднялась на трибуну с гвоздикой в руке. Красные цветы выражали революционный порыв делегатов. А сегодня гвоздика украшает знаки женских организаций мира.

Этот цветок стал как бы символом-эстафетой, принимаемой нами от отцов и дедов. Во многих городах Советского Союза молодежные клубы получают овсяное революционной романтикой название — «Красная гвоздика». Знак революции, борьбы с фашизмом и империализмом можно увидеть на многих памятных марках СССР и социалистических стран. «Люди, будьте бдительны!» — эти слова Юлиуса Фучика помещены на марке Чехословакии рядом с гвоздикой и оливковой ветвью. Этот цветок изображен и на марке, выпущенной к XXVII съезду КПСС.

А если собрать все гвоздики, расцветающие на наших праздничных открытках, почтовых марках, значках, в руках демонстрантов, то получится огромный алый цветник. Сегодня мы дарим их ветеранам войны, героям труда, участникам международного рабочего и женского движения. Не увядает цветок революции.

Г. МАССАРЫГИН



борьбе с Временным правительством. Значки быстро разошлись, а вырученные деньги пошли на нужды революции. Солдаты, штурмовавшие Зимний в дни октябрьских боев, прикалывали к одежде алые ленты, сложенные в форме гвоздик. А в канун Первой 1918 года в память погибших героев был сделан еще один выпуск «красных гвоздик». Эти



70 ЛЕТ
ВЕЛИКОГО
ОКТАБРЯ

А. Мамбеев. Октябрь.



В начале 1928 года залы Центрального музея Революции СССР торжественно распахнули двери для посетителей: открылась юбилейная художественная выставка, посвященная десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции. На ней впервые была показана трехфигурная скульптурная композиция «Октябрь» Александра Терентьевича Матвеева, которая заметно выделялась среди произведений экспозиции своей программностью, остротой социального звучания. Ярко и зримо воплотившая героико-революции, работа воспринималась как символ новой эпохи, свершившихся перемен.

Замысел художника — показать вековечную мечту человека, неизбежность завоеваний социализма — вырос в емкий собирательный образ народа, его истории. Сдержанным и в то же время возвышенным языком Матвеев передал главную идею времени — утверждение идеала свободы. Благодаря глубине и значительности содержания, выразительности средств и силе их воздействия на зрителя работа встала в один ряд с лучшими произведениями эпохи на революционную тематику. Герои Матвеева, в классовых боях уже отстоявшие свободу, эмоциональным настроением как бы подводили итог десятилетним достижениям Страны Советов, предвещали перспективу грядущих преобразований.

Три крепкого телосложения мужские фигуры стали олицетворением молодости страны, нового общества. Это люди разных социальных слоев и поколений — крестьянин средних лет, умудренный жизненным опытом; молодой, уверенный в своих силах рабочий и красноармеец в буденовке. Особенности возрастов и характеров подчеркнуты прежде всего в лицах. Твердый взгляд крестьянина, чуть сдвинутые брови, тронутый напряжением мысли лоб, плотно сжатые губы выдают характер суровый, несколько угрюмый. Спокойствие, внутреннюю зрелость и достоинство читаем на лице рабочего, рядом с которым юношески пылким кажется красноармеец. Однако Матвеев не стремился к портретной психологизации героев. Это типизированные образы человека — каждый как бы синтезирует определенные черты своего класса.

Матвеев выбрал статичные, устойчивые положения. В фигурах нет ничего кратковременного, преходящего. Только поза красноармейца, чуть приподнявшегося на левую ногу, жест его рук, сжимающих винтовку, выдают едва заметный внутренний порыв, решительность натуры — построение, которое вытекало из смысловой значимости образа, желания показать готовность героя в любой момент встать на защиту Отечества. Однако идущее изнутри движение ничем не нарушает общего впечатления покоя и равновесия. Чувства героев подчеркнуты сдержанно-размеренным ритмом объемов. Сложная композиционная соподчиненность целого определила пластическую жизнь каждого образа. И хотя существуют они в независимом, казалось бы, друг от друга мире, основная идея произведения о единстве целей и мыслей персонажей диктовала необходимую архитектуру общего. Фигура рабочего, выделенная как центральное звено группы, олицетворяет главную силу молодого Советского государства. Хозяин новой жизни изображен в полной внутренней достоинства позе. Правая его рука свободно легла на молот. Шар, поддерживаемый крестьянином, несет

здесь не только смысловую нагрузку — это аллегория земли, земной тверди, но и служит опорой для рук рабочего. Таким образом, молот и шар — атрибуты, указывающие на социальную принадлежность героев, — превращаются в важные скульптурные элементы, посредством которых осуществляется композиционная связь между персонажами — рабочим и крестьянином.

При работе над группой Матвеев обратился к традициям мирового искусства. Вдохновленный античным представлением о Красоте, включающей не только физическую, но и нравственные категории, скульптор смело пошел на определенную условность в трактовке образов, создал свою интерпретацию духовного величия, героической торжественности и значительности. Причем матвеевский идеал физического совершенства един для всех трех фигур. Частное, случайное отходит на второй план перед цельностью, завершенностью образа. И это естественно: сложная идея произведения, в которой объединились понятия разных временных аспектов — отжившее прошлое, завоеванное настоящее и вступление в царство будущего, — требовала обобщенного подхода к форме, лаконизма художественного языка.

У матвеевского «Октября» своя история. Замысел произведения вызревал медленно. Около года автор лепил небольшие этюды с натуры, искал позы героев, их соотношения в пространстве. И хотя ему позировали старый академический натурщик с сыном, скульптор отталкивался больше не от конкретной модели, а от примеров классического искусства, своего идеала обнаженного тела. Отдельные фигуры на стадии эскизных вариантов не выражали той глубины содержания, к которой стремился скульптор. Только после объединения их в компактную, цельную группу выявилась идея произведения, все четко стало на свои места — отшлифовались детали, были найдены соответствующие движения, жесты, повороты.

После первого показа на выставке произведение А. Т. Матвеева, хотя и отмеченное премией Совнаркома, вызвало разноречивые толки. Скульптора обвиняли порой в формализме, мешавшем ему якобы быть созвучным эпохе. В композиции видели отвлекающие каноны, не соответствующие решению темы. Однако работа нашла немало восторженных почитателей, любителей искусства, сумевших оценить высокий уровень мастерства, художественной культуры, неординарность изобразительного мышления автора. Очевидно, этим объясняется тот факт, что после кратковременного забвения группа в 1934 году возвратилась в Ленинград, попав в коллекцию Русского музея, а в 1958 году переведена в металл.

Работе Матвеева предстояло пережить второе рождение. В 1968 году ее бронзовый отлив установлен на пьедестале перед концертным залом «Октябрьский». За порогом Русского музея началась новая жизнь произведения. Выдержав испытание временем, преодолев превратности судьбы, памятник занял достойное место среди монументов города на Неве, вошел в сокровищницу советского искусства.

Партийность и свобода творчества

В Программе Коммунистической партии Советского Союза, новая редакция которой принята XXVII съездом КПСС, сказано, что «искусство социалистического реализма основано на принципах народности и партийности». С тем, что такое социалистический реализм и в чем состоит народность искусства, мы уже познакомились в предшествующих статьях *. Теперь нам нужно опре-

конкретных классов, социальных групп, а в нашем обществе — интересы всего народа. Партийность проявляется как в образном строе искусства, так и в общественных позициях и взглядах его мастеров.

В прошлые эпохи художники далеко не всегда отчетливо сознавали классовый характер и социальный смысл своего творчества. Их взгляды проявлялись чаще в нечетко оформленных симпатиях и антипа-

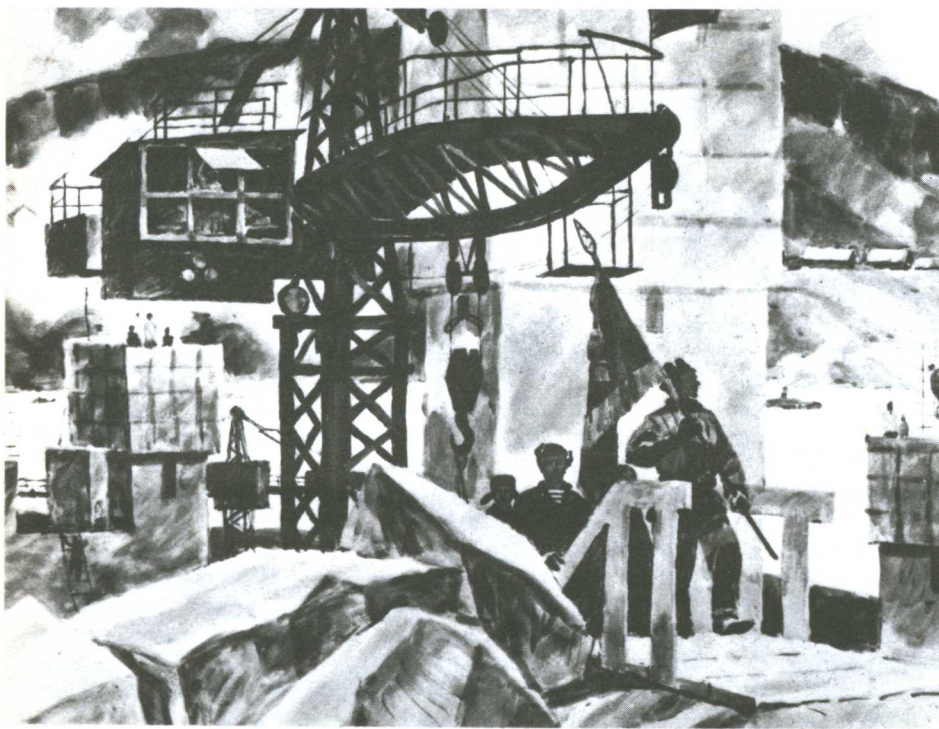
ленной художественной деятельности.

Создавая картину, гравюру или скульптуру, автор не может уйти от выявления общественных позиций изображаемых им героев, от выражения своего отношения к ним и трактовки существа их характеров и взаимоотношений с позиций определенного общественно-эстетического идеала. Творя по велению своего сердца, он вместе с тем бесчисленными нитями связан с интересами и духовными ценностями тех или иных классов, а в социалистическом обществе — всего народа и ориентируется на эти ценности и интересы. В этом и заключается партийность художественного творчества.

Принцип партийности, обоснованный В. И. Лениным, утверждает способность искусства давать верную картину жизни, участвовать в общественной борьбе. В знаменитой статье Ленина «Партийная организация и партийная литература», написанной в 1905 году, содержатся три основные идеи, ныне полностью сохраняющие свое значение.

Первая из них состоит в том, что литературное дело во всех его проявлениях «должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы».

Но при этом, хотя литература и искусство в целом связаны с идеологией и политикой революционной партии рабочего класса, они имеют свои специфические особенности, не позволяющие механически распространять на них методы и формы партийной работы, возможные в других областях. «Спору нет, — подчеркивает Ленин, — литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле, безусловно, необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что лите-



Ю. Вечерский.
Строительство ГЭС в Сибири.
Из серии «День моей страны».
Темпера. 1985.

В. Нечитайло.
На Красной площади.
Масло. 1961—1964. ▷

делить, что представляет собою принцип партийности искусства.

Прежде всего это идейная направленность художественного творчества, выражающая интересы

в приверженности к духовным ценностям, которые были так или иначе связаны с определенными классовыми устремлениями. В советском искусстве возросла роль мировоззрения, общественного идеала, сознательной, целеустрем-

* № 5, 7 за 1986 год.





ратурная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблононо отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата».

Это вторая ведущая идея статьи. А из нее вытекает и третья: партийность не противоречит свободе творчества, а, наоборот, является ее выражением. Буржуазия понимает свободу в духе анархистской вседозволенности, индивидуалистического произвола. Такого рода понимание свободы творчества свойственно и многим деятелям модернистских и разного рода «левых» течений. Но Ленин показал, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Такой «свободы» не существует нигде. А утверждения о ней представляют собою либо лицемерную маскировку зависимости художника от буржуазного общества, либо глубокое заблуждение, когда видимость выдается за суть дела.

Не может быть свободы от общества, но может быть свобода от капитала, от денежного мешка, от подкупа, от буржуазно-анархического индивидуализма. Свобода для борьбы за победу революции, для борьбы за социализм, за служение искусства гуманистическим идеалам. Иначе говоря, нет и не может быть некой свободы вообще. Она всегда исторически и социально конкретна. В том, от чего отказывается или освобождается художник и для чего он использует свою свободу, проявляется его идейная целеустремленность, в нашем обществе — коммунистическая партийность. Она заключена не в формальной принадлежности к Коммунистической партии (чего может и не быть) и уж тем более не в навязывании художнику определенных тем, идей и предписаний, как грубо пытаются исказить идею партийности буржуазные идеологи. Партийность заключена в возможности художника идти по историческому пути, единому со своим народом и с делом Коммунистической партии, служить самым передовым гуманистическим идеалам современности, способствовать духовному обогащению и нравственно-эстетическому возвышению трудящихся масс.

Так понятая свобода является не чем иным, как осознанной необходимостью. Художник осознает, понимает потребности общественного и творческого развития, зако-



номерно вытекающие из движения истории, и свободно, по велению своего сердца отвечает на эти потребности.

Допустим, художник свободен творить и делать все, что угодно. Но ведь и народ свободен признавать и любить в искусстве только близкое и нужное ему. Естественно, общественные и государственные организации поддерживают то, что отвечает потребностям массового зрителя, завоевывает (или способно завоевать) признание и любовь народа. Но в этом нет никакой «несвободы», наоборот, выражается полнота развития нашего искусства по пути социалистического реализма. А сам этот путь является исторической необходимостью, закономерно вытекает из сути развития общества.



Т. Салахов.
Утро на Каспии.
◁ Масло. 1985.

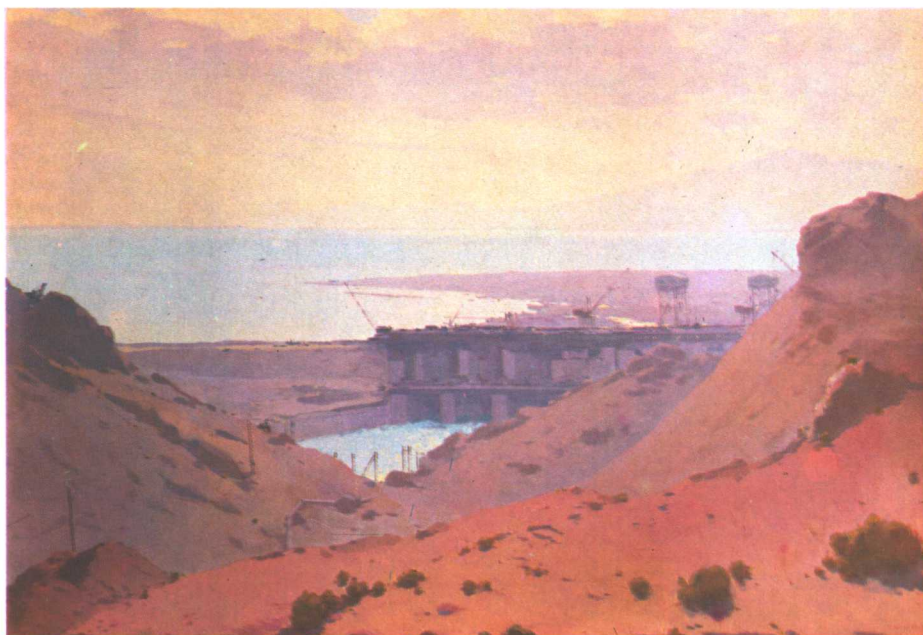
И. Клычев.
Счастье.
◁ Масло. 1980.

Е. Белашова.
Колхозница.
Бронза. 1957.



И. Заринь.
Речь. Центральная часть
триптиха «Солдаты
революции».
Масло. 1965.

У. Тансыкбаев.
Утро Кайракумской ГЭС.
Масло. 1956.



Буржуазная пропаганда хотела бы обрести право навязывать нашему народу разного рода антисоветскую литературу и модернистское искусство. Но такая «свобода» была бы лишь зависимостью от интересов империализма. Подлинная же, коммунистическая партийность состоит в свободе творить без всякого принуждения, по личной инициативе и убеждению

для народа, во имя его интересов и будущего.

Если художник честно и искренне относится к своему искусству, если он верен его реалистической природе, то он, по сути говоря, делает партийное дело: правдиво рассказывая о жизни, создает произведения, способные вести людей вперед, духовно возвышать и обогащать их. Так реализм, идейность,

партийность и свобода творчества сплетаются воедино, характеризуют разные грани метода социалистического реализма. Партийность искусства — условие глубокого его проникновения в сущность социальных процессов, яркого и убедительного отображения новых человеческих характеров и отношений, идейно-нравственных проблем социалистического общества.

Л. Баранов.
Н. Островский.
Медь. 1985.



К этому следует прибавить, что партийность и свобода творчества требуют определенного общественно-материального обеспечения, реальных условий и предпосылок. В капиталистическом обществе, идеологи которого кичатся своей свободой, художники нередко «свободны» от работы, от мастерских, от внимания государства, а порою даже от крыши над головой.

Советские художники творят в иных условиях. Они свободны от стихии капиталистического рынка, но окружены заботой партии, правительства и всего народа. Новым свидетельством этой заботы стало недавно принятое постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся». В постановлении говорится, что народ ждет от мастеров искусств художественных открытий, вдохновенного и яркого раскрытия правды жизни, современности. И для этого есть все необходимые условия.

У нас в Советском Союзе созданы надежные формы организации творческого труда и быта, существует система государственных и общественных заказов, закупок и поощрений. Художники обеспечиваются мастерскими. Выставочная деятельность осуществляется за счет государства. Система премий и почетных званий стимулирует творчество. Многие советские мастера наряду с тружениками производства, выдающимися деятелями науки и техники удостоены высокого звания Героя Социалистического Труда. У нас в стране существует стройная система художественного образования: школа — училище — вуз.

Во всем этом проявляются преимущества социалистического общественного строя в сравнении с капиталистическим. Здесь же коренятся материальные предпосылки обеспечения партийности и свободы творчества. И художники отвечают на заботу партии, правительства и народа полной отдачей творческих сил, совершенствованием своего искусства и мастерства, стремлением выразить актуальные проблемы жизни.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения

Картины Поля Гогена

Когда попадаешь в зал, где висят картины Гогена, оказываешься в особом мире образов, таинственно мерцающих красок, медлительных ритмов. Здесь все необычно — небо золотое, земля красная, желтая, розовая. Во всем царит торжественный покой.

Застыли в неподвижных позах подле хижин женщины, не двигаясь, сидит у лодки рыбак, присела на корточки мать с ребенком. Монументальные фигуры людей связаны с природой и кажутся ее частью. Нет ощущения движения даже в тех сценах, где персонажам, судя по характеру композиции, предстоит отправиться в путь. Атмосфера картины проникнута тишиной, не ощущается ни шум ветра, ни шорох листвы, ни плеск волн. Неподвижна и группа женщин, расположившихся на лужайке. «Слова, слова» (или «Разговор») назвал картину художник, наверное, имея в виду тщетность рассуждений, без которых и так все ясно. Многие полотна художника имеют странные названия: «Наве наве мозэ», «Раве те хити ааму», «Фарари маруру». Одни из них легко расшифровываются, другие до сих пор представляют загадку.

Необычны не только произведения, но и полная превратностей жизнь Поля Гогена. Он родился в 1848 году в Париже, а окончил жизненный путь в 1903 году на маленьком островке Хива-Оа в Океании. Отец его был журналистом, а дальние родственники матери принадлежали к верхушке испано-перуанской знати и жили в Перу. Воспоминания о стране детства, большой, шумной патриархальной семье, оставили яркий след в сердце будущего художника. Они слились воедино с представлением об идиллической жизни в тропиках, ярких красках и жарком солнце.

Первые впечатления оказали решающее воздействие на формирование художественных вкусов Гогена, хотя до 23-летнего возраста ничто не предвещало в нем интереса к искусству. Мечта о дальних странах не оставит юношу и по возвращении во Францию. Шестнадцати лет он нанимается юнгой на торговый корабль и совершает несколько рейсов к берегам Южной Америки. Расставшись с флотом в 1871 году, Гоген поселяется в Париже.

Может показаться, что он живет интересами обычного буржуа — становится состоятельным, женится, обзаводится коллекцией картин. Необычным было лишь внезапное увлечение искусством, которое постепенно, но властно вытесняет из его жизни прочие интересы. В 1883 году он бросает службу в банке, благополучие вскоре сменяется нуждой. Гоген вынужден уехать из Парижа, оставив пятерых детей и жену на ее родине — в Копенгагене. Отныне его удел — одиночество, безденежье, скитания, борьба за признание, которое пришло только после смерти.

Первый, ученический период Гогена тесно связан с импрессионизмом — художественным направлением второй половины XIX века. Но школа импрессионизма явилась лишь началом формирования творческих интересов, как и для других постимпрессионистов — Ван Гога, Сезанна, Сёра. Каждый из них в дальнейшем пошел своим путем поисков и находок.

Оставив Париж ради природы, Гоген исключает его из своего творчества. Город становится для него символом господства дельцов. Все в современной буржуазной культуре вызывает у него протест — образ жизни, художественные каноны. Куда бы отныне ни отправлялся художник, мечты о том, что вдали от Пари-

жа и европейской цивилизации все сложится иначе, сопровождают его действия и творческие замыслы.

Бретань, север Франции, где Гоген провел ряд лет и создал первые шедевры, вскоре перестает удовлетворять его как художника. Бретонский мир — мир тихий, скорбный, здесь связи человека с природой сказываются не в гармоничном соответствии, а в подвладности людей суровой, враждебной стихии. Его глаз, ищущий красочных взрывов, наталкивается на приглушенные полутона бретонской земли, гранитные глыбы, неуклюжие фигуры в убогой одежде. Мечта о странах, где льется поток солнечного света, завладевает художником. Он убежден, что далекие от буржуазной цивилизации люди живут радостной, естественной жизнью на лоне щедрой природы, подчиняясь извечным законам бытия. Гоген вспоминает, что в жилах его течет кровь древних инков, и он надеется найти источник вдохновения на затерянном далеко в Океании острове, это необходимо для его искусства.

Восьмого июня 1891 года, после 63 дней плавания, Гоген ступил на землю «Ноа Ноа» — «Благоуханную» — острова Таити. За день до этого ему исполнилось 43 года. Художнику суждено было прожить еще только двенадцать лет, но именно в эти годы были созданы произведения, обессмертившие его имя. Там же, в Океании, написаны и пятнадцать картин, которые теперь украшают залы Эрмитажа.

Первое же соприкосновение с действительностью показало Гогену, что «цивилизация» в лице колониальных чиновников, торговцев и солдат давно восторжествовала в Папете — столице Таити. «Детство человечества», то идиллическое прошлое, в поисках которого он оставил Фран-

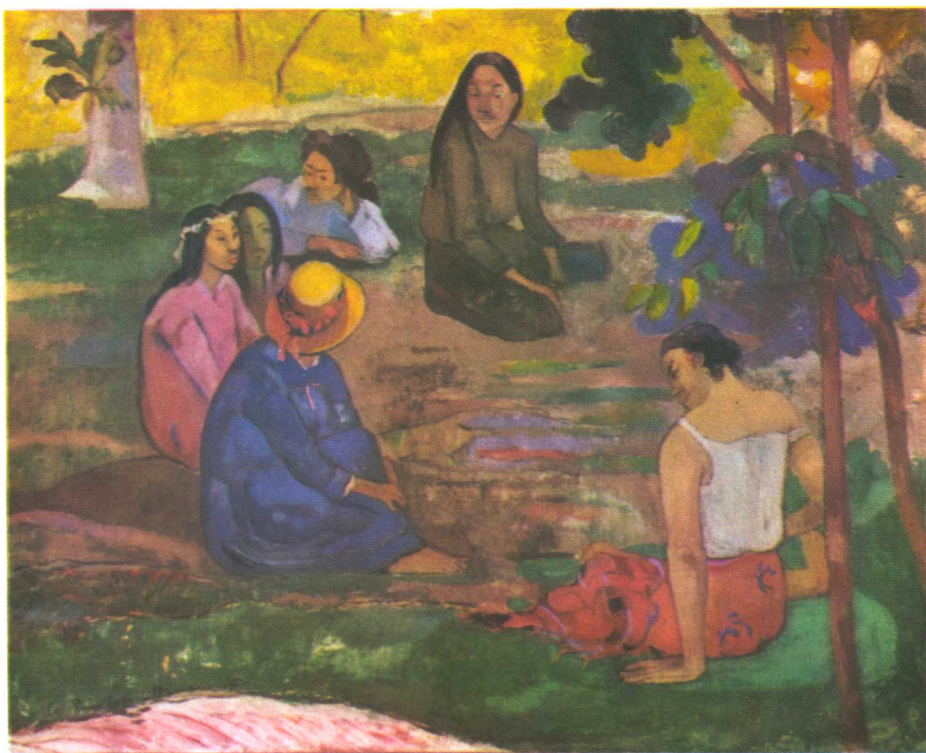


цию, нужно и здесь искать вне города. Художник поселяется на южном побережье острова, в Матаиеа, между морем и горой с огромной расщелиной, прикрытой могучим деревом манго. Здесь написаны первые таитянские картины. Художник передает в них непосредственные впечатления от увиденного — типичные позы людей, характер природы.

Гогена поразила на Таити статуарная неподвижность людей, которая вызывала ощущение неизменности бытия и была в полном согласии с представлениями художника о первозданном мире. Поэтому и в картинах Гогена позы таитян всегда спокойны, устойчивы, гармоничны. Женщина, держащая плод (в одноименной композиции), может, кажется, простоять века, не шелохнувшись. Это придает особый оттенок таитянскому названию картины «Еу хаэре иа ое» («Иди!»).

Отбрасывая случайное, художник стремится выявить в полотнах тот духовный мир, то настроение, которое содержится в окружающей природе. Искусство — это обобщение, которое надо уметь извлечь из природы, — таков основной тезис Гогена. И он находит формы и образы, наиболее полно передающие характерное во внешнем облике, манере поведения таитян. Отсюда частое повторение в ряде картин аналогичных поз, жестов, лиц, отсюда и несколько вариантов одной композиции. Казалось бы, сюжетно картины Гогена просты, в них ничего не происходит — люди сидят, стоят, лежат. Но ни одна не является повторением природы, хотя все построено на реальных наблюдениях.

То, как обобщает художник накопленные впечатления, видно на примере картины «Таитянка»



Поль Гоген.
Женщина с цветами в руках.
Масло. 1899.
94×72.

Поль Гоген.
Беседа.
Масло. 1891.
70,3×84.

Поль Гоген.
Женщина, держащая плод.
Масло. 1893.
92×73.





Pastorales Tahitiennes
1893
Paul Gauguin



Поль Гоген.
Таитянские пасторали.
Масло. 1893.
86×113.

Поль Гоген.
Подсолнечники.
Масло. 1901.
72×91.

ские пасторали». Само слово «пастораль» приобретает здесь новое значение. В композиции нет ни пастушек, ни нимф, а две обычные женщины — таитянки, одна с дудочкой у губ, другая несет белье. Но эти простые детали художник преобразует в «пейзаж грез, целиком сотворенный». Все замерло, как во сне, как в заколдованном мире мечты: замерла на ходу женщина, которая то ли вслушивается во что-то, то ли погружена в раздумье. Оранжево-красная собака распласталась на земле; не-

подвижны ветви деревьев, вторящие контурам тела стоящей таитянки. Фигуры женщин отделены друг от друга деревом, лица обращены в противоположные стороны. Это как бы расширяет границы композиции за пределы изображенного пространства, где главный герой — разлитая в природе музыка, тихая, еле слышная среди полного безмолвия. Художник использует символическое, эмоциональное звучание красок. Зеленая рядом с красной, желтая подле красной определяют звучание третьей, главной, объединяющей все краски в общий аккорд, — это зеленая веронезе, которую часто использовали во фресковой живописи.

Возвращение во Францию, вызванное желанием показать свои работы, болезнью, нуждой, ничего не изменило в жизненных и художественных убеждениях Гогена. Океанийские впечатления вновь оживают в парижских полотнах, сотканых из образов недавнего прошлого. Однако как недруги, так и друзья, за редким исключением, не приняли искусства Гогена. Его картины подверглись резкой, издевательской критике. Художник приходит к решению навсегда покинуть Францию. Осенью 1895 года он снова на Таити.

Здесь Гоген с особой остротой воспринимает красоту таитянского пейзажа. Вопреки жизненным невзгодам радостное, мажорное звучание красок отличает его «Пирог»: расплавленным золотом пролилось солнце в воды океана, подчеркнуло синеву островка на горизонте.

Творчество художника обогащается новым, органичным восприятием искусства Востока; в арсенал средств изображения он включает и элементы искусства архаической Греции. Глаз художника замечает сходство первобытных культур разных народов.

Стиль древнеегипетских росписей получает в «Пирог» своеобразное толкование. Легкая моделировка тела таитянина придает некоторую объемность его фигуре, затушевывающую характерную для египетского искусства силуэтность — с разворотом плеч в фас, а головы и ног — в профиль. В картине ощущается

и влияние японской гравюры — в четких линиях, с помощью которых строится пространство. Согнутая в локте рука лежащей женщины повторяет как бы в зеркальном отражении жест руки таитянина. Искусное сопоставление жестов и поз, диагонально поставленной лодки и вертикали дерева определяют два пространственных плана.

Гоген пишет «Пирог», как и многие другие полотна, на грубом холсте, неровная, шероховатая поверхность которого создает видимость поврежденной временем старой фрески. Прирожденный монументалист и декоратор, еще во Франции мечтавший о настенных росписях, Гоген широко использует этот прием в картине.

Иной характер носит картина «Младенец». Она исполнена вскоре после смерти ребенка художника и его таитянской жены — вахине. Но, как всегда, содержание картины шире, чем личное переживание Гогена.

1897 год из самых тяжелых в жизни Гогена: он узнает о смерти оставленной в Европе дочери, испытывает физические страдания от болезни, временами теряет зрение. Решив покончить жизнь самоубийством, он пишет монументальное полотно — своеобразное духовное завещание «Откуда мы, кто мы, куда мы идем?», итог размышлений мастера о судьбах человеческих, вечном круговороте природы.

С этой композицией связаны и эрмитажные картины: «Таитянский пейзаж с двумя козами» и «Мужчина, собирающий плоды с дерева».

Однако любовь к жизни и искусству одерживает верх над мрачными мыслями Гогена. Об этом свидетельствуют многочисленные работы последующих лет, часть которых связана с большим панно «Приготовление к празднику». Среди них две картины Эрмитажа: «Три таитянки на желтом фоне» и «Женщина с цветами в руках» («Месяц май», «Месяц Марии», то есть пробуждение природы, начало весны). Художник возвращается в них к теме первобытного рая. Пейзаж сводится к условному золотому фону, вернее, среде, в которой обитают бесплотные «райские» существа.

Изображения человеческой фигуры и пейзажа превращаются в игру стилизованных форм. Декоративный узор присутствует и в картине «Материнство» («Три женщины на берегу моря»). Плавная линия рисунка объединяет фигуры таитянок с пейзажем. Кусок красной ткани в одежде одной из них как бы раскручивается, превращаясь в ленту песка кораллового цвета, уходящую вглубь, за пределы рамы. Синяя накидка на плече женщины органично сливается с синевой моря. Тема материнства предстает как великое таинство природы, перед которым в благоговении останавливаются женщины, приносящие дары.

Прилив творческой энергии побуждает Гогена в 1901 году на последнюю поездку дальше в глубь Океании, остров Хива-Оа. Болезнь лишает его возможности надолго покидать дом, и он чаще, чем раньше, обращается к композициям с цветами, особенно подсолнечниками. Цветовые гармонии Гоген оживляет трепетным мазком, легкими голубыми тенями. Трудно представить, что произведения двух последних лет жизни исполнены художником, испытывающим тяжелые физические страдания, полуслепшим. К тому же он осложнил свое существование на острове конфликтом с колониальными властями, которые не замедлили расправиться с его работами. После смерти художника ни на Таити, ни на Хива-Оа не осталось ни одного его произведения. Созданный спустя столетия Музей Гогена на Таити имеет лишь их фотографические воспроизведения.

Подобно мастерам прошлого, Гоген обладал неисчерпаемой энергией и широтой творческих интересов — был живописцем и рисовальщиком, скульптором и резчиком по дереву, керамистом, критиком и писателем. Он относится к числу тех мастеров, создания которых являются вехой в истории искусств. Художник вырвал из забвения поэтический мир океанийской культуры и донес до нас роскошь ее форм и красок.

А. КАНТОР-ГУКОВСКАЯ,
старший научный сотрудник
Государственного Эрмитажа,
кандидат искусствоведения



Сегодня, проезжая через станцию метро «Площадь Революции», не тороплюсь к поезду: хочу внимательно, без спешки осмотреть ее, окинуть взглядом своды, постоять у скульптур... Наверху — Москва конца восьмидесятых, а здесь строгие бронзовые фигуры, отсвеченные красным мрамором, заставляют вспомнить первые десятилетия молодого Советского государства. И даже бурлящей толпе пассажиров не вытеснить из зала своеобразной музейной атмосферы. Да, это станция-музей, прочно вошедший в наши будни, в повседневные маршруты, с утра до вечера открытый бесконечному людскому потоку.

«Площадь Революции» сооружена в марте 1938 года, во вторую очередь строительства Московского метрополитена. Ее проектировал Алексей Николаевич Душкин. Расположенная рядом с Кремлем, Красной площадью, Мавзолеем и Центральным музеем Владимира Ильича Ленина, она должна была стать частью архитектурного центра столицы нашей Родины, отразить в своем облике

величие революционных идей. Пилоны, двумя рядами разделяющие зал на центральный и боковые платформы, архитектор оформил в виде невысоких, ритмично чередующихся арок, образующих проходы к перронам.

Станция метро «Площадь Революции». Часть перронного зала.



Как бы вторя цвету Кремлевских стен, архивольты облицованы темно-красным мрамором. Цоколи под ними покрыты черным. Тонкий рисунок рельефных линий расходится от арок вверх, к гладким белым сводам, где подвешены ряды светильников. Углы пилонов Душкин предполагал оформить барельефами.

Для этого он пригласил в 1936 году замечательного советского скульптора Матвея Генриховича Манизера. Познакомившись с архитектурой станции, тот предложил вместо рельефов установить круглую скульптуру, отражающую развитие нашего общества с 1917 года до середины тридцатых годов. Идея смелая и увлекательная: показать народ в декоре подземного «дворца для народа», каким задумывалась тогда каждая станция метро. В трехлетний срок Манизер с помощью учеников создал двадцать парных бронзовых фигур и украсил ими архивольты поперечных проходов.

Пройдем вдоль торжественного бронзового строя. В первом пролете — «Рабочий-красногварде-

ец» и «Солдат», герои исторических дней Октября. «Крестьянин-партизан» и «Матрос-балтиец» продолжают революционную тему. «Парашютистка» и «Краснофлотец-сигнальщик», «Девушка-снайпер» и «Пограничник» — советские люди, готовые к труду и обороне. «Шахтер», «Молодой изобретатель», «Птичница», «Тракторист», студенты, спортсмены, пионеры... В интерьере станции запечатлен портрет целого поколения, сумевшего в короткий срок поднять страну и превратить ее в мощную индустриальную державу, поколения, которому в скором времени предстояли испытания в Великой Отечественной войне...

Манизер, следуя своему творческому принципу, стремился к такому сочетанию конкретности и обобщенности в образах, о котором Фридрих Энгельс говорил:

«Каждое лицо — тип, и вместе с тем вполне определенная личность». Скульптуры «Площади Революции» — теперь мы можем убедиться в этом — не устарели, выдержали испытание временем. Они по-прежнему выразительны и полны жизненной силы.

Вот изображен строитель метро с отбойным молотком в руках — молодой, задорный, полный достоинства. В тридцатые годы прокладывать подземные магистрали было делом особой ответственности и чести. Стройку объявили Всесоюзной ударной, комсомол стал ее шефом. Только в 1933 году на нее направили тринадцать тысяч добровольцев — членов ВЛКСМ.

В 1934 году американский писатель-фантаст Герберт Уэллс, посетивший Советский Союз, предрекал провал «безумной затеи Советов» — строительство

метрополитена. А уже через год побежали поезда. Сооружение первой очереди велось вручную, главными инструментами были кайло, лом, носилки и тачка. А во вторую очередь механизировали почти все процессы проходки тоннеля. Построенное в кратчайшие сроки, Московское метро по праву считается лучшим в мире!

Шесть фигур Манизер исполнил без участия соавторов: «Красногвардеец», «Девушка с диском», «Девушка с книгой», «Футболист», «Колхозник-тракторист» и «Студент». Учитывая, что они будут поставлены близко к зрителю, Манизер строго подошел к детальной проработке каждой их части, особенно лиц. В книге «Скульптор о своей работе» он писал: «Портрет в скульптуре — одна из увлекательнейших задач. Бесчисленные повороты, в кото-

М. Манизер.
Шахтер.
◁ Бронза. 1938.

М. Манизер.
Матрос.
◁ Бронза. 1938.

М. Манизер.
Девушка с книгой.
Бронза 1938.

М. Манизер.
Юноша с книгой.
Бронза. 1938.



рых по-новому читается изображенный человек, разнообразные эффекты освещения, сильно меняющие выражение лица, наконец, ощущение реальности головы — вот что составляет преимущество скульптурного портрета над всяким другим. Даже просто вылепленная голова без какого бы то ни было «замысла», смотрящая прямо или не смотрящая совсем, уже представляет ценность и интерес. Поэтому скульпторы, в том числе и я сам, часто поддаются соблазну просто сделать человека таким, каков он есть в действительности. Точно передать строение и форму головы, черты лица, обычное его выражение».

Однообразие поз и статичность персонажей — они либо сидят, либо поставлены на одно колено — объясняется тесным пространством в малоуглубленных нишах, сильно сковывавшим автора. Дугообразные своды давят на фигуры, заставляют их согнуться порою вопреки сюжетному содержанию. Да и количество их

слишком велико, однако задача оформить все сорок арок диктовалась конструкцией зала.

Фасад надземного вестибюля решен в виде портика из шести колонн, квадраты которых облицованы темно-серым лабрадоритом и приподняты на гранитное основание ступеней. Эскалаторный зал имеет овальную форму, оба тоннеля в нем выделены кессонированными арками — один ведет к «Площади Революции», другой — к «Площади Свердлова».

Теперь, по прошествии лет, можно оценить значение этой станции в развитии советской монументально-декоративной пластики, в решении задач синтеза. По композиционно-образному строю скульптура органично сочетается с архитектурой, но по масштабу они явно не согласованы. Впрочем, этот опыт интересен и своими художественно-конструктивными недостатками.

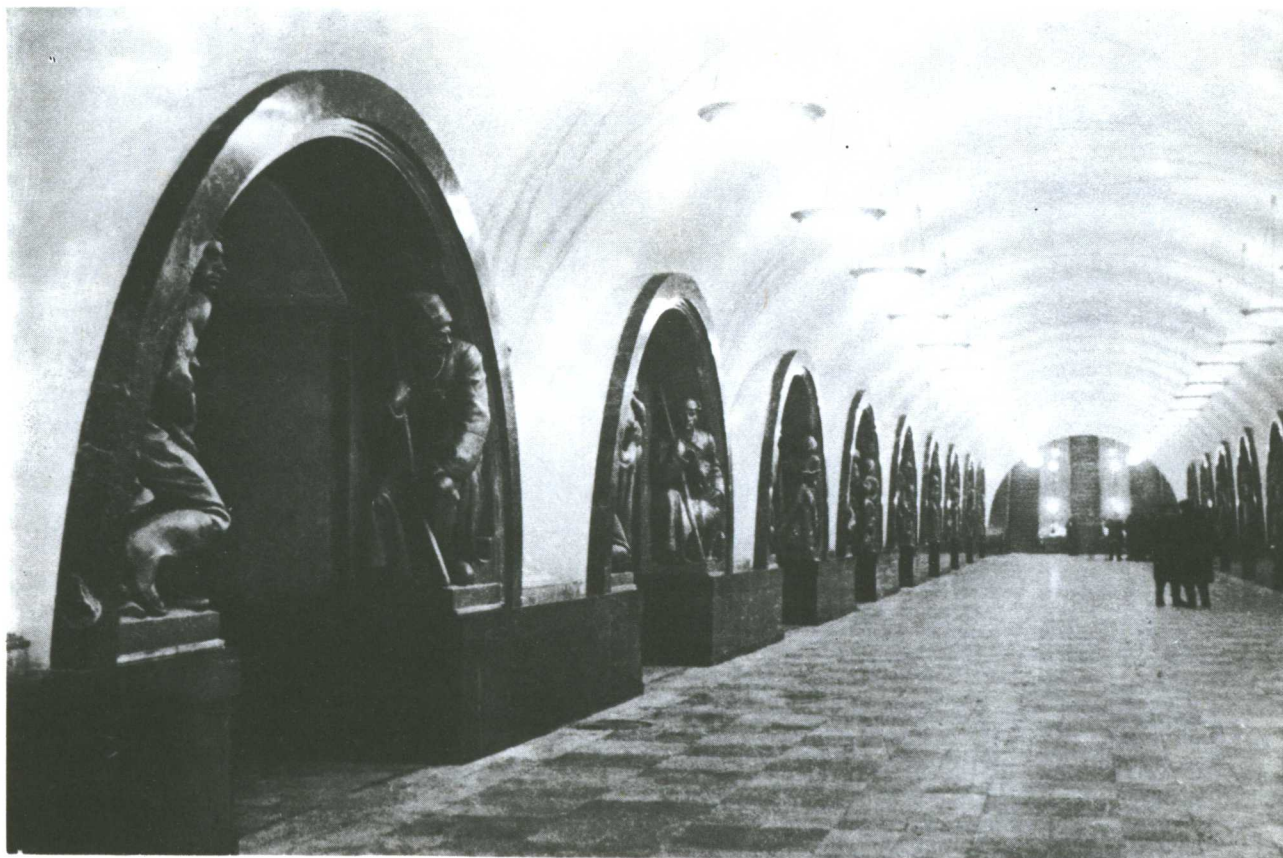
В дальнейшем Душкин строго следовал принципу бережного отношения к пространству на основе

достижений современной науки и техники. Новые несущие конструкции — колонны — он использовал в «Маяковской», которая строилась одновременно с «Площадью Революции» и была открыта в сентябре 1938 года. Благодаря удачному освещению как бы раздвигается пространство «Кропоткинской». Не случайно именно эти два проекта, ознаменовавшие собой эпоху станций колонного типа, получили высокие награды у нас в стране и «Гран-при» на международных выставках в Париже и Брюсселе.

А «Площадь Революции», хоть она и тесновата для нынешнего потока пассажиров, да и редко в суете и спешке останавливаемся мы у бронзовых изваяний, все же как-то особенно нам дорога. Быть может, оттого, что величественность в ее облике сочетается с камерностью близко расположенных фигур, которые создают человечную и доверительную атмосферу общения с революционной историей Отечества.

В. АНИСИМОВА

Станция метро
«Площадь Революции».
Перронный зал.
Фото конца 1930-х годов.



«Надо ожидать гуда...»

Об иллюстрациях И. Кускова

Когда я остаюсь один, то мысленно путешествую. Попадаю в разные страны, переношусь в другое время, в иную эпоху, живу жизнью различных народов, — рассказывает Иван Сергеевич Кусков. — Это возникло у меня еще в детстве...

Великая и старая истина — художник начинается в детстве, когда человек более восприимчив, особенно чуток ко всему удивительному, когда его переполняет фантазия и он способен поверить в сказку, быль, легенду. Для посвятившего себя искусству очень важно не утратить эту способность с годами, оставаться немножко ребенком на протяжении всей жизни. Прибегая к морской терминологии, можно сказать, что берегом, от которого началось жизненное плавание Ивана Кускова, было чудесное воображение и жажда необычного. Его капитанский мостик — скромный рабочий стол мастера книжной графики, а маршруты многочисленных фантастических плаваний — путешествия с героями популярных литературных произведений.

Если мы слегка приоткроем дверь мастерской художника, то увидим разнообразие непривычных вещей, у каждой из которых своя история. Вот шпага на стене, ожидающая своего хозяина — храброго гасконца д'Артаньяна, вот копье рыцаря Печального Образа Дон Кихота. А чья же это прекрасная шаль? Наверное, ее случайно сбросила со своих плеч девушка из далекой Фландрии Неле — верная спутница доброго и честного Уленшпигеля.

Айвенго, Овод, Роб Рой, Спартак — далеко не все герои, чья благородная борьба за свободу, мужественная любовь к родному краю, стойкость перед ударами судьбы с большим вдохновением воплощены в иллюстрациях Кускова. В углу комнаты — слегка запывившийся шлем идалго, а рядом — иллюстрация к роману Сервантеса, названная «Дон Кихот испытывает шлем». На рисунке волшебное сливаются воедино реальность и фантазия — то, что автор иллюстрации почерпнул из книги, и то, что подсказало ему воображение.

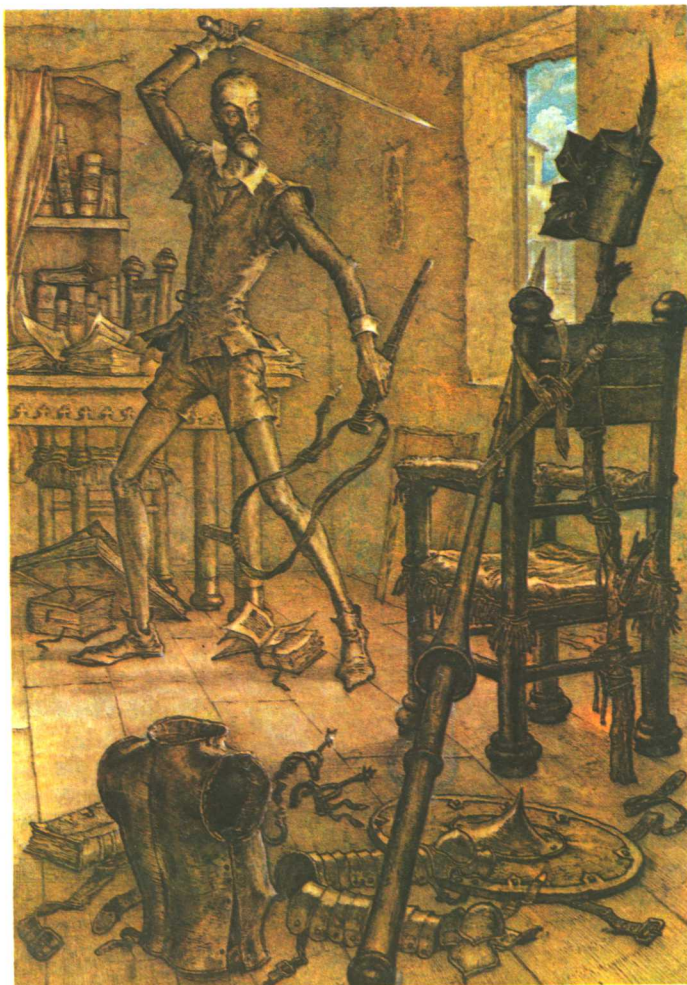
И вот корабль воображения, отплыв от берегов Испании, бросает якорь в шумной, многолюдной гавани, называемой Фландрия. В этой стране, по которой художник странствует с пытливым интересом и вниманием, живут Тиль и Неле. Все, что с ними случается на страницах замечательного романа Шарля де Костера, находит образное выражение в иллюстрациях мастера книжной графики, который смеется и страдает, любит и ненавидит вместе со своими героями.

Подолгу можно рассматривать остросюжетные, населенные узнаваемыми персонажами иллюстрации Кускова. По духу он романтик. Рисовать начал рано. И с детских лет его особенно привлекали паровозы, аэропланы и, конечно же, шхуны, бригантины, пароходы. Он не устал следить за всем,

что находилось в движении, устремлялось ввысь или вдаль. Движение оказалось символическим и для творчества художника, постоянно занятого поисками интересного и удивительного, любознательного ко всему новому в жизни, яркому и романтическому в литературе.

А когда возникло впервые желание делать иллюстрации? С прочтения первой же книги четырехлетний Ваня пытался перенести героев, место, время действия на лист бумаги. А как искренне было письмо мальчика, отправленное Тому Соьеру! Начинаящий художник предлагал Тому приехать в Москву. Долгое ожидание... и разочарование. Сейчас Иван Сергеевич вспоминает об этом с улыбкой. А много лет назад действительно поверил в реальное существование американского подростка. Такова сила хорошей книги, так непосредственно

И. Кусков.
Дон Кихот испытывает шлем.
Тушь, цветные карандаши.
1983.



волновала настоящая литература. Уже в школьные годы Ваня делал акварельные иллюстрации к любимым книгам — Сказкам братьев Grimm, «Маленьким дикарям» Сетон-Томпсона, «Квентину Дорварду» Вальтера Скотта. Произведения Пушкина, Лермонтова, Сервантеса, Дюма — все жадно прочитывалось в детстве.

И. Кусков.
Храбрый портняжка (Сказки братьев Grimm).
Тушь, цветные карандаши.
1963.



И. Кусков.
Бастион Сан Жерве («Три мушкетера».)
Тушь. 1958.



О дальнейшем пути к цели художник рассказывает немногословно:

— После изостудии в 1939 году был принят в Московскую среднюю художественную школу. Затем — война... Мы, дети 14—15 лет, оказались в эвакуации, в Башкирии. Всем было тяжело, но и тут мне помогала книга, увлекала, будила мысль, учила. Поступив в 1947 году в институт имени Сурикова, конечно же, на графический факультет, попал к прекрасным преподавателям Борису Александровичу Дехтереву и Матвею Александровичу Доброву. Здесь постоянно рисовал, овладел техникой офорта, узнал много нового.

Большинство работ художника выполнено пером и тушью, но он успешно применяет и другие техники — акварель, гуашь, цветные карандаши, почти все, кроме угля. Разнообразны и творческие привязанности художника — Сирано де Бержерак, Атос, Гамлет.. Кто же из героев, какая книга, работа над какой темой наиболее дороги мастеру? Ответ на этот вопрос не представляет трудности: образ д'Артаньяна, томик Дюма с «Тремя мушкетерами» — вечные спутники Кускова, снова и снова он возвращается к иллюстрированию этого шедевра приключенческой литературы, не повторяя старого, уже найденного.

Обращаясь к определенной исторической эпохе,



Кусков использует любую деталь, чтобы четко передать своеобразие времени, той страны, людей конкретной национальности, о которых идет речь. Интерес к судьбам героев, постижение культуры и психологии того или иного класса, социальной группы, умение воссоздать зримый облик старинного замка, бытовой среды прошлых веков позво-

это музыка. Он собрал целую коллекцию пластинок. Часто слушает то, что в данный момент звучно его мыслям, теме очередных рисунков.

С радостью откликнулся Кусков на предложение издательства «Правда» проиллюстрировать книги о великих музыкантах Листе и Паганини. Образы композиторов и тема самой музыки решены худож-

И. Кусков.
Паганини.

И. Кусков.
Нападение заговорщиков («Айвенго»).

И. Кусков.
Пари с солдатами («Три мушкетера»).

◁ Тушь. 1985.



ляют говорить о значительной исторической эрудиции художника. Его иллюстрации отличает филигранная передача деталей. Он словно любуется окружающим миром. Тщательно рисует каждую фигуру, украшение одежды, своеобразие ландшафта.

«Читаю книги разных эпох — художественные, даже научные. Много черпаю из них. А раньше просто срисовывал костюмы...» Прервем рассказ художника, чтобы заглянуть в удивительный альбом. Он оформлен Иваном Сергеевичем в стиле средневековых атласов. Ему отдавалось все свободное время автора, заносившего в альбом примечательные художественные идеи, удачные наблюдения.

Рисую, фантазируя, создавая иллюстрационные циклы, Кусков всегда учится у мастеров прошлого. Он восторгается рисунками великого Леонардо, считает идеалом искусства книжной графики творчество Гюстава Доре.

Есть еще один источник вдохновения мастера —

ником выразительно, с редким эмоциональным богатством.

Раздумья о любимой работе, жизненные наблюдения художник имеет обыкновение заносить в дневник. Он неизменно размышляет о пути, которым идет, о трудностях, ошибках, замыслах, что сопутствуют в каждодневном труде. Вот одна из таких записей: «Принимаясь за работу, непременно надо ожидать чуда, надеяться на открытие, на что-то неожиданно хорошее. В детстве что ни картинка — то открытие. А сейчас я точно знаю, что получится. Но чудо для меня в другом — в тонкости исполнения, в поисках характерной детали, в создании изобразительного сюжета книги».

На этом пути Иван Сергеевич Кусков уже многого достиг. Книги с его иллюстрациями любимы читателями, особенно юными, для которых зримый образ литературного произведения так важен и дорог.

Ольга ШИШКО

В искусстве Древнего Египта есть памятники, составляющие особую группу. Это произведения графики — рисунки на остраконах. Греческое слово «остракон» буквально означает черепок, осколок керамики. Однако применительно к искусству Древнего Египта оно имеет более емкий смысл. Под этим словом принято понимать рисунки, исполненные не только на обломках керамики, но большей частью на сколах камня (обычно известняка), реже дерева, то есть на материале, который всегда был под рукой у мастеров, занимавшихся декоративным оформлением гробниц фиванского некрополя — росписью стен, изготовлением статуй и предметов погребального инвентаря.

Большинство остраконов обнаружено в раскопках поселения Дейр эль Медина, где жили мастера, обслуживавшие царский некрополь в Долине царей. Он был расположен на западном берегу Нила напротив столичных Фив. Найденные здесь остраконы относятся к концу Нового царства (1314—1085 годы до н. э.), к XIX—XX династиям.

Еще в глубокой древности, около IV тысячелетия до н. э., в Древнем Египте сложилась целая система представлений о загробной жизни. Заупокойный культ находил выражение в заботе об умерших, которые, по верованиям египтян, продолжали свое существование в потустороннем мире. Местом обитания покойного служила гробница, и потому оформлению ее придавалось большое значение. Гробницы и молельни в храмах ярко расписывались.

Стенопись гробниц царей и придворной знати напоминала развернутый свиток папируса, на котором писались магические тексты, призванные обеспечить покойному вечную жизнь в загробном мире. Такие тексты иллюстрировали рисунки с канонизированными сюжетами.

Помимо традиционных мотивов, в эпоху Нового царства появляются и менее распространенные. В рельефах храма Амона в Карнаке можно видеть полный динамики и экспрессии «Акробатический танец» и своеобразный пейзаж в так называемом «Ботаническом



ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

*“Листки альбома”
древнеегипетского
художника*



Танцовщицы, исполняющие акробатический танец. Фрагмент рельефа на пилоне храма Амона в Карнаке. Новое царство. XVIII династия. Около XV в. до н. э. Известняк.

Остракон с изображением девушки-лютнистки. Новое царство. XIX—XX династии. 1200—1100 гг. до н. э. Рисунок кистью на известняке. 12×13.

рельефе». Пейзажные мотивы встречаются также в настенных росписях и рисунках на остраконах, композиции которых изобиловали новыми приемами изображения: живописнее стали трактоваться деревья с пышной, развесистой кроной; контуры ветвей и ствола либо совсем лишены условной обводки, либо она выполнялась очень тонко. Колорит стано-

вится изысканнее, цвета — насыщеннее. В пейзажных остраконах часто появляются финиковые пальмы с обезьянами на ветвях. Подобные сюжеты позволяют говорить об усилении контактов с Нубией в эпоху Нового царства, так как обезьяны и финиковые пальмы ассоциировались у египтян с этой страной.

Египетские мастера пользовались натуральными красителями. Цветовая палитра рисунков на остраконах сдержаннее по сравнению с росписями. Большинство из них исполнено кирпично-красной или черной краской, либо в традиционной гамме из четырех цветов: черного (серого), охры красной, оранжевой, желтой, коричневой, зеленого (преимущественно светлого) и иногда белого. Голубая краска применялась реже.

Египетский мастер, как правило, подчинял многообразие природных красочных сочетаний установленной цветовой гамме, пользуясь приемом раскраски. Художники сопоставляли цвета, придерживаясь принципа декоративного контраста. Они избегали градации оттенков; это могло придать композиции пространственную иллюзорность. То, что мастера видели в действительности, они умели органично претворять в условной манере изображения.

Уже на раннем этапе развития древнеегипетского искусства в рельефах и росписях получает распространение мотив ладьи с фигурой сидящего или стоящего гребца, плывущей среди зарослей папируса и лотоса. Этот сюжет, связанный с представлением о посмертном плавании умершего, носил ритуальный характер. Стебли папирусов служили границей между миром земным и потусторонним, а цветы лотосов символизировали возрождение к вечной жизни. Изображение гребца соответствует принятым правилам передачи фигуры на плоскости с сочетанием фасных и профильных элементов.

Подлинным шедевром является остракон с изображением акробатического танца. В стремительном движении резко откинулась назад гибкая акробатка. Подвижную грацию фигуры подчеркивают спадающие пряди парика. Интересная деталь: серьга в ухе, не подчиняясь движению фигуры, остается висеть неподвижно.

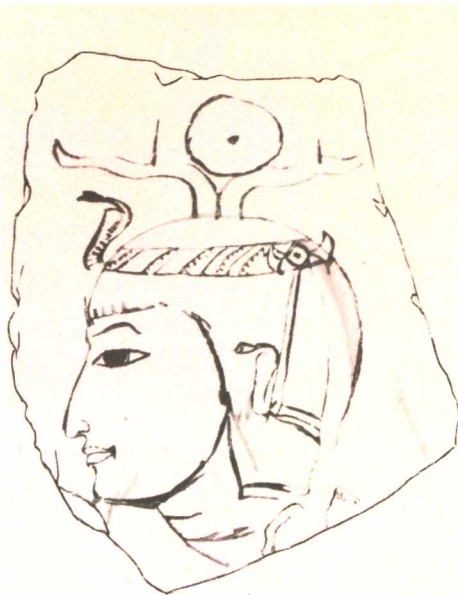
Подобного рода условность можно весьма часто наблюдать в древнеегипетском искусстве, поскольку художник никогда не приносит в жертву достоверности чистоту линий силуэта.

Есть среди остраконов наброски, которые, хотя и с оговорками, можно отнести к жанровым композициям. Основу их составляют непосредственные наблюдения. Такие зарисовки исполнены в легкой, свободной манере. На небольшом глиняном черепке сохранился рисунок обнаженной девушки, присевшей перед печью для обжига керамики. Художник зримо показал струи воздуха, вдуваемого в печь; сквозь ее прозрачные стенки видны стоящие внутри сосуды. Естественно предположить, что мастер, выполнявший этот рисунок на осколке глиняного сосуда, занимался росписью керамики.

Рисунки на остраконах — тематически самая разнообразная группа памятников, включающая в себя эскизы композиций и отдельные фигуры, входящие в ритуальные сцены. К ним относятся изображения богов, портреты фараонов и цариц, знатных вельмож и слуг. Остраконы с портретами фараонов являлись своего рода моделями-образцами. Они делались не только в рисунке, но и в рельефе. В древнеегипетском языке есть слово *санх*, которое образно передает сущность портретных изображений. С эпохи Нового царства это слово употреблялось в значении «тот, кто удерживается в жизни через посредство своего изображения». Здесь речь идет о ритуальном портрете.

Всякий портрет, и древнеегипетский в том числе, рассчитан на узнавание, с этим и связана передача сходства. По верованиям египтян, «узнать» себя в живописном или скульптурном произведении должна была духовная сущность человека — двойник *ка*, который, как считалось, существовал до его появления на свет, сопровождая в земном и загробном мире. Так культ мертвых, предполагавший вечную жизнь, способствовал созданию живого искусства.

Манера исполнения портретных остраконов больше тяготела к приемам канонического искусства. Даже в зарисовках с натуры мастера придерживались установленной системы правил. Это касалось



сочетания профиля головы с фасом плеч.

Египетские мастера умели скуными выразительными средствами сказать о многом. Как правило, художники виртуозно владели линией. Посредством линий разной ширины достигалось впечатление объемности, и в пределах контура возникало ощущение округлости форм.

Древние египтяне были прекрасными анималистами. Они наделяли целый ряд животных и птиц божественными свойствами, причисляя их к священным. В процессе бальзамирования животных

мастера постигали их анатомию, что помогло создавать убедительные образы.

Звери в древнеегипетском искусстве часто представлены в облике богов. По рисункам сразу видно, выполнены ли они с натуры или являются символом священных животных. Так, например, зарисовки павианов сделаны намного свободнее, чем их изображения, трансформированные в бога мудрости Тота.

И все же элементы будущего перевоплощения отражены уже в рисунках, где использовался такой характерный прием, как сочетание профиля головы и фаса плеч. По аналогичному принципу соединялась человеческая фигура с головой того или иного животного. Подобные типы изображения, состоящие из разнородных элементов, носят названия синкретических — к ним относятся и древнеегипетские сфинксы с телом льва, головой человека или барана (сфинксы бога Амона в Карнаке).

Остраконы нередко выходят за пределы традиционных мотивов. Среди них встречаются рисунки пародийного и сатирического характера. Ряд сюжетов, в которых угадываются параллели басням, почти не представлен ни в одном другом виде искусства, кроме остраконов, папирусов и отдельных рельефов. Здесь на животных переносятся черты, свойственные людям, — кошки пасут гусей, беседуют с обезьянами; более того, сами животные меняются ролями по отношению друг к другу, так,

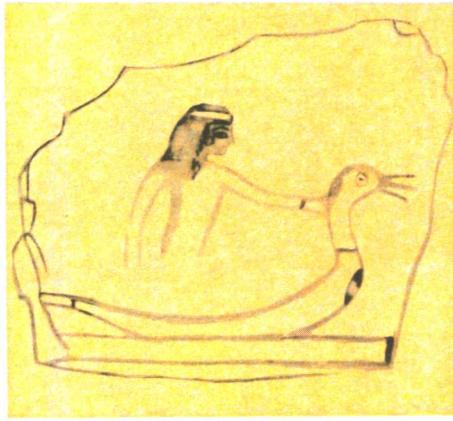
Остракон с изображением профиля фараона.
Новое царство.
Около XII в. до н. э.
Рисунок кистью на известняке.



Остракон с изображением египтянки в лодке.
Новое царство. XX династия.
Около XI в. до н. э.
Рисунок кистью на известняке.

кошки угодливо прислуживают мышам, львы — козам. Остраконы пародийной тематики вызывают среди ученых разногласия в их истолковании: одни видят в них карикатуры на фараона и жречество, другие — иллюстрации к басням, третьи считают юмористическими сценами.

Особый интерес представляют рисунки «животного эпоса». Среди них такие сюжеты, как война мышей и кошек, играющие в шашки лев и коза. Вероятно, и египтяне вкладывали в них иносказательный смысл, выражая в завуалированной форме свое отношение к темным сторонам действительности. Невольно напрашиваются в ряде сюжетов параллели с миром людей. К сожалению, в литературе почти не сохранилось текстов древнеегипетских басен. Первые свидетельства об их существовании в Египте относятся к Новому царст-



Остракон с изображением египтянки, плывущей на утконосой ладье. Конец Нового царства. Около XI в. до н. э. Рисунок кистью на известняке. 17×12.

Остракон с изображением обезьяны, взбирающейся на дерево. Конец Нового царства. XX династия. Около XI в. до н. э. Рисунок кистью на известняке.



ву. Рисунки «животного эпоса» не всегда можно отнести к какому-то определенному сюжету. На одном из остраконов из Берлинского музея представлена рыжая кошка с поднятой лапой, беседующая с павианом. Изображение ее внешне напоминает львицу, что намекает на иконографическую близость образу богини Тефнут, которая, помимо ипостаси льва, выступает и в виде кошки. Данный рисунок имеет связь со сказанием о возвращении богини Хатхор-Тефнут из Нубии. Пожалуй, это одна из немногих изобразительных параллелей мифологическому сюжету. Но возникает вопрос: как связаны по смыслу птица в гнезде (в верхней части рисунка), кошка и павиан?

Все элементы композиции уравновешены по ритму и цвету, и это не случайно. Слева на небольшом возвышении восседает кошка, морда ее оскалена, в передней лапе жезл с загнутым концом. По шерсти животного пламенеющими вспышками пробегают красноватые полосы. Весь облик кошки указывает на то, что она агрессивно настроена по отношению к обезьяне, которая, напротив, своей позой выражает спокойствие и благодушие. В правой лапе животного плоды финика. Над обезьяной и кошкой — птица, простершая крылья над гнездом. Сероватоголубая окраска павиана и птицы намекает на их божественную сущность, ибо этот цвет символизировал причастность к неземному началу. Если принять версию, что этот рисунок связан с мифом о «Возвращении Хатхор-Тефнут из



Остракон с изображением девушки, раздувающей печь. Новое царство. Конец XX династии. Около XI в. до н. э. Рисунок на черепке керамики. 15×20.

Нубии», то обезьяна должна олицетворять Тота, плод финика — намекать на место действия — Нубию, а разъяренная кошка — на саму Тефнут. В этом эпизоде мифа бог Ра, нуждаясь в защите своей дочери Тефнут, посылает за ней Тота; Тот, принявший облик павиана, умиротворяет разгневанную Тефнут мудрыми рассказами, в которые предположительно были вкраплены и басни. Одну из них — о птице, — вероятно, и иллюстрирует этот рисунок. Смысл басни сводился к тому, что кошка заключила союз с коршуном и они обещали защищать друг друга. Но она вероломно нарушила клятву и стала покушаться на его гнездо. Этой параллелью Тот хотел напомнить Тефнут о ее обязанностях по отношению к стареющему отцу, богу Ра. Такая версия объединяет по смыслу все элементы композиции.

Остраконы, где представлены животные с музыкальными инструментами, не имеют столь близкой аналогии в текстах. Характерно, что в этих рисунках египетские мастера не иллюстрировали сюжет, а раскрывали его содержание образными средствами.

Остраконы составляют значительный, но малоизвестный пласт египетского искусства. Их можно разделить на несколько категорий: рисунки-эскизы; композиции для настенных росписей и рельефов; беглые натурные зарисовки, в которых мастера делали наброски острохарактерных поз, мимики, жестов; рисунки-модели, служившие своего рода наглядными пособиями.



Остракон с изображением обезьяны, играющей на двустолой флейте. Новое царство. Конец XX династии. Около XI в. до н. э. Рисунок кистью на известняке.

Остракон с изображением акробатки, делающей «мостик». Фивы. Новое царство. XIX династия. Около 1300 г. до н. э. Рисунок кистью на известняке. 10,5×16,8.

Остракон с изображением кошки, павиана и птицы. Новое царство. Около XII—XI вв. до н. э. Рисунок кистью на известняке

Ведущие мастера владели в совершенстве техникой резьбы и живописи, и каждый из них был прекрасным рисовальщиком. В эскизах-моделях композиций и деталях отдельных сцен они видели лишь предварительную стадию работы, не придавая им самостоятельного художественного значения. Они часто просто выбрасывали остраконы после того, как их роль на подготовительном этапе была исчерпана.

В набросках на остраконах художники позволяли себе изображать сцены шуточного, гротескного содержания, которые не предназначались для широкого обозрения. Смелая непринужденность этих работ, разнообразие их тем, обращение к повседневности раскрывают еще одну важную сторону древнеегипетского искусства — неофициального и неканонического, согретого искренностью чувства. Они позволяют нам не только заглянуть в творческую лабораторию мастера, но и ощутить биение его сердца, откликнувшегося на все истинно прекрасное, что дарит жизнь.

Н. ПОМЕРАНЦЕВА,
кандидат искусствоведения



Выставка «Юный художник» в Ленинграде



Весной этого года вновь гостеприимно распахнул двери Центральный выставочный зал города на Неве для проведения традиционной выставки детского изобразительного творчества «Юный художник», посвященной XXVII съезду КПСС.

Здесь были представлены почти две тысячи работ учащихся изостудий и детских художественных школ Ленинграда и области: живопись, графика, скульптура, керамика, вышивка, ткачество, куклы и маски, игрушки.

По сравнению с предыдущей выставкой, которая состоялась в 1981 году, возрос художественный уровень работ. Изменилась и экспозиция. Если на первой выставке она делилась на тематические разделы, не обусловленные ни возрастом участников, ни коллективами, то на этот раз строилась по-новому: отдельно были расположены работы разных студий и школ, что сразу же было замечено и оценено зрителями.

Даже названия некоторых композиций, получивших высокую оценку жюри и любителей изобразительного искусства: «Праздник на Неве», «Декабристы», «Салют Победы», «Мой дедушка — герой», «Трубоч 1-й Конной», «Пионерский отряд», — говорят об эрудиции юных художников, их интересе к делам Родины, ее прошлому и настоящему.

Любят ребята изображать родной город, красоту его парков, архитектурных ансамблей. У

каждого автора Ленинград свой, неповторимый. Понравились зрителям многочисленные этюды и зарисовки с натуры; керамика учащихся ДХШ № 1 Дзержинского района.

Блокада — особая тема в творчестве ленинградских детей. И произведения, созданные ими, особые: в них боль и сострадание. Целую серию скульптурных композиций посвятили военной тематике учащиеся ДХШ № 10 Петроградского района и городской детской художественной школы.

Аня Волкова, 9 лет.
Салют Победы.
Гуашь.
ДПиШ Сестрорецкого района.

Марина Иванова,
13 лет.
Цирк.
Глина.
ДХШ № 6 Смольнинского р-на.



В процессе обучения дети познают различные технические приемы, свойства материалов, овладевают графической грамотой, получают навыки в живописи. Подолгу разглядывали посетители всевозможные изделия декоративно-прикладного искусства, созданные ребятами на основе изучения традиций народных художественных промыслов. На выставке экспонировались росписи на шелке, лаковая живопись, декоративные доски и блюда; воспитанники ДХШ № 5 Кронштадта впервые представили конструкции из белой плотной бумаги на темы моря.

Радостное ощущение жизни, любовь к родному краю, природе и животному миру отражены в разнообразных детских рисунках и поделках. Темы мира, дружбы и счастья детей всей земли — главные в творчестве ленинградских школьников.

За короткий срок в Центральном выставочном зале побывали 67 тысяч зрителей. Успех этой выставки свидетельствует о большой методической и воспитательной работе художников-педагогов. Выставка «Юный художник» подвела итог многолетнего труда творческих коллективов Ленинграда и области, показав положительные результаты настоящего и возможности дальнейшего совершенствования художественного воспитания.

М. АНДРЕЕВА,
методист Главного управления
культуры Ленгорисполкома



Андрей Блажевский,
10 лет.
Космос — миру!
Гуашь.
ДХШ № 2 Невского р-на



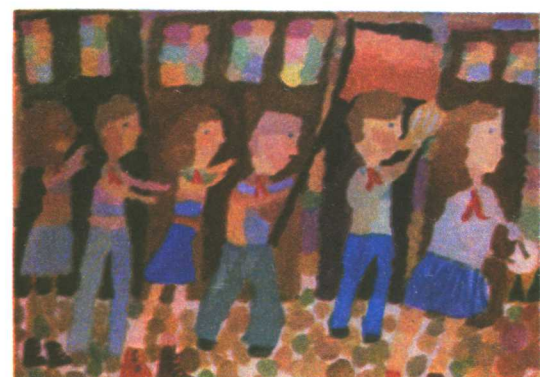
Вика Логоша, 9 лет.
Портрет папы.
Гуашь.
Дворец пионеров
имени А. Жданова.

Алеша Морозов,
14 лет.
Декабристы.
Гуашь.
ДХШ № 13 Московского р-на.



Луша Люкшина, 9 лет.
Осень.
Гуашь.
Изостудия при
Государственном Русском
музее

Лена Бажеева, 11 лет.
Трубач Первой Конной.
Акварель.
ДХШ г. Кронштадта.



Лариса Смоляк,
13 лет.
Динозавр.
Мягкая игрушка.
ДХШ № 1
Красногвардейского р-на



Полина Версина, 7 лет.
Пионерский отряд.
Акварель, гуашь.
Дворец пионеров
имени А. Жданова.

Есть ли Рембрандт в наши дни?

В редакцию продолжают поступать отклики на письмо Тани Ананьевой из Вологодской области, опубликованное в № 4 «Юного художника».

На вопрос «Есть ли Рембрандт в наши дни?» отвечаю: нет и не должно быть при существующей системе преподавания в художественных учебных заведениях. В чем причина?

Замечательный художник итальянского Возрождения Паоло Веронезе жил во второй половине XVI века. Его полотно «Брак в Кане Галилейской» размером 6,7×10 метров с изображением 138 фигур было написано в течение шестнадцати месяцев. И как! Другая грандиозная его картина — «Пир в доме Ливия» — выполнена опять за удивительно короткий срок. Не будем говорить о Рафаэле и его «Сикстинской мадонне», о тех солдатах, которые в годы войны видели все и вся, а при извлечении полотна из штрека буквально онемели. Вот оно, высшее Искусство!

Не будем говорить о Микеланджело, его «Страшном суде», о шедеврах Леонардо, Тициана, Рубенса, Ван Дейка, Рембрандта, Александра Иванова.

Почему эти великие художники достигли таких высот в изобразительном искусстве? Не в последней степени потому, что прошли отличную школу, где предпочтение отдавалось рисунку. Развитие глазомера, твердость и точность руки достигались многолетним, каждодневным, напряженнейшим, упорным трудом.

Воспитанники Петербургской академии художеств первые шесть лет рисовали только карандашом, досконально изучая рисунок. На седьмом году приступали к живописи. Ученик переводился из класса в класс только при условии выполнения заданий на «отлично». Известно, что Карл Брюллов сделал сорок

рисунков с группы Лаокоона. Мастерство академистов было настолько велико, что некоторые могли изображать человеческую фигуру одной линией, не отрывая карандаша от бумаги. Доскональное изучение натуры, а не пассивное копирование было основным условием в обучении рисунку.

У нас же до сих пор в некоторых художественных учебных заведениях преподаватели и студенты игнорируют тщательную проработку рисунка. Это ощутимый недостаток в системе преподавания наших школ. А главный недочет — это малое количество часов, отведенных рисунку. В результате появляются недоучки. И как бы ни старались преподаватели учить молодежь писать натуру широкими мазками, искать декоративную выразительность — из этого ничего не получится, пока ее не научат грамотно рисовать по всем правилам традиционной академической школы.

А. А. Послыхалин,
г. Железноводск
Ставропольского края

В письме Тани затронуты серьезные вопросы современного искусства. Мне кажется, их можно отнести не только к живописи, хотя здесь они проявляются острее, контрастнее. Могу сказать, что уровень современной живописи подчас не удовлетворяет потребностям советских людей, потому что считается, что детали и мелочи в искусстве не важны.

Л. Сарафанникова,
студентка
Орехово-Зуевского
педагогического института,
Московская обл.

Считаю, что нельзя определять талант популярностью...

Сейчас следует более широко

пропагандировать современную советскую живопись. Чтобы простые люди поняли ее, не думали, будто мастера разучились писать картины. Надо по возможности оградить зрителей от пустых, бездарных полотен. И смелее доверять художникам стены домов, пусть они распишут их фресками, создадут мозаики, витражи. Это украсит наши города, сделает их неповторимыми. Только пусть все это будет выполнено на самом высоком художественном уровне.

Сергей ГОРШКОВ,
17 лет,
г. Обнинск
Калужской обл.

XX век — это не век XIX. Порой у нашего современника голова кругом идет, куда пойти: в театр, кино, цирк или выставочный зал. А может, и вовсе не ходить на выставки, ведь с творчеством многих художников знакомит телевидение. А потом, так ли уж это хорошо, если на выставки произведений изобразительного искусства ходят толпами? Главное не то, как посещают музеи, а что оттуда выносят...

Сейчас для каждого открылся широкий доступ к искусству. Чуть ли не всякий человек, окончивший художественный вуз или училище, вправе считать себя специалистом в области изобразительного искусства. В такой массе художников и их творений нетрудно и запутаться: где же границы настоящего и мнимого искусства?..

Ну а нам обязательно надо дожить до XXI века и посмотреть на век XX. Вот тогда, Таня, мнение твое о художниках сегодняшнего дня изменится, и ты сама себе ответишь: «Был ли Рембрандт в наши дни?»

А. М. Кирилук,
директор ДХШ,
г. Джетыгара Кустанайской обл.
Казахской ССР

Композиция. Рассказ в картине

Меня всегда удивляло, что есть люди, полагающие, что в искусстве достаточно одной внешней формы.

И. М. Прянишников

З адавшись темой будущего произведения, художник разрабатывает сюжет, ищет форму его раскрытия. Чем яснее он хочет это сделать, тем конкретнее изображает персонажей и окружающую их среду.

Рассказ в картине — не только показ определенного действия, но и портретная характеристика каждого героя, и «описание» интерьера, ландшафта, всевозможных предметов, если они работают на тему, логически связаны с происходящим, помогают раскрыть замысел автора.

Чем сложнее тема, больше задействовано персонажей — тем сложнее рассказ, в основе которого лежит точно выверенная, ненавязчивая для зрителя композиция.

Представьте себе рассказ, написанный хорошим литературным языком, но дробный, хаотично построенный. То же происходит и с сюжетно-тематической картиной, если она композиционно не продумана.

Известно, какая серьезная работа предшествует созданию живописного полотна. В нем, как и в литературном произведении, изложение может быть разным: развернутым, одноплановым, эпическим, романтическим, лирическим. Для каждой формы художник избирает свой язык, соответствующее композиционное решение...

Холодно. Не выпуская из левой руки палитры с кистями, художник подбрасывает полено в печку-временку. Съежившись под тонким пледом, натурщица пытается отогреть озябшие пальцы.



И. Прянишников.
В мастерской художника
Масло. 1890.

Обстановка комнаты скучна — лишь то, чем живет ее хозяйин: студии обнаженной фигуры, этюды головы, пейзажи, на диване — разноцветные драпировки, на столике — бумага, краски, анатомический череп. И хотя молодой человек уже прошел прекрасную школу — продол-

жает учиться, весь в работе. Проводит у мольберта долгие часы.

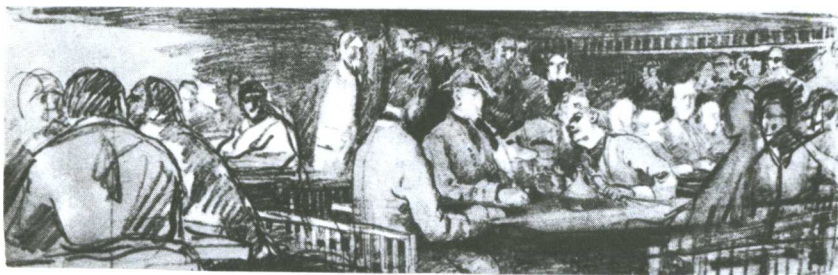
«В мастерской художника» — так называется картина. Ее автор, Илларион Михайлович Прянишников, сознательно отходит от психологической характеристики героев, делая акцент на легких бытовых условиях, в которых приходилось трудиться и ему самому, и большинству его коллег.

Полотно написано прекрасно,



А. Рябушкин.
Потешные Петра I в кружале.
Масло. 1892.

А. Рябушкин.
Потешные Петра I в кружале.
Эскиз.
Карандаш. 1891.



В. Прибыловский.
У театра. Свидание.
Масло. 1954.



свежо по колориту, крепко по рисунку, убедительно. Эта убедительность обусловлена великолепно найденными типажам, естественностью их поз, жизненностью облика. И конечно, композицией. Композиционный центр — печка. От нее действие и «танцует».

Чем больше всматриваемся в картину, тем полнее нам раскрывается рассказ, в ней заключенный. Мы видим мольберт, на котором установлен подрамник с холстом, простую скамью, муштась, двери в соседнее помещение, которое владельцу мастерской «не по карману», — потому они заставлены столиком и частично закрыты большим рисунком. В полупустую, казенного вида комнату художник привнес свой особый мир, украсил ее недавно исполненными произведениями.

Он энергичен и верит в будущее, а будущее — творчество, каждодневный труд, этюды, эскизы, наброски, картины...

В полотне Прянишникова мы сразу схватываем ее основное содержание, выраженное через совершенную, безупречную пластику, а затем вникаем в подроб-

ности повествования, которое вобрало в себя черты целой эпохи, времени, когда жили и работали художники-передвижники.

В картине может быть лишь одно действующее лицо, а поведать она способна о многом, как, например, «Вечерняя серенада» Василия Никитовича Мешкова. Долгие сумерки середины лета. Нежно-розовые отблески заката легли на дорогу и свежо-ошкуренные бревна, на дощатый пол и перила террасы, на скамью, скатерть, белый сюртук мужчины, играющего на флейте.

Будто слышишь нежную мелодию, созвучную настроению тихого, немного прохладного вечера. Очарована ею и речка, что поблескивает под высоким берегом, и роща, и лесные дымчатые дали.

Флейтист занимает в композиции центральное место. К нему наш взгляд ведут многие перспективно сокращающиеся линии перил, скамьи, досок пола, дорожки, лежащих на лужайке бревен. Но они провожают взор и дальше — в зеленые просторы. Мужчина играет не для кого-то — просто изливает нахлынувшие чувства. Выходит, в картине три героя: человек, природа и еще один, незримый — музыка.

Обстановка нехитро, но прочно построенной террасы предельно проста: грубая скамья да столик, накрытый куском белой ткани, глиняный кувшинчик со скромным букетом. Не вещизм, материальное благополучие, а духовное начало в человеке, великую силу искусства, радость общения с природой утверждает автор этого лирического произведения.

Рассказ в картине о внешне ничем не примечательном, много раз виденном может подняться до уровня высокого обобщения. Солдат и служанка на гулянье где-нибудь в Калужской губернии. Он в обмундировании, введенном при Александре III, на ней одежда простой горожанки 80-х годов. Служивый любезничает, она, держа на коленях мешочек со сладостями, кокетливо подалась в сторону. Живая, увиденная на улице, типичная сценка.

И вот эта веселая парочка, солдат-молодец и по случаю праздника принарядившаяся

служанка или кухарка, взмыли в небо синее с мощными кучевыми облаками. Яркие краски, море света и воздуха. Летним погожим днем деревянное «чертовое колесо» подняло их в открытой кабинке, которая еще и всюю

дей, соотносит их скромное существование с вечностью.

Благодаря необычному композиционному решению картины «На качелях» оба героя словно влетели в наше время, мгновенно привлекая внимание, вы-



Н. Ярошенко.
На качелях.
Масло. 1888.

раскачивается. Веселая парочка на качелях словно устремилась в простор, в космос. Николай Александрович Ярошенко возмечтывает простых трудовых лю-

деляясь центральным расположением, контрастом с фоном, цветовой насыщенностью одежд. А как точно, полно охарактеризованы и они, и их взаимоотношения!

Задачи, стоящие перед живописцем, усложняются, если он работает над многофигурной композицией.

Особые требования к рассказу в картине предъявляют исторические сюжеты. Ведь произведение должно быть не только образным, живым, выразительным, но и исторически достоверным.

Вспомним, как создавал одну из своих картин Андрей Петрович Рябушкин. Он задумал написать многофигурную жанровую сцену времен юности Петра I. Содержание изложил в одном из писем: «Представьте себе кабак во время оно, когда половина России гуляла, кроме лучших людей. И вот в таком-то кабаке — всевозможные гуляки. Тут и по профессии пьяницы, тут и пьющие с горя (посреди их и стрельцы, тут и разухабистая молодежь...), и все это носит на себе печать отжившего, то

есть людей, которые жили совсем при других условиях, чем теперь мы живем.

И вот все галдит, шумит. Стрельцы ищут забвения в водке, попивают с горя, и вдруг... вваливается толпа потешных, и, видно, прямо с ученья, и с ними немец, какой-нибудь капрал с большим носом и ушами. Он курит, а за ним-то ухаживают. Видно, его долго упрашивали, чтобы он разделил компанию. Сели посредине и заняли два стола.

Как нечто новое, возникающее под влиянием каких-то других требований жизни, конечно, сразу обратила внимание эта ора-

В. Мешков.
Вечерняя серенада.
Масло. 1893.



ва всех, находящихся в кабаке.

И вот всякий забыл свои надобности — все смотрят, обступили, а стрелец смотрит, сидя за столом, не то с сожалением, не то с завистью — у него внутри нет-нет да и засосет что-то... была жизнь да прошла.

— Вот черти-то явились,— говорит он».

В одном из ранних эскизов к картине тема потешных и стрельцов еще не нашла ясного выражения. Можно даже подумать, что он предназначен для совсем другого полотна. Не удовлетворившись этим эскизом, Рябушкин разрабатывает многофигурную сцену. На сильно вытянутом альбомном листе набросал заполненное всевозможным людом кружало (то есть кабак) с низким потолком. Главная задача композиции — противопоставить потешных стрельцам, заострить внимание на конфликте между представителями старого мира и провозвестниками новых порядков. Однако эскиз не удовлетворил Рябушкина: композиция была еще дробной, распадалась на две части, за большим количеством персонажей терялась основная идея.

Зато в окончательном варианте — внушительных размеров картине «Потешные Петра I в кружале» — замысел нашел максимально ясное и сильное выражение. Если в эскизе подчеркивалось враждебное отношение привилегированных стрельцов к любимцам будущего царя, то теперь сильнее зазвучала идея «новых людей», исторической обреченности тех, кто предпочел старый образ жизни.

Формат полотна изменился: срезана левая часть композиции и перекомпонованы практически все фигуры. Группа потешных отодвинута вглубь, сидят они более плотно, прямо, держатся смело и независимо. Но если даже им интересно, как офицер в треуголке курит длинную трубку — ведь греха не боится! — то чего же тогда требовать от стрельцов и простолюдинов? Каждое лицо — сам по себе рассказ. Одно выражает неприязнь и тревогу. Другое — любопытство. Третье — негодование. Справа выделяется мужчина, по всему видно, умный и образованный. Кто он? О чем думает?



Высота горизонта, соответствующая уровню глаз сидящего человека, близость переднего плана, широкое, незамкнутое перед воображаемым зрителем пространство — Рябушкин так построил композицию, чтобы и мы могли представить, будто находимся среди действующих лиц и рассматриваем фигуры, лица, одежду, предметы обихода того времени.

Любовью к детям и юмором пронизана картина Федора Павловича Решетникова «Переэкзаменовка». За окном так весело, так ярко светит солнце, а ты должен сидеть и заниматься. Друзья с жаром и нетерпением зовут на улицу, лишь умножая

Ф. Решетников.
Переэкзаменовка.
Масло. 1953.

муки. Один только пес сочувствует и, верный хозяину, лежит у его ног: оказывает моральную поддержку. Дождался! Не помогло и напоминание, что надо весь учебный год прилежно делать уроки — прикрепленная к стене репродукция картины «Опять двойка».

Все построено на контрастах: скорбная физиономия главного героя и восторженно-упоенные лица ребятешек; неподвижная поза двоечника и оживление на зеленой лесной лужайке; яркий

солнечный свет и затененная часть комнаты, где происходит основное действие картины — страдания за учебником.

Но юмор Решетникова добр, мы чувствуем его симпатию к мальчику, не сомневаемся, что он успешно справится с переэкзаменовкой и вырастет хорошим, знающим человеком.

В ином ключе решена картина Виктора Александровича Прибыловского «У театра. Свидание», посвященная юности. У колонны Большого театра друзья-суворовцы ждут девушек. Один держит в руке голубой букетик, другой подался вперед, теребя пряжку ремня.

Здесь тоже контрасты, благодаря которым рассказ приобретает особую выразительность: стройные юноши, уже успевшие приобрести солдатскую выправку, их напряженное ожидание — и неторопливые, спокойно беседующие театралы. Прохладные краски сумерек на колонне и ступенях — и теплые лучи фонарей. На светлом фоне четкие силуэты суворовцев. Их новая для того времени форма очаровала художника, и он сумел показать нам ее красоту.

Вдали изображены лишь четыре человека, но создается полное впечатление множества людей. Смотрящая на юношей девушка как бы связывает взглядом дальний и передний планы.

Весна. Счастье ожидания любимых. И предстоящая встреча с искусством. Вот о чем стремился рассказать Прибыловский.

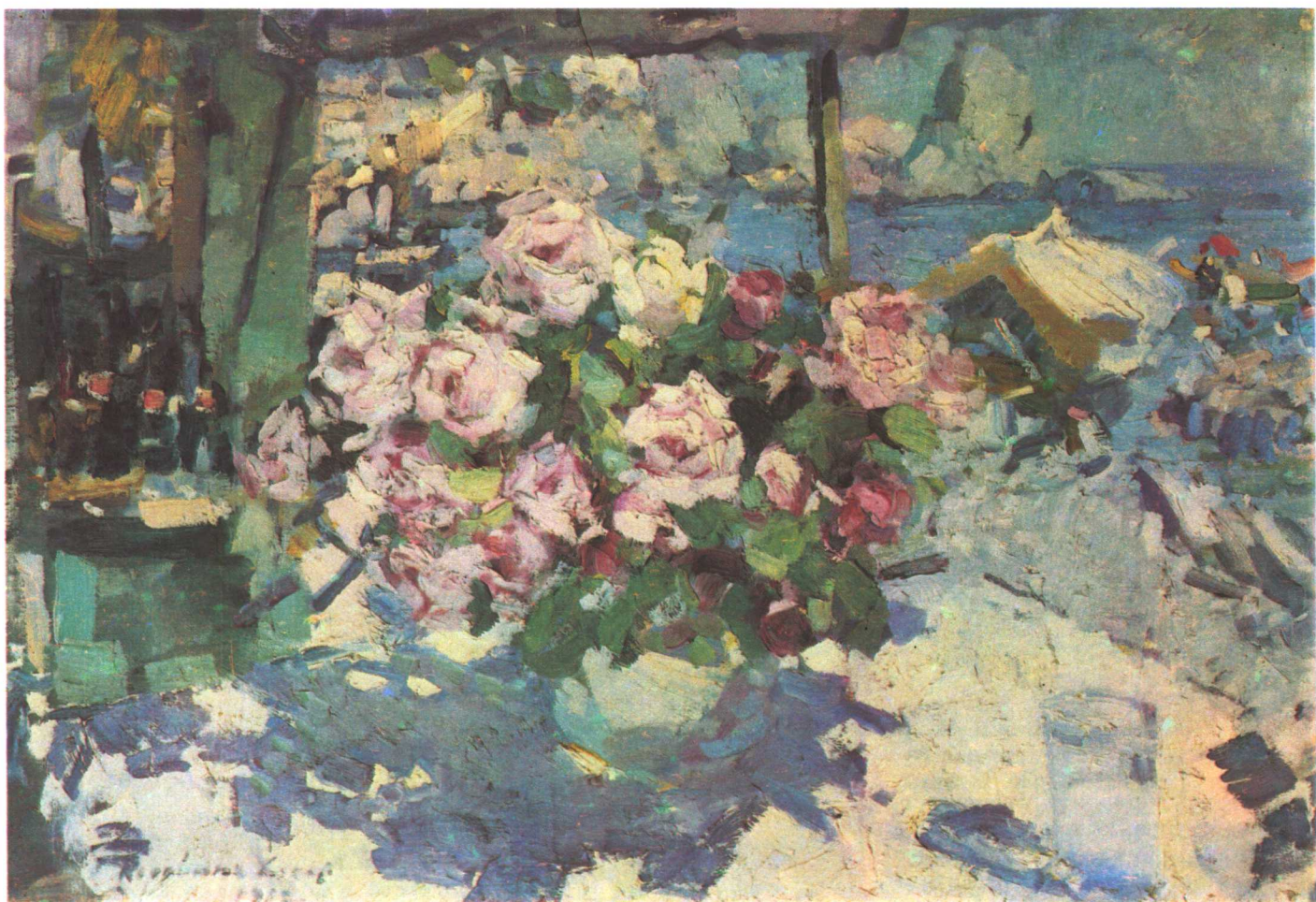
На примере нескольких произведений русских и советских художников мы затронули вопросы так называемой литературности в живописи. И, разумеется, не исчерпали этой темы. Но сомнений быть не может: картина волнует, зовет к размышлениям, когда несет в себе глубокий смысл, заключает рассказ, выраженный специфическим изобразительным языком, соответствующими композиционными средствами.

В то же время, как бы ни был интересен сюжет, он не выручит, если художник недостаточно овладел мастерством рисунка и живописи.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

Моцарт живописи

Исполнилось 125 лет со дня рождения великого русского живописца **Константина Алексеевича КОРОВИНА**. Интерес к его непосредственному, искрометному искусству, отличавшемуся редким мастерством, не спадает. В чем секрет его притягательности? Отвечая на этот вопрос, мы публикуем подборку материалов о замечательном художнике, который каждый движением кисти славил Жизнь и Человека.



Е. Е. МОИСЕЕНКО:

В русском искусстве Константин Коровин занимает свое, совсем особое место. Он изумительный был живописец, прекрасно понимал театр, музыку, сам хорошо пел, дружил с великим Шаляпиным, я уж не говорю, что он дивный был писатель, знал цену слову. И все, за что ни принимался, делал со вкусом, с бы-

линым размахом, с веселой русской замашистостью в характере. Он в начале века работал с Сергеем Дягилевым в Париже, оформлял балеты, и эти «русские сезоны» звучали как открытие для французов, и в утверждении мировой славы русского балета есть заслуга Коровина. В декорациях таких оперных спектаклей, как «Руслан и Людмила», «Хованщина», «Садко»,

половодье красок хлынуло на сцену, вызвав бурные восторги публики.

Живописи К. Коровина свойственно точное ощущение русской природы, интонации российских полей, перелесков, сарайчиков, мосточков. Всю жизнь стоит у меня перед глазами коровинская «Зимка», а что, казалось бы, в ней особенного? Стоит лошадка, рядом забор, хата, еще

березка тут же, но столько во все это вложено родного чувства, что не оторвешься, раз увидев, будешь помнить всегда. Излучает эта картина какую-то энергию красоты жизни.

Бывают в живописи вещи, которые в молодости нравятся, волнуют, а потом уходят куда-то, а есть вещи, которые сопутствуют тебе всю жизнь. Так и коровинские «Зимой», «Испанки», «Мостки» живут в душе как откровение, как всегда новое слово в живописи.

И что еще в Коровине всегда восхищает: он был бескомпромиссен. Во что верил, так и излагал везде. Он был чистым и честным человеком в отношении к искусству и к своей роли в искусстве. Он не предавал высокие принципы искусства, и это тоже вызывает у меня чувство величайшей признательности и восхищения.

Артистизм — это качество было свойственно Коровину больше, чем кому-нибудь другому. В самом его письме есть недосказанность какая-то, оно как бы само формирует из живописи, из краски, из цвета пространство, представление о предмете. С появлением его «Хористки» открылось новое представление о живописи, о чистоте цвета, его роли в живописи. Несколькими годами позже Серов своими «Девочкой с персиками» и «Девушкой, освещенной солнцем» продолжил эту линию, и это была новая волна в русской живописи, где свет, где среда, удивительная чистота цвета строили вещь, создавали атмосферу какой-то узнаваемости красоты и сока жизни. Казалось бы, состояние природы на картинах Коровина только предлог, но он адресует зрителя к большим чувствам Родины, земли родной.

Человек он был добрый, и искусство у него было доброе, широкое. Нелегкая досталась ему судьба, но Россия всегда оставалась его болью, его гордостью, ею он всецело жил в своих восторагах, в своем искусстве.

Б. В. ИОГАНСОН:

Все, кто любит и понимает живопись, любит русскую природу, не могут не любить живописи К. Коровина. Не могут, потому что она — сама живопись, оли-



К. Коровин.
Розы.
Масло. 1912.
70×93.

Омский областной музей
изобразительных искусств.

К. Коровин.
Мост.
Масло.
43×52.

Государственный музей
изобразительных
искусств Грузии.

К. Коровин.
Париж. Бульвар Капуцинок.
Масло. 1911.
65×80,7.

Государственная
Третьяковская галерея.





цветворение живописных начал творчества художника и именно той ее стороны, про которую В. Суриков говорил: «Колорист — художник. Не колорист — не художник». С этой формулировкой, так категорически выраженной Суриковым, можно и не согласиться. Можно назвать немало имен художников, в творчестве которых колорит не был ведущей основой, и тем не менее они были большими художниками. К творчеству Коровина целиком применима страстность суриковской формулировки.

Природа наделила его исключительным глазом колориста. Вот уж действительно живописец, милостью природы и от при-

К. Коровин.
В лодке.
Масло. 1887 или 1888.
53 × 43.
Государственная
Третьяковская галерея.

роды идущий. Что бы он ни писал: жаркое солнце юга или serene денек нашей русской природы — везде, во всем его живопись соткана, если можно так выразиться, из драгоценнейших находок, заключающихся в точнейших и тончайших красочных соотношениях, характеризующих живое. Они-то, эти находки, и есть то самое зерно, благодаря которому зритель, как музыку, воспринимает поэзию зимы, прелесть свежего снега или тайну крымской ночи с аро-

матом роз, освещенных колеблющимся теплым светом свечей.

За свою долгую жизнь Коровин написал столько, сколько не написали бы десятки художников-«долгодумов». Необычайно эмоциональный, нетерпеливый к действию, он легко загорался перед всем, что занимало его живописный взор, — весенние проталины у берегов Истры, девушка в белом платье у ветки сирени, розы, освещенные солнцем на фоне синего моря, провинциальная улочка захолустного города, Венеция или Ташкент; Архангельск с рыбными базарами, строем мачт рыболовецких судов, олени в тундре или русская тройка на фоне Крымских гор, Ницца или ночные огни Парижа... Во всем он находил поэзию правды живописи. Везде артист с «листа природы», как музыкант с листа нот, играет свою красочную симфонию. Его радостью был увлекательный процесс сражения с натурой, когда на холсте возникает живое, творится вторая жизнь, обогащенная поэтическим чувством художника.

Константин Алексеевич, не будучи таким вдумчивым, глубоким и молчаливым, как Валентин Серов, являясь по характеру полной его противоположностью, казалось бы, не мог быть портретистом. Казалось бы, не мог. А выходило, да еще как: Т. С. Любатович, Н. Д. Чичагов, И. А. Морозов, Ф. И. Шаляпин! Все это — портреты, и притом жизнерадостные, как сам веселый Коровин. Он не любил молчаливого позирования: будучи превосходным рассказчиком, шутил и веселил позировавших во время сеансов. Вероятно, испанкам, позировавшим для его шедевра «Испанки», нравился этот веселый и красивый русский художник. Это видно по выражению их лиц.

Говорить о Коровине только как о художнике, наделенном изумительным глазом, было бы неполно. В творчестве Коровина заключено не только колористическое очарование. Коровин — это живописец, создавший целую художественную школу, лидер объединения «Союз русских художников», из которого вышли представители москов-



ской школы; под несомненным его влиянием сложились такие живописцы, как А. Архипов, С. Виноградов, С. Жуковский, Л. Туржанский, П. Петровичев, К. Юон и многие другие.

Коровин говорил: «Я очень точный художник. Я стараюсь быть очень точным, очень верным и очень цельно видеть». Точность он понимал в том смысле, что мог передать свои ощущения от природы, воплотить ее скрытое живописное начало и делать это поэтически очаровательно. Нам, которым посчастливилось быть его учениками, понятен коровинский метод, его взгляд на природу как на цельное произведение. Когда он смотрел на природу, он видел, как она будет выглядеть на картине. Это была его форма, но, кроме формы, было и огромное внутреннее содержание. Он влиял, в смысле живописной направленности, даже на таких художников, как В. Серов и И. Левитан. Они любили в нем талант живо-

К. Коровин.
Зимой.
Масло. 1894.
37,2×52,5.
Государственная
Третьяковская галерея.

К. Коровин.
Пристань в Новгороде.
Эскиз декорации к опере
Н. А. Римского-Корсакова
«Садко».
Масло. 1906.
Государственный
историко-художественный
и литературный
музей-заповедник
«Абрамцево».





писца и обращались именно к этой стороне его дарования.

Коровин очень обижался, когда ему говорили, что он мажет, потому что не умеет писать настоящему. Он обижался, когда его обвиняли в том, что он не умеет рисовать. Однажды он показал нам свои школьные рисунки. Мы изумились подробной штудировке природы и точности академического рисунка со всеми подробностями, до ноготка...

...Я представляю себе восторг такого художника, как Коровин, когда он писал свой знаменитый этюд «Зимой». Этот этюд, на мой взгляд, сыграл такую же историческую роль, как «Грачи прилетели» А. Саврасова. Если

К. Коровин.
 Портрет хористки.
 Масло. 1883.
 53,2×41,2.
 Государственная
 Третьяковская галерея

взять период русского пейзажа после появления «Зимы» Коровина, то это будет целая полоса «зим» не только мастеров пейзажа, но поколения учеников Московской школы живописи.

«Зимой» — небольшой этюд самого незатейливого сюжета: белое зимнее утро. Все бело — небо, снег. Серый крестьянский домик. На сером заборчике висит особое, сложного цвета тряпка с рефлексом снега. В желтень-

кие саночки запряжена темная лошадка. Перед домом — береза, вдали — зимний лес. Все. Но написано это с таким восторженным чувством влюбленности в это родное, что покоряет всех, кто любит русскую природу и подлинную красоту живописи.

Этюд «Зимой» перерастает из простого этюда в картину, особенно если учесть его эстетические особенности, привлекавшие взоры многих художников. Если рассматривать внимательно этот этюд, можно увидеть многое. Серые бревна избы, изгородь, цвет дуги, бархат шерсти лошади, рефлекс снега на санях. Эти цветовые отношения стали особой эстетикой русского зимнего пейзажа, создавшей московскую школу зимнего пейзажа. Любые детали этого пейзажа говорят об изумительном мастерстве художника, рожденном взволнованным чувством. Стоит приглядеться к технике выполнения дальнего леса или сучьев берез. Все это сделано с маху и попало «тик в тик», как любил говорить наш замечательный пейзажист Н. Крымов.

Не знаю, ошибаюсь ли я, но эта эстетика серых цветов и таинственного сложного цвета тряпки на заборе и дуги отразилась и... на зимах Серова и Левитана, так любивших Коровина — этого Моцарта живописи.

К. А. КОРОВИН:

...Как-то Поленов пригласил меня к Савве Ивановичу Мамонтову. За вечерним чаем, где были Васнецов, Поленов, Репин, я увидел впервые Мамонтова — особенного человека. Он был веселый, простой.

— Пойдемте в мастерскую, — предложил Савва Иванович. — Я вам покажу портрет одного испанского художника. Вот и Илья Ефимович говорил, что испанцы — молодцы в живописи: все пишут ярко, колоритно.

Смотрю, а в мастерской на мольберте стоит мой этюд — голова женщины в голубой шляпе на фоне листьев сада, освещенных солнцем («Портрет хористки», 1883, ГТГ. — Прим. ред.). Этот этюд взял у меня раньше Поленов.

— Да, — сказал Репин, посмотрев мой этюд. — Испанец! Это

видно. Смело, сочно пишет. Прекрасно! Но только это живопись для живописи. Испанец, с темпераментом...

Савва Иванович смеялся, смотря на меня, потом сказал:

— Но, послушай, а если это не испанец, а русский, тогда как?

— Как русский? Нет, это не русский...

— Вот он испанец! — сказал Савва Иванович, указывая на меня. — Чего вам еще? Тоже брюнет, чем не испанец?

И Савва Иванович, обняв меня, захохотал.

Васнецов, подойдя, сказал:

— Разыграл нас Савва. Нет, это правда написали вы?

— Да, — говорю. — Это я...

* * *

Напрасно думать, что живопись одному дается просто, без труда, а другому трудно. Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности. На что обращает внимание сам автор, этому нельзя выучиться. Сальери изучал фугу и гармонию, а гуляка Моцарт и не говорил о том, что он постиг гармонию и всю теорию музыки, и притом имел еще одну небольшую вещь — гениальность. Посмотрите рисунок Врубеля в Академии, и вы увидите, как серьезно и как строго относился Врубель к рисунку... Чтоб рисовать так, нужно ах как много, серьезно поработать. Нельзя думать, что талант сел за рояль в первый раз и сыграл симфонию, — этого не бывает. Мне много пришлось видеть учеников, и их самая большая ошибка была в том, что они все говорили «потом», они все отдаляли трудность задачи, как бы закрывали глаза и волю на то, что именно надо было тут же атаковать, взять, победить. Муза живописи скучает и изменяет художнику тотчас же, если он будет работать так себе, не в полном увлечении и радости, с ленивой прохладцей... В начале всего же есть прежде всего любовь, призвание, вера в дело, необходимое безысходное влечение — жить нельзя, чтобы не сделать достижение, и надо знать, что никогда не достигнешь всего, что хочешь...



В. Серов.
Портрет художника
К. А. Коровина.
Масло. 1891.
111,2×89.
Государственная
Третьяковская галерея.

* * *

При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлое, что темное.

Когда цвет не похож и в случае желания сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темнее или светлее по отношению к другим цветам в картине.

Цвет в форме — смотреть взаимно, уравнивая один к другому.

Изменяя светлое-темное, не надо терять отношений цветов, то есть чем окрашены взаимно.

Писать начинать со светлых мест. Цвета светлые и темные должны контрастировать взаимно.

Образность отношений — что резче и что мягче, что молчит и что кричит, взаимно с цветом в форме.

Цвет в форме.

Контрасты парочные. Писать одно с другим.

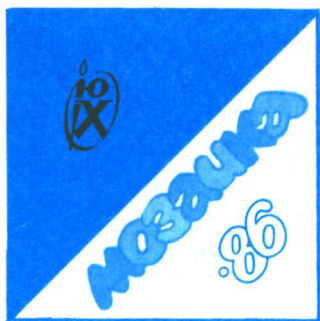
Форма как характер.

Контраст формы. Как одна форма не похожа на другую.

Рисуя одну сторону, смотреть на другую.

Смотреть на природу, а к себе меньше.

Переводить глаза, и аккорды цвета в форме брать в красках с природы до тех пор, пока не будет похоже.



Мы живем в стране Октября.

В Москве состоялась Всесоюзная конференция воспитанников школ-интернатов и детских домов страны. В эти дни в павильоне «Юные натуралисты и техники» на ВДНХ СССР экспонировалась выставка произведений изобразительного и прикладного искусства «Творчество воспитанников интернатных учреждений страны».

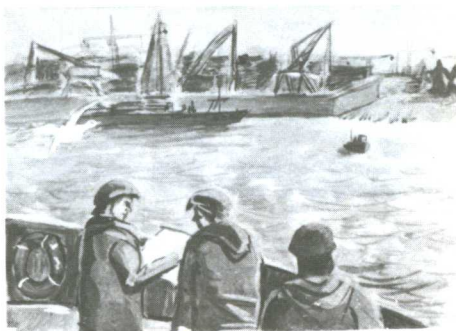
Участники этой конференции, школьники из Узбекистана, Латвии, Башкирии, Коми и других территорий, стали гостями нашей редакции.

Летом учащихся ДХШ № 1 Павлодара можно встретить с этюдниками в живописных уголках города. Ребята рисуют новую набережную Иртыша и высотные здания; взобравшиеся на обрыв старые домишки, порт с грузовыми баржами и кранами, необозримые дали, открываю-

щиеся за рекой. С детства дорогие каждому жителю города, эти сюжеты живописных и графических композиций учащихся приобретают особую значимость. Интерес зрителей вызывают и учебные постановки. Главное в работе юных художников — трепетное отношение к любимому делу, чувство красоты и гармонии. Познакомиться с творчеством учащихся ДХШ может любой: экспозиции открыты в фойе кинотеатров, крупнейшем в Павлодаре Дворце культуры тракторостроителей.

г. Павлодар
Казахской ССР

С. Кун



Лена Боброва, 14 лет.
В речном порту.
Акварель, гуашь.
ДХШ г. Новоенисейска
Красноярского края

Пятнадцатый год работает в Днепродзержинске детская художественная школа. Здесь занимаются более 400 учащихся. Особое внимание в ДХШ уделено освоению сложной техники акварели. Изучая теорию, цветовые и тональные отношения, ребята выполняют интересные работы. В конце каждого учебного года они проходят летнюю практику, рисуют листья и ветки деревьев различных пород, птиц, животных, составляют гербарии.

Традиционными стали в школе выставки «Золотая осень». И для юных художников, и для юных зрителей их открытие — это не только праздник, но и продолжение учебы. Ведь когда твои работы выставлены рядом с работами коллег — виднее ошибки. Пейзажи нашей Родины, сельские и городские улицы, жизнь и быт земляков отражены в рисунках и акварелях.

Лучшие работы школьников Днепродзержинска экспонировались на республиканской выставке в Киеве, посвященной XXVII съезду КПСС.

В. Богонос,
директор ДХШ

г. Днепродзержинск
УССР

Сережа Абрамов,
13 лет.
Иллюстрация к сказке.
Акварель.
ДХШ г. Павлодара
Казахской ССР



Несколько лет учащиеся нашей школы дружат с ребятами из Сибири. В мордовском поселке Торбеево юные художники города Новоенисейска Красноярского края устроили выставку своих работ. На ней было представлено 60 рисунков и живописных произведений, рассказывающих о красоте природы таежного края, людях разных профессий. Воспитанники ДХШ подготовили ответную выставку для своих друзей.

Г. Симакова,
директор ДХШ

п. Торбеево
Мордовской АССР

Саша Куваев, 14 лет.
На Днепре.
Акварель.
ДХШ г. Днепродзержинска
Украинской ССР



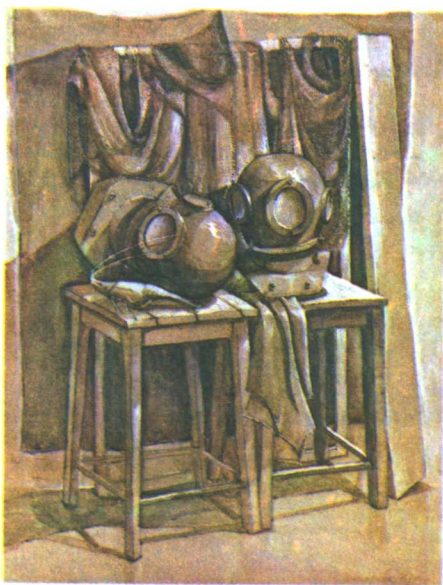


Вадим Портнов,
11 лет.
Водолазы.
Акварель.
ДХШ г. Севастополя

Четверть века назад в Севастополе открылась детская художественная школа. С помещением было трудно, и нас, юных любителей изобразительного искусства, пристроили в небольшую комнату деревянного барака, где на стенах висели гипсовые маски, орнаменты, даже музыкальные инструменты. Здесь собирались не только желающие рисовать, но и петь, танцевать.

Это было давно, а теперь школа находится в светлом новом здании в самом центре Севастополя. Ее учащиеся много пишут и рисуют, охотно занимаются гравюрой. Их творчеству способствует сама живописная природа Крыма, ласковое солнце и море.

В. Лукин



Ира Захарова, 14 лет.
Натюрморт.
Акварель.
ДХШ г. Севастополя

В Туркмении первое представление ребенка о прекрасном связано с ковром, который, как и в былые времена, является непременным украшением жилищ. В ритмичных причудливых узорах «зашифрованы» образы окружающего мира — животных, растений, своеобразного пустынного ландшафта. Чувство орнамента присуще каждому туркмену. С искренней непосредственностью и жизнерадостностью проявляется оно в композициях воспитанников ДХШ имени Б. Нурали города Ашхабада. Подготовка учащихся ведется здесь по двум направлениям: живопись и ковроткачество.

О. Нефедова



Энеджан Мурадова,
14 лет.
Наша семья.
Акварель.
ДХШ г. Ашхабада

Осенью 1984 года О. А. Лаптева, молодой архитектор, решила создать при изостудии Дома комсомольца и школьника Дзержинского района Москвы кружок «Юный архитектор». Многие ее тогда не поняли: архитектуру принято считать сугубо взрослым занятием. Какой толк от бумажных замков? Да и что могут изобрести нового такие уж чересчур юные архитекторы: в группу принимали школьников любого возраста. Но Ольга Александровна ставила перед собой увлекательную задачу: научить понимать язык архитектуры, чувствовать ее мелодию. Кто знает, думала она, набирая первую группу, может, и появится в детской фантазии на тему «Город» совсем необычное строение, лишенное привычных конструкций, с которого и начнется новый век в архитектуре.

В. Хрущев



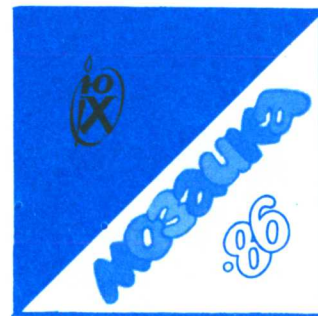
Виталий Ким, 15 лет.
Мой поселок.
Линогравюра.
ДХШ п. Волосово
Ленинградской обл.

Наша школа сельская. Зимой и летом, в любую погоду приезжают на занятия юные художники Ленинградской области. С особым пристрастием изучают технику линогравюры. Практические занятия начинаются с выполнения экслибрисов. Затем идут более усложненные задания. Ребята стараются применить в композициях многообразие вариантов белого и черного; знакомятся с творчеством русских и советских художников, зарубежных мастеров графики.

Неоднократно работы учащихся сельской ДХШ экспонировались на областных и всесоюзных выставках.

М. Рамазанов,
директор ДХШ

п. Волосово
Ленинградской обл.



Дорогие ребята! Вы все, конечно, любите спорт. Многие с увлечением играют в футбол, волейбол, теннис, занимаются плаванием, гимнастикой, участвуют в соревнованиях на приз клуба «Кожаный мяч», «Золотая шайба», «Белая ладья». Ведь спорт стал неотъемлемой частью жизни каждого. Да и трудно представить более занимательный и полезный досуг. А сколько радости доставляет победа люби-

мой команды, будь то школьные соревнования или чемпионаты мира и Европы. Немало счастливых минут провели вы и во время Игр доброй воли, переживая за наших спортсменов, радуясь их достижениям и рекордам.

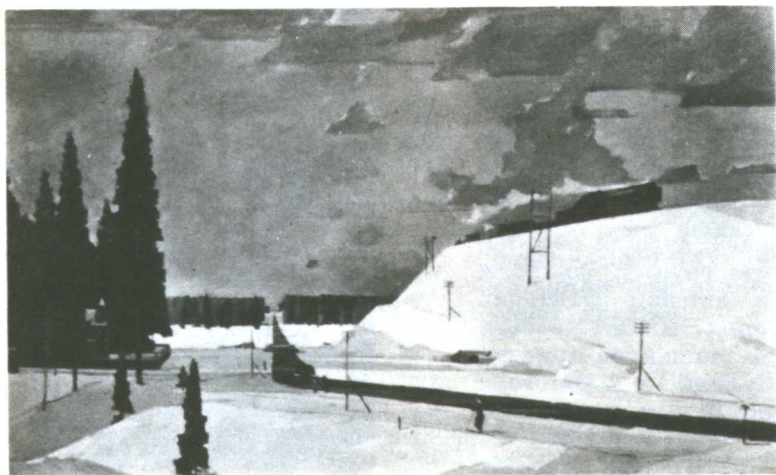
По многочисленным просьбам читателей очередной выпуск викторины «Знаешь ли ты изобразительное искусство?» посвящается теме спорта.

Итак, вопросы:



1. Посмотрите на старую фотографию волейбольной команды. Развитие этого популярного вида спорта в нашей стране связано с командой Вхутемаса, которая в 20-х годах завоевала звание чемпиона Москвы. Трое из сфотографированных (справа) — известные художники, признанные мастера, чьи произведения вошли в золотой фонд советского изобразительного искусства. Назовите имена этих художников, их работы мы репродуцируем.

*Знаешь ли ты
изобразительное
искусство*





2. Мы воспроизводим картину «Победная шайба» старейшего советского живописца, мастера спорта Ярослава Викторовича Титова, который всю свою творческую жизнь посвятил теме спорта. Назовите еще советских художников, которые увлекались спортом и создавали произведения на эту тему.



4. Многие из вас любят футбол и недавно болели за нашу команду, выступавшую на чемпионате мира в Мексике. На картине художника А. Рыжих «Киевский футбол» изображены совсем другие события: матч между киевским «Динамо» и гитлеровской командой люфтваффе летом 1942 года, когда Киев был временно оккупирован. Что вам известно об этом событии? Напишите свои впечатления о воспроизведенной картине.



3. Вы, конечно, узнали работу молодого советского скульптора Михаила Переяславца. Он посвятил ее выдающемуся советскому спортсмену, чемпиону мира, Олимпийских игр и Игр доброй воли. Кто этот спортсмен? Каким видом спорта занимается?

5. Многие участники Игр доброй воли, приехавшие в Москву летом этого года, увезли с собой не только спортивные награды, но и памятные сувениры. На нашей иллюстрации — один из таких сувениров, выполненный художниками и мастерами народного промысла. Где находится этот промысел? Что вы знаете о его истории развития и художественных особенностях?



Мы надеемся получить интересные ответы. Если возникнут новые вопросы, присылайте, мы используем их при составлении следующей викторины.

Напоминаем, в викторине могут принять участие ребята до 16 лет. Ответы отправляйте не позднее 1 марта следующего

года. Укажите имя, фамилию, возраст, домашний адрес. Сообщите также, учитесь ли вы в художественной школе, изостудии, кружке, помогают ли викторины в изучении изобразительного искусства.

Ждем ответов!

Ручное узорное ткачество

БРАНАЯ ТЕХНИКА

Часть II

Ручное ткачество разнообразно не только своими узорами, но и техникой воспроизведения. Мы уже рассказывали о закладной технике. Сегодня познакомимся еще с одной — *браной*, которую издревле применяли для орнаментации рубах, полотенец, салфеток, скатертей и других изделий.

Освоить технику узорного ткачества можно на ручном настольном ткацком станке. Его легко сделать самим в школьной мастерской или приобрести в магазине школьного оборудования. Воспроизводим устройство такого станка.

При выполнении браных узоров необходимы две ремизки с нитяными подвижными глазками. Каждая состоит из двух деревянных планок, на которые нанизаны продетые одна в другую две петельки из тонкого хлопчатобумажного корда размером 5 см. В месте соединения верхней и нижней петелек образуется просвет — глазок. В него продевают нить основы. В первую дальнюю от ткача ремизку — нечетные нити, а во вторую — четные. Планки соединяют по краям сверху и снизу ремешками, перекинутыми через валики. Ремизками осуществляют подъем нитей основы для прокладки утка.

На настольном станке выполняются небольшие декоративные поделки шириной не более 30 см — салфеточки, украшения на фартук или платье. Можно сделать и большую вещь, соединяя фабричную гладкую ткань с узорной отделкой ручной работы.

Ткачество следует начинать с приготовления основы определенной длины, ширины и плотности. В данном случае — 2 м

длиной, 30 см шириной и плотностью 10 нитей на 1 см. Для работы потребуется деревянная рама размером 50×30 см, с вбитыми в нее 8 металлическими колышками без шляпок по 4 с каждой стороны, также белая или цветная катушечная нить № 10 на бобине.

Свободный конец нити привяжите к первому колышку слева, затем ведите его поверх второго, за третий справа, четвертый слева, пятый справа, шестой слева, сверху седьмого. Далее сделайте восьмерку вокруг восьмого справа и тяните в обратном направлении под седьмой, обвивая шестой колышек слева, пятый справа, четвертый слева, третий справа, подведите под второй снизу и сделайте восьмерку вокруг первого слева. Проложив нить туда и обратно, получим первую пару (нечетную и четную) нитей основы. Для основы шириной 30 см наберите 150 таких пар, прокладывая нить между колышками, как это делалось для первой пары. Когда все пары набраны, конец нити надо закрепить за первый колышек, а в каждую восьмерку продеть по два шнура. Концы шнуров свяжите — верхние с верхними, нижние с нижними. Снятую аккуратно с колышков готовую основу сложите в косу. Для этого сделайте с одной стороны основы петлю, придерживая ее правой рукой.левой протягивайте вторую петлю, третью, и так до конца. Последнюю петлю слегка затяните.

Теперь с косы основу надо навить на сновальный вал станка. Вынув прут, укрепленный в пазе основного вала, и надев на него петли свободного конца основы, разровняйте их и вставьте обратно прут в паз вала, закрепив гвоздиками. Важно, чтобы нити основы шли прямо вверх к направляющему валику и через него к ремизу, а храповик

основного вала запырался собачкой и не давал раскручиваться основе.

Шнуры, проложенные в восьмерку, можно заменить плоскими, гладкими планочками — ценами — для деления основных нитей на нечетные и четные. Планки с обеих сторон свяжите, чтобы между ними было расстояние 2—3 см. Отпустив из косы две петли, основу натянем на себя, а ценовые палочки отодвинем на 50 см от вала.

Разобрав основу на мелкие прядки, вложите ее в зубья направляющего рядка — деревянного бруса с вбитыми в него гвоздиками без шляпок на расстоянии 5 см друг от друга. Основу на вал лучше навивать втроем. Один держит косу, натягивая на себя и постепенно освобождая петлю за петлей. Вторым вращает вал и навивает на него нити. Третий держит рядок, слегка поворачивая его вправо и влево, обеспечивая нужную ширину и равномерность распределения основы.

Ценовые палочки время от времени надо отодвигать назад, чтобы они не мешали. По окончании работы рядок уберите, петли на конце основы разрежьте, распределив нити на 10 групп. Каждая группа завязывается петлей без затяжки. Навитую на вал основу проберите в ремиз и бердо*. Перед выполнением этих операций следует отпустить основной вал, протягивая основу на себя, вновь закрепляя вал собачкой. Не забудьте проверить, чтобы на каждой ремизке было надето по 150 петелек.

Проборку в ремиз лучше на-

* Бердо — металлическая гребенка, которую вставляют в батан — приспособление, обеспечивающее равномерное распределение основы по ширине ткани и прибой утка.

чинать с левой стороны; первую нить в первый глазок дальней ремизки, вторую — ближней. Далее в том же порядке все нечетные в первую и все четные во вторую ремизку. Проборку ведите вдвоем. Один сзади станка разбирает нити по ценам на нечетные и четные и подает их по порядку, другой, продевая крючок в глазок петельки, захватывает нить и протаскивает на себя до отказа. Крючок держите бородкой вниз. Проборку ведите от пучка к пучку, отодвигая пробранные нити в левую сторону. По окончании работы нити завязываются.

Проверьте расчет берда. В нашей основе 300 нитей. При проборке по две нити в зуб употребляется бердо № 50 (50 зубьев на 10 см). Бердо желательнее иметь фабричного изготовления. Проборку в бердо выполняйте вдвоем. Один подает по порядку по две нити (нечетную и четную), другой продевает крючок в зуб бердо, захватывает две нити, протаскивая их на себя. Проборку в бердо ведите от пучка к пучку. Пробранный пучок вновь завяжите петлей. Затем, отпустив собачку основного вала и закрепив его, протяните основу

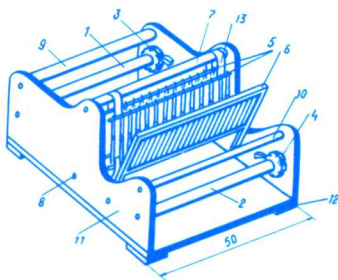
на себя. Перевяжите пучки на более мелкие прядки, завяжите петлями равной длины. После этого надо вынуть заправочный прутки из паза товарного вала, продернуть его в петли, разровнять и вставить обратно в паз, закрепив гвоздиками. Повернув основной вал в обратном направлении, натянем основу до предела и закрепим товарной собачкой.

Теперь наткнем полотном 15 см заправочной полосы. Для этого возьмите катушечную нить № 10, намотайте ее на челнок и, поднимая поочередно первую и вторую ремизку, прокладывая в зев уточную нить слева направо и наоборот, прибывая ее бердом до отказа к направляющему валику. Нарботанную ткань протяните к товарному валу так, чтобы у направляющего валика осталось 2 см готовой ткани. На этом заправка станка заканчивается.

Особенностью браной техники является то, что узорный уток не участвует в полотняной структуре ткани, а подобно вышивке, рельефным настилом выделяется то с лицевой, то с изнаночной стороны. Узор можно выполнять с помощью специальной дощеч-

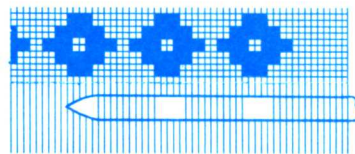
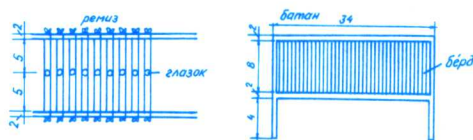
ки — бральницы, образующей узорный зев.

Попробуйте выткать по рисунку узорную полосу из ромбиков браным способом двумя утками. Для фона используйте катушку № 10, для узора — красное мулине. Натките два сантиметра полотна фоновым утком. Затем набирайте узор при закрытом зеве справа налево. Для этого заостренным концом введя бральницу в основу у правой кромки, как иглой, набирайте нити по счету рисунка — 10 вверх и 4 вниз до левой кромки. Подставив дощечку на ребро, в образовавшийся зев челноком проложите узорный уток от левой кромки до правой. В небольшой зев за ремизом вставьте шнур, отодвинув его к ценовой палочке. Вынув бральницу, узорный уток необходимо прибить бердом к опушке ткани. После каждой прокидки узорного утка под ремиз прокладывайте фоновый уток туда и обратно и прибывайте к опушке. Чтобы рисунок получился четким, каждую узорную прикидку повторяйте два раза. Для этого с помощью шнура возобновляем основную раскладку, поднимая нужные нити основы. Вставив в полученный

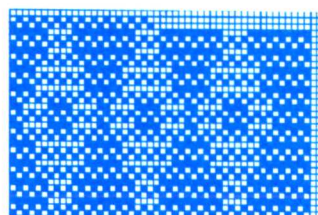


Ручной настольный ткацкий станок.

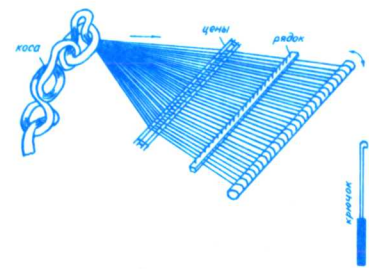
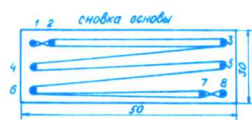
- 1 — основной вал.
- 2 — товарный вал.
- 3—4 — храповики с собачкой.
- 5 — ремиз.
- 6 — батан.
- 7—8 — валики для крепления ремиза.
- 9—10 — вспомогательные валики.
- 11 — боковая стойка.
- 12 — нижняя доска.
- 13 — ремешок.



Набор нитей основы на бральницу по рисунку.



Структура ткани с браным рисунком.



зев перед ремизом бральницу на ребро, проложите узорный уток. Вновь фиксируем зев на шнурок за ремизом, вынимаем бральницу и прибаваем узорный уток.

Вторую узорную прокидку набирайте в указанном порядке: 8 наверх, 8 вниз, 6 наверх и далее по рисунку до левой кромки, пробрасывая уток в узорный зев. Зафиксируйте вторую прокидку на шнур, прибавив узорный уток к опушке.

Третью узорную раскладку набирайте по счету 6 наверху, 4 внизу, 2 наверху, 4 внизу, 4 наверху и далее по рисунку до левой кромки, оставив последние 6 нитей наверху. Вторичную фиксацию третьей прокидки на шнур делать не надо. Для четвертого ряда можно использовать шнур, зафиксировавший вторую, а для пятой — шнур первой прокидки, сохраняя набор нитей для уступа.

Когда весь рисунок выполнен, надо выткать полотном полосу шириной в 2 см. Для салфетки — 20 см. В этом случае третью, четвертую и пятую прокидки зафиксируйте на шнуры и с их помощью повторите рисунок с другой стороны в обратном направлении. Если рисунок не симметричный, то набор узора на бральницу делайте на весь рисунок. При этом фиксация узорной раскладки на шнур требуется только для получения уступа.

Ткань с браным узором выполняйте вдвоем. Один — набирает узор на бральницу по рисунку, прокладывает фоновой и узорный уток, прибавляет их к опушке ткани. Другой — закладывает шнур в зев, созданный бральницей позади ремиза, отводит его к цене. Вновь придвигает шнур к ремизу, поднимает, образует зев для бральницы, и вынимает его.

Мы привели самый простой пример выполнения браных узоров с помощью ручного зевобразования. Освоение описанных приемов позволит самостоятельно применять их и для других рисунков при оформлении разнообразных предметов быта на более совершенном станке.

Е. ЯКОВЛЕВА,
кандидат искусствоведения



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

11.1986

В НОМЕРЕ:

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Светлый праздник Октября | |
| 2 | ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
Ткани, рожденные революцией | <i>Н. Бесчастнов</i> |
| 5 | Боевой цветок пролетариата | <i>Г. Массарыгин</i> |
| 6 | РАССКАЗ ОБ ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
А. Матвеев. Октябрь | <i>М. Джигарханян</i> |
| 8 | Партийность и свобода творчества | <i>В. Ванслов</i> |
| 13 | Картины Поля Гогена | <i>А. Кантор-Гуковская</i> |
| 18 | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ
Метро «Площадь Революции» | <i>В. Анисимова</i> |
| 21 | ХУДОЖНИК И КНИГА
Об иллюстрациях И. Кускова | <i>О. Шишко</i> |
| 24 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
«Листки альбома» древнеегипетского художника | <i>Н. Померанцева</i> |
| 28 | РИСУЮТ ДЕТИ
Выставка «Юный художник» в Ленинграде | <i>М. Андреева</i> |
| 30 | ВАШЕ МНЕНИЕ
Есть ли Рембрандт в наши дни? | |
| 31 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Композиция. Рассказ в картине | <i>А. Алехин</i> |
| 36 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА
125 лет со дня рождения К. А. Коровина | <i>Е. Е. Моисеенко, Б. В. Иогансон</i> |
| 42 | МОЗАИКА
Мы живем в стране Октября | |
| 44 | «ЗНАЕШЬ ЛИ ТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО?» | |
| 46 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Ручное узорное ткачество. Браная техника | <i>Е. Яковлева</i> |

Обложки:

1. В. Б а ч у р и н а, 12 лет. Праздник в Ленинграде. Гуашь. Дворец пионеров имени А. Жданова.
2. М. М а н и з е р. Пионеры. Бронза. 1938. Станция метро «Площадь Революции». Москва.
3. П. Р у б е н с. Рисунок на библейскую тему. Мел, сангина, бистр, акварель. Около 1615 г. 47×32,5. Государственный Эрмитаж.
4. К. К о р о в и н. У балкона. Испанки Леонора и Ампара. Масло. 1886. 59,7×37. Государственная Третьяковская галерея.

Главный редактор **Л. А. Шитов**

Редакционная коллегия: **А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов** (ответ. секретарь), **О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, В. И. Лисов, А. А. Мильников, 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, 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 11.09.86. Подп. к печ. 17.10.86. А07861. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 188.

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



