

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



6. 1983



МИР ГОМУ МОЕМУ!

1 ИЮНЯ – МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ЗАЩИТЫ ДЕТЕЙ

К ТЕБЕ ОБРАЩАЕТСЯ ПЛАКАТ

В грозные и прекрасные годы гражданской войны на революционных плакатах писали маленькими буквами строгое предупреждение: «Всякий срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей совершает контрреволюционное дело!» Вот как! Но если сорвать плакат — «контрреволюционное дело», то выходит, что плакат делает свое, революционное, дело!

«Плакат — это разящий удар, направленный на голову классового врага, это — возбудитель активности масс, и ему должно быть оказано надлежащее внимание» — так писал художник Дмитрий Стахивич Моор, нарисовавший за короткую июньскую ночь один из лучших плакатов гражданской войны. Красноармеец указывает пальцем прямо на тебя: «Ты, — говорит он, — записался добровольцем?» Моор рассказывал: «Я собрал много разговоров по поводу этого плаката. Некоторые мне говорили, что они стыдились его, что им было стыдно не записаться добровольцем». Его красноармеец был комиссаром, он звал людей на защиту революции, требовал решимости и мужества. Как подсчитать, скольких людей убедил этот красноармеец, за одну короткую ночь нарисованный большим художником? Это плакат-борец. Правильно сказал Моор: «Мы относились к искусству как к восстанию!»

А во время Великой Отечественной войны плакаты наклеивали на танки, шедшие в атаку. Вся страна помнила вдохновенно-суровое лицо женщины на плакате И. Тоидзе «Родина-Мать зовет!». Плакаты защищали Родину! А что защищают они сейчас, в мирное время? Как проверить их действенность?

В издательстве «Плакат» создан специальный научно-методический сектор, или, как его чаще называют, «отдел эффективности». Эффективен ли плакат — то есть действует ли он, вмешивается ли в жизнь? Это и проверили. Приехали в город Ростов-на-Дону и в одном районе области провели эксперимент.

Много зерна теряется во время уборки хлеба — с уборочных машин сыплется зерно, при погрузке и разгрузке золотые зернышки разлетаются, да и на поле нет-нет остаются колоски. Если с каждого квадратного метра хлебного поля страны поднять один (только один!) потерянный колос, то государство получит дополнительно один миллион триста тысяч тонн зерна! Привезли во время уборочной кампании в Сальские степи разные плакаты и расклеили их на бункерах комбайнов, на тракторах, бортах уборочных автомашин, на фермах, элеваторе, в столовых и красных уголках. Куда ни кинешь взгляд — обязательно видишь: «Сбережем!», «Не теряй!», «Не оставляй!» Запомнился всем плакат Б. Решетникова «Не теряй!»: едет уборочная машина, а шофер-рото-

зей не видит, как с машины сыплется зерна. И на лету (так придумал художник) зерна эти превращаются в круглые металлические рубли. Не зернышки — деньги народные теряет ротозей-водитель!

Один секретарь парткома сказал так: «Устная агитация не до всякого доходит. Не всякий ее запоминает. А тут плакат-«молния» — хочешь не хочешь, а в глаза бьет. Куда ни повернись — напоминают, требуют: смотри ж, не подведи, все до зернышка и собери и довези до места! Ну, старались, конечно...» Старались — и потери зерна по сравнению с прошлым годом, когда плакат в уборочной не помогал, сократились на 60 процентов!

Вот что может плакат!

Во время войны плакаты шли в атаку. Сегодня, в мирное время, фронт трудовой. И вместе с рабочими на великие стройки первым приходит плакат.

Сколько замечательных заводов,строек в нашей стране! Но, может быть, красивее всех «Атоммаш».

— Ах, как с моря смотрится наш завод: голубой-голубой, как корабль! Топография у завода красивая! — так мне один атоммашевец сказал.

А подойдешь к заводу поближе — это уже не корабль, а горы. Главный корпус высотой с двадцатиэтажное здание, а длиной почти километр. Мастерам велосипеды дают по этому корпусу ездить: десятки километров в день наезжают.

— Итог мирового станкостроительного развития, — гордо о заводе рабочие говорят.

Работать на таком заводе — большая честь. Со всех концов страны приехали сюда рабочие, их увлекал новый лозунг: «Атоммаш» зовет!»

Как строили «Атоммаш», я не видела. Приехала, когда завод уже выпускал атомные реакторы: сердца атомных электростанций. «Самоварами» рабочие их называют. Вошла в первый корпус: голова закружилась. На высоте шестидесяти метров конструкции переплетены, молодые девчонки гигантскими мостовыми кранами управляют...

— А это что?

— А это станки!

Станки?! Высота этих станков — с трехэтажный или даже четырехэтажный дом. Не под силу, кажется, людям на таких станках работать, не под силу таким рабочим зданием владеть.

На большой высоте в конструкции вмонтированы плакаты. Не те листы, которые издательство «Плакат» выпускает, а огромные, перерисованные с маленьких заводскими художниками. Смеются на плакатах молодые богатыри, а внизу крупными буквами написано: «Пусть нам завидуют потомки!» Богатыри — это рабочие. Плакаты исправляют заблуждение нашего глаза, которому люди рядом с машинами кажутся муравьями. Ведь те, кто управляет



Будем жить и учиться по Ленину



**О. Савостюк,
Б. Успенский.**
Будем жить и учиться
по Ленину.
Плакат. 1978.

Л. Непомнящий.
Каждый день — ударный!
Плакат. 1979.

М. Гетман.
Миру — мир!
Плакат. 1977.

И. Овасаров.
Берегите родную природу!
Плакат. 1979.

Р. Сурьянинов.
Молодежь — за мир!
Плакат. 1978.

Б. Решетников.
Не теряй!
1976.

**Л. Вельский,
В. Потапов.**
Учимся коммунизму.
Строим коммунизм!
Плакат. 1980.

такими машинами-гигантами, и есть настоящие чудо-богатыри, хозяева великой страны. И всем сердцем рабочий человек ощущает:

По-ленински *пряма* дорога наша —
От *ГОЭЛРО* до «Атоммаша»!

А в середине огромного корпуса устроены зоны отдыха: невысокими перегородками отгорожены небольшие залы, где на стенах висят уже плакаты обыкновенного размера. Здесь рабочие читают, играют в шахматы.

Трудно ли сделать плакат? Очень трудно. Ведь он должен быть понятен всем. Вот, например, на том же заводе плакат, где изображен мощный крюк подъемного крана, поднимающий легкое птичье перо. Некоторым крюка и пера достаточно: разве можно, понимают они, могучий механизм приводить в движение из-за пустяка? Кто же этого не понял, для того крупными буквами пишут «СТОП!». А для тех, кто и этого не понял, маленькими буквами объясняют: «Рационально используйте технику!» На трех уровнях сделан плакат...

Тому, кто понимает первый уровень, достаточно бросить на плакат мимолетный взгляд, и он сразу воспримет его призыв. На такой мимолетный взгляд и рассчитан плакат. Поэтому люди на улице около плаката редко останавливаются: они понимают его с ходу. Хороший плакат может многое сделать: он борется за мир, укрепляет трудовую дисциплину, учит обращаться с машинами и беречь трудовое время, видеть в оброненном зернышке народный рубль, помогает охране здоровья населения, прививает любовь к физкультуре и спорту, воспитывает в людях чувство советского патриотизма и гражданского долга.

Поэтому посмотри с уважением на плакат, который ты встретишь на улице, оцени вложенный в него труд художника. Ведь хороший плакат всегда наш помощник и боевой товарищ.





Э. Г. ГАФУРЖАНОВ,
 депутат Верховного Совета СССР,
 заведующий отделом пропаганды
 и агитации
 ЦК Компартии Узбекистана

РЕСПУБЛИКА ДРУЖБЫ НАРОДОВ

Так наверняка можно сказать о каждой из равноправных советских республик, совместно строящих коммунизм. В словах этих глубочайший смысл и по отношению к Узбекистану — земле, на которой живут и работают представители более 100 национальностей и народностей, где дружба народов дала поистине замечательные плоды.

С первых лет Советской власти экономическая и социальная политика партии строилась так, чтобы как можно быстрее поднять бывшие национальные окраины царской России до уровня развития ее центра. И эта задача была успешно решена. В результате Узбекистан на протяжении жизни одного поколения совершил в своем развитии гигантский скачок от феодального уклада к вершинам современного прогресса.

Нелегкими были первые шаги республики на пути строительства социализма. Важнейшую роль в этом сыграли тесное сотрудничество всех наций страны и прежде всего бескорыстная помощь нашего старшего брата — великого русского народа. Взятые шефство над Бухарой, рабочие Красной Пресни привезли тогда среди прочего оборудования насос мощностью в две лошадиные силы, указав в письме: «Для подъема воды на орошение». Из текстильной столицы России — города Иванова прибыли на строящийся в Ташкенте текстильный комбинат целые семьи ткачей. А путиловские рабочие прислали в подарок Фергане первый трактор.

Сегодняшний Узбекистан — это могучая индустриально-аграрная республика, где стремительно развиваются металлургия, машиностроение, энергетика, химическая, газовая, многие другие отрасли промышленности, определяющие технический прогресс. Коренные

перемены произошли в сельскохозяйственном производстве. Узбекистан стал основной хлопковой базой страны: третий год подряд получают узбекские хлопкоробы рекордные урожаи — по шесть миллионов тонн «белого золота»! Хлопок — главное богатство республики, ее гордость и слава. Но по праву делим мы эту славу и с машиностроителями Ленинграда и Белоруссии, и с нефтяниками Татарии и Азербайджана, и с химиками Подмоскovie. В неуклонном подъеме хлопководства труженики республики видят свой патриотический и интернациональный долг перед Родиной.

Почти поголовно неграмотное население нашего края накануне Октябрьской революции находилось на очень низкой ступени культурного развития, хотя именно из наших мест вышли такие великие ученые, мыслители, поэты, просветители прошлого, как Авиценна, Навои, Улугбек, чьи творения навсегда вошли в мировую сокровищницу знания.

В старое время у нас не было станкового искусства. Живопись, графика, скульптура получили в республике широкое развитие лишь в советское время. Уже в 1918 году в Ташкенте открылся Музей искусств, а в Самарканде — художественное училище. Большое значение в становлении узбекского советского изобразительного искусства имела творческая и педагогическая деятельность русских художников П. Бенькова (имя которого носит ныне республиканское художественное училище), Л. Бурэ, И. Казакова, С. Юдина. В 1938 году был создан Союз художников Узбекистана. В плеяду ведущих мастеров страны выдвинулись такие мастера, как У. Тансыкбаев, О. Татевосян, Р. Ахмедов.

Подлинного расцвета достигла художественная культура народов Узбекистана — национальная по форме, социалистическая по содержанию. Сегодня имена многих наших мастеров мы с гордостью называем среди классиков многонационального советского изобразительного искусства. Узбекские живописцы, скульпторы, графики, прикладники вместе с братьями по профессии из всех братских республик активно работают над решением программной для нашего искусства задачи, поставленной Генеральным секретарем ЦК КПСС Ю. В. Андроповым в докладе «Шестьдесят лет СССР»: «Нужно упорно искать новые, отвечающие современным требованиям методы и формы работы, позволяющие сделать еще более плодотворным взаимное обогащение культур, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов».

Сегодняшний Узбекистан часто называют республикой юных, республикой молодых. Ежегодно на свет появляется полмиллиона детей. Примерно каждые 20 лет население удваивается. У нас одна из самых многочисленных в стране пионерских организаций — два с половиной миллиона юных ленинцев, крупнейшая комсомольская организация — более трех миллионов членов ВЛКСМ.

Однако такой «молодежный» состав населения республики накладывает на нас, старших, особую ответственность. От того, как мы воспитаем подрастающее поколение в духе любви к нашей великой Родине, уважения к человеку труда, от того, как научим ребят чтить духовные и материальные ценности, выработанные поколениями советских людей, от этого в конечном итоге будет зависеть будущее нашей республики, всей страны. Ведь уже через десять-пятнадцать лет эти подрастающие пионеры, школьники станут основной производительной силой общества.

Мы строим много школ, дошкольных учреждений, Дворцов и Домов пионеров. Недавно, например, открылся великолепный Дворец пионеров имени В. И. Ленина в Ташкенте. В республике широко развивается самостоятельное, художественное творчество, сложились хорошие традиции



регулярно проводить недели и декады творчества школьников, фестивали, смотры, конкурсы. Можете себе представить, какие это радостные, красочные праздники, когда из многих городов республики, отдаленных районов, кишлаков в Ташкент съезжаются участники самодеятельных коллективов, любительских объединений, юные композиторы, художники, песенники! Дважды в год — ко дню рождения В. И. Ленина и юбилею комсомола — в республиканском выставочном зале проходят выставки молодых художников Узбекистана. Эти смотры широко пропагандируются по радио, телевидению, в прессе. Наиболее талантливые авторы получают награды.

Пионеры и комсомольцы оказывают большую помощь взрослым в работе по восстановлению и реставрации всемирно известных памятников культуры. Летом во время каникул по примеру трудовых объединений старшеклассников создаются отряды юных археологов и реставраторов. Хорошо работают самаркандские школьники, которые вместе со старшими участвуют в реставрации архитектурных памятников Самарканда и его окрестностей. Такая же работа ведется в Хиве, где восстановлена — и здесь принимало самое активное участие молодое поколение — Ичан-Кала, почти полностью сохранившийся средневековый город.

Если возраст Ичан-Калы измеряется столетиями, то городу химиков Навои — соседу древней Бухары — недавно исполнилось всего лишь 20 лет. Таких городов и поселков много на узбекской земле. И это тоже юность нашей республики.

В молодости — надежда нашего государства на счастливое будущее. В дружбе и братстве — сила, источник всех наших побед. Узбекская Советская Социалистическая Республика — часть нашей большой страны, многонационального государства нового типа. Советский Союз — наш общий дом. И все мы независимо от национальности в равной мере ответственны за дела в нем, за укрепление в этом доме великого братства людей.



УЗБЕКСКАЯ ССР

Герб Узбекистана был создан и утвержден за два года до принятия Конституции республики особым постановлением ЦИК Узбекской ССР от 22 июля 1925 года. Автором герба был заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Л. Бурэ (1887—1943), ученик В. Мешкова и Ф. Рубо, живописец, график, плакатист.

Первый узбекский советский герб представлял собой круглый восточный щит, на белом поле которого находилась главная эмблема — серебряный урак и молот. Урак — узбекский серп особой формы, с характерным изгибом и длинной ручкой, предназначен для жнивья джугары — злакового растения с толстым стеблем. Центральную эмблему обрамляли ветвь цветущего хлопчатника и колосья пшеницы, которые не образовывали венка, а были сверху и снизу связаны девизными лентами. Верхняя имела надпись, выполненную арабским шрифтом, нижняя — русским, означавшую название новой республики. Девиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» начертан крупным шрифтом по окружности щита: в верхней половине арабской вязью, в нижней — по-русски. Цвет первой ленты — зеленый, второй — красный. В вершине

герба сияла красная пятиконечная звезда.

В 1937 году рисунок герба стал иным: изменился гербовый венок, ставший более монументальным. Ветка хлопчатника, колосья пшеницы — стилизованы. Увеличилась в размерах и основная эмблема — урак и молот. Причем урак изображался натурно, как и в гербе 1925 года, молот же, наоборот, условно-плоскостным силуэтом. Такой художественный прием усиливал значение эмблемы молота. Это был уже не просто молот как конкретное орудие труда, а символ рабочего класса, всей промышленности Узбекистана.

Немалое значение имел и выбор цвета для урака и молота. Они изображены серебряными, а не золотыми, как в других гербах. Здесь тоже учитывалась национальная традиция. Драгоценным металлом, из которого в Хиве и Бухаре узбекские ювелиры изготовляли и парадную посуду, и украшения, было серебро. Исторически серебро в Узбекистане и Средней Азии всегда служило символом почта, торжественности, высокого достоинства. Им отделялось оружие, из него изготовлялись детали дорогой конской сбруи. Серебряными были знаки отличия, ордена. Желтый блестящий цвет связывался в сознании среднеазиатских народов с медью, а не с золотом. А медь шла на изготовление повседневных предметов домашнего обихода. Л. Бурэ, хорошо знавший искусство народов Востока, учел это обстоятельство при выборе цвета главных элементов герба.

Новыми в гербе 1937 года стали эмблемы восходящего солнца и земного шара. Однако на земном шаре изображены не материки, как в гербе СССР, а лишь силуэт территории Советского Союза. Солнечные лучи, число которых — 32, оригинально объединены в 7 пучков. Если учесть, что цифра 7 издревле почиталась на Востоке как символ счастья, то надо признать, что и здесь удачно сочетается классическая и восточная символика.

В. ПОХЛЕБКИН,
кандидат исторических наук



Медресе Кукельдаш.
XVI век.

Ташкент — один из древнейших городов мира. Расположенный в долине реки Чирчик недалеко от западных предгорий Тянь-Шаня, на пересечении исторических торговых путей, он в разные эпохи носил названия: Шаш, Джадж, Бинкент, Чач, Чач-кент. Народные предания и легенды относят возникновение города к незапамятным временам. Упоминания о нем встречаются в хрониках первых веков до нашей эры. Археологические находки в районе холма Ак-тепа на территории современного Ташкента подтверждают его почтенный возраст. Первые достоверные сведения о городе относятся к VII веку. В X веке он был сильно укреплен — окружен двойными стенами со множеством ворот — дарваза (названия некоторых из них, например Кукча, Беш-Агач, сохранились в именах городских районов до наших дней).

Название Таш-кент (каменный город) впервые упоминается в



**Р. Блезэ,
Л. Владимирова,
Н. Горбенко,
О. Гришко,
Л. Христинич**
(архитекторы).
Дом печати издательства
ЦК Компартии Узбекистана.
1974.

XI веке. В 1220 году он был разорен ордами Чингисхана, во времена царствования Тамерлана и его потомков (XIV век) становится свидетелем непрекращающихся кровавых смут и междоусобиц.

На Руси известия о Ташкенте были получены от Даниила Губина — посланника Ивана Грозного к ногайцам, который в 1534 году доносил царю, что «Ташкент воевали киргизы, и ташкентские царики с ними дважды бились, а киргизы их побивали».

А вот сведения о Ташкенте 1735 года: «Город окружен стеною кирпичной на четыре угла; в него въезжих ворот с башнями тридцать двое. Городовая стена толстая, что по ней верхами по два человека в ряд ездят; в такой случай, когда неприятеля с войной уведают, то караульщики, по стене скачучи, кричат, дабы к обороне были готовы. Длинной тот город от ворот до ворот езды от обеден до вечерен и поперек тоже. Строение мечетей и домов все кирпичное, и почти у

всякого дому над воротами башни жилые... Мечетей соборных сорок, а прочих малых сколько, о том не известно. Улицы большие, прямые от городских ворот до других ворот, а малые переулки есть всякие. Вода проведена из речки Чирчик от гор во весь город, и тем довольствуются все дома без нужды. В том же Ташкенте в середине кремль, также имеет особенную

наших дней сохранилось, например, медресе Кукельдаш, построенное в правление ташкентского хана Дервиша.

Ко второй половине прошлого века относится появление нового города, отделенного от старой его части широким и быстрым арыком Анхор. В новом Ташкенте селились чиновники, служащие, купцы, промышленники и военные,

рабочий люд из переселенцев. Постоянные в этих местах землетрясения не позволяли возводить высоких построек. К началу нашего века здесь было лишь около 20 двухэтажных домов. Зато одноэтажные строились во множестве. И территория города из-за этого разрасталась до больших размеров.

Сильно вырос Ташкент при Советской власти. Были проведены



Д. Рябичев (скульптор),
С. Адылов (архитектор).
Памятник Дружбы народов.
Бронза, гранит. 1982.

Е. Розанов,
В. Шестопапов
(архитекторы).
Музей В. И. Ленина.
1970.

В. Спивак (архитектор).
Гостиница «Москва».
1982.

Р. Тер-Оганесян
(скульптор),
Л. Адамов (архитектор).
Памятник
Мальчишу-Кибальчишу.
Бронза, гранит. 1980.



каменную стену крепкую, в него во все стороны шесть ворот, называют тот кремль старый Ташкент; жилье тесное...»

К этому времени относятся первые поездки ташкентских купцов через Оренбург в Казань. А в 1739 году в Ташкент отправился первый купеческий караван из России.

В 1865 году Ташкент был включен в состав Российской империи. По характеру построек, улиц, укладу жизни он по-прежнему оставался типичным восточным городом — окруженным стеной в 24 версты по окружности, с более чем 100-тысячным населением, ютящимся в глинобитных постройках, с лабиринтом узких немощеных улиц, базарами и обширными садами на окраинах. Среди жилья то здесь, то там попадались маленькие мечети и заброшенные кладбища. Лишь отдельные, имеющие почтенный возраст сооружения выделялись размерами и архитектурой — из них с XVI века до



работы по благоустройству старой его части, проложены новые улицы, возведены современные жилые дома и общественные здания. Одним из главных градостроительных мероприятий в годы первых пятилеток стала реконструкция и расширение улицы Навои, связавшей обе части города в единую планировочную структуру.

В первые же месяцы Великой Отечественной войны полумиллионное население Ташкента увеличилось более чем вдвое. Двери всех домов города были открыты для людей, которых война заставила покинуть свои родные места. Десятки заводов и фабрик появились на ташкентской земле на базе эвакуированных предприятий. Оборудование выгружалось из эшелонов на подготовленные площадки, и прямо под открытым небом начинали работать станки, выпуская снаряды, оружие, военную технику, а уже потом вырастали стены цехов.

В послевоенные годы город

украсили многие значительные архитектурные сооружения, новые сады и парки. К числу достопримечательностей Ташкента относится прекрасное здание Театра оперы и балета имени Алишера Навои, построенное в 1947 году по проекту выдающегося советского зодчего А. В. Щусева. В строительстве наряду с новыми материалами, конструкциями и индустриальной технологией широко использовались традиции народного узбекского зодчества, декоративного искусства.

С 1954 года начинается возведение новых жилых районов за пределами сложившейся городской застройки. Первым из них стал Чиланзар (Зеленый остров) — своеобразные ташкентские Новые Черемушки, расположенные, как и знаменитые московские, на юго-западе города.

В апреле 1966 года на Ташкент обрушилось землетрясение огромной силы: была практически разрушена треть города, особенно пострадала его центральная часть. Но уже 4 мая из Москвы прибыл первый строительно-монтажный поезд — со своими рабочими, инженерами, техникой, материалами и даже с собственным походным жильем. Следом пришел такой же состав из Киева, а потом и из всех союзных республик.

Восстановление Ташкента приняло поистине всенародный характер. Только в Чиланзарском районе, например, работали представители 12 республик, четырех городов страны и всех областей Узбекистана. Спустя всего шесть месяцев с начала работ горожане получили полтора миллиона квадратных метров новой жилой площади.

— В те памятные для каждого ташкентца дни я впервые почувствовал, что такое мощь нашего государства, — вспоминает заместитель главного архитектора Ташкента Л. Т. Адамов. — Представьте такое зрелище: 250 одновременно работающих подъемных кранов! На площадях, в скверах и аллеях возникли настоящие палаточные города — со своими детсадами, школами, магазинами, — в которых жило около 400 тысяч человек. И все уже к 7 ноября получили надежный кров и тепло.

Вместе с жильем росли и множилось, придавая Ташкенту неповторимый, запоминающийся облик, общественные и административные сооружения, здания культурного назначения, памятники. Был завершен ансамбль центральной площади имени В. И. Ленина с памятником вождю и основателю Советского государства, созданным скульптором Н. В. Томским. В летние знойные дни площадь представляет удивительную картину: тысячефонтанные фонтаны вздымают ввысь, кажется, целые реки воды, которая, с мерным шумом падая вниз, образует красивые каскады. Появились оригинальные по исполнению здания издательства ЦК Компартии Узбекистана, Музея В. И. Ленина, гостиницы «Узбекистан», выставочного зала Союза художников, Дворца искусств, Государственного музея искусств Узбекской ССР, цирка. В городе воздвигнуты памятники Пушкину, Горькому, Хамзе, Бируни, Навои, Авиценне, генералу Рахимову и другие.

Совсем недавно городской пейзаж дополнили новые достопримечательности. Самым красивым и впечатляющим сооружением в центре города стал Дворец Дружбы народов имени В. И. Ленина — киноконцертный зал, в котором проходят съезды, торжественные заседания, выступают коллективы известных театров, ансамбли. В его создании и оформлении принимали участие архитекторы и строители, художники и народные мастера. Символом гуманизма и патриотизма стал воздвигнутый на просторной площади перед Дворцом Дружбы народов памятник ташкентскому кузнецу Шаахмеду Шаахмудову и его супруге Бахри Акрамовой, которые усыновили в годы Великой Отечественной войны взятых из детских домов 15 детей разных национальностей. Помощь в создании монумента оказали москвичи: памятник был отлит из бронзы на Мытищинском заводе художественного литья имени Е. Ф. Белашовой.

Рядом с медресе Кукельдаш, словно споря с далеким прошлым, взметнулось к небу, радуя глаз современными формами, здание гостиницы «Москва». Ташкентская детвора получила в подарок заме-

чательный Дворец пионеров имени В. И. Ленина. В городе сооружен монумент «Мужество», появились памятники Юрию Гагарину, Мальчишу-Кибальчишу. Подходит к концу строительство второй очереди Ташкентского метро.

В завершающую стадию вступило осуществление проекта застройки центра Ташкента, разработанного еще в 1967 году. Общегородской центр, по замыслу архитекторов, будет представлять собой грандиозный комплекс культуры и отдыха. На площади около 80 гектаров между улицами Узбекистанской, Навои, Фурката и Абая появится множество оригинальных зданий и сооружений, предназначенных в основном для молодых и юных граждан города. Здесь построят республиканский Дом юных техников, общеобразовательную школу с архитектурным уклоном, стадион пионеров. Любителей театрального и музыкального искусства примут Летний театр и певческое поле. Распахнут двери музеи геологии, Дружбы народов, Дворец бракосочетания.

Более трех четвертей территории центра займут парк, скверы, цветники и газоны, пруды и фонтаны. В специально отведенных местах расположатся торговые ряды, кафе, чайханы, павильоны с игровыми автоматами, площадки аттракционов. Вертикальной доминантой комплекса культуры и отдыха станет обелиск, воздвигнутый в ознаменование славного юбилея города. За архитектурно-планировочное решение центральной части Ташкента большая группа зодчих удостоена Государственной премии СССР.

В этом году столице Советского Узбекистана исполняется 2000 лет. Немногим городам выпала такая завидная доля — возникнув в глубокой древности, шагнуть в свое третье тысячелетие. Но годы не старят Ташкент. Похорошевший, непрерывно растущий, олицетворяющий нерушимую дружбу советских народов, он уверенно смотрит в будущее.

В. ШУМКОВ





Чингиз АХМАРОВ,
народный художник Узбекской ССР,
лауреат Государственной премии СССР
и Государственной премии имени Хамзы

Ч. А х м а р о в.
Каис и Лейли.
Эскиз композиции
для росписи.
Гуашь. 1981.

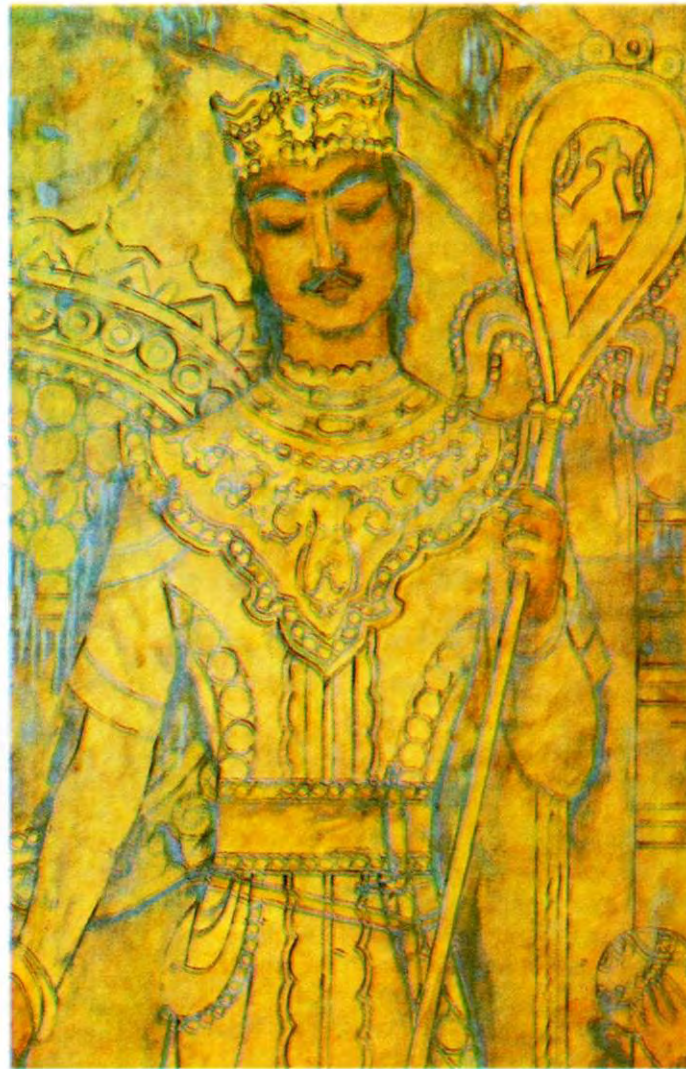
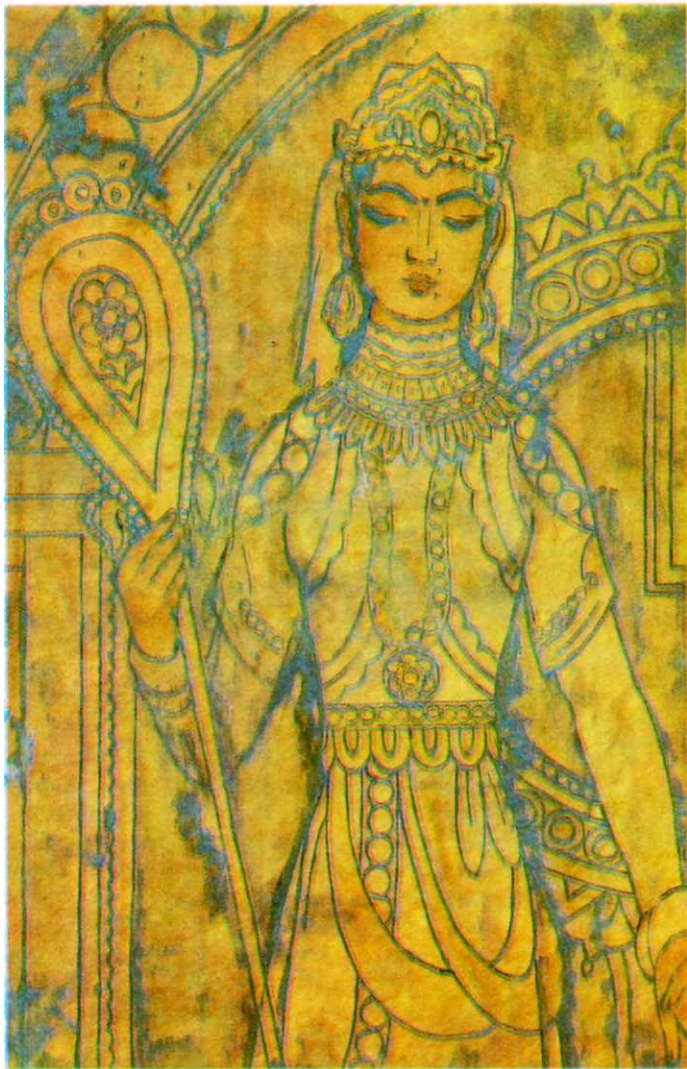
ИСКУССТВО – ВЕЛИКИЙ ТРУД

В начале 30-х годов побывал в Самарканде Лев Александрович Бруни и так интересно рассказывал о Москве, о художественном институте, что я загорелся желанием там учиться. Приехал в столицу и отважился пойти к Фаворскому. Взял с собой много рисунков — и к нему домой. Жил он напротив Московского главного почтамта, на улице Кирова, там же находилось и графическое отделение института. Владимир Андреевич ко мне отнесся с большим вниманием, сказал: «Я бы вас принял сразу на второй курс». Экзамены успешно выдержал.

Первые два года учился на графическом факультете, потом перешел на живописный, сначала на отделение станковой живописи, а потом — монументальной, где моими наставниками стали И. Э. Грабарь и Н. М. Чернышев. Игорь Эммануилович привил мне любовь к великим мастерам Возрождения — Рафаэлю, Микеланджело, Веронезе, а Николай Михайлович — к выдающимся художникам Древней Руси — Феофану Греку, Рублеву, Дионисию. Освоить специфику монументальной живописи помог Л. А. Бруни. Запомнились и советы М. Ф. Шемякина.

Помню, на четвертом курсе нас повезли на практику в Новгород. И надо же так случиться, что этот древний замечательный город мы приплыли на паруснике 22 июня 1941 года. На пристани узнали: война! А через месяц в Новгороде уже были немцы, разрушившие многие памятники архитектуры, в том числе храм Спаса на Нередице. Мне навсегда запомнились его чудесные росписи, еще тогда я почувствовал, насколько сильно в русской фреске духовное начало.

После Окончания института меня оставили в аспирантуре. По-



дошло дело к диплому, и тут И. Э. Грабарь рассказал обо мне А. В. Щусеву, создававшему со своим коллективом проект Ташкентского театра оперы и балета имени А. Навои. Алексей Викторович пригласил меня написать фрески для фойе первого и второго этажей. Четыре года я с огромной радостью работал над восемью композициями, посвященными кульминационным эпизодам поэм Навои «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц». Очень люблю узбекскую поэзию, музыку, танцы, узбекский орнамент, керамику, а Навои — огромный мир, в который как бы все это входит. Выполняя ответственное задание, использовал и технологию древнерусских живописцев.

Когда работаю над стенными



росписями, то стремлюсь к тому, чтобы они постепенно раскрывали свое содержание.

Конечно, большое влияние на мое творчество оказала восточная миниатюра. Однако не ставлю целью ей подражать. Миниатюра восхищает жизненностью изображаемых событий, людей, природы, удивительной гармонией цвета, искренностью чувств художника. Она — неисчерпаемое сокровище, требующее непрерывного изучения, пример, постоянно зовущий к недостижимым высотам. Это мое вдохновение, моя школа.

В начале 50-х годов меня пригласили участвовать в оформлении станций Московского метро, гостиницы «Украина» и зданий культурно-просветительского назначения. Потом написал серию

панно для интерьера Музея Улугбека, возведенного в Самарканде вблизи обсерватории великого ученого.

С большим подъемом работал над стенными росписями для интерьера вестибюля Института востоковедения имени Бируни в Ташкенте. Здесь хранится крупнейшая коллекция рукописей народов Востока, что и определило тематику фресок. Книга как носитель человеческих знаний, культуры — лейтмотив росписей. Старался построить композицию так, чтобы она читалась неторопливо, постепенно раскрывая зрителю главный философский смысл — противоборство жизни и смерти, добра и зла, войны и мира, разрушения и строительства.

Объемности изображения в монументальных росписях я стараюсь достичь не столько светотенью и тональными переходами цвета, сколько пластикой линий. Пространство передаю главным образом по принципу восточной миниатюры: то, что изображено в нижней части композиции, — первый план, что выше — дальний план. Стремлюсь добиться декоративности звучания цвета, плавности и певучести линий, воздушной легкости силуэтов фигур. Именно такой язык фрески помогает создавать образы героев, которые сложились в представлении



Ч. А х м а р о в.

Невеста.

Фрагмент росписи
«Согдийская свадьба».

◁ *Темпера. 1979.*

Ч. А х м а р о в.

Жених.

Фрагмент росписи
«Согдийская свадьба».

◁ *Темпера. 1979.*

Ч. А х м а р о в.

Курдянка из Багдада.

Этюд.

◁ *Темпера. 1975.*

Ч. А х м а р о в.

Портрет мальчика-араба.

Зарисовка.

Карандаш с подкраской.

1943.

▷

Ч. А х м а р о в.

Чабан Алтыбек Тулаев.

Зарисовка. Карандаш

с подкраской.

1979.

▷

Ч. А х м а р о в.

Плов. набросок.

Карандаш. 1975.

народа и воплотились в фольклоре.

Я вдохновлялся теми идейными основами, которые живут в народном творчестве, празднествах, обычаях. Стремился сплавить традиционный язык фрески с формами, характерными для искусства европейской школы и современных живописцев и графиков.

Мне посчастливилось создать много портретов современников. В каждом старался не только передать сходство, но прежде всего богатство внутреннего мира, творческую стремленность личности. Образы современников в моих работах связаны с поэзией, музыкой, танцем.

Чтобы стать художником, нужно быть дисциплинированным, собранным — это вроде бы все знают, но не все осуществляют на деле. И изображать жизнь. Жизнь очень богата! Смотришь: летит птица. Как радостно ее рисовать. Как чудесны ее крылья. Такой красоты сам никогда не придумаешь. Образы героев фресок и панно подсказывает мне сама жизнь. Все наблюдения фиксирую в рисунках, которых накопилось огромное количество. Постоянно рисуя, создаешь необходимый материал для тематических произведений, тренируешь глаз и руку, оттачиваешь мастерство. Натурные зарисовки и сами по себе могут быть художественными произведениями. Я уже в раннем детстве решил стать художником. С тех пор не знаю большего счастья, чем иметь возможность каждый день рисовать, писать!

Завидую вам, сегодняшние дети, — для вас издается журнал «Юный художник». Вот если бы такой был в далекие годы моего детства, мне было бы легче учиться. Особенно важны, на мой взгляд, его статьи, посвященные основе основ изобразительного искусства — рисунку. Грамотный, точный, выразительный рисунок нужен в равной степени и художнику-графику и живописцу. Вам, юные художники, искренне желаю всегда помнить об этом, не идти по пути легких успехов.

И МАСТЕРСТВО, И ВДОХНОВЕНЬЕ



С. Шедрин (1791—1830).
Новый Рим. Замок святого Ангела.
Масло. 1823.
47X60 см.
Пенсионерская работа.

Н. Пименов (1812-1864).
Гектор, упрекающий Париса.
Рельеф. Гипс. 1833.
94X148 см.
Малая золотая медаль.

Дни юбилея 225-летия Академии художеств стали незабываемым праздником отечественного искусства. Лучшие произведения живописи, скульптуры, графики, созданные русскими и советскими художниками, вновь представили зрителям в залах Государственной Третьяковской галереи, Академии художеств СССР, Центральном выставочном зале (бывший Манеж). Необычна и своеобразна одна из выставок,

экспонировавшихся в Москве и Ленинграде.

На ней можно увидеть, как начинался творческий путь великих мастеров прошлого — К. Брюллова, А. Иванова, И. Репина, В. Сурикова, М. Врубеля; ведущих художников наших дней и тех, кто совсем недавно окончил свое обучение в стенах института. Здесь представлены лучшие дипломные и программные работы учащихся Акаде-

мии художеств за 225 лет ее существования. Перед нами оживает вся история отечественного искусства: разные эпохи, идеалы, творческие поиски. О том, чем поучительна для сегодняшнего зрителя эта выставка, рассказывает народный художник СССР, ректор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Борис Сергеевич **УГАРОВ**.

Первое, что поражает при знакомстве с выставкой, — высокий профессионализм представленных произведений. Мы видим дипломные, программные работы воспитанников академии, но их нельзя назвать ученическими. Многие произведения — это не только этапы в творческом пути того или иного художника, а события в истории нашего отечественного искусства.

Конечно, нас, художников-педагогов, чей труд каждодневно связан с воспитанием молодой творческой смены, прежде всего интересует, как и чем достигалась гражданская и творческая зрелость, профессиональная высота.

Вспомним, как строилось обучение в старой академии. Ее художественные идеалы в течение ряда десятилетий покоились на освященных веками принципах и формах античного, классического искусства. Сначала — копирование высокохудожественных оригиналов, затем — постепенный переход к работе с натуры. Важно отметить, что не только ученик рисовал в присутствии учителя, но и преподаватель рисовал вместе с учащимися. Таким образом происходила не назидательная, а живая преемственность мастерства. Лучшие работы воспитанников оставались в мастерских для копирования или, как тогда говорили, «оставались в оригиналы».

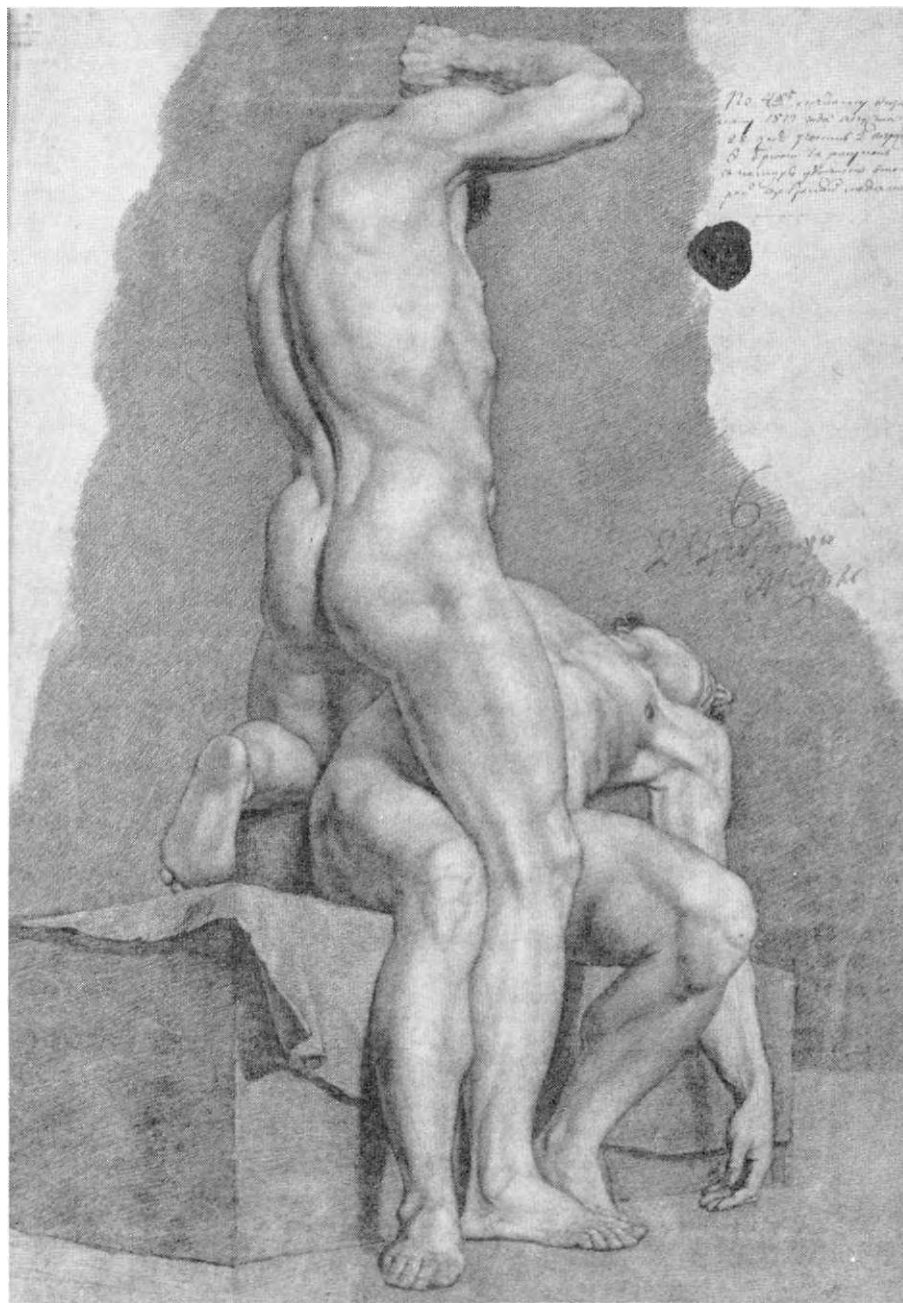
Правда, в академии XVIII — начала XIX века темы были традиционные: библейские сюжеты или темы, взятые из античной мифологии. Идеалами были работы Н. Пуссена, произведения итальянских художников болонской школы. Это приводило в какой-то мере к трафаретным композиционным решениям. Но нужно отметить и другое. Русский классицизм складывался не только из точного следования античным образцам, а определяющими для него стали идеи отечественных просветителей, замечательных деятелей русской культуры — Ломоносова, Новикова, Сумарокова.

В начале XIX века в обучении усиливается внимание к познанию природы. Посмотрите на превосходные академические рисунки и этюды К. Брюллова,

О. Кипренского — какое в них глубокое изучение и знание натуры. Принцип синтетического изучения природы, который мы видим в этюдах, пейзажах и картинах А. Иванова, мог возникнуть и так глубоко раскрыться только на основе тех знаний, которые дала художнику шко-

ла — владение строгим рисунком, умение пользоваться законами композиции и цветовых отношений.

Высокое мастерство возникло из совершенно усвоенной ремесленной основы. В самом понятии ремесла не было ничего порочащего. Ремесленные навыки как



Ф. Бруни (1799—1875).
Два натурщика.
Итальянский карандаш.
1813.
72,8X52 см.



В. Поленов (1844—1927).
Воскрешение дочери Иаира.
Масло. 1871.
175X272 см.
Большая золотая медаль.

И. Бродский (1884—1939).
Красные похороны.
Масло. 1906.
125X192 см.
Учебная работа.

В. Гаврилов (1923—1970).
В. И. Суриков.
Масло. 1951.
200x158 см.
Звание художника-живописца. ▶
Мастерская В. П. Ефанова.



основа профессионализма всегда занимали в академии едва ли не центральное место. Большое, можно сказать, главенствующее положение отводилось рисунку.

Другое поучительное достоинство в системе академического обучения — умение выявить и раскрыть индивидуальность молодого художника. На первый взгляд можно заключить, что строгие рамки, в которые был заключен процесс преподавания, должны мешать раскрытию дарования. А в действительности происходило наоборот — сколь разные художественные индивидуальности выходили из мастерской одного учителя. Например, у И. Е. Репина учились та-

кие несхожие между собой мастера, как В. Серов и Б. Кустодиев, Д. Шербиновский и Н. Фешин, К. Сомов и А. Остроумова-Лебедева. И если академические рисунки И. Репина, В. Серова, М. Врубеля в чем-то схожи, то как сильно разнятся художники в своем творчестве.

А. Лосенко, О. Кипренский, В. Иванов, В. Суриков, В. Васнецов, В. Полenov. Каждый из них — неповторимое художественное явление. Но стали бы они теми мастерами, какими мы их знаем, сформировались бы их дарования, раскрылись бы их таланты, если бы они не учились в академии? Нет, Репина сделала Репиным, Сурикова — Суриковым академия. Именно она наделила их необходимыми профессиональными навыками и умением. Профессиональная основа давала те крылья, которые помогали творческому взлету молодого художника. Строгая школа не сковывает таланта, а дает свободу творцу глубже и полнее раскрыть людям свои представления о мире, художественные идеалы.

Вот почему не только совершенством исполнения пленяют показанные на выставке произведения. Искусство К. Брюллова, О. Кипренского, А. Венецианова, отделенное почти 150-летним отрезком времени, для нас сегодня не только образец высокого чувства стиля, но и глубокого проникновения в психологию человека, мир его чувств, надежд и гражданских устремлений.

Воспитание художника-гражданина — такая задача всегда стояла в центре внимания отечественной школы. На сером мраморе старинного здания Академии художеств начертаны слова: Живопись, Скульптура, Архитектура, Воспитание.

В традиционных программных установках русского классицизма сквозили гражданские, патриотические начала, и это было явлением прогрессивным. Академия не была безучастной и не могла не отразить в работах своих воспитанников романтических, патриотических устремлений, характерных для эпохи 1812 года.

В наши дни можно встретить глубоко ошибочную точку зрения





С. Шильников
(род. 1922).
Студенты.
Масло. 1952.
166,5x155 см.
Звание художника-живописца.
Мастерская
В. П. Ефанова.

П. Никонов
(род. 1930).
Октябрь.
Масло. 1956.
140x199 см.
Звание художника-живописца.
Мастерская
П. П. Соколова-Скаля.

А. Рукавишников
(род. 1950).
Рыбак.
Гипс. 1974.
153x83x70 см.
Звание художника-скульптора.
Мастерская Л. Е. Кербеля

о том, что академия к середине XIX века превратилась в сугубо реакционную школу и что бунтари 1863 года, выйдя из академии, предложили миру нечто принципиально новое, в корне противоположное старому. На самом деле будущие передвижники боролись фактически не против академической системы преподавания, а против библейских тем, против тематики, бесконечно далекой от жизни, от интересов самих художников. С приходом передвижников идеи русских демократов шире овладели умами молодой смены. Пришли новые преподаватели, такие, как И. Е. Репин, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский. Они являли образец высокого служения искусством своему народу, Родине, передовым идеалам.

Лучшие прогрессивные традиции старой академии восприняла академия советской эпохи. Перед высшей художественной школой были поставлены новые задачи, открылись широкие перспективы. Трудно переоценить ту роль, которую сыграл в становлении советской академии И. И. Бродский. Им были привлечены к преподаванию лучшие мастера, художники, наследующие традиции русского реалистического искусства. В академии преподавали живописцы:



Б. Угаров (род. 1922).
В колхоз. Год 1929.
 Масло. 1954.
 182X304 см.
 Аспирантская работа.



А. Мыльников (род. 1919).
Клятва балтийцев.
 Масло. 1946.
 222X527 см.
 Звание художника.
 Мастерская И. Э. Грабаря.

Б. Пленкин (род. 1930).
Рабочий (Отдых).
 Ганс тонированный. 1957.
 220X80X80 см.
 Звание художника-скульптора.
 Мастерская В. В. Лишева.

А. Рылов, И. Грабарь, Б. Иогансон, А. Осмеркин, М. Авилов; графики: К. Рудаков, П. Шиллинговский, А. Остроумова-Лебедева; скульпторы: В. Синайский, А. Матвеев, М. Манизер, В. Лишев. Можно подчеркнуть, что именно в стенах академии шло становление советской станковой картины 30-х годов, которая отражала созидательную мощь новой жизни. Эта традиция была подхвачена выпускниками послевоенного поколения. Их дипломные работы — примечательное явление в истории



советского искусства. «Генерал Доватор» Е. Моисеенко, «Клятва балтийцев» А. Мыльникова, «Воин-победитель» М. Аникушина, «В. И. Суриков» В. Гаврилова — все эти дипломы — работы людей, воспитанных суровыми годами военной жизни. В их произведениях воплотились не только мастерство, но и гражданственность, идейная убежденность, личный опыт.

Теперь молодые продолжают дело, начатое великими русскими и советскими художниками, которых мы по праву называем выразителями чаяний народа.

Студент, вступающий в стены вуза, освященного славными традициями русского и советского искусства, должен осознавать высокое предназначение своей профессии, чутко улавливать требования жизни. Нередко молодые путают два понятия — требования жизни и веяния быстрой моды. Отличить истинное от моды, настоящее искусство от поддельного — в этом тоже наш профессиональный долг. Мы выпускаем специалистов, в которых нуждается наше общество, потому что художник, утверждая истину, красоту, добро, преобразует жизнь.



ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

ЛЕТНИЙ САД

1704 год. Тесня армию шведов, русское войско заняло дельту Невы. Чтобы окончательно укрепиться тут, построена Петропавловская крепость и под ее защитой корабельная верфь. Вокруг крепости и Адмиралтейства — землянки, палатки, бараки. Дом самого царя — бревенчатая изба, раскрашенная «под каменный вид».

Предстояло строить здесь мирную жизнь, завязывать контакты с Европой. Петербург становился местом встречи двух культур: более древней земледельческой и недавно народившейся буржуазной. Городу только год, но уже заложен «летний дворец с огородом». Это парадная царская резиденция, где россиянам будет демонстрироваться европейский уклад жизни, а иностранцы воочию увидят достоинства России. «Окно в Европу». Да, буквально на глазах поднялся дво-

рец и окружил его огромный сад!

Он был значительно больше нынешнего Летнего сада: начинался от самого берега Невы и доходил почти до Невского проспекта. Примыкал сюда и «Потешный луг» (современное Марсово поле), где происходили «потехи» — народные гуляния. А для придворных и гостей-иностранцев «торжествования чинились» в самом саду. Их наби-

ралось много: именины царской семьи, юбилеи коронаваний, свадьбы и, что политически было очень важно, славные даты недавних военных побед. Как правило, дело заключало всенародное гуляние и фейерверк над Невой.

В Летнем саду происходили знаменитые петровские ассамблеи, куда обязаны были являться родовые бояре с женами и дочерьми, чтобы участвовать в «бесовских» европейских забавах — танцах и «неумеренном питии». Иностранцы с любопытством взирали на обритых русских вельмож, на потупившихся девиц, оголенных «на посрамление». Европеизация шла далеко не мирным путем и встречала мощное сопротивление.

Поэтому столько денег и сил было брошено на пропаганду нового для страны образа жизни. Военные победы вдохновляли

Невская ограда Летнего сада.
Архитектор Ю. Фельтен при участии П. Егорова.
1770—1784.

На первом плане скульптурные группы «Похищение сабинянок» неизвестного итальянского автора начала XVIII века. Изображены юноши, уносящие похищенных ими девушек из племени сабинян.

Петра и его «птенцов». Мало основать город, заселить и благоустроить его. Создать лучшую из европейских столиц, затмить шедевры западной культуры, переместить центр Европы сюда, на восток, — таковы были планы самодержца.

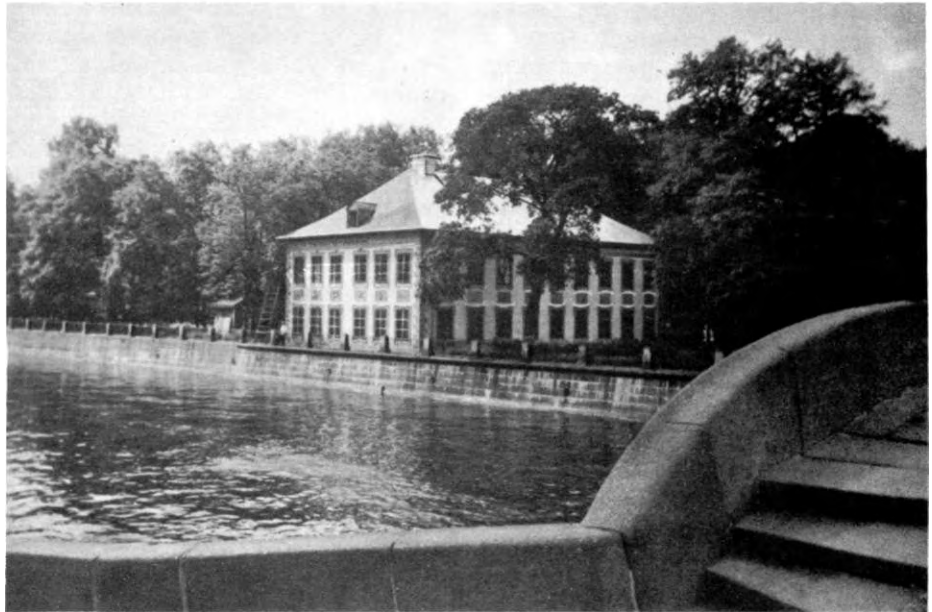
В юные годы Петр ездил по Европе и знакомился с архитектурой и искусством. Особенно его поразила Версаль — резиденция французского короля Людовика XIV недалеко от Парижа. Мысль о «русской Версалии» волновала царя при создании Стрельны и Петергофа. Ею он руководствовался и при закладке первого в России ансамбля европейского типа — Летнего сада.

В начале XVIII века в культуре Европы было два основных направления. Одно — строгий деловой стиль городов северных государств, например, Голландии, где учился Петр. Уклад жизни голландцев, в основном ремесленников и торговцев, был достаточно скромным, а искусство их не знало вычурности и помпезности. Второе направление господствовало в южной Европе — во Франции и Италии. Пышные придворные и церков-

ные ритуалы, отвечавшие сути папской и королевской власти, выражались в более дорогих и необычных формах.

И вот если в рядовых петербургских постройках предпочтение отдавали «голландскому» стилю, то для царских садов и палат годен был итало-французский. Именно он мог выразить пафос напряжения, которым жила страна, показать ее богат-

формы — один из остатков некогда знаменитой фонтанной системы, предшественницы петергофской. В ту пору в саду насчитывалось около 50 фонтанов. Для их водоснабжения вырыли Литовский канал, который шел от реки Лиги, а на Фонтанке была построена водовзводная башня и первая в Европе «огневая машина» (паровой механизм), которая накачивала воду. Мно-



П. Баратта.
Скульптурная группа «Мир и изобилие».
Италия. Мрамор. 1722.



ства, укрепить авторитет монарха и новой, дворянской прослойки.

Что представлял собой Летний сад в начале XVIII века?

Это был огромный зеленый массив: кое-где он состоял из дикого леса, частично вырубленного и ухоженного, но в основном из новых посадок, особенно в придворцовой части. Современная территория — это «первый» и «второй» сады. «Первый» располагался вблизи дворца и доходил до середины парка — до Россиевской аллеи. Тут была основная зона декора, находились наиболее ценные архитектурные сооружения. «Второму» саду, на месте нынешнего Карпиева пруда, отдавалась более скромная роль. Здесь располагали оранжереи, фруктовые сады, подсобные службы и вольеры.

Сохранившийся пруд сложной

Архитектор Д. Трезини.
Дворец Петра I в Летнем саду.
1710—1712.

Возведенный в северо-восточной части Летнего сада, Летний дворец Петра I был первоначально с трех сторон окружен водой: с одной стороны текла Нева, с другой — Фонтанка, а с третьей находился «гаванец» — искусственный водоем, где причаливали к парадному входу речные суда.

гие фонтаны украшала скульптура.

Сохранились воспоминания о «Езоповых фаблах» — группе из 31 фонтана на сюжеты эзоповских басен. Замысел, по легенде, принадлежал самому Петру, выдавшему такие фонтаны в Версале. В сохранившемся документе говорится, что мастер Вассу берется «выливать фигуры по чертежам, которые велено делать архитектурному гезелю (ученику) Земцову из книжек

Езоповых фабол и зрелища жителя человеческого и лабиринта версальского». Фигуры людей и животных, а также статуя самого «безобразного Езопа» были сделаны «в натуральную величину и с превеликим сходством». Возле них врыли столбы с текстами, написанными «четким российским письмом».

«Басни Езоповы» упомянуты в описи 1736 года: «Лев в клетке железной, при нем — мышь», «Петух, две мыши да кот», «Мышь под каменной горой». Как-то дочь Петра, императрица Елизавета, гуляя по саду, выразила неудовольствие по поводу обилия в скульптуре кошек и мышей. «Оных изъяли», сильно повредив фонтаны. Наводнение 1777 года доконало обветшалую декорацию, сделанную из позолоченного свинца. Скульптуру сняли, фонтаны разобрали.

В 1855 году в Летнем саду был установлен памятник баснописцу И. А. Крылову скульптора П. Клодта. Бронзовый монумент хотели установить сначала на набережной Невы около универ-

Ф. Кабианка.

Статуя «Помона».

Италия. Мрамор. Начало XVIII века.

Помона — в древнеримской мифологии богиня фруктовых садов, супруга Вертумна — бога смены времен года и осеннего сбора плодов.



ситета, но памятник носил скорее пейзажную тональность. Вспомнили Летний сад, который к тому времени перестал быть царским и сделался местом прогулок детей. Возможно, в памяти сохранились и знаменитые «фабольные фонтаны». Но близкий по теме монумент не вписался в старую композицию сада. Новый век — новые веяния. Для XIX столетия важен уже не восторг при виде забавных золоченых фигур, облитых веселыми брызгами. Теперь ценились сходство с натурой и назидательность содержания без сказочной аранжировки, которой славился предыдущий век. Потому памятник, где так много зверюшек — героев басен, вышел несколько мрачноватым.

Для петровского парка характерна яркая зрелищность. Вероятно, «фабольные фонтаны» были сработаны наивно, но с восторгом живого впечатления. Великий азарт в работе, чрезвычайная краткость сроков, нехватка рабочих рук и материалов — все влияло на состояние людей и впечатывалось в образ парка.

Против обычая европейских садов царский дворец не расположен в глубине паркового массива, а вынесен на берег Невы, где из нее вытекает Фонтанка. Это понятно, ведь вода была главным транспортным средством, да и при малом количестве зданий все фасады были наперечет. Такой принцип разворота архитектуры на город станет типичным для Петербурга вплоть до середины XIX века, когда наступила эпоха стихийной застройки — капитал сделался указом всему.

Распланирован парк в обычной манере регулярных садов: искусственный пейзаж, где природа подчинена человеку — геометрии и условности форм. Обязательна ровная платформа, которая не должна бугриться, как натуральный ландшафт. Для создания ее почву искусственно подымали и ровняли. Все линии — каналы, аллеи, берега водоемов — были строго геометричны. Этим подчеркивалось, что перед зрителем не обычная природа, в которой живут простолудины, а среда бытования людей «неординарных».



Скульптор П. Клодт.
Памятник И. А. Крылову.
Бронза, гранит. 1855.

Барельефы на постаменте памятника великому русскому баснописцу выполнены по рисункам художника А. Агина.

Деревья подстригали в виде конусов или шаров, напоминающих странные декорации. Из кустов создавали плоские зеленые стены, вьющиеся ветви образовывали сводчатые потолки. Газоны выкладывали цветными песками и сажали на них растения в виде сложных фигур, напоминающих паркетные рисунки. Бассейны были, словно зеркала, заключены в рамы; сверкали хрустальные свечи фонтанов.

В этом царстве гармонии человек забывал прозу жизни и невольно проникался чувством почтения к хозяину его и культуре, которая создала этот чудесный парк.

Из разных архитектурных «затей» в Летнем саду сохранился лишь дворец, построенный архитектором Д. Трезини — первым из иностранцев, приехавшим работать в Россию. До 1826 года на месте Кофейного домика Росси стоял Грот, украшенный заморскими раковинами, цветными камнями, толченым стеклом. В среднем зале находился золоченый

Нептун в раковине, которую везли морские лошади — «гиппокампы». Там же был спрятан «водяной орган» — музыкальное устройство, издававшее нежные звуки. Не сохранилась и «Венерина галерея» — одна из трех, располагавшихся на месте Невской решетки. Там стояла знаменитая статуя Венеры Таврической, или, как называли ее непривычные к обнаженным фигурам русские люди, «белая дьяволица». К ней был приставлен часовой, так как скульптура вызывала негодование зрителей.

В 60—80-х годах XVIII века в моду вошли «английские» пейзажные парки, где усилиями садовников инсценировалась естественная (правда, сильно украшенная) природа. Сад перестали стричь, и он принял привычный для нас вид. В это время появилась замечательная решетка, отделяющая парк от Невы. Считают, что автор ее архитектор Ю. Фельтен, руководивший устройством гранитных набережных. Строгие по рисунку ажурные чугунные звенья контрастируют с мощными стволами колонн и с деликатными контурами золоченых ваз, наполненных цветами. От копий веет строгой античностью, смягчаемой в абрисе ваз ароматом еще не изжитого стиля барокко.

Огромную ценность петровско-



го парка представляла мраморная скульптура, которая, хоть и далеко не вся, сохранилась до наших дней. Коллекция подбиралась в основном из работ венецианских скульпторов конца XVII — начала XVIII века. С ними имели дело комиссионеры Петра — скупали античные оригиналы, которых было более 30. Теперь многие находятся в музее.

Скульптура несла тематическое содержание, что было очень важно для регулярного сада, рассматриваемого современниками на манер театрального представления. Сегодня этот принцип прослеживается в многих оставшихся ансамблях, например, «Временах суток» Д. Бонацца. Первая среди статуй — Ночь. Она полузакрывает глаза в страхе увидеть губительное для нее утро. На голове маковый венчик — древние знали о сонном действии мака и сделали его символом бога сна — Морфея. У ног сова — бессонная, всевидящая мудрость... Во время бомбежек 1942 года замечательная ленинградская поэтесса Анна Ахматова писала об этой скульптуре:

Ноченька!

*В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной
совой...*

Доченька!

*Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.
Пусты теперь Дионисовы чащи,
Заплаканы взоры любви...
Это проходят над городом нашим
Страшные сестры твои.*

Но на смену Ночи приходит День. Ворота ему открывает Аврора — утренняя заря. Она разбрасывает алые розы пред его колесницей и, неуловимая, уносится вперед. Полон тревоги Закат. Солнечный диск уже скрыт за кустом опьяняющего дурмана. Сумрачный косматый старик вот-вот соступит со своего пьедестала... Аллегорическим языком XVIII столетия здесь расска-

П. Баратта.

Бюст Александра Македонского.
Италия. Мрамор. Начало XVIII века.

Неизвестный скульптор.
Статуя «Антиной».

Италия. Мрамор. Начало XVIII века.
**Антиной — древнегреческий юноша
необыкновенной красоты.**

зано о круговороте природы, подобном быстротечности человеческой жизни.

Некоторые скульптуры заказаны специально для Летнего сада, например, «Мир и Изобилие» П. Баратта. Это аллегория Ништадского мира между Россией и Швецией, заключенного в 1721 году. Россия, или Изобилие, представлена в виде сидящей женщины с опущенным в знак окончания войны факелом и рогом изобилия в знак наступающего благоденствия. Ее осеняет лавровым венком Мир, или Слава. Они попирают атрибуты войны, среди которых умирающий лев (символ шведской короны), над ним расправляет крылья русский орел с веткой пальмы.

Подобные аллегории были понятны людям высших сословий. Простолюдины лишь удивлялись мудрености языка, требующего особого образования. Но ведь искусство это и выражало мировосприятие культурной элиты.

Сегодня Летний сад — уникальный музей под открытым небом, каких единицы во всем мире. Это яркая страница истории и культуры нашей Родины, подлинный клад, который завещало нам XVIII столетие.

М. ИЗОТОВА

Ленинград



МЕКСИКАНСКАЯ

ГРАФИКА

ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА



В XX веке одним из наиболее значительных явлений мировой культуры неожиданно стало искусство Латинской Америки, прежде всего Мексики. Драматическая история этой страны изобилует жестокими завоеваниями, убийствами, беспощадным угнетением народных масс — начиная от вторжения в XII веке воинственного народа ацтеков, создавших позже в Центральной Мексике грозное государство. В первой половине XVI века Мексику захватили испанские завоеватели-конкистадоры; они разрушили сложившуюся здесь древнюю цивилизацию, огнем и мечом насаждали христианство и превратили индейцев в рабов. Восстания индейцев подавлялись, как и общенародная борьба за независимость Мексики. Все же в 1821 году страна стала независимым государством, где развернулась ожесточенная борьба между народом и реакционными силами — помещиками, духовенством, военщиной, получавшими поддержку от агрессивных сил извне: сюда трижды вторгались войска США, страна подверглась совместной интервенции Франции, Англии и Испании. В 1910 году мексиканская буржуазно-демократическая революция сокрушила диктатуру президента-тирана Порфирио Диаса. Вооруженные отряды повстанцев, возглавляемые крестьянскими вождями Франсиско Вильей и Эмилиано Сапата, в 1914 году заняли Мехико. Но вскоре отряды были вытеснены из столицы и рассеяны, крестьянское и рабочее движение жестоко подавлено, а Вилья и Сапата предательски убиты но мексиканская революция способствовала созданию коммунистической партии в стране, проведению важных преобразований. Исторические события определили содержание мексиканской графики — она тесно связана с социальной и политической жизнью.

Когда совершилась революция, графическое искусство в Мексике только зарождалось, и все же у него сложная и богатая предыстория. Начатки его связаны с

монументальной, стенной живописью, и это одна из важнейших особенностей мексиканской графики XX века. Первоисточники ее видны в иллюстрировании древних индейских рукописей и в рисунках на керамике.

Рисунки — плоскостные, с выразительными силуэтами фигур и смелой, сочной расцветкой — близки к стилю монументальных росписей и рельефов древних индейских народов.

Когда культура ацтеков и майя оказалась безжалостно разрушена, здания с рельефами и фресками почти полностью уничтожены, а рукописи за редким исключением сожжены, в Мексику были принесены монахами из Европы живопипись и гравюра. Монахи видели образцы индейского искусства: уничтожая их, они сами подпадали под влияние «бесовского» искусства индейцев. Во всяком случае, росписи монастырей XVI века ничем не напоминали фрески знаменитых итальянцев, даже картины испанских живописцев. На белых стенах мексиканских монастырей в Чолуле, Уэхоцинго, Актопане возникали необычные композиции, выполненные черными линиями.

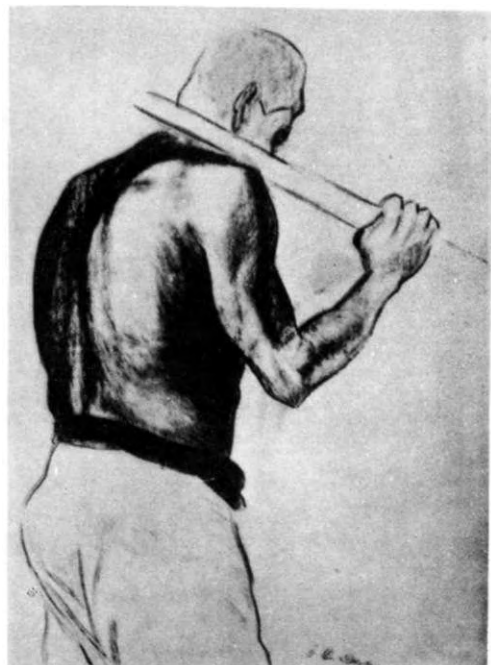
Больше всего они походили на гравюры, а часто и были увеличенными гравюрами. Хотя росписи изображали сцены из жизни христианских святых, в них черно-белый причудливый узор напоминал индейские росписи и рельефы. Тем и другим присущи декоративность, любовь к подробному, обстоятельному рассказу. Росписи рассчитаны на индейцев, не умеющих читать, они должны были заменить книгу, и эта черта сохранилась в мексиканской графике до середины XX века.

В XIX веке получила развитие светская гравюра — сначала в виде виньеток, иллюстраций, затем — несложных картинок, городских пейзажей. Гравер Гаона, более известный под псевдонимом Пичета, стал первым мексиканским карикатуристом, в 1847 году он основал журнал «Дон Бульебулье» («Господин Сумасброд») и там помещал карикату-



Х. Посада.
Вербовка добровольцев на работу.
Ксилография. Конец XIX века.

ры на нравы «порядочного» общества, затрагивающие и острые темы современной политической жизни. Стиль гравюр Пичеты не представляется оригинальным, он ближе к общеевропейскому стилю иллюстрированных журналов, бытовой и политической карикатуры, где главными были влияния французских мастеров — Оноре Домье, Поля Гаварни, Гюстава Доре. Но само появление в Мекси-



Х. Ороско.
Возвращение к работе.
Уголь. 1926—1927.

А. Гомес.
Мать.
Линогравюра. 1952.



Х. Ороско.
Иллюстрация к книге
Д. Стейнбека «Жемчужина».
Кисть, тушь. 1947.

ке социальной сатиры — важнейшее событие.

Начало собственно мексиканской графике положено крупнейшим гравером XIX века — Хосе Гуадалупе Посадой. Он работал как художник в газетах, сначала в провинциальных городах, затем в Мехико. Резал по дереву бытовые сцены, иллюстрации, карикатуры, всего им выполнено свыше 15 тысяч гравюр. Посада заявил о себе в годы реакции, а в конце жизни стал первым художником революции, им восхищались и у него учились великие мастера мексиканского искусства. Гравюры Посады откликались на все, что происходило в стране, они печатались большими тиражами на дешевой бумаге.

В гравюрах Посады все проникнуто фольклорным духом — художник любил рисовать картинки к народным песням и балладам, к басням и поучительным притчам, а особенно характерны для него «калаверы» — разнообразные сценки со скелетами, оде-

Л. Мендес.
Факелы.
▽ Линогравюра. 1948.



А. Бельтран.
Плакат Всемирного
конгресса сторонников мира.
Линогравюра. 1951.



тыми в одежды крестьян и горожан, помещиков и торговцев. Тема «калавер» проходит через все искусство Мексики от древней керамической и каменной скульптуры до фресок Диего Риверы. В этой игре жизни и смерти мексиканцы издавна видели воплощение собственной судьбы, выражение непреходящей традиции. В годы революции социальная направленность творчества Посады становится особенно активной, его гравюры призывают к борьбе, гневно осуждают реакционеров и предателей. Актуальность и отзывчивость искусства Посады — пример для всей последующей национальной графики.

Искусство мексиканской графики приобрело новые черты, прежде всего в серии акварелей Хосе Клементе Ороско «Мексика в революции». В 1913 году он начал

работать над серией, а окончил ее в 1917 году, когда завершилась революция, и автор из-за политических преследований уехал в США. Ороско не думал создавать заверченный графический цикл, его волновало совсем другое — он торопился запечатлеть картины народного гнева и жесточайших расправ. Потрясенный мастер оставил графические свидетельства беспримерной художественной силы. Немало сильных обличений империализма и фашизма прозвучало в творчестве известных графиков — от Франса Мазереля до Бориса Пророкова. Акварели Ороско заняли в этом ряду особое место, представляя собой крик боли, ужаса и негодования. Акварели просты, лаконичны, образ создается часто лишь немногими красками — черной, красной, синей, но перед нами возникает картина грандиозного пепелища истории, где среди остовов и балок трупы повешенных, расстрелянных, изувеченных взывают к памяти будущих поколений.

В акварелях Ороско мексиканская графика поднимается на мировой уровень. Их автор стал всемирно известным мастером монументальной живописи, и его имя рядом с именами Диего Риверы и Давида Альфаро Сикейроса завоевало прочную славу. Ривера и Сикейрос глубоко чтит Ороско, основоположника школы мексиканской монументальной живописи. Цикл акварелей «Мексика в революции» сыграл важную роль в становлении нового искусства. В росписях Национальной подготовительной школы в Мехико, к которым художник приступил в 1922 году, особенно в сценах «Окоп», «Прощание», можно узнать ту суровую простоту, ту внутреннюю страсть и боль, какими полны акварели революционных лет.

Ороско и впоследствии немало работал над рисунками, литографиями, иллюстрациями. Ривера и Сикейрос тоже известны как графики, причем Сикейрос, кроме рисунков и литографий, выполнял гравюры на дереве, вдохновляясь примером Посады. Графика «великой тройки» в период их интенсивной работы над большими циклами стенных росписей представляет, конечно, немалый интерес, поскольку она раскрывает многие стороны творческого ме-

Л. Ареналь.
Голова индианки.
Литография. 1947.



П. О'Хиггинс.
С мешком хлопка.
Литография.
1950-е годы.





Д. Ривера.
Цветочный рынок.
Тушь, кисть. 1931.

А. Брачо.
Э. Сапата, борец за права
безземельных крестьян.
Линогравюра.



тогда художников-монументалистов. Пожалуй, литографии Диего Риверы — листы с крупными изображениями лиц, характерных мексиканских типов — наиболее значительны.

Среди художников, создавших вместе с Ороско, Риверой и Сикейросом стенные росписи, самым интересным графиком представляется Мигель Коваррубиас, наиболее талантливый, разносторонний деятель мексиканской культуры XX века. Археолог, этнограф, автор классической книги о древних корнях искусства Северной Америки «Орел, ягуар и змея», исследователь древнего искусства Мексики и Центральной Америки, острый карикатурист, автор метких бытовых сцен, Коваррубиас успел внести вклад в деятельность «Мастерской народной графики».

Мастерская впитала замечательные традиции мексиканского искусства, стала явлением мировой графики XX века. Мастера этого объединения развивали и прогрессивные традиции других стран, использовали опыт Ф. Мазереля или Р. Гуттузо, советских карикатуристов и плакатистов, особенно Д. Моора, американских графиков-коммунистов. Появлению мастерской предшествовала графика Посады, и не случайно руководитель и основатель мастерской Леопольдо Мендес изображает Посаду: гневно следит он за расправой с народной манифестацией. Другой важный источник революционных традиций мастерской — деятельность художников в газете «Эль Мачете», которая издавалась Революционным синдикатом работников техники и искусства, созданным в 1922 году по инициативе Сикейроса.

Расцвет мексиканской графики начался с создания в 1937 году мастерской. Мендес уже имел к этому времени немалый опыт, он учился в Академии художеств после революции, с середины 20-х годов работал как гравер, в 30—40-х годах выполнил два цикла стенных росписей, с 1932 года руководил секцией пластических искусств в министерстве просвещения, в 1933—1937 годах был одним из руководителей Лиги революционных писателей и художников. Объединившая для коллективной работы десятки худож-



А. Сикейрос.
Автопортрет.
Уголь. 1946.

ников, «Мастерская народной графики» одновременно способствовала творческому росту самого Мендеса. В 1938 году он руководит созданием серии антифашистских плакатов, в 1939 году выполняет цикл документальных литографий, изображающих зверское убийство сельских учителей бандами религиозных фанатиков, в 1942 году — гравюру на линолеуме «Поезд обреченных» для «Черной книги фашистского террора в Европе». Хорошо видно, как быстро растет и политическое сознание, и графическое мастерство художника. В 1948 году он становится в ряд крупнейших графиков XX века.

Мендес выполняет десять гравюр на линолеуме для фильма «Рио Эскондидо», который создали замечательные кинематографисты Эмилио Фернандес и Габриель Фигероа не без влияния работавших в Мексике Сергея Эйзенштейна и Эдуарда Тиссэ. Кино было только толчком для художника, сами гравюры не напоминают кинематографический кадр. Характер серии заставляет вспомнить графические циклы Гойи, Мазереля, Кольвиц, но есть

в работе Леопольдо Мендеса и нечто новое — последовательность действия, из которого нельзя изъять ни единого звена. История, рассказанная фильмом и Мендесом, проста и драматична: молодая учительница приезжает в деревню, где полновластный хозяин — местный староста, гангстер, поработивший крестьян. Он устроил разгром школы, завладел источником питьевой воды и установил в деревне кровавый террор. Лишь беззащитной учительнице удалось сплотить крестьян, расправившихся со своим угнетателем и его приспешниками, но сама она погибла.

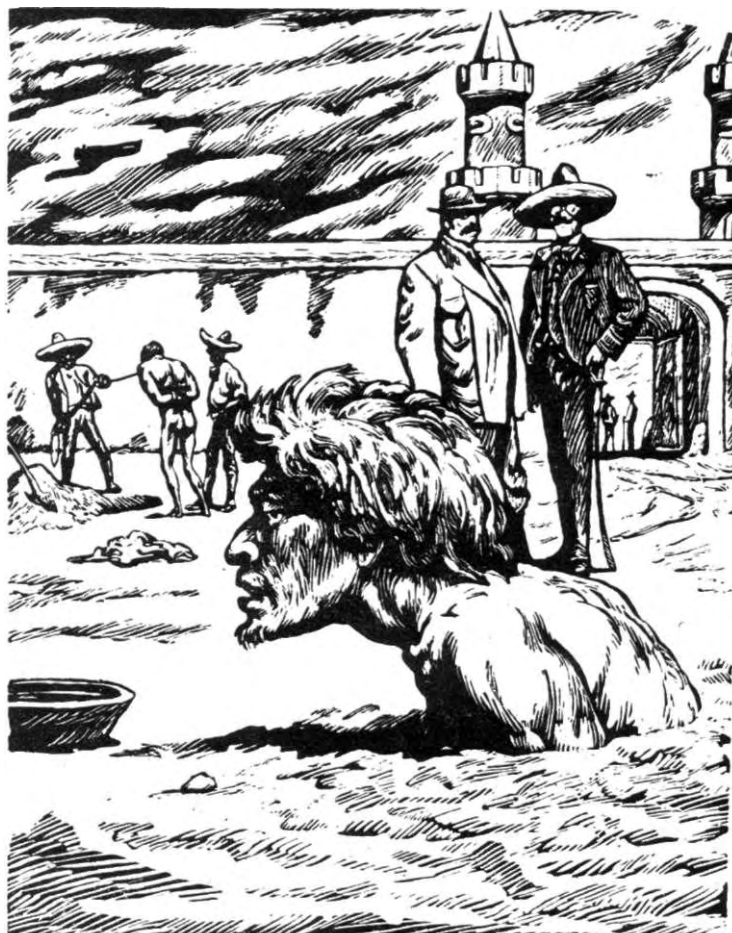
Мендес продолжает традиции социально активного искусства Посады и Ороско, причем своеобразно использует характерные для мексиканской графики монументальность и символичность. Каждый лист подчинен одной ярко выраженной идее, основной эмоции и приобретает характер монументального символа. Композиции содержат конфликт, в котором принимают участие не только люди, но и стихии — земля и небо, воздушное пространство и огонь. Каждый сюжет — это мир в себе, целая поэма, но все вместе листы складываются в захватывающее и трогательное повествование. Незабываемы композиции «Разгром школы», где конь, как страшный вихрь, пронесится по обломкам школьной мебели, и только угадывается человек с лассо, сидящий на коне, «Жажда», в которой выжженная земля и знойное, беспощадное небо обрушивают смертоносный жар на крестьянина, раскинувшего в отчаянии руки, «Одна», где в беспробудном мраке сидит у тела погибшей матери одинокая девочка, и только ее глаза говорят о продолжающейся жизни. Контраст вносит лист «Маленькая учительница, как огромна твоя воля» — в пустынном пространстве неостановимо движется фигурка учительницы, несущей свои скромные пожитки. Лист «Факелы» дышит яростью взбунтовавшихся крестьян, свет факелов оборачивается взбудораженным мерцанием огня, а по диагонали гравюру пересекает энергичная фигура крестьянина.

Мендес выполнил и другие гравюрные серии на темы кинофильмов, они демонстрировались на



Л. Мендес.
Жажда.
Линогравюра. 1948.

Л. Мендес.
Жестокость помещиков.
Ксилография. 1948.



ТЕОДОР ЖЕРИКО. ПЛОТ «МЕДУЗЫ»

экранах, дополняя фильмы мощной выразительностью. В серии «День жизни» 1949 года запоминается лист «Расстрел», изображающий гордую фигуру индейца, не дрогнувшего перед дулами ружей. В серии «Шаль Соледад» 1950 года приковывают внимание «Соединенные несчастьем»: в ночной тьме прижались друг к другу мужчина и женщина, готовые встретить нападение. Сделанное Мендесом имело огромное значение и для мексиканского, и для мирового искусства графики, не случайно в 1953 году ему присуждена Международная премия мира. Премия получила и вся «Мастерская народной графики».

В мастерской было немало ярких художников. Пабло О'Хиггинс, соавтор Мендеса в стенных росписях, работал в технике литографии, создавая обаятельные образы простых людей Мексики. Альберто Бельтран проявил себя как мастер изобразительного рассказа, умело строящий сюжет, используя выразительность детали. Его цикл «Автобус бедняков» — гравюры на линолеуме 1954 года — отмечен и разнообразием типов, и тонкостью наблюдений. Артуро Гарсия Бустос, ученик Риверы, чрезвычайно эмоционален — то нежно лиричен, то достигает большой трагической силы (цикл «Свидетельство о Гватемале» 1957 года).

«Мастерская народной графики» продолжала деятельность до 60-х годов. И то, что было создано прогрессивными мексиканскими графиками, остается одной из вершин искусства XX века. Художники многих стран, работающие в области политической графики, часто обращаются и будут обращаться к опыту мастеров мексиканской графики, остросоциальной, гражданственной направленности их искусства.

А. КАНТОР

Художник Теодор Жерико, зачинатель романтизма во Франции, прославился рядом произведений и особенно картиной «Плот «Медузы». Она стала не менее известна, чем «Ночной дозор» Рембрандта, «Клятва Горациев» Давида, «Боярыня Морозова» Сурикова. Художник мастерски выразил в ней глубокие размышления над судьбами людей, силой обстоятельств поставленных на край гибели, смог сказать весомые слова о современности. Именно поэтому историк середины прошлого века Жюль Мишле, вспоминая картину, произнес справедливые слова: «Я говорил и повторяю вновь: в тот момент Жерико был Францией».

В ноябре 1817 года, вскоре после возвращения Жерико из Италии, в Париже вышла книга «Гибель фрегата «Медуза». Ее авторы повествовали о трагическом происшествии в океане. В Сенегал была отправлена экспедиция из четырех кораблей, на которых везли солдат, нового губернатора колонии, чиновников с семьями. Во время бури корабли сопровождения отстали от фрегата, и у западного побережья Африки «Медуза» села на мель и затонула. Чтобы спасти экипаж, был построен плот, который буксировался шлюпками к берегу, находившемуся сравнительно недалеко. Однако команда шлюпок, в которых разместилось высшее начальство, испугалась шторма и перерубила буксирные канаты. Плот со 150 матросами и солдатами оказался брошен в открытом океане. Тринадцать дней его носило среди волн; в живых осталось не более десяти человек. Многие умерли от истощения, других смыло волнами, некоторые погибли в битве за остатки



Т. Жерико.
Автопортрет.
Тушь, перо.
Около 1818.

съестных припасов или сошли с ума. Ответственность за трагедию ложилась на командующего экспедицией, получившего это назначение по протекции короля.

Катастрофа у берегов Африки привлекла широкое общественное внимание не только роковыми последствиями случившегося. Оппозиция обвинила в катастрофе политический режим Реставрации, наступивший после падения империи Наполеона. Вывод был ясен: правительство Бурбонов покровительствовало аристократам, не считаясь с интересами нации. История гибели фрегата «Медуза» не могла не взволновать Жерико. Его вера в человеческое достоинство была оскорблена, ненависть к существующему режиму получила еще одно подтверждение.

Не следует думать, что Жерико хотел только перевести содержание книги на язык живописи. При всем том, что он знал ее поч-

ти наизусть, она послужила лишь импульсом для большой самостоятельной работы. Жерико стал искать встречи с участниками события, которые остались в живых. Так складывался особый метод художника: воссоздание события. Используя силу воображения, заново прочитывая документы, беседуя со свидетелями, художник постепенно создал собственную модель ситуации, предельно приблизив ее к действительности.

Жерико встретился с авторами книги «Гибель фрегата «Медуза». Плотник с «Медузы» исполнил по его просьбе уменьшенную копию плота. Художник вылепил из воска фигурки людей и расставил их так, как если бы то были действительные персонажи трагедии. Он отправляется и на побережье моря, чтобы написать несколько этюдов с волнами и грозовым небом. Наконец посещает больничные морги Парижа, рисует и пишет красками тела умерших; беседует и с врачами, узнавая о последствиях лишения, их влиянии на человеческий организм. Все это понадобилось художнику, чтобы быть правдивым в передаче трагического события.

Свыше ста штудий относятся к подготовительному периоду создания картины «Плот «Медузы». Здесь и беглые наброски пером, и продуманно построенные гуаши, и Живописные этюды, и несколько скульптурных групп. Первоначально Жерико обуревали разные замыслы; путем многих проб он приходит к окончательному решению. Менее всего художника влекло изображение сцены спасения, ибо смысл трагедии остался бы неясен при таком решении.

Большое значение приобрела работа над сценами битвы на плоту. Возможно, был момент, когда художник верил, что именно этот сюжет будет окончательным. Жерико показывает полужатонувший плот среди бушующих волн; атлетически сложенные люди борются за лучшее место около мачты с парусом, за питьевую воду, продукты. Мелькают топоры, сабли; некоторые срываются в воду; видна группа людей или уже полностью отчаявшихся, или обращающихся с мольбой к небу. Но все

это не говорит о печальном исходе, и потому живописец отказывается от данного решения.

Его увлекает новая тема: ожидание спасительного корабля теми, кто остался в живых. Так композиционные поиски подошли к итогу. В трагической истории высвечено одно мгновение, когда все еще неясно, неопределенно. Груды трупов, сцены агонии, безумные лица, робкая надежда. Слово чудо возник на горизонте силуэт корабля-спасителя, и магическая сила заставила вскочить нескольких людей, у которых сохранились разум и воля. Но заметит ли корабль этих несчастных, сказать трудно.

Новый замысел вобрал в себя все лучшее, найденное на предшествующих стадиях разработки сюжета. Художник стремится к предельной концентрации драматического действия, разнообразию чувств, поражающих своей сложной гаммой. Увеличивается число участников, жесты становятся разнообразнее. Же-

рико уточняет композиционные группы, выверяет пространственные построения. Несколько эскизов масляными красками позволяют уточнить и будущий колористический строй картины.

Почти год длилась работа над ней. В мастерской был подготовлен громадный холст размером около пяти метров в высоту и семи в ширину. Уединившись от всех, заперев мастерскую для посторонних, Жерико взялся за кисти. Только самым ближайшим знакомым и друзьям было разрешено посещать художника, да и то потому, что многие позировали для отдельных фигур будущей композиции. Среди них — живописец Э. Делакруа, ставший после смерти Жерико главой романтизма во французском искусстве.

Жерико нанес на холст рисунок всей композиции, очень четкий, без деталей. Он писал фигуру за фигурой так, что казалось, перед ним белая стена, к которой таинственным образом прикле-

Т. Жерико.
Плот «Медузы».
Эскиз. 65x83 см.
Масло. 1818—1819.





Т. Жерико.
Спасение погибающих
с плота «Медузы».
Наброски пером.
 1810-е годы.

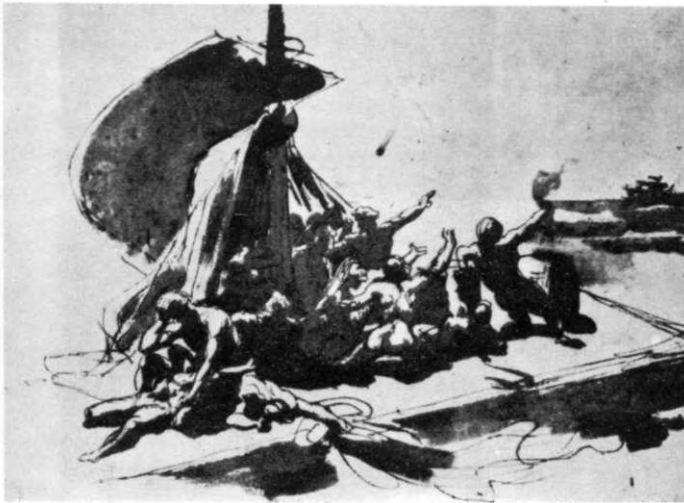
Т. Жерико.
Плот «Медузы».
 491X716 см.
Масло. 1819.

ны фрагменты скульптур. Такой эффект создавала сильная рельефная моделировка. Потом настал и самый ответственный момент: объединение всех фрагментов в единое целое. Стремясь найти общий тон для фигур, художник делал их цвет все тем-

Т. Жерико.
Призывающие спасителей.
Эскизы.
Сепия, перо, кисть.
 1810-е годы.

Т. Жерико.
 набросок головы негра.
Сангина. 1810-е годы.





нее и темнее, так что тела кажутся смуглыми, а тени черными. Думается, что в начале работы Жерико и не предполагал этого. Усиливая контраст освещенного и затемненного, он активно использовал битум, который привлек его прозрачным коричневым тоном. Однако краска оказалась химически нестабильной, так что к настоящему времени колорит картины стал еще более холодным и темным.

Итак, работа завершена. Жерико создал произведение, в котором тогда любой узнал бы приметы известного кораблекрушения. Он выразил при этом и общечеловеческий смысл трагедии: в мир смерти и отчаяния приходит надежда.

Расположение фигур в пространстве, почти хаотичное на первый взгляд, глубоко продумано. На первом плане — «фриз смерти» из шести поверженных гигантов. Их фигуры даны в натуральную величину. С мертвецов сорвана одежда, что делает их тела еще более жалкими. Художник показывает, как страшна смерть, которую никто не замечает, никто не оплакивает. Отец, положивший руку на тело сына, обезумел от горя. Вокруг него те, кто предался отчаянию. Небольшой интервал отделяет группу мертвых и отчаявшихся от тех, кто поверил в спасение. Их движение зарождается в центре картины, следуя композиционной диагонали, и завершается фигурой негра-сигнальщика, вставшего на бочку. Ка-



Т. Жерико.
Наброски головы мужчины.
Тушь, перо. 1810-е годы.

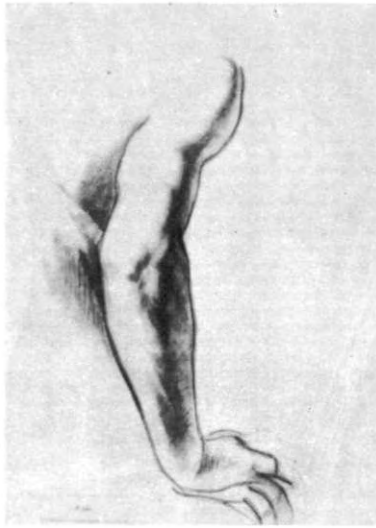


жется, что и плот устремляется в ту сторону, куда обращены взоры обретающих надежду людей. Около мачты темные силуэты; это те, кто сомневается в счастливом исходе. В композиции, как можно заметить, нет главных действующих лиц, одного «героя». Тема произведения раскрывается в богатстве изобразительных мотивов, выражающих поведение и самочувствие каждого. Вместе с тем все они — одна группа, единый ансамбль.

Колорит картины почти монохромный. Тусклые, как бы помертвевшие краски характеризуют образы с какой-то безжалостной откровенностью. Бронзовый торс негра-сигнальщика эффектно рисуется на фоне желтовато-серебристого, высветленного неба, переходящего в легкую голубизну. Вода вдали словно светится, фосфоресцирует. Хлопья пены падают на доски пюта. За плотом поднимается гигантская волна, готовая ввергнуть оставшихся в пучину океана.

Фигуры в картине исполнены в размер натуры. Так потом будут работать такие крупнейшие художники-реалисты, как Г. Курбе во Франции, В. Суриков в России. Это должно было усилить впечатление реальности происходящего.

Произведение Жерико в августе 1819 года появилось на очередной выставке Салона. Пришлось изменить его название, и «Плот «Медузы» стал называться «Сценой кораблекрушения», хотя ни для кого не оставался



Т. Жерико.
Набросок руки.
Уголь. 1810-е годы.

Т. Жерико.
Штудия отсеченных голов.
50X61 см.
Масло. 1810-е годы.

Т. Жерико.
Набросок двух фигур негров,
подающих сигнал.
Тушь, чернила, перо, кисть.
1810-е годы.

Т. Жерико.
Плот «Медузы».
Умерший,
соскальзывающий в воду.
Фрагмент. *Масло. 1819.* ▷

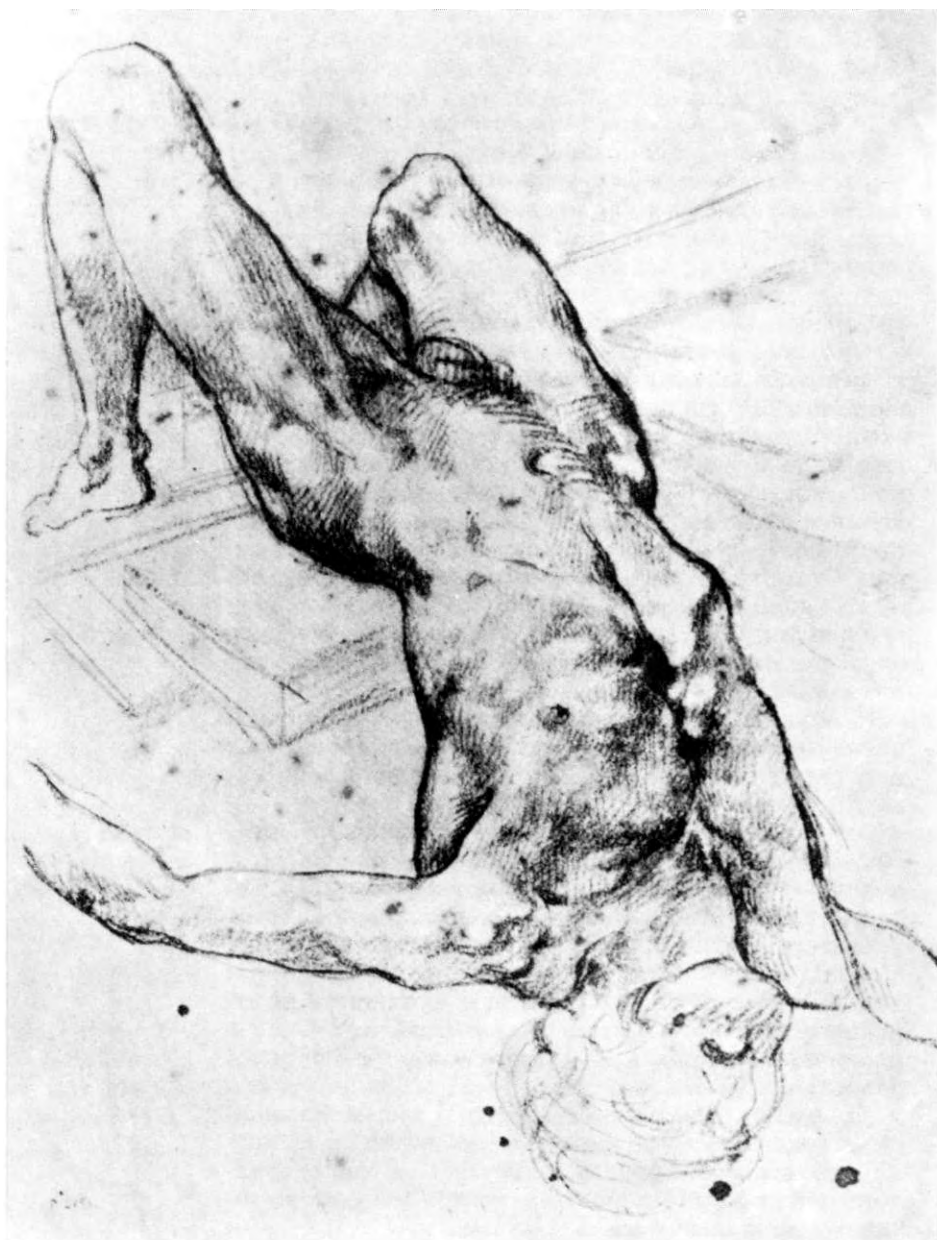
Т. Жерико.
Набросок обнаженного
тела мужчины.
Уголь. 1810-е годы. ▷



секретом истинный сюжет. Критики из разных политических лагерей много писали о картине. Из придворных кругов доносились голоса, порочащие произведение; либеральные и оппозиционные круги, напротив, его возносили. Один из восторженных почитателей картины, заметив на груди несчастных награды ордена Почетного легиона, намекал, что только наполеоновским храбрецам под силу выдержать такое испытание. Но характерно, что никто не сказал о мастерстве художника, о достоинствах картины как произведения искусства.

В русском журнале «Московский телеграф» за 1830 год было верно написано: «...с каким презрением Жерико должен был смотреть на этих судей, разбивших его прекрасное произведение как будто рапорт о разбитии королевского фрегата «Медуза», воспоследовавшем по неосторожности вахтенного офицера». В одном из писем сам живописец описал охватившее его разочарование. «Художник, как шут, должен уметь относиться с полным безразличием ко всему, что исходит от газет и журналов». И тем не менее Жерико глубоко переживал за судьбу своего произведения. Минутами он впадал в мрачное состояние духа. Только успех «Плота «Медузы» в Англии, куда его привезли после закрытия Салона, несколько его утешил.

После смерти Жерико в начале 1824 года его друзья способствовали тому, чтобы холст был передан в Лувр. Многие художники последующих поколений учились, глядя на него. Само произведение, с его драматизмом, новаторскими композиционными решениями, эмоциональностью стало одним из важнейших в истории французского романтизма. Действительность, воспринятая в историческом масштабе, с показом конкретного облика современника, его чувствами, — вот главное в картине Жерико. Этим она оказала решительное воздействие на все развитие прогрессивного искусства в Европе.



*ХУДОЖНИК
И ЦВЕТАМ*



*Закрылся глаз нарцисса утром рано.
Раскрылась роза и бутон тюльпана.
Садовник в это утро встал чуть свет.
Сложил из роз невиданный букет.
Хосров Дехлей (1253—1325)*

Символ весны, олицетворение самого на земле чистого и светлого — цветы воспевались поэтами еще в седой древности. Слепец тот, вторили они, кто не способен радоваться и удивляться этим волшебным творениям природы.

И радоваться и удивляться цветам всегда умели художники. В Древнем Египте колонны храмов делали в виде пучков лотоса или папируса, а капители — в форме готовых раскрыться бутонов. Старинные китайские и японские свитки донесли до наших дней живые краски давно истлевших пионов, глициний, лилий. Дань красоте цветов всегда отдавали и мастера восточной миниатюры.

Не будь цветов, бесконечно обеднело бы декоративно-прикладное искусство. А такие промыслы, как Гжель, Хохлома, Жостово, вообще бы не существовали.

Одним из основоположников европейского цветочного натюрморта считается Ян Брейгель «Бархатный» (1568—1625), живший в Южных Нидерландах. Позднее, особенно со второй половины прошлого столетия, многие живописцы все чаще обращаются к этому виду натюрморта. Ведь цветы дают возможность выразить всю сложность внутреннего состояния — спокойную созерцательность и философские раздумья, светлую грусть и бурную радость.

Художник изображает цветы, а те рассказывают о художнике, его характере, отношении к жизни, людям, себе самому. Способен ли он разглядеть подлинную сущность явлений, увидеть прекрасное в скромном, большое в малом?



Все пробелы в обучении тотчас скажутся, как только график или живописец возьмется за изображение цветов. Тому же, кто мечтает стать настоящим мастером, цветы помогут развить вкус, овладеть профессиональной грамотой, дадут понимание законов формы, светотени, колорита, воспитают способность анализировать и обобщать. Вспомните, как кропотливо изучал их великий немецкий художник Альбрехт Дюрер. И недаром говорил П. П. Кончаловский:

— Цветок нельзя писать «так себе», простыми мазочками, его надо изучить, и так же глубоко, как и все другое. Цветы — великие учителя художников: для того чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В розах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах, и в каждом цветке, а особенно в сирени или букете полевых цветов, надо разбираться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока уловишь логику построения, выведешь законы из сочетаний, кажущихся случайными... Я пишу их, как музыкант играет гаммы. Поработаешь часика два, так ум за разум начинает заходить — вместо цветов являются уж звуки какие-то...

Цветы можно рисовать и писать круглый год. Зимой — комнатные, а уж в марте и апреле подснежники. Потом загораются желтые огни калужниц, купавниц, одуванчиков... Каждый день раскрываются новые бутоны.

Далеко не все отдают предпочтение роскошным розам, пышным пионам и георгинам, изысканным гладиолусам. И. Шишкин, И. Левитан, Е. Поленова чаще всего изображали скромные лесные и полевые цветы — васильки, ромашки, одуванчики, чертополох, зонтики сныть-травы.

Одним нравятся огромные пестрые букеты, другим небольшие, составленные всего из нескольких растений. Многие пишут и рисуют цветы прямо на месте, не срывая, в естественном окружении, то есть на пленэре.

Прежде чем избрать технику и метод работы, настроиться на определенное количество сеансов, не забудьте согласовать свои намерения с теми сроками, какие назначит натура: ведь цветы, кроме бессмертников, живут недолго, а некоторые всего один день, например мак. Быстро вянут крокусы, дикие ирисы, дольше остаются бодрими розы, ландыши, купавницы, сирень, флоксы, еще дольше могут «позировать» гладиолусы, астры, тюльпаны, пионы, ромашки. Некоторые цветы, например неньюфары и тюльпаны, к вечеру закрываются. То же самое делают, чувствуя приближение дождя, фиалки, ноготки, шиповник.

Альбомный лист в стиле

Чжао Чана.

Живопись на шелке.

◁ *Китай. X—XI вв.*

Розы.

Миниатюра к рукописи

Хусейна Кашифи

«Мухсинова этика».

◁ *Бухарский стиль. XVIII в.*

Даже опытному живописцу очень сложно писать внушительный букет. Потому что нужно разобраться не только в строении и форме каждого цветка, но и в общей форме всего букета. Она имеет свои градации светотени, включая рефлексы. Важно, чтобы каждое растение, как бы оно ни отличалось по конструкции, тону и цвету, было точно вписано в ансамбль. Добиться этого можно только при одновременном видении частного и целого, постоянном сопоставлении всех частей букета.

Запечатлеть — это еще не все. Подлинный успех придет, если цветы так заворожили, что нельзя не взяться за карандаш и кисти. А. Дейнека говорил, что настоящие розы даже в картине должны словно излучать запах, иначе они будут фальшивы и в них не поверишь.

Итак, выбор техники и метода работы зависит от сложности формы и фактуры лепестков и листьев, их плотности или прозрачности, количества и долговечности цветов, присутствия других предметов, входящих в натюрморт, наконец, от вкуса мастера, его приверженности к определенным художественным материалам. Известно много прекрасных цветочных натюрмортов, выполненных маслом, акварелью, темперой, гуашью, пастелью.

Часто цветы пишут сразу, на одном дыхании, или в два-три сеанса, реже — частями, как бы добавляя один фрагмент к другому в соответствии с заранее продуманной композицией. Такой метод позволяет работать над картиной долго, тщательно отделявая каждую деталь. Так, например, создавал свое полотно «Цветы и фрукты» В. Садовников.

Иногда пишут по памяти — тут время вовсе не торопит. Зато работа с натуры дарит радость живого общения с цветами. И никакие самые правдоподобные муляжи не заменят трепетности их лепестков, тонкости аромата. Только медлить нельзя: пока не угасла яркость первого впечатления, нужно натюрморт закончить. Для этого самый подходящий прием письма — алла прима.

Им прекрасно владел К. Коровин. Путешествуя на автомобиле ранней весной по Крыму, художник любовался великолепием цветущих кустов и деревьев и заносил в альбом «цветовые заметки». Покупал целые снопы пышных, ярких, пахучих пионов, бережно приносил в гостиницу. Пристально вглядываясь в природу, клал на палитру нужные краски, набрасывал углем едва заметный рисунок и начинал писать.

Когда Константин Алексеевич работал над эскизами для театральных постановок, то порой цветы подсказывали ему нужные сочетания красок. Он не увлекался подробностями, стремясь прежде всего уловить общее впечатление, написать натюрморт во всем гармоническом богатстве его оттенков. Каждый мазок точно передавал цвет, форму, тон и фактуру, и все полотно постепенно наполнялось воздухом, солнцем, ароматом зелени, фиалок, роз.

Для того чтобы написать цветы в один-два сеанса, необходимо тщательно подготовиться к работе, продумать компоновку, найти наиболее удачную точку зрения, выгодное освещение. Все это

И. Хруцкий.
Цветы и плоды.
Масло. 1839.
60,6x71,5 см.



В. Садовников.
Цветы и фрукты.
Масло. 1855.



предполагает, что букет, который вы изображаете, составлен со вкусом, композиционно продуман.

Ничто не должно мешать творчеству, поэтому следует позаботиться о художественных принадлежностях. Слишком грубый, жесткий ворс кисти не позволит передать ласковость красочных переливов, шелковистость поверхности растений. Загустевший разбавитель свяжет движения кисти, лишит исполнение легкости и прозрачности. Очень гладкий лист бумаги, взятый для работы акварелью, вызовет скольжение кисти, потеки, наплывы, неоднородность красочного слоя. Работа красками заранее обречена на неудачу, если сделан плохо, наспех подготовительный рисунок. Пока вы будете исправлять ошибки, либо угаснет ваше вдохновение, либо завянут цветы.

Не забывайте о простом графитном карандаше. Он поможет изучить конструкцию и форму цветов, облегчит работу маслом, акварелью, любыми другими материалами. Рисунки М. Врубеля — свидетельство неограниченных возможностей карандаша. Художник, например, изумительно передал воздушную ткань лепестков азалии, их трепетность, живую игру светотени, тончайшие тоновые отношения. Черно-белый рисунок стал живописным; он рождает ощущение цвета. Азалия будто светится изнутри.

Каждый мастер изображает цветы по-своему. Полюбуйтесь веткой жасмина, написанной на шелке безымянным китайским живописцем XII века. На оранжевом фоне свежо и звонко переливаются листья всеми оттенками зеленого — от почти голу-



П. Кончаловский.
Сирень.
Масло. 1933.
 70x78,5 см.

А. Дейнека.
Гладиолусы с рябиной.
Масло. 1949.
 100x75 см.

бого до охристого. Они словно драгоценная оправка для белоснежных цветов. Особую силу и прелесть придает этому альбомному листу соединение безусловной правдивости с продуманной декоративностью.

На миниатюре, украшающей рукопись «Мухсиновой этики», сочиненной известным поэтом Среднего Востока Хусейном Кашифи, изображение роз приближено к орнаменту. Оно графично, плоскостно, в нем использовано всего два цвета. Однако художник точно воспроизвел самое характерное — особенности строения цветов, бутонов, расположение ветвей и листьев.

Чарует полотно Ван Гога «Ваза с ирисами на желтом фоне». Желтый цвет был для этого замечательного мастера символом солнца, жизни, добра. Ван Гог любил воспламенить его соседством холодных, особенно синих, голубых, фиолетовых красок, что отвечало стремлению художника создать своей живописью «сияющую ноту». Над натюрмортом Ван Гог работал, по собственному признанию, с неослабевающим пылом, с огромным подъемом; он стал для живописца настоящим откровением в области цвета. Полотно восхищает мажорностью, динамичностью рисунка. В работе замечательно соединились плоскостность с иллюзией пространства; дело в том, что холодные по окраске ирисы кажутся от нас удаляющимися, тонушими в желтом мареве, а горячий фон вырывается вперед и как бы их окутывает.

Известный театральный художник А. Головин писал: «У меня особая любовь к цветам, и я изо-





К. Коровин.

Розы и фиалки.

Масло. 1912.

◁ 92,3х73,2 см.

И. Левитан.

Одуванчики.

Масло. 1889.

58х42 см.

бражаю их с ботанической точностью». Цветам он посвящал отдельные натюрморты, а во многих портретах они служат своеобразными символами. Так, в автопортрете 1912 года художник изображен рядом с роскошными пионами; спустя 15 лет он написал себя, постаревшего, на фоне флоксов. В первом случае цветы как бы символизируют расцвет жизни, начало лета; во втором — приближение ее заката, раннюю осень.

Головин был прекрасным рисовальщиком и колористом. Его работы, выполненные главным образом темперой, отличаются композиционной заостренностью, тонким вкусом. Внося в мастерскую или комнату, например, огненную герань, он говорил: «Это мой камертон» — и уверенно строил по этому камертону красочную гамму натюрморта, портрета, эскиза театральной композиции.

Итак, цветы можно изображать во всем богатстве оттенков и рефлексов, свойственном пленэрной живописи, и с той или иной степенью декоративности. Но легко вспомнить сколько угодно цветочных натюрмортов, где мы не увидим ни того, ни другого. Например, произведения голландских мастеров XVII века, картины И. Хруцкого замечательные гуаши Ф. Толстого никак не назовешь пленэрными или обобщенно-декоративными. Зато в них так зримо выражено восхищение формой, изяществом, многообразием красочного цветочного мира, так любовно, тонко, проникновенно показана неувядаемая прелесть растений. Тщательность и скрупулезность, с которыми работали старые мастера, отнюдь не мешали достижению яркой образности и выразительности.

О магии цветов говорил В. Фаворский: «...рассмотрим цветок, простой цветок с серединой, с лепестками. Мощь его можно почувствовать, если всю поверхность покрыть цветочными лицами или глазами! Как их назвать — не знаешь, а все-таки они смотрят и имеют глубину, как лицо».

Недаром поэты сравнивают с цветами облик любимого человека.

Запечатленные на полотне, цветы словно излучают аромат нагретых солнцем лепестков, как у К. Коровина, навевают светлое лирическое настроение, как у И. Левитана, гремят подобно мощному аккорду, как у А. Дейнеки («Гладиолусы с рябиной»).

Цветы для художника — строгие экзаменаторы. По тому, как он их видит, как к ним относится, как изображает, можно судить о его отношении к людям, природе, жизни.



Домашнее задание

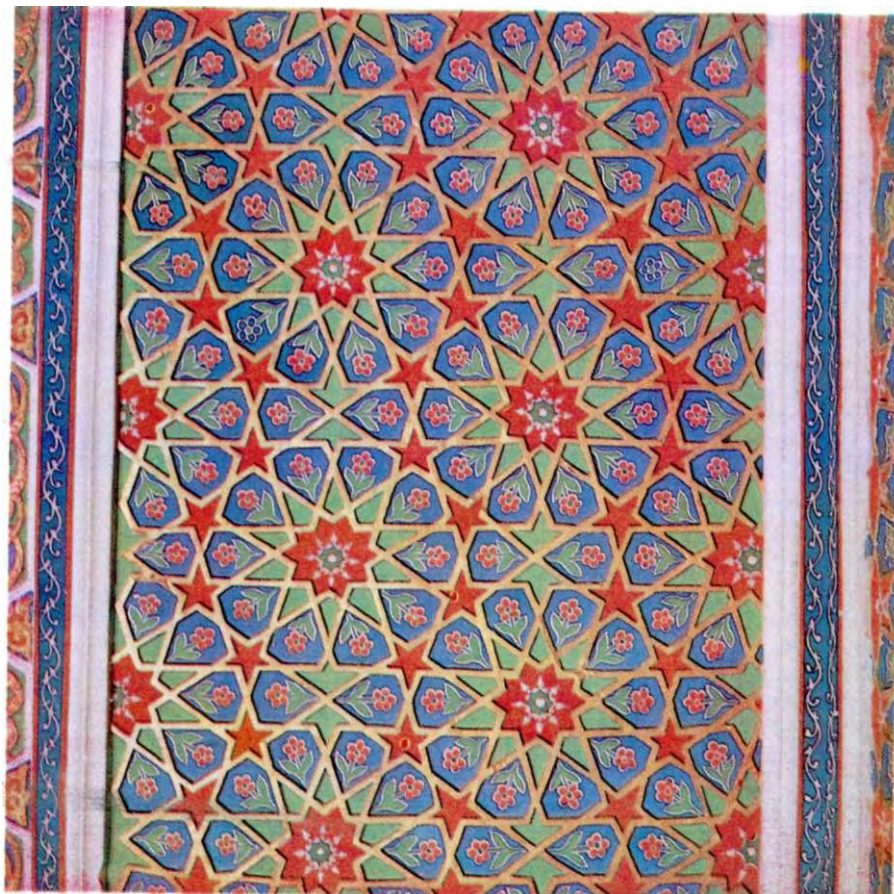
Дорогие ребята! Сейчас лето, зеленое и цветочное, впереди осень, не менее богатая всевозможными растениями. Многие из вас, конечно же, постараются с природы запечатлеть ромашки и васильки, астры и флоксы, иван-чай и пижму, другие полевые, лесные и садовые цветы. Присылайте нам свои работы. Лучшие мы опубликуем, отметив их достоинства, посоветуем, как избежать наиболее характерных ошибок.

Работы, выполненные в любой технике, отправляйте бандеролью до 1 ноября 1983 года по адресу: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а, редакция журнала «Юный художник». Акварели, гуаши, рисунки не делайте большого размера, не сворачивайте в трубку и не перегибайте — уважайте свой труд.

Желаем творческих успехов!

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ УЗБЕКИСТАНА



Узбекскому прикладному искусству присущ орнаментализм. И великолепное колористическое решение — цвета чистые, контрастные, без переходов одного в другой, даже самые неожиданные сочетания красок гармоничны.

Изображение живых существ, особенно людей, было запрещено исламским духовенством еще в VIII веке. Поэтому всю силу неиссякаемой фантазии, весь свой талант художники сосредоточили на создании орнаментов. Без орнаментов невозможно представить ни один народный промысел, будь то керамика, текстиль, художественная обработка металла и кожи, резьба по дереву, ганчу и мрамору, инкрустация музыкальных инструментов, изготовление деревянных табакерок, роспись папье-маше.

Значительное место в декоративно-прикладном искусстве Узбекистана принадлежит росписи по дереву. Еще недавно незаслуженно находившийся в числе за-



А. Касымжанов.
Стена музея
декоративно-прикладного
искусства.
Роспись по гипсу
(орнамент «гирих»)
Фрагмент.
Ташкент. 1902.

А. Касымжанов.
Потолок музея
декоративно-прикладного
искусства.
Роспись по дереву
(орнамент «гулли гирих»)
Фрагмент.
Ташкент. 1902.

бытых, в последнее время этот вид творчества стал быстро возрождаться.

Орнаментальная роспись связана преимущественно с оформлением интерьеров и айванов (крытых террас) архитектурных сооружений, а также с украшением различных деревянных предметов интерьера и домашнего быта.

В оформлении потолков и стен существовала строгая система. Мастера создавали множество вариаций орнаментальных композиций, заполненных плавно сплетенными причудливыми медальонами, геометрическими сетками, изображениями цветущих кустов, букетов, деревьев.

Роспись по дереву сообщает сооружению неповторимое своеобразие. В последнее время она обогащается новыми узорами и композиционными элементами, например, изображениями пятиконечной звезды, герба республики, серпа и молота.

Узбекские мастера орнаментальной росписи (наккаши) используют сочетания контрастных цветов — зеленого и красного, синего и золотистого, черного и белого, умеют связать в одно целое крупные и мелкие узоры, подчинить композицию ясному замыслу. Как бы фантастичны ни были орнаменты, они всегда вписываются в четкие, тщательно продуманные схемы узоров. В росписи по дереву они сводятся к следующим основным видам:

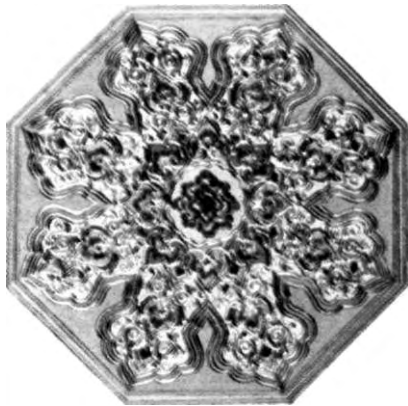
1. **Ислими** — разновидность цветочно-растительного орнамента. Состоит из линий в виде дуги, завитка, волны. Основные элементы — изображения стебля, лепестка, цветочка, бутончика, плодов груши, миндаля, перца и других растений.

2. **Гирих** — узор из элементов, напоминающих геометрические фигуры. Их две группы, к первой относятся сетчатые, ко второй — звездообразные.

3. **Мураккаб (гулли гирих)** — по-узбекски «сложное». В орнаменте сочетаются гирих и ислими. Мураккабом можно украсить любой угол, квадрат, полосу.

Технология росписи почти не менялась в течение столетий.

Грунт и шпаклевку после ее высыхания шлифуют наждачной бумагой и окрашивают в цвет фона. Затем изготавливается ахта, то есть припорох (трафарет). Для



К. К а с ы м о в.
Крышка столика.
Роспись.
Орнамент «ислими».

этого выбирают повторяющуюся часть орнамента — раппорт, переводят на кальку, затем контур рисунка прокалывается иголкой.

Готовый припорох при помощи тампона (хока) наносят на орнамент. Изготавливают тампон просто: берут кусок марлевой ткани, насыпают размельченную сухую краску, мел или синьку, затем ткань сворачивают так, чтобы пигмент оказался внутри мешочка (тампона). Проводя по припороху тампоном или слабо им постукивая, переносят орнамент. Затем следует операция сиёх калам — фиксация рисунка с помощью тонкой кисти и темной краски, чтобы он во время дальнейшей работы не стерся.

Раньше узбекские мастера работали местными минеральными красками, которые изготавливали по собственным рецептам. В конце XIX века стали пользоваться фабричными, сухими и масляными. К пигменту добавляли растворенный в воде натуральный клей, его добывали из камеди черешни, груши, абрикоса.

У каждого мастера своя цветовая палитра и свой метод работы, который он передает ученикам. Кисточками пользуются мягкими, изготовленными из меха суслика или куницы.

Поскольку роспись требует чистоты красок, для каждой используется отдельная чашечка. Законченные композиции покрывают бесцветным лаком, приготовленным из растительного масла и канифоли.

В последнее время с возрождением орнаментальной росписи у

нас появилось множество кружков, где этому древнему искусству обучают детей и подростков народные мастера и выпускники Ташкентского художественного училища имени П. П. Венькова и ряда вузов. Среди педагогов такие крупнейшие специалисты, как народный художник ССОР Жалил Хакимов, который находит время преподавать не только в училище, но и вести кружок во Дворце пионеров имени В. И. Ленина. По стопам учителя пошли многие воспитанники. Например, Махмуд Тураев ведет занятия кружка в Ташкентском Дворце пионеров имени Н. Островского уже свыше 25 лет. Работы его учеников известны и в республике, и далеко за ее пределами.

Кружки росписи по дереву организуются в общеобразовательных школах, при Дворцах и Домах пионеров и школьников — везде, где есть специалисты-преподаватели и подходящее для занятий помещение. Число желающих учиться постоянно растет. Поэтому в городах и районах Узбекистана открываются художественные школы-интернаты, профтехучилища, где ребята приобщаются к искусству орнамента.

Занятия росписью по дереву развивают художественный вкус, воспитывают чувство колорита, умение обобщать, подчинять второстепенное главному. Особенно важно, что ребята сами участвуют в изготовлении различных предметов домашнего обихода и украшении их. Это позволяет глубже познать закономерности строения, формы, красоту деталей, возможности материала и цвета. Кружковцы не ограничиваются изучением различных орнаментов, технологии росписи, цветоведения, посещением музеев и мастерских художников: изучают живую природу, многообразный растительный мир, ведь без этого изучения не может быть полноценного творчества.

Теперь, когда вы в общих чертах познакомились с узбекской орнаментальной росписью, вам, дорогие читатели, остается лишь приехать к нам в республику, чтобы своими глазами ею полюбоваться.

Кабул КАСЫМОВ,
художник

г. Ташкент

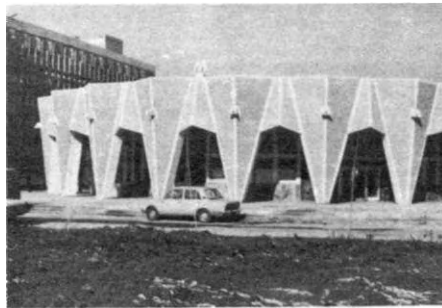
П. В. СЕМЕНОВ,
депутат Верховного Совета Узбекской ССР,
член ЦК Компартии Узбекистана,
управляющий трестом Ташметрострой

ТАШКЕНТСКОЕ МЕТРО

В 1977 году в столице Узбекской ССР был пущен метрополитен. Как и многим объектам в нашем городе, ему присвоено имя Дружбы народов. И действительно, сооружение Ташкентского метро стало стройкой международной. Нам много помогали москвичи, ленинградцы, харьковчане, бакинцы. Тесные контакты установились и с пражскими метростроителями. В многочисленных субботниках принимали участие, без преувеличения, все горожане и даже почетные гости Узбекистана, как, например, первый секретарь Компартии Уругвая Р. Арисменди. Маленькие граждане Ташкента — пионеры и школьники — собирали металлолом. Каждый день на стройке безвозмездно трудились тысячи комсомольцев города, студенты.

Ташкентским метростроителям пришлось решать многие сложные вопросы. Самый трудный из них — учет повышенной сейсмичности района, в котором расположен город. Разумеется, строить метро обычными методами в Ташкенте было нельзя. А опыта подобного строительства у нас не было. Поэтому пришлось многое изобретать, с тем чтобы никакие подземные толчки не смогли нарушить четкой работы уникального сооружения. И строители, инженеры, проектировщики добились своего: со времени открытия первой линии Ташкентского метрополитена уже зарегистрирована не одна сотня подземных толчков, было даже землетрясение силой в 6,5 балла, а тоннели остались невредимыми, поезда шли точно по графику.

Большое внимание было уделено художественно-архитектурному оформлению станций метрополи-



тена. Сегодняшнее метро — детище научно-технического прогресса. И в это современное сооружение должны были органично и естественно войти элементы традиционного узбекского зодчества, оформительского искусства. При этом хотелось сделать так, чтобы ни одна станция не была похожа на другую.

В отделке метровокзалов широ-

В. Муратов (архитектор).
Наземный павильон станции метро «Площадь Дружбы народов». 1976.

**Г. Кроллис,
И. Кролле,
Н. Ментеле,
К. Озолия,
М. Озолинш.**

Хлопок.
Керамическое панно. 1977.



ко применялись резьба по ганчу и национальные орнаментальные росписи. Станцию «Комсомольская» украшала замечательной резьбой бригада ганчкоров известного в республике мастера А. Султанова. Тематические флорентийские мозаики на станции «Хамза», посвященные классике узбекской поэзии и драматургии, выполнили молодые художники Ш. Абдурашидов и А. Бухарбаев. Оригинальными мозаичными панелями, собранными в заводских условиях и в готовом виде установленными на месте, облицованы стены станции «Пахтакор». Особенно любима мною станция «Пушкинская»: ее строгий, светлый интерьер напоминает чем-то парадные залы дворцов пушкинской поры.

Величественные люстры для станции «Чиланзар» изготовлены и смонтированы рижской фирмой «Максла». Впервые в отделке этой станции метро была использована объемная керамика, панно из которой создали художники Прибалтики под руководством народного художника Латвийской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола Гунара Кроллиса. Эта интересная работа не только одно из проявлений интернациональной сущности советского искусства, но и своеобразный вклад в развитие художественной керамики в Узбекистане. Выполненные в традиционной латышской технике объемные композиции на станции «Чиланзар» живо передают узбекский национальный характер и колорит.

На первой линии Ташкентского метро 12 станций. Ее длина 18 километров. Быстрыми темпами строится вторая линия, часть которой войдет в строй в 1984 году, к 60-летию Узбекской ССР. В отделке будущих метровокзалов широкое применение найдут керамика, стекло, монументальные росписи. Лазурным потолком-небосводом украсится станция «Проспект космонавтов».

Советское метро по праву называют лучшим в мире. Еще в 30-х годах после пуска первой линии Московского метрополитена в обиход вошли слова «подземные дворцы» — так называли люди станции метро. Эти слова можно отнести и к молодому Ташкентскому метро — надежному, красивому, праздничному.



1.

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

СКАЗОЧНОЕ РЕМЕСЛО

В народной керамике Узбекистана особое место принадлежит игрушке-свистульке. Известна она издавна. Еще в начале нашего столетия в праздник весеннего равноденствия на всех базарах продавались глиняные свистульки: лошадки, ослики, бараны, драконы, птицы. Игрушки быстро раскупали, и отовсюду раздавался веселый свист. Девчонка радостно принимала красочную игрушку в свой мир. У взрослых со свистом игрушки было связано поверье, что весной свист вызовет ветер и дождь, то есть будет дружная весна и надежда на хороший, обильный урожай.

Традиции изготовления таких игрушек восходят к глубокой древности. При археологических раскопках на самых разных среднеазиатских городищах в культурных слоях первых веков нашей эры находят терракотовых птичек-свистулек, лошадок. Широко распространена была игрушка и

в средние века. Помимо привычных птичек и барашков, археологами найдены лихие кони, несущие в седлах бравых всадников. В X веке появилась глазурованная керамика. Игрушку стали расписывать и покрывать глазурью. Прекрасные экземпляры подобных изделий найдены в Ташкенте и Самарканде. Встречаются они и

в культурных слоях последующих веков.

В наши дни игрушки из глины с большой охотой лепят многие узбекские керамисты, раскрашивают их, обжигают в домашнем горне. Их производят в селениях Уба и Касби, Бухарской и Кашкардарьинской областей, городах Денану в Сурхандарье и Самарканде.

Самый крупный «игрушечный» центр — селение Уба, в часе езды от Бухары. В прошлом там почти в каждом доме в свободное время лепили игрушки-свистульки — «уч пулак», недаром место называли селением игрушечников. Ныне те, кто остался верен этому занятию, живут на одной улице. Это прежде всего семья известной мастерицы Хамро Рахимовой. Она автор игрушек строго определенной формы. Круторогие бараны с широким курдюком прочно стоят на прямых ногах; лошадки с непомерно вытянутыми шеями несут в седле седоков; режут, ши-



2.



3.

птиц или круглые розетки с многолучевым «цветком». Подобные розетки появляются также на зашивке животных, венчают «всадника» в седле.

Неповторимый облик имеют произведения усто (народного мастера) Фатилло Сагдуллаева. Его дом расположен напротив дома Абидовых. В последние годы Сагдуллаев делает игрушки, в небольших количествах посуду и обжигает в печи у себя во дворе. Каждое изделие мастера необыкновенно. У лошадей высоко подняты хвосты — зубчатые пластины, имитирующие павлиний хвост. Уши и гривы мастер также лепит в виде пластин, а на голову насаживается еще одна — малая — лошадки или барана. Фантастичны птицы с хвостами и гребешками самых разных форм и размеров, с тонкими удлиненными клю-

роко открыв «пасть» и подняв вверх хвост, ишаки, называемые «шербача» — дитя льва; маленькие птички со сложенными крыльшками стоят на одной ножке-столбике. Нет ни одной лишней детали, все обобщено, а наиболее характерное подчеркнуто.

Близки по стилю рахимовским изделия семьи потомственных игрушечников Шарафат и Мирфаиза Абидовых. Те же персонажи, та же обобщенность форм, но несколько меньшая условность, большая приближенность к натуре. Налицо следование сложившейся традиции и вместе с тем индивидуальность творческого почерка.

Своеобразны игрушки дочери Абидовых — Кубаро Бабаевой. Знатный колхозный механизатор, она не оставляет занятие родителей. Из-под ее рук выходят вереницы забавных зверюшек и птиц. Прекрасно владея техникой лепки, Кубаро награждает барана двумя парами рогов: круто завитыми большими и малыми. Свободно изгибает в сторону хобот у маленького слона, на фигурку ишака насаживает голову верблюжонка. Между рогами баранов, любимых персонажей мастерицы, — головки



4.



1. А. Саттарова.
Птица и «от-арава».
Глина, роспись. 1978.

2. Х. Рахимова.
Игрушки.
Глина, роспись.
1960—1970-е годы.

3. У. Джуракулов.
Дракон и собака.
Глина, роспись, глазурь.
1960-е годы.

4. К. Бабаева.
Игрушки.
Глина, роспись.
1970-е годы.

5. Ф. Сагдуллаев.
Птица и лошадка.
Глина, роспись. 1975.

вами и высокими «ушами». Монументальны свистульки-бараны, на туловище которых пирамидально растут рогатые бараньи головки, достигающая числом двух десятков. Каждая игрушка по-своему сказочна, в ней читается глубокий смысл, связанный с древнейшими представлениями восточных народов.

Игрушки селения Касби — так называемые «от арава» — лошадь с арбой, создает пожилая мастерица Амбар Саттарова. Мастера селения изготавливают неглазурованную, светлой глины посуду, украшенную гравированным и лепным узором. Амбар Саттарова тоже работает со светлой глиной, но делает только игрушки. Как все игрушечники, она лепит, не заглаживая готовое изделие, вот почему на игрушках сохраняются следы ее пальцев. Из комка глины мастерица скатывает удлиненное округлое туловище, на него насаживает высокую шейку с фантастической головой, увенчанной птичьим гребешком. Вместо ног крепятся четыре глиняных колеса. В отличие от игрушек из Убы, где свисток всегда сбоку, здесь он в хвосте-столбике, резко поднятом вверх. Роспись на-

носится желто-зелеными или бордово-коричневыми пятнами.

Лаконичность формы игрушек Саттаровой позволяет считать, что мастерица следует сложившимся традиционным образцам. На это же указывают и фантастические головки с птичьими гребешками — давний прием в народном искусстве, когда и деталь изображения птицы — крыло, хвост или гребешок, — которыми наделяется сказочное существо, говорит о том, что перед нами все же птица. Дело в том, что с ее изображением у народов Средней Азии была связана идея плодородия, и это согласуется с поверьем о благах, вызываемых свистом игрушек.

Расул Зухуров из города Денау также создает оригинальные игрушки. Он лепит только лошадок и птиц. Грубоватые по форме, покрытые белой эмалью с бирюзовыми пятнами, лошади привлекают стремительностью движения, гордой посадкой головы. Интересно, что на всех головках лошадей уши делаются в форме птичьего гребешка. Птицы на ножке-столбике маленькие, форма их не очень выразительна, но есть одна особенность — для свиста в хвосте

сделаны два отверстия и еще по одному с обеих сторон туловища. Терракотовые птички с тремя отверстиями для свиста и регулирования его тона известны в находках первых веков нашей эры на городище Афрасиаб (древний Самарканд), где они выполняли роль примитивного музыкального инструмента.

Игрушки мастеров Самарканда значительно отличаются от всех других. Это скорее профессионально выполненная скульптура малых форм, в которой от народной игрушки остались только традиционные образы. Пожалуй, игрушкой можно назвать лишь произведение известного потомственного мастера Умаркула Джуракулова. Его бараны, бычки, птицы, драконы расписаны цветными глинами, покрыты глазурью. Навивно и доверчиво смотрят они в окружающий мир, внушая самые добрые чувства.

Чудесные изделия узбекских мастеров демонстрируются на всесоюзных и международных выставках прикладного искусства, украшают собрания музеев.

Д. ЗИЛЬПЕР
г. Ташкент

ДВОРЕЦ ТВОРЧЕСТВА

В древнем Самарканде, где устремились в синее небо лазурные купола, где стены мавзолеев одеты сплошным изразцовым ковром фантастической красоты, где соседствуют седая старина и сегодняшний день, часто можно встретить ребят с альбомами и этюдниками. Это ученики изостудии областного Дворца пионеров и школьников имени Ю. Ахунбабаева.

Изостудией руководит ее бывшая воспитанница Наталья Александровна Ниц.

— Наши студийцы очень любят рисовать с натуры — и учебные постановки, и пейзажи, и портреты, делать наброски в помещении и на улице, — рассказывает педагог. — С большим интересом постигают они законы светотени, перспективы, пленэра. Это помогает им работать над композициями, развивает память и воображение, формирует вкус.

Действительно, в рисунках соединились непосредственность первого впечатления, доброе отношение к окружающему миру, правдивость передачи увиденного. Так, Гуля Джумаева посвятила гуашь очень важной теме — сбору хлопка. Живо изобразила на первом плане группу ребят, похожие на снежные сугробы тюки с «белым золотом», нашла удачные тоновые отношения. Рисовать ей было легко, потому что Гуля сама принимала участие в сборе хлопка и делала натурные зарисовки.

Помимо работы гуашью, студийцы много пишут акварелью. Это и архитектурный пейзаж — «Шахи-Зинда» А. Крикиса, и бытовой жанр — «За работой» Ф. Адыловой, и исторический — «Первый пионерский отряд» В. Командровской.

В графических и живописных работах передан национальный колорит; он выражается не только в тематике, типажах, характере пейзажа или интерьера, но и в их

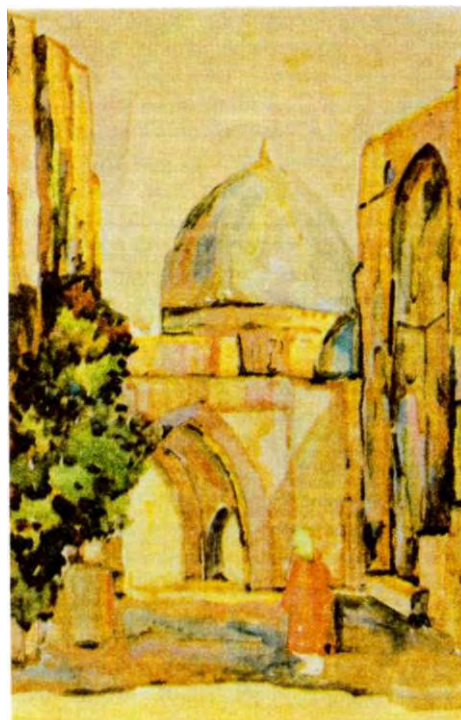


композиционном и красочном строе.

Студийцы связаны доброй и крепкой дружбой с художниками Самарканда, бывают у них в мастерских. Уже давно сложилась традиция: ведущие мастера города приезжают к ним на творческие отчеты, выставки, конкурсы.

Только два года во Дворце пионеров и школьников действует кружок юных архитекторов, но его ученики уже успели создать генеральный план пионерского района «Пионерия», за который авторскому коллективу из десяти человек было присуждено первое место на областном конкурсе.

Кружок «Юный архитектор», который ведет Ольга Николаевна Белоусова, — дело новое, но нужное и перспективное. Подобные кружки созданы во многих школах, Домах и Дворцах пионеров республики. Их задача заключается не столько в подготовке будущих архитекторов, сколько в том, чтобы пробудить у ребят интерес



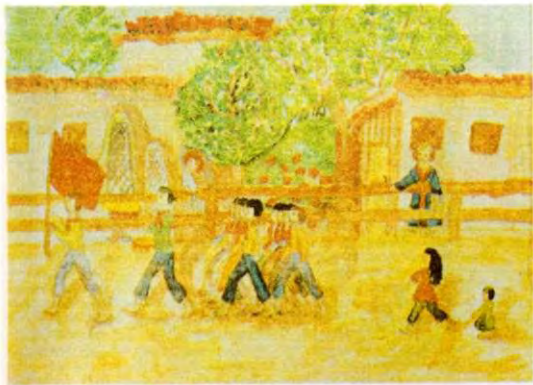
Фарида Адылова
(12 лет).
За работой.
Акварель.

Андрей Крикис
(16 лет).
Шахи-Зинда.
Акварель.

Вероника Командровская
(12 лет).
Первый пионерский отряд.
Акварель. ▷

Наташа Осадченко
(14 лет).
Копия национального орнамента с мавзолея Шахи-Зинда.
Гуашь, акварель, лак. ▷

Гуля Джумаева
(12 лет).
На сборе хлопка.
Акварель. ▷



к зодчеству, в основе которого — синтез различных искусств и многих областей науки.

Кружковцы проходят первоначальный курс истории мировой архитектуры, изучают знаменитые самаркандские постройки, копируют орнаменты их изразцовой облицовки. Не оставляют без внимания и новостройки, наблюдают, как возводятся фундаменты, стены, перекрытия. Знакомятся со строительными материалами, видами конструкций. И сами держат: проектируют и макетируют.

Работе кружка помогают педагоги архитектурного института, зодчие Самарканда. Для кружковцев организован интересный лекторий — «Архитектура и музыка».

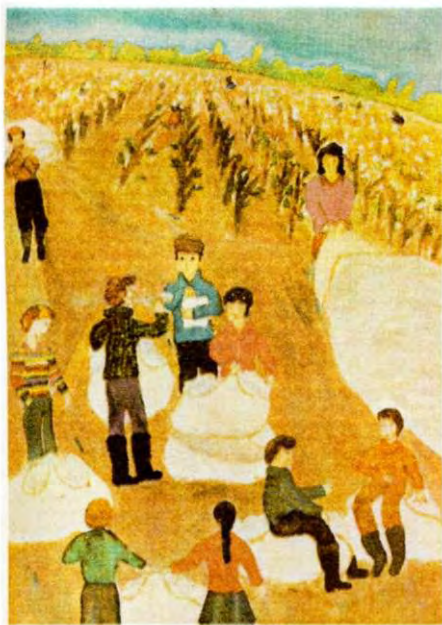
Художественным творчеством во Дворце пионеров занимается две тысячи ребят. Многие из них отдали предпочтение тем или иным видам декоративно-прикладного искусства. В кружке керамики, которым руководит Александр Олегович Эделяев, у юных гончаров воспитывается чувство пластики, знание различных материалов, они осваивают основные процессы изготовления керамических изделий, технологию обжига изделий.

Кружок резьбы по ганчу ведет Федор Иванович Пак. В работах его воспитанников удачно сочетаются национальные традиции и современные решения. Для нового помещения своего Дворца пионеры подготовили украшенные тонким орнаментом вазы и ажурные панно с советским гербом, посвятив их 60-летию образования СССР.

Мукадам Мухитдиновна Нажметдинова возглавляет кружок «Эстетика национального быта». Она учит девочек вышивать, разрабатывать узоры для ткани, украшать домашний интерьер, знакомит с секретами узбекской кухни, воспитывает навыки, необходимые молодой хозяйке.

Ребята часто встречаются с известными мастерами, передовиками производства художественной фабрики «Труд женщины», наблюдают за их работой, изучают экспонаты Государственного музея искусств имени А. Икрамова.

Знакомство с истоками народного мастерства, уроки прекрасного, которые постигают ребята в областном Дворце пионеров и школьников, прививают им любовь к искусству на всю жизнь.



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА

Дорогие читатели!

Скоро выйдет в свет «Энциклопедический словарь юного художника». В наше время словари и справочники служат необходимым подспорьем, помогающим ориентироваться в огромном море разнообразной информации. Поэтому издательство «Педагогика» выпускает серию словарей по различным отраслям знаний для школьников среднего и старшего возраста. Словарь юного художника, выходящий массовым тиражом 500 тысяч экземпляров, адресован юным любителям изобразительного искусства. Подготовлен он при активном участии авторов журнала «Юный художник».



Издание подобной книги осуществляется впервые. Среди ее авторов видные художники, искусствоведы, ученые, педагоги: М. В. Алпатов, М. К. Аникушин, Д. С. Бисти, В. М. Василенко, В. В. Ванслов, Н. В. Воронов, Е. Е. Моисеенко, Б. Б. Пиотровский, О. М. Савостюк, П. М. Сысоев и другие.

Из статей словаря вы узнаете, как, зародившись в глубокой древности, развивалось изобразительное искусство, возникали его виды, сменялись стили и направления, формировались жанры — исторический, батальный, бытовой, пейзаж, портрет, натюрморт. Уже в наше время,

после Великой Октябрьской социалистической революции, появляется новый вид исторического жанра — историко-революционная картина.

В словаре помещены статьи о первобытном, античном искусстве, искусстве Востока, эпохи Возрождения, западноевропейском искусстве XVII—XX веков, социалистических стран.

Особенно полно охарактеризованы различные этапы развития русского и советского искусства, теснейшим образом связанного с народом, его интересами и чаяниями.

Народное творчество — тот фундамент, на котором выросло здание мировой художественной культуры. Не случайно в книге ему уделяется большое внимание. Произведения мастеров народных промыслов Палеха, Мстеры, Холуя, Федоскина, Хохломы, Жостова, Вологды, Дагестана, Прибалтики известны сейчас во всем мире.

Много интересных тем затронуту в книге. Это и рассказы о знаменитых художественных музеях нашей страны и мира, биографии крупнейших русских, советских и зарубежных мастеров.

И наконец, непосредственно к юным художникам обращены статьи «Детский рисунок», «Детские художественные школы и изостудии», «Выставки детского художественного творчества». Опытные наставники и педагоги обучают и воспитывают подрастающую смену, передают ей то лучшее, что накоплено за многовековую историю культуры.

В словарь включены практические советы юным художникам: как работать акварелью и гуашью, выполнить аппликацию из соломки, оформить стенную газету, сделать этюдник для масляных красок, приведены также и советы известных советских художников.

Энциклопедический словарь богато иллюстрирован репродукциями с картин художников всех эпох, фотографиями, рисунками. Он станет хорошим помощником вам, юные читатели, в углублении знаний об изобразительном творчестве.

Г. ТАТТАР

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ.

6. 1983

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	К тебе обращается плакат	<i>Ариадна Жукова</i>
В СЕМЬЕ ЕДИНОЙ		
Узбекская ССР		
4	Республика дружбы народов	<i>Э. Г. Гафуржанов</i>
5	Гербы союзных республик. Узбекская ССР	<i>В. Похлебкин</i>
6	Ташкент через века	<i>В. Шумков</i>
9	Искусство — великий труд	<i>Ч. Ахмаров</i>
225 ЛЕТ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ		
12	И мастерство, и вдохновенье	<i>В. Угаров</i>
ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ		
18	Летний сад	<i>М. Изотова</i>
ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА		
22	Мексиканская графика	<i>А. Кантор</i>
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
28	Т. Жерико. Плот «Медузы»	<i>В. Турчин</i>
УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА		
34	Художник и цветы	<i>А. Алехин</i>
В СЕМЬЕ ЕДИНОЙ		
40	Орнаментальная роспись Узбекистана	<i>К. Касымов</i>
42	Ташкентское метро	<i>П. В. Семенов</i>
43	Сказочное ремесло	<i>Д. Зильпер</i>
46	Дворец творчества	
47	Энциклопедический словарь юного художника	<i>Г. Таттар</i>

На 1-й странице обложки: А. Головин. Девочка и фарфор (Фрося). Темпера. 1916. 146X97,2 см.

На 2-й странице обложки: Н. Амелина. Мир дому моему! Плакат. 1982.

На 3-й странице обложки: Т. Жерико. Плот «Медузы». Фрагмент. 1819. Лувр.

На 4-й странице обложки: Ф. Малявин. Портрет художника К. А. Сомова. Масло. 1895. Государственный Русский музей. 169X92,5 см.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова

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

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 04.04.83. Подп. в печ. 19.05.83. А00115. Формат 60x90^{1/8}. Печать офсетная. Усл. печ. л. в. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 176 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 414.

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





ISSN 0205—5791

70 коп.

Индекс 71124