

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





ЗА ANTIИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКУЮ СОЛИДАРНОСТЬ, МИР И ДРУЖБУ!

В столице нашей Родины — Москве 27 июля 1985 года откроется XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Почти 40 лет насчитывает история молодежных фестивалей. Перед каждым таким форумом юности мы возвращаемся к истокам этого массового движения молодого поколения планеты — вспоминаем год Великой Победы над фашизмом. Тогда, в ноябре 1945 года, на Всемирной конференции демократической молодежи в Лондоне, где встретились молодые, но уже пережившие ужасы войны люди, родилась идея проведения фестиваля — праздника молодости и мира. Посланцы пяти континентов, представлявшие 200 молодежных и студенческих организаций, заявили во весь голос:

«...Мы клянемся добиться единства молодежи всего мира, всех рас, всех цветов кожи, всех национальностей и религиозных убеждений. Уничтожить на земле все остатки фашизма. Установить между народами всего мира искреннюю дружбу. Борьбаться за справедливый и длительный мир. Покончить с нищетой и безработицей». Эти слова клятвы демократической молодежи мира стали программными в подготовке и проведении Всемирных фестивалей молодежи и студентов в Праге и Будапеште, Берлине и Бухаресте, Варшаве, Москве, Вене, Хельсинки, Софии, Гаване.

Всемирные фестивали стали живой, развивающейся традицией международного демократического и студенческого движения. «Костры солидарности» с антифашистской молодежью Испании и Греции, слет юных сборщиков подписей под Обращением о заключении Пакта мира между пятью великими державами, манифестации протеста против войн в Корее и Вьетнаме, протесты против провокаций израильских агрессоров, митинги в поддержку освободительной борьбы народов Азии и



XII · МОСКВА · 1985

Африки, стран Центральной Америки, массовые антивоенные выступления стали главными мероприятиями прошедших фестивалей, наглядно продемонстрировали решимость молодого поколения бороться за мир и светлое будущее человечества.

С каждым новым форумом ширились ряды его сторонников. На VI Московском фестивале (1957) один из молодых журналистов заметил, что среди участников фестивалей — люди разных политических убеждений, принадлежащие к разным партиям, но, если бы была создана партия Мира, они все стали бы членами этой партии.

Притягательные идеи фестивального движения — борьба за мир, единство молодежи, социальный прогресс, солидарность и дружба — нашли живейший отклик в различных прогрессивных детских и юношеских организациях, представители которых разъясняли цели и задачи фестивалей, пропагандировали их гуманные идеи, участвовали в митингах солидарности с народами, борющимися за независимость и социальный прогресс, манифестациях против войн, проводили кампании по освобождению политзаключенных, собирали средства в фестивальный фонд, выпускали листовки, плакаты с призывами множить ряды сторонников фестивального движения.

Так, накануне I Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Праге (1947) школьники Чехословакии, Советского Союза, члены детских организаций Швейцарии и Австрии приняли участие в сборе средств для антифашистских молодежных организаций Испании и Греции. В тридцати из 114 национальных делегаций на V фестивале в Варшаве (1955) были представители детских и юношеских организаций.

Однако проблемы подрастающего поколения впервые в истории фестивального движения нашли свое отражение на VI Всемирном фестивале в Москве. Руководители 26 пионерских и демократических детских организаций из 23 стран обсудили положение детей в современном мире, роль детских и юношеских организаций в воспитании подрастающего поколения. VI Всемирный фестиваль положил начало так называемым «детским программам»: конференциям для руководителей детских и юношеских организаций, встречам писателей, композиторов, художников, журналистов, педагогов, врачей — всех тех, кто работает с детьми и для детей, выставкам детских рисунков, художественным конкурсам.

Начиная с IX фестиваля в Софии (1968) участие в детских программах принимают сами дети. В рамках фестиваля организуются детские лагеря с широкой и разнообразной программой. Солидарность с борьбой вьетнамского народа против американских агрессоров была главной на Софийском фестивале, и это нашло широкое отражение в детской программе: была проведена грандиозная манифестация дружбы с вьетнамскими детьми, состоялась встреча пионеров и школьников «Дети всего мира — вместе с Вьетнамом», открылась выставка детского рисунка, в которой приняли участие юные художники из 60 стран.



Лариса Нежкина,
12 лет.
Мы за мир!
Акварель, карандаш.
г. Пучеж Ивановской обл.

Рита Шабогорова,
13 лет.
Фестиваль.
Акварель.
ДХШ, г. Ангарск.



Рита Федюкина,
14 лет.
Миру — мир!
Акварель, гуашь, тушь.
г. Клин Московской обл.

Юля Шелухина,
11 лет.
Демонстрация.
Гуашь.
Школа искусств,
г. Орджоникидзе.



На X Всемирном фестивале в Берлине (1973) первый раз в истории фестивалей в праздничном параде делегаций шла колонна детей и подростков — представителей детских и юношеских организаций из 46 стран. В одном из лучших современных зданий Берлина работал клуб «Друзья детей», главным мероприятием которого стала международная конференция «В защиту прав и лучшего будущего детей». В детской программе фестиваля приняли участие тысячи пионеров-гемановцев из различных уголков ГДР.

О растущей популярности фестивалей среди детей и юношества говорит и проведение I Международного детского фестиваля «Пусть всегда будет солнце!», который состоялся в СССР в 1977 году и собрал под свои знамена детей из 103 стран мира. В его работе участвовали пионеры социалистических и капиталистических стран, национальные скаутские организации, членские организации международного движения «Соколы». Больше недели продолжался этот удивительный детский праздник, и каждый день был не похож на предыдущий. Голубой флаг развевался не только в Москве и «Артеке» — во всех городах Советского Союза



проходили манифестации, митинги, встречи.

Международный детский фестиваль приобщил юных граждан всех стран и континентов к активной политической борьбе за дело мира и солидарности, в защиту своих прав, стал своеобразным прологом к широкой детской программе XI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Гаване (1978).

Местом проведения всех мероприятий для детей на Гаванском фестивале стал пионерский лагерь имени Хосе Марти. Здесь работал клуб «Друзья детей», где проходили встречи, дискуссии, обмен опытом работы, информацией о деятельности детских и юношеских организаций. Программу XI фестиваля украсил детский праздник «Пусть всегда будет солнце!», включивший митинг

антиимпериалистической солидарности, карнавал, смотр политического плаката и пионерские костюры, спортивные соревнования, художественные конкурсы, пионерское ролдео. Во всех этих мероприятиях участвовали дети из 48 стран мира.

В эти дни молодежь планеты готовится к новой встрече в Москве. Во многих странах созданы национальные подготовительные комитеты, проводят предфестивальные мероприятия, пополняется Международный фонд солидарности. Советский подготовительный комитет возглавил первый секретарь ЦК ВЛКСМ В. М. Мишин.

Лозунг XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!», фестивальныи призыв, принятые участниками Международного подготовительного комитета, определяют характер программы предстоящего фестиваля, его антивоенную, антиимпериалистическую направленность. Как и прежде, в фестивальном программе достойное место займут мероприятия, рассчитанные на его юных участников.

Е. ТОВМА,
ответственный секретарь Комитета
молодежных организаций СССР

ПОРТРЕТ СОЗИДАНИЯ

Художником производственной темы, летописцем жизни современного советского рабочего называют ленинградского графика Владимира Александровича Ветрогонского. Народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, профессор Ветрогонский не менее дорожит и гордится теми высокими званиями, которых удостоили мастера его же герои — труженики родного края. За циклы произведений, посвященных Череповцу, художнику присвоено звание почетного гражданина города. Бригада доменщиков-металлургов избрала автора «Северной Магнитки» своим почетным членом, а трудящиеся объединения «Кировский завод» отметили его творческий

труд званием лауреата заводской премии.

Рабочий класс уважительно и благодарно назвал художника «своим» не только за творчество, исполненное искреннего пафоса современности, воспевающее героизму труда, но и за духовную близость рабочему человеку, за терпеливое умение чувствовать заботы и устремления героев. Один из них, А. И. Гуторов, говорит:

— Владимир Александрович в цеху чувствовал себя как дома. Обычно приходил в конце почной смены — рано утром — и уходил в обеденный перерыв вечерней. Он изучил и познал нашу профессию. Хорошо понимает нас, ценит наш труд, и мы, доменщики-металлурги, тоже понимаем творче-

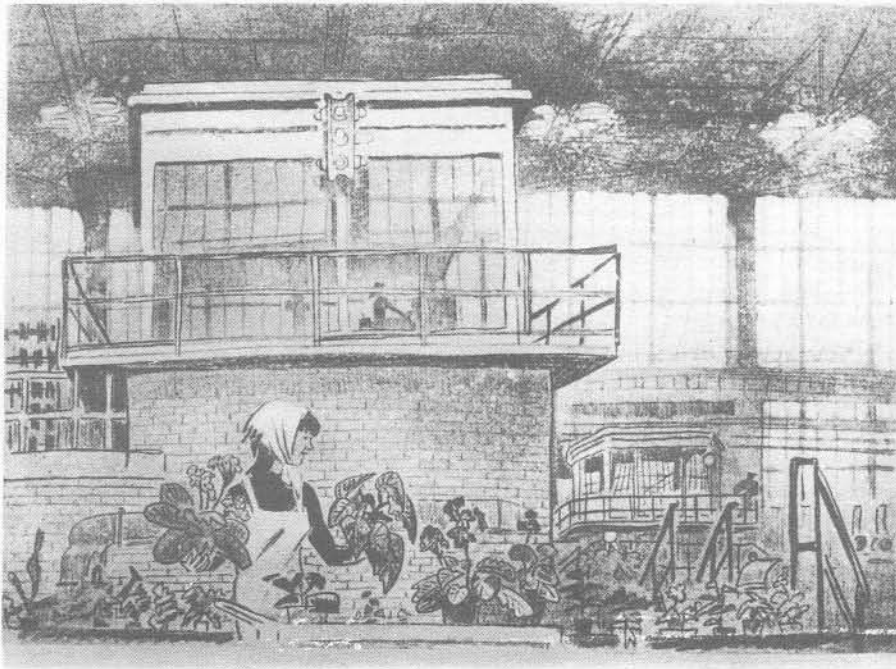
ство мастера — нашего друга, члена нашей бригады.

В основе взаимопонимания автора и его героев, художника и зрителей лежит упорный многолетний труд Ветрогонского, верность избранной теме, которая охватывает значительный пласт современной жизни — от сложных трудовых процессов до сокровенных душевных движений человека. Детство и ранняя юность, проведенные в Череповце и Ленинграде, пробудили в сердце художника интерес к динамике промышленного города, к скромной красоте русского Северо-Запада.

В 50-е годы творческой лабораторией Ветрогонского становится Донбасс. Край угля и стали щедро питает его воображение, дает сча-

В. Ветрогонский.
Сталь пошла.
Цветная линогравюра. 1955.





стливую возможность показать в графических сериях комсомольский энтузиазм, волнующие ритмы социалистического труда.

Художник создает портреты шахтеров и металлургов, с увлечением рисует интерьеры цехов, обращается к индустриальному пейзажу. Ему удаются жанровые композиции с монументальной панорамой начала смены, с полдневным отдыхом женщин-строителей, напряженной работой у мартена.

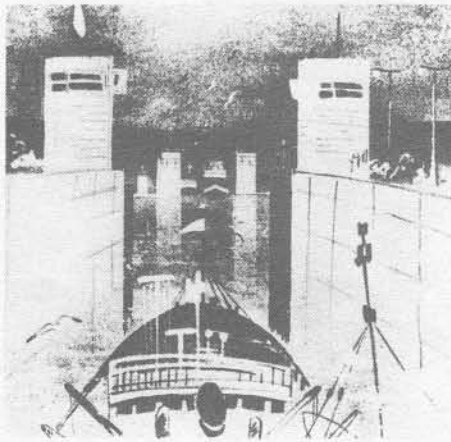
Цикл цветных линогравюр «Заводские будни», обобщивший опыт наблюдений на Макеевском металлургическом заводе имени С. М. Кирова, представляется первой зрелой работой художника о современности. И приходит он к ней профессионально сложившимся мастером. За спиной — незабываемые довоенные годы, проведенные в классах Ленинградской средней художественной школы, учеба в Академии художеств под руководством замечательного мастера и педагога А. Ф. Пахомова. Закалкой гражданской зрелости Ветрогонского стала война. Его военная биография раскрывает истоки глубокого патриотического чувства, пронизывающего все творчество мастера. В 1941 году Ветрогонский — доброволец аварийного восстановительного батальона Ленинграда. 1942-й — год эвакуации в Самарканд, продолжение учебы. Последние годы

В. Ветрогонский.
Цветы.
Литография. 1969.

В. Ветрогонский.
Шлюзы Волго-Балта.
Литография. 1970.

войны художник сражается в рядах той же части, в которой воевал и погиб его отец, где в медсанбате служила его мама.

Путь от Волхова до Берлина запечатлен в рисунках и набросках Ветрогонского. После войны последовательно и прочно утверждается в его творчестве тема мирного созидания. Все больше волнуют молодого мастера новые индустриальные мотивы, образы людей деятельных, активных, привычных к нелегкому труду, отмеченных



заботливым хозяйским отношением к работе, заводу, родной земле. Художник много ездит по стране. Видит, как из пепла войны героическим трудом современников возрождаются к жизни разрушенные районы, крепнет индустрия страны, строятся заводы, растут города, набирают силу гигантские стройки. Все это вдохновляет на новые графические листы об эпическом размахе коммунистического созидания.

После успеха серии «Заводские будни» Ветрогонский надолго связывает свое творчество с новостройками Северо-Запада и особенно близкого ему Череповца, с выросшей там могучей индустрией. С начала 60-х годов почти каждое лето отправляется туда Владимир Александрович обычно водным путем по Неве, через Ладожское озеро и дальше по знаменитому Волго-Балту. Графический цикл «По родному Северо-Западу» состоит из самостоятельных серий: «Северная Магнитка», «Волго-Балт», «Ленинград», «Кириши», «От Ленинграда до Череповца», «Река работает». Каждая включает от десяти до двадцати листов. Это портретная галерея металлургов, строителей, речников, мотористов — людей, горячо преданных своей профессии. В сериях много жанровых сцен трудовых будней, индустриальные пейзажи, мотивы северной природы.

— Северная природа, — говорит Владимир Александрович, — памятники русской старины, затейливые деревянные храмы естественно соединяются с современностью — новыми городами, стройными мачтами электропередачи, причудливыми шлюзами канала, силуэтами домен и газгольдеров. Я не вижу диссонанса между прекрасной нерукотворной природой и окружающей нас повседневной действительностью, творимой руками человека. Они существуют в нераздельном единстве, являя приметы времени...

В ясной гармонии труда и творческого поиска человека, его любви к родным просторам, осознания индустриальной среды как важной части сегодняшнего бытия заключено своеобразие графического почерка Ветрогонского. Он умеет убедительно, с лирической тонкостью передать величие индустриального пейзажа, атмосферу новостроек, сочетание черт старого

и нового, рационального и эмоционального.

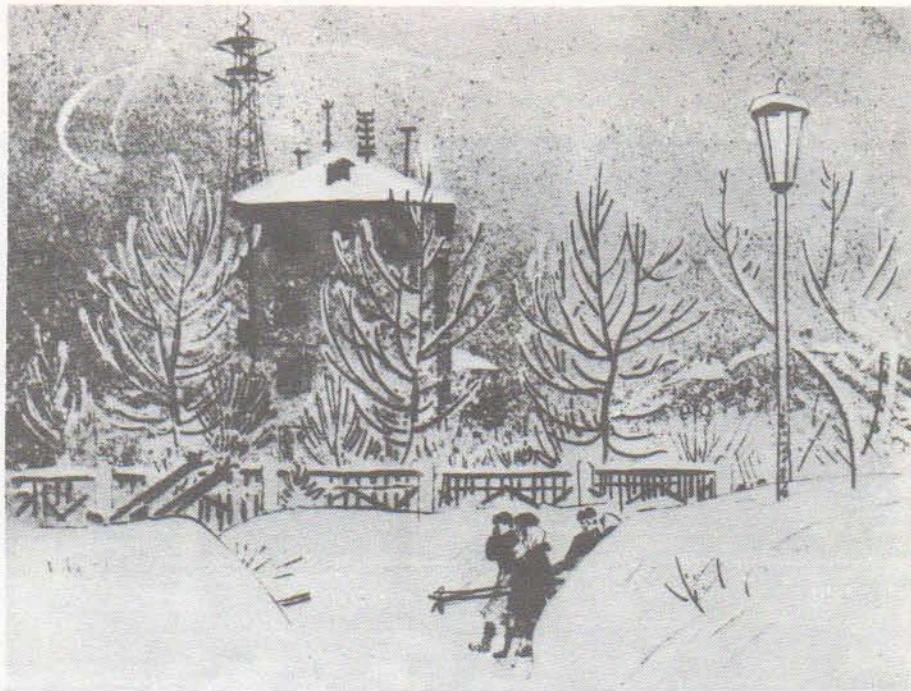
Художник пылливо всматривается в лица рабочих, обычно изображает их крупным планом, в привычной производственной обстановке. Уделяя внимание интерьеру, одежде, индустриальной атрибутике, ставя во главу угла точность и профессионализм в передаче особенностей того или иного трудового процесса, автор неизменно бережно относится к самому герою созидания. Поэтому так самобытны, ценны душевной открытостью и доверительной простотой образы современников в его графических работах.

Подкрепляя талант воображения постоянным натурным исследованием действительности, Ветрогонский совершает ежегодные творческие поездки по стране. Он посетил Урал, Прибалтику, Украину, Таджикистан, Армению, Дагестан. Его любимые творческие объекты — шахты, заводы, стройки, фабричные поселки, молодые города и исторические достопримечательности Родины.

Различные графические техники подвластны мастеру. Он успешно оперирует цветом и отношениями масс, умеет сохранить трепет и свежесть живого наблюдения как в быстром натурном рисунке, так и в многодельном эстампе. В каких бы материалах ни работал художник — будь то акварель, линогравюра или литография, — везде он сохраняет ясность композиции, динамичность и выразительную простоту рисунка, жизненность и активность переживания.

Творчество Ветрогонского прежде всего характеризуется открытой публицистичностью, прямым и уверенным почерком очевидца и участника великих свершений советского народа. Не случайно художника глубоко заинтересовала ленинская тема. Вот уже десять лет он работает над станковыми сериями «Ульяновск — родина В. И. Ленина» и «Шушенское — сибирская ссылка В. И. Ленина». Любовь к городу, носящему имя вождя, получила воплощение в серии акварелей «Ленинград». И в листах этих серий автор выступает как летописец своего времени.

Даже в чистых пейзажах мастера, выполненных акварелью вдохновенно и артистично, отсутствие прямого изображения человека



В. Ветрогонский.
Северная Магнитка. В воскресный день.
Литография. 1969.

В. Ветрогонский.
Горной. Герой
Социалистического Труда
А. Гуторов.
Цветная линогравюра. 1962.

восполняется тонкой поэтизацией результатов его активной преобразующей деятельности. Особенно примечательна в этом смысле недавняя серия акварелей «К родному порогу». В ней автор, обращаясь к воспоминаниям детства, к местам, где закалялась в боях его юность, к просторам вологодской земли, логически продолжает многогранную тему современности. Он понимает ее широко и не упрощенно.

В свой взволнованный рассказ



о времени Ветрогонский включает и динамические сюжеты промышленного строительства, и неторопливые мысли о красоте природы, богатстве культурного наследия Родины, и горькую память о невзгодах и утратах прошедшей войны, и страстное утверждение человеческого счастья, мира между народами на нашей планете.

Творческой энергии, пылливому интересу художника ко всему, чем живет страна, чему отдают свои силы люди, можно позавидовать. Постоянные командировки, преподавание в институте, участие в общественной жизни, многочисленные встречи в цехах, на новостройках, упорная работа в мастерской над воплощением очередного замысла — все это неразъединимые части характера, образа жизни художника-публициста. Его сердце по-молодому чутко и к неповторимому очарованию вечернего Ленинграда, и к рабочим будням Северной Магнитки. А впереди — новые встречи, новые замыслы, новые работы.

— Цель моей жизни, — говорит Владимир Александрович Ветрогонский, — вместе с другими художниками страны создать своеобразный портрет времени, наших тревожных и все же прекрасных дней. Портрет мужества и подвига, благородства и созидания наших современников...

Н. ИВАНОВ

МАЯКОВСКИЙ-ХУДОЖНИК



«Всем — все!» — кричали большие красные буквы плаката-афиши на выставке «20 лет работы», устроенной Владимиром Маяковским в феврале 1930 года в Клубе Федерации писателей в Москве. Название афиши выражало главный принцип творчества великого поэта, публициста, драматурга, актера, художника.

Талант художника проявился раньше всех остальных. В семье Маяковских рисовали все: отец Владимир Константинович (по его рисункам в доме были сделаны многие предметы мебели), мать Александра Алексеевна, сестры Людмила и Ольга. Людмила готовилась поступать в Строгановское художественно-промышленное училище и брала уроки рисования в Кутаиси, где жили Маяковские, у художника С. Краснухи. Она показала рисунки брата своему учителю. О результатах В. Маяковский писал в автобиографии: «Какой-то бородач стал во мне обнаруживать способности художника. Учит даром». Людмила Владимировна вспоминала, что С. Краснуха уделял много внимания брату, «засиживался с ним, не считая времени, увлекаясь вместе с нами. Он рассказывал нам о русской и западной живописи, об отдельных художниках... уроки проходили интересно. Володя быстро догнал меня в рисовании... Мы стали привыкать к мысли, что Володя будет художником».

Этой мысли не оставляет Маяковский, когда в 1906 году, после смерти отца, мать с детьми переезжает в Москву. Для Володи начинаются учение в гимназии и одновременно вечерние занятия в Строгановке. Семья живет тяжело. Вместе с Людмилой Владимир выжигает шкатулки, разрисовывает пасхальные яйца. В те годы рисовал он много, чаще всего портреты. Из самых ранних его работ сохранился карандашный портрет И. Морчадзе, профессионального революционера, жившего у Маяковских.

Четырнадцатилетним юношей вступил Владимир в партию большевиков. За свою революционную деятельность три раза подвергался арестам. Будучи натурой активной, он во время тюремного заключения решает заняться самообразованием. Из Суцевской полицейской части в январе 1909 года пишет письмо старшей

ВОПРОС ОБ ЭЛЕКТРОНИКАЦИИ ПОСТАВЛЕН В ПОРЯДОК ДНЯ СЪЕЗДА МЫ ПРИ КРУПНОМ ПЕРЕЛОМЕ: НА ТРИБУНЕ ПОДРОССИЙСКИХ СЪЕЗДОВ БУДУТ ПОЯВЛЯТЬСЯ НЕ ТОЛЬКО ПОЛЫТЧКИ, НО И ИНЖЕНЕРЫ.

ИЗ РЕЧИ ТОГДАШЕННИ НАЪ СЪЕЗДЕ.



В. Маяковский на выставке «20 лет работы» в 1930 году.

◀ Фото.

В. Маяковский. Окно РОСТА № 742. Фрагмент. Декабрь, 1920.

В. Маяковский. Окно РОСТА № 335. Сентябрь, 1920.

сестре с просьбой принести ему «Капитал» Маркса, художественную литературу, учебник, купить акварельных красок. «Если найдешь (постарайся), то принеси Гнедича «Историю искусств» и Мутера «Историю живописи в 19 столетии», если есть, то принеси от кого-нибудь другого, а если нет, то в крайнем случае те, которые лежат у меня в сундучке, только оберни их в бумагу. Сейчас говорил со зрителем. Разрешил принести краски и рисо-

вать, только чтоб все принадлежности были небольших размеров, а то неудобно. Да, принеси еще две кисточки...» К сожалению, рисунки, сделанные в тюрьме, не сохранились.

Первое страстное желание после освобождения — учиться. Именно в то время Маяковский почувствовал стремление создавать социалистическое искусство. У него, шестнадцатилетнего, за плечами была уже суровая жизненная школа, «правильное отношение к миру», но небольшой багаж знаний.

Меня ж из 5-го вышибли класса, пошли швырять в московские тюрьмы.

Хотя в тюрьме были написаны первые стихи и 1910 год Маяковский считал началом поэтической деятельности, он по-прежнему собирает статью художником. Его мастерство формировалось в Строгановке, художественных студиях, в Училище живописи, ваяния и зодчества. Из студийных преподавателей поэт с благодарностью вспоминал П. Келина: «Реалист. Хороший рисовальщик. Лучший учитель. Твердый. Меняющийся. Требование — мастерство. Гольбейн. Терпеть не могущий красивенькое». В фигурном классе Училища живописи, ваяния и зодчества Маяковский занимался более двух лет. Это было единственное профессиональное образование, которое он получил. Современники вспоминают о материальных трудностях семьи Маяковских. Но ни бедность, ни тюрьмы не сломали воли и характера художника. Он учится, много работает. Изучает старое, ищет новое, чтобы проложить собственную дорогу в искусстве. Участвует в дискуссиях и диспутах о путях изобразительного искусства, пишет статьи.

В каталогах выставок 1912—1915 годов указаны самые разные работы молодого художника: пейзаж «Волга», «Женский портрет», карикатуры, автошаржи. Сохранилось немного произведений того времени. В коллекции Государственного музея В. В. Маяковского — три ранние живописные работы: «Женщина в шубке», «Натурщица», «Железка». В разных техниках выполнены рисунки:

ОКНО САТИРЫ РОСТА №335



пастель, тушь, акварель, уголь, карандаш. Потребность рисовать поэт ощущал так сильно, что, когда не было ничего под рукой, макал в чернила или тушь окурки, использовал обгорелые спички. Рисовал животных: собак, зебр, крокодилов. Сохранилась целая серия его жирафов.

В портретах современников чувствуется умение автора улавливать характер. Интересны его сделанные моментально дружеские шаржи на И. Репина и К. Чуковского. По воспоминаниям Корнея Ивановича, Репин хвалил рисунки Маяковского, отмечая их реализм.

Главным в его жизни стала поэзия, к которой пришел он через изобразительное искусство. Первые стихи как будто написаны кистью художника:

Я сразу смазал карту будня,
плеснув краски из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

Жажда рисовать осталась на всю жизнь. Рисунками испещрены записные книжки поэта с рукописными автографами стихов. Здесь можно встретить дружеские шаржи на писателей, знакомых, автошаржи. В самой большой записной книжке — рисунки, сделанные во время поездки в Мексику и Америку в 1925 году. Среди них портрет американского художника Гуго Геллерта. Здесь же рукой Г. Геллерта — надпись на английском языке: «Ей-богу, вы не только великий поэт, но и художник».

Много стихов Маяковский написал «для детков». Изданные отдельными книжками, они и сейчас восхищают яркими, оригинальными иллюстрациями. Это было проявлением требовательности поэта к оформлению детской книги, свидетельством его заботы и внимания к юным гражданам страны. Сохранился макет детской книжки Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо?». Несшитая тетрадь, в ней написанные Маяковским стихотворные строки, и на каждой странице оставлено место для иллюстраций — такое расположение текста и рисунков он хотел видеть в этой книжке.

В музее поэта, в комнате, где он жил и работал, сейчас, как и при жизни его, можно увидеть на ра-



бочем столе рядом с авторучкой и блокнотом с поэтическими заготовками флаконы с тушью, тюбики с красками. Изобразительное искусство не переставало интересовать Маяковского. С ним работали художники ищущие, смелые: А. Леңтулов, А. Родченко, М. Черемных. Статьи Маяковского о живописи рассказывают о встречах с П. Пикассо, Ф. Леже, о большом интересе к их работам. Как и поэзия, изобразительное искусство было для Маяковского одной из важных форм общения с людьми.

Работая в 1917 году над лубком в издательстве «Парус», возглав-



ляемом А. М. Горьким, используя классические традиции русской народной картинки, он вносит в это понятное для масс искусство новые образы и приемы, стремится поставить лубочный плакат на службу борющемуся народу.

Великая Октябрьская социалистическая революция стала смыслом жизни Маяковского — «моя революция». Ей он отдает всю мощь таланта. Смелость, новаторство, неиссякаемая энергия характерны для Маяковского — поэта и художника. Создавать искусство, достойное времени, всегда идти в своем творчестве от реальных наблюдений, от жизни — этим требованиям он следует, в каком бы жанре ни работал: выполняя эскизы декораций к собственным пьесам или конфетные обертки, оформляя книги, делая рекламные плакаты, создавая «Окна РОСТА». В трудные и героические дни гражданской войны, когда само время требовало новых агитационных форм искусства, способных поднять массы на борьбу с врагом, рождались легендарные «Окна РОСТА». Первые ручные плакаты РОСТА появились летом 1919 года на смену печатной «Стенной газете». Инициатором выпуска был известный художник М. Черемных, работавший заведующим художественным отделом агентства.

С приходом в РОСТА Маяковского, который сразу оценил оперативность нового искусства, его большие агитационные возможности, плакат приобрел острое политическое звучание, яркий, образный язык. Изобразительная публицистика стала той формой общения с людьми, которая была ему необходима: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры».

С первого своего «окна» — оно вышло в октябре 1919 года и призывало пополнять ряды коммунистов — Маяковский начал изменять структуру ручного плаката. Он сразу подчинил текст и рисунки одной теме — разъяснению важной политической задачи и ее значения. Единство текста и рисунка, лаконизм и образная мощь плаката сосредоточивали внимание на главном в политической жизни тех дней. Этим первым «окном» Маяковский предопределил путь плаката в РОСТА, провозгласив его важнейшую задачу — «протокольная за-

пись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов».

Ядром боевого коллектива были М. Черемных, И. Малютин, В. Маяковский. Владимир Владимирович стал душой коллектива, его реальным руководителем.

Тема плаката определялась текстом, часто стихотворным, а почти все тексты писал Маяковский. Если авторы предлагали тексты, то принимал их только Маяковский. От него зависело политическое содержание «окон». Это требовало не только мастерства, но и политической зрелости, умения из множества самых разных событий выделить главное.

Потрясающая работоспособность поэта, стремление всего себя отдать работе, нужной революции, были примером для всех художников. Нередко в день Владимир Владимирович делал до 50 плакатов. «Окна РОСТА» — фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятиmillionного народища», — писал Маяковский. Люди ждали плакаты, в которых ярко говорилось о том, что волновало всех, которые разъясняли постановления Коммунистической партии, громили белых на всех фронтах, восстанавливали народное хозяйство, отвечая на вопрос, что делать в сложившейся обстановке.

Информация, получаемая РОСТА с фронтов гражданской войны и из разных уголков страны, давала возможность отразить в «окне» последние новости, нередко опережая печать. «От нас требовалась машинная быстрота, — вспоминал Маяковский, — бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело на улице красочным плакатом... Этого темпа, этой быстроты требовал характер работы, и от этой быстроты вывешивания вестей об опасности или победе зависело количество новых бойцов. И эта часть общей агитации подымала на фронт».

Сила воздействия плаката была огромна. «Окна РОСТА» создавались почти в 50 городах страны. Искусство это стало по-настоящему народным. «Бешеный темп революции» требовал простого и быстрого рисунка. Здесь Маяковскому очень пригодился опыт ра-



В. Маяковский.
И. И. Морчадзе.
◀ Карандаш. 1908—1909.

В. Маяковский.
Василий Каменский.
◀ Карандаш. 1918.

В. Маяковский.
Женщина в синем.
Масло. 1912—1913.

В. Маяковский.
Конфетная обертка.
1920-е годы.



боты в лубочном плакате. В «Окнах РОСТА» Маяковский — поэт и художник — использовал приемы народного лубка, освободив его от штампов и украшательства, экономное цветовое решение. Главное требование Маяковского к рисунку — понятность тому, для кого он создается. Рисунок должен быть броским. Интересна техника исполнения рисунка. Поэт быстро наносил контур фигуры четкой сплошной линией и заливал краской, чаще всего одним цветом: красным — красноармеец, рабочий; враг — черным, коричневым. Фигуры условные, но выразительные, очень динамичные. Это позволило создать художникам РОСТА цветовую и образную символику. Символы переходят из плаката в плакат, число их растет. Особенно изобретателен был Маяковский с «рукой»: она указывала путь рабочим и красноармейцам к победе, сжималась в кулак, громя врагов, рукопожатие провозглашало солидарность.

Броские «окна» заставляли даже бегущего остановиться перед лозунгами и призывами, которые вели народ к победе. Сделало неповторимым революционный стиль плаката и слово Маяковского. Стихотворные тексты к «Окнам РОСТА» Владимир Владимирович называл своим «вторым собранием сочинений». Они так же просты и выразительны, как рисунки. В «окнах», где удивительно слились текст и рисунок, поэт использовал язык времени — язык декретов, призывов, использовал традиции русского народного творчества: песни, частушки, басни, загадки. «Это телеграфные вестки, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же распубликованные частушкой». Маяковский гордился тем, что их «перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек».

Маяковским сделано несколько тысяч рисунков и большая часть текстов к ним. И если бы он не вошел в мировую культуру как поэт, то остался бы в истории как создатель нового удивительного искусства революции.

М. НЕМИРОВА,
заместитель директора по научной
работе Государственного музея
В. В. Маяковского

ИДЕАЛЬНЫЙ МИР КЛОДА ЛОРРЕНА



На зеленом лугу у самого берега морского залива девушки в античных одеяниях украшают себя венками из цветов. Одна из них беззаботно уселась на спину чудесного белого быка. Сцена легко читается на фоне величественного пейзажа. Изогнутая береговая линия окаймлена могучими деревьями, вдали синеют горы, видны развалины храмовых построек и старой башни, на рейде застыли корабли со спущенными парусами. Солнце золотит пышные кроны деревьев, их ажурную листву. Ласково плещутся о берег изумрудно-зеленые волны, а над всем — ярко-голубое южное небо. Картина называется «Похи-

щение Европы». Ее написал в 1655 году знаменитый французский живописец Клод Желле, прозванный по месту своего рождения в Лотарингии Лорреном. Ныне она украшает один из залов московского Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Однажды юная и прекрасная дочь сидонского царя Агенора Европа, как повествует древнегреческий миф, вместе с подругами отправилась на берег моря. Ее увидел могучий громовержец Зевс и решил похитить. Чтобы не испугать юную царевну, он принял образ кроткого белого быка и, когда Европа уселась на

его спину, быстро помчался к морю, волны которого расступились перед ним.

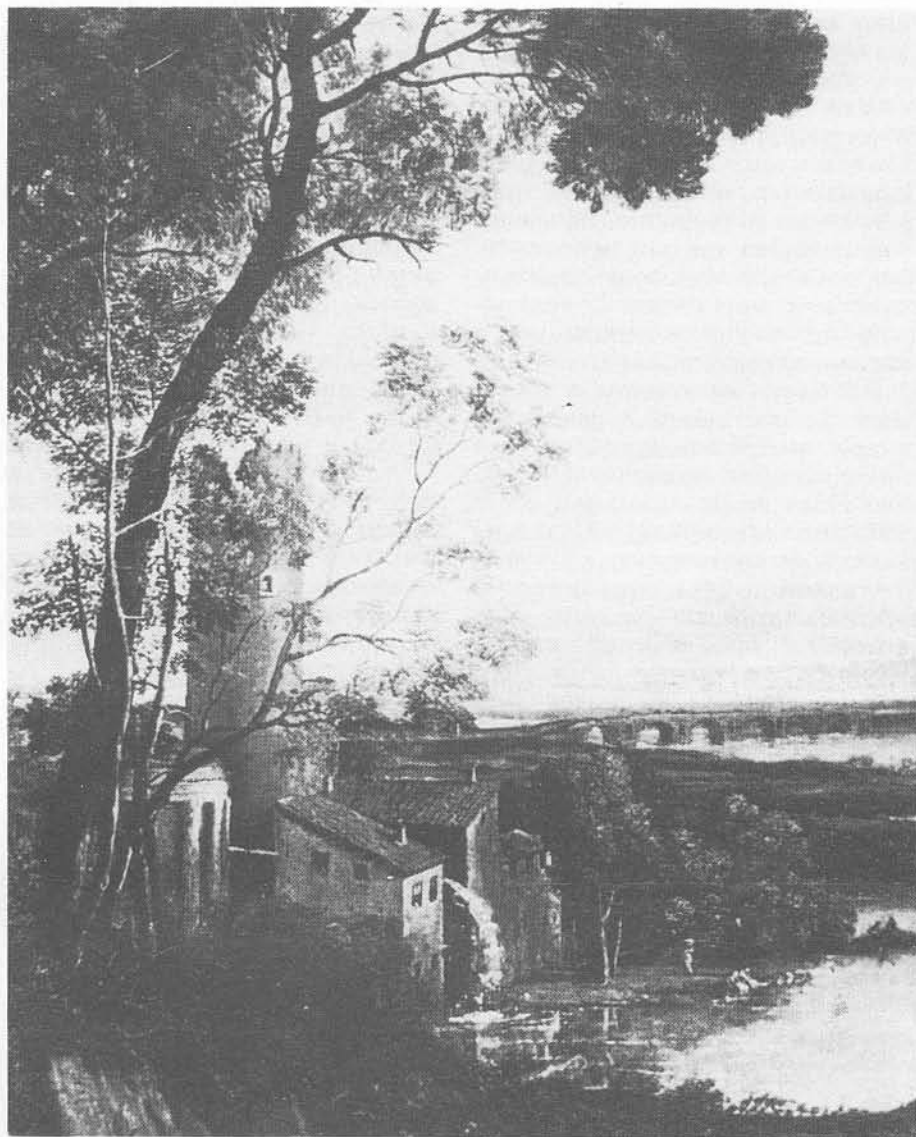
Этот поэтический миф привлекал многих художников. Его запечатлели древнегреческие скульпторы и вазописцы, римские мозаичисты и мастера помпейских росписей. Очень популярен был сюжет «Похищение Европы» в искусстве эпохи Возрождения. К нему обращались крупнейшие художники XVII—XVIII веков. Прекрасную картину на этот сюжет создал русский живописец В. Серов. Каждый мастер выразил свое понимание древнегреческого мифа. Одни стремились передать бурную динамику сцены похище-

ния, других привлекали возможности богатого декоративного решения картины.

Клод Лоррен избирает иной путь. На его картине фигуры девушек, животные занимают незначительное место. Они оживляют передний план, вносят в него движение, жизнь. Этим композиционным приемом художник подчеркивает, что сцене похищения отведена подчиненная, второстепенная роль. Главное для него — образ возвышенной, гармоничной природы, с которой человек живет в мире и согласии. Это идеальный мир. В полотне словно воплотились представления о «золотом веке» человечества. Эти черты живописи Лоррена тонко подмечены великим русским писателем Ф. М. Достоевским в романе «Подросток».

Вглядываясь в картину, мы замечаем, что преобладающее значение в ее композиционном построении имеют линии, влекущие взор в глубину: к извилистому берегу морского залива, стоящим на рейде кораблям и спускающимся к морю горам. Этому же подчинено и цветовое решение картины. Густой изумрудно-зеленый цвет водной поверхности переднего плана постепенно переходит в светло-голубой, почти сливающийся с небом на горизонте. Не случайно Лоррен помещает здесь небольшое, словно растворяющееся в мареве белое пятнышко паруса.

Картина наполнена светом и воздухом. Тонким кружевом вырисовываются на фоне неба листья деревьев, корабельные снасти. Линейная композиция картины, распределение затененных мест, свет, разлитый в ней и связывающий передний и дальний планы в одно нераздельное безбрежное пространство, увлекают зрителя в прозрачную морскую даль, призывают последовать за одиноким парусом на горизонте. Безмятежная идиллия сцены меркнет перед манящей далью, полной простора, воздуха. Картина исполнена высокого лирического чувства и вместе с тем пронизана затаенной грустью о другой жизни, может быть, насыщенной тревогой и борьбой, но не менее прекрасной. Именно это качество привлекло в XIX веке художников-



К. Лоррен.
Похищение Европы.
Масло. 1655.
100×137.

романтиков к произведениям Клода Лоррена.

Он — представитель искусства французского классицизма XVII века. Направление зиждилось на преклонении перед разумом человека, признании целесообразности мироздания. Идеал классицизма — человек, живущий в счастливом единении с природой. Почти всю жизнь живописец провел в Риме, однако и вдали от родины остался глубоко национальным художником. Он был страстно влюблен в природу, понимал и ценил ее величественную красоту. Композиции Лоррена — это сочиненные ландшафты. Но в их основе — многочисленные зарисовки, сделанные в окрестностях

К. Лоррен.
Пейзаж с танцующими.
Фрагмент.
Масло. 1648.
150×200.

Рима, обычно в технике гуаши с отмывкой. Художник предпочитал писать против солнца, когда все предметы становятся как бы прозрачными, и любовно отделял детали переднего плана, тающие в дымке дали. Мифологические персонажи он вводил в свои полотна, следуя нормам классицизма, не признававшего «чистого» пейзажа, как якобы «низшего» среди других жанров. Решающего значения эти сцены не имеют, а являются лишь смысловым и художественным дополнением картины — стаффажем. Поэтому их исполнение Лоррен обычно доверял собратям, искусен-

ным в жанровой и мифологической живописи. Для самого же мастера главными в картине всегда были лирическое ощущение природы, воздух и свет. По поэтичности и гармонической ясности его произведения принадлежат к лучшим образцам мировой пейзажной живописи, волнуют зрителя возвышенным чувством прекрасного, величавой простотой композиции и свежестью красок.

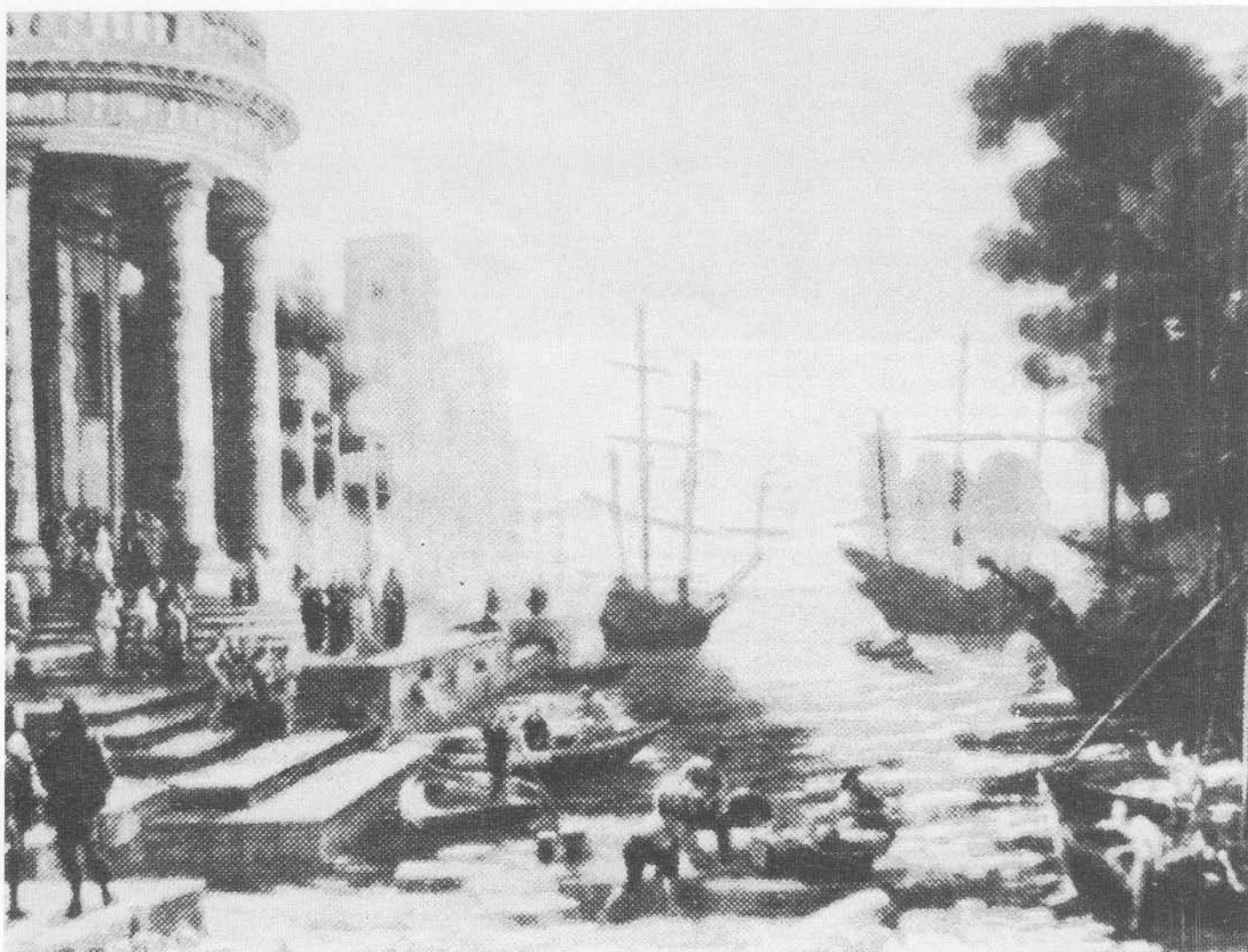
Проблема освещения в живописи постоянно занимала художника. В том же зале музея находится его полотно «Прибытие Энея в Италию, или Утро Римской империи». Название можно легко заменить на «Утро в гавани». Ведь фактический «герой» картины — солнце, лучи которого пробиваются сквозь золотистую дымку утреннего тумана. Лоррен выбирает торжественное мгновение, когда

солнечный диск едва поднимается над горизонтом и золотая дорожка бежит по ряби волн. Прибрежные скалы и корабли в гавани еще погружены в легкий сумрак, но природа уже пробуждается ото сна. Ночные тени только на переднем плане. Чем дальше, тем воздушнее становятся предметы. Они словно пронизаны светом и кажутся пылающими на золотисто-огненном фоне. Но как бы ни было сильно движение в глубину картины, везде царственное спокойствие. Скалы и корабли, словно кулисы, обрамляют величественную сцену. Ровно, одна над другой, ложатся горизонтальные линии. Во всем ощущается гармония; кажется, что совершенство достижимо, а природа навсегда останется возвышенной и прекрасной.

Тончайшая передача состояний природы, воздушной сре-

ды — ключ к разгадке тайны живописи Лоррена. Он стремится запечатлеть холодный рассеянный свет раннего утра, яркость полудня, таинственный сумрак ночи. Поэтому его картины нередко составляют циклы, посвященные разным временам года и состояниям природы. Один из них, состоящий из четырех картин, «Четыре времени суток» («Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь»), 1651—1672 годов, хранится в Государственном Эрмитаже. Эта сюита — одна из жемчужин в коллекции французской живописи XVII века прославленного музея.

Наиболее ярко особенности творческого метода Клода Лоррена проявились в полотне «Утро». Композиция построена по всем правилам классического искусства: части картины строго уравновешены, выделен центр, пространственные планы плав-



но переходят друг в друга, преобладают спокойные горизонтальные линии. Какая необыкновенная свежесть, светлая поэзия разлиты в картине! Господствует настроение тихой задумчивости, даже некоторой грусти — этому служит излюбленный художником мотив античных руин. Но оно скоро исчезнет, растворится под ослепительными лучами восходящего солнца.

Лоррен тонко чувствует изменения световоздушной среды в различные моменты дня: наступления светлого утра с первыми проблесками солнца, его захода и погружения природы в сумеречную тьму. Последовательно высветляя композиционные планы по мере их удаления, он достигал впечатления широты пространства. Художник помещал источник света в самой глубине картины, у гори-

зонта, или высоко, как бы за ее пределами, добиваясь тончайших переходов от светлых до затененных участков изображения. Это сообщало его произведениям безмятежность, спокойствие и гармонию. Мягкой живописной манерой Лоррен передавал особенности колорита в самой природе, которую он воспринимал сквозь призму личных переживаний. Мечтательные и элегичные пейзажи мастера наряду с его циклом картин «Четыре времени суток» — это хвалебный гимн миру, его величавой красоте.

Сравним холсты Лоррена с находящимся в залах Государственного Эрмитажа «Пейзажем с Полифемом» Никола Пуссена. Мифологические персонажи этого полотна в чем-то сходны с лорреновскими. Но у Пуссена природа состоит как бы из не-

обычайно вещественных кристаллических объемов. Угловатая, крепко сбитая фигура циклопа Полифема словно вырастает из скалы, служит ее естественным продолжением и олицетворяет стихийное, природное начало. Это иной, «героический» тип пейзажа. Искусство Пуссена глубоко сосредоточенное, художник создает строго выверенный гармонический образ природы.

Подобное неустанное стремление подчинить творческие порывы сознательно поставленной цели Лоррену несвойственно. Он воспринимает мир более непосредственно, создает образы идеальной, лирически понятой природы. Воздух, простор, прозрачные манящие дали являются главными героями его пейзажей.

В. СИНЮКОВ

К. Лоррен.
Отплытие святой Уреулы.
Масло. 1641.

◁ 113×148,6.

К. Лоррен.
Ночь. Из цикла «Четыре
времени суток».
Масло. 1672.
116×160.





ХУДОЖНИК И ТЕАТР

ГЕРОИЧЕСКИЙ ТЕАТР ФЕДОРОВСКОГО



Ф. Федоровский.
Под Кромами. Эскиз
декорации к опере
М. Мусоргского «Борис
Годунов».
Масло. 1948.
80×116.

Ф. Федоровский.
Эскиз костюмов Мисаила,
Варлаама, приставов и
хозяйки корчмы к опере
М. Мусоргского «Борис
Годунов».
Акварель. 1926. 38×44.

В самом центре Москвы, на площади Свердлова, находится величественное здание Большого театра. Его торжественный портик увенчан квадригой Аполлона — солнечного покровителя искусств. Каждый вечер тяжелый парчовый занавес, на котором изображены атрибуты искусств, открывает перед зрителями чудесный мир музыкальных спектаклей. Несколько поколений слушателей смогли познакомиться с выдающимися постановками русской национальной оперы, идущими в декорациях народного художника СССР Федора Федоровича Федоровского, по эскизу которого создан и нарядный занавес Большого театра. Оперы М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Глинки в оформлении выдающегося мастера — золотой фонд советского искусства.

Отмечая столетие со дня рождения художника, Большой театр возобновил в 1984 году одну из его самых монументальных и поэтичных работ — оперу Н. Римского-Корсакова «Садко». Увертюрой к юбилейным торжествам стала выставка эскизов, развернутая в фойе театра.

Мощный темперамент мастера, его фантазия, дар сценического архитектора и колориста определили такое понятие, как «театр Федоровского». Декоративное богатство живописи художника



восходит к высоким традициям отечественной культуры, принципам оформления музыкального спектакля, утвержденным искусством К. Коровина, А. Головина, М. Врубеля и В. Поленова.

Былины и эпические сказания, предания и легенды влекли Федоровского. К ним он возвращался постоянно. Темы опер «Садко», «Хованщина», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Псковитянка» казались ему неисчерпаемыми источниками творчества. «Опера увлекает меня как синтетическое зрелище, — говорил Федоровский, — как единение всех искусств: поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры — всех девяти классических муз, которые навсегда приковали меня к театру. Я мажорно понимаю природу театра: именно такой ступок жизненной энергии бывает у меня, когда хочу выразить ту или иную музыкальную тему. Я всегда люблю на сцене радость, гиперболическое увеличение масштабов, которые увлекают в работе. Этот толчок мне был дан Врубелем на одном из мимолетных уроков, который оставил неизгладимое впечатление, стал ведущим принципом моего творчества. Мне хочется заполнить всю сцену все шире и шире, все больше и больше захватывать пространство, чтобы дать яркий образ зрителю...»

Как сформировался художественный вкус, театральное мышление, как раскрылся могучий дар Федоровского? Он родился в древнем Чернигове, рано осиротел. В семь лет после переезда в Москву его отдали в городское училище. Заметив неодолимое влечение подростка к рисованию, учителя настояли на том, чтобы он поступал в знаменитое Строгановское художественно-промышленное училище на декоративное отделение.

Выдающиеся способности Феди, наблюдательность, трудолюбие и одержимость искусством отличали его среди сверстников. Знаменитый профессор Ф. Горностаев, архитекторы И. Жолтовский и Ф. Шехтель, скульптор Н. Андреев помогли раскрыться дарованию юноши. Основы живописного мастерства он постигал в классе К. Коровина, признанного лидера театральных художников. В его мастерской царил атмосфера преклонения перед древнерусским искусством. Впечатления от



Ф. Федоровский.
Стрелецкая слобода. Эскиз
декорации к опере
М. Мусоргского
«Хованщина».
Масло. 1949. 82×115.

Ф. Федоровский.
Эскиз костюмов нищих к
опере М. Мусоргского
«Борис Годунов».
Акварель. 1926. 33×46.



Ф. Федоровский.
Корабль Садко. Эскиз
декорации к опере
Н. Римского-Корсакова
«Садко».
Масло. 1949. 44×60.

Ф. Федоровский.
Мельница. Эскиз декорации
к опере И. Дзержинского
«Тихий Дон».
Масло. 1935. 87×110. ▶

путешествий в Углич и Ростов Великий, Псков и Новгород остались на всю жизнь в памяти Федоровского и повлияли на его художественные воззрения. Золотая медаль достойно увенчала обучение в училище.

Дебют Федоровского как театрального художника состоялся в 1907 году оформлением оперы Ж. Бизе «Кармен» в Частном театре С. И. Зимина. В конкурсе на лучшее декорационное оформление постановки первую премию неожиданно получил воспитанник Строгановки. Победа оказалась тем значительней, что на музыкальных сценах работали такие блистательные мастера, как К. Коровин и А. Головин, А. Бенуа и Л. Бакст, М. Добужинский. Труппа Зимина сыграла выдающуюся роль в истории русского музыкального театра благодаря привлечению великих певцов Ф. Шаляпина и Л. Собинова, дирижеров Ф. Комиссаржевского и Э. Купера, художников И. Билибина, П. Кончаловского и Ап. Васнецова. Кроме того, в этом театре Федоровским были оформлены такие постановки, как «Садко» (1909), «Снегурочка» (1910) Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» (1910) П. Чайковского. В них с исключительной силой выявился поэтический реализм молодого мастера.

1913 год стал для Федоровского рубежом. По совету Валентина Серова его пригласили участвовать в «Русских сезонах» в Париже, организованных С. Дягилевым, которые стали триумфом отечественного искусства во всем мире. В постановке оперы М. Мусоргского «Хованщина» художник комплексно подошел к разработке ее изобразительной части. Эскизы декораций и костюмов, предварительные зарисовки действующих лиц, наброски гримов и бутафории и сейчас, через 70 лет, покоряют глубоким психологизмом. Возникает впечатляющая картина, в которой полностью живет каждый образ.

Многие годы спустя, в 1950 году, Федоровский вновь обратился к любимой опере. Этой постановке была суждена долгая сценическая жизнь. Вот уже 252 раза она прошла на сцене Большого театра. А до этого ее слушали во многих городах на-

шей страны, в Нью-Йорке и Милане, Париже и Софии. Слушателей неизменно покоряет историческая достоверность и философская глубина трактовки оперного шедевра М. Мусоргского.

Мы воспроизводим один из эскизов декораций Федоровского — «Стрелецкая слобода». На нем изображена слобода в Зарядье, где зреет заговор боярина Хованского. Узорочье парадного крыльца, толпы стрелецких семей. Гроздь алой рябины как бы предвещают трагический исход схватки «хованщины» с молодым Петром. Вдали, на кремлевском холме, сплотившиеся золотые купола соборов, бескрайние дали старой Москвы.

Трагичной предстает последняя картина «Скит». На смену ликующему гимну пришел безысходный день. Осенние облака затянули небо и скрыли солнце. Тяжелый сумрак обнял старый сумрачный лес. От многоглавого храма на пригорке до ветхой часовенки протянулись вереницей в белых и черных одеждах раскольники. Тревожные всплески пламени свечей освещают их фигуры. Мрачный лес справляет страшную тризну по готовящим себя к самосожжению фанатичным верующим.

За время работы в Большом театре Федоровский оформил 31 спектакль — произведения Р. Вагнера и Ш. Гуно, М. Глинки и П. Чайковского, А. Бородин и Н. Римского-Корсакова, несколько балетных спектаклей. Он работал в содружестве с известными мастерами: дирижерами Н. Головановым, А. Мелик-Пашаевым, Е. Светлановым, хореографом А. Горским.

С 1946 года в его декорациях идет опера «Борис Годунов» М. Мусоргского. Впервые художник обратился к ней в 1927 году. Он писал: «Пушкин и Мусоргский. Какой восторг и наслаждение творить в содружестве с двумя гениями жизненной и исторической правды! Стоит только вспомнить слова Мусоргского: «Какая неистощимая руда для хватки настоящего — жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься, если истинный художник», — сразу хочется проникнуть в самую глубину содержания народной драмы. Сделал бесчисленное количество набросков с натуры, стремясь найти форму спектакля, способную воплотить музыкальную и драматическую мощь произведения. Десять разнообразных по своему содержанию картин-декораций, до тысячи костюмов действующих лиц, масса определенных предметов быта. Содержание оперы раскрывает сложное взаимодействие образов, психологию, характеры действующих лиц: горожан, нищих-слепцов, купечества, бояр, духовенства, шляхты».

Каждая сцена воплощается художником ярко и выразительно. Перед взором зрителя возникают сменяющие друг друга колористически контрастно решенные картины царских палат, кремлевской площади, богатого польского замка, корчмы на литовской границе.

Создавая оформление сцены «Под Кромами», художник писал: «Декорация рисует лесную поляну у дорог, ведущих в Москву. Стихийная сила народа и природы, гениально отображенная в музыке Мусоргского — «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая», и подсказала мне решение этой сцены. Могучие сосны с опущенными снегом

ветвями как бы символизируют народную силу. На возвышенности за частоколом — город Кромь с собором, с башнями. Все это в дыму пожарищ. Горит земля русская по всему пути Самозванца. Образ народа и образ природы составляют активную непобедимую силу, противостоящую пришельцам».

В Большом театре бережно сохраняется еще одна превосходная работа Федоровского — декорации к опере Н. Римского-Корсакова «Садко». Стихия новгородского торжища, собравшего корабли индийского, веденецкого, варяжского купцов, сменяется фантастически украшенными чертогами морского царя.

Обратившись к советской оперной классике, художник создал декорации к «Тихому Дону» (1935) композитора И. Дзержинского. Поездка Федоровского в станицу Вешенскую к писателю М. Шолохову оставила неизгладимый след в его памяти. В эскизе к одной из сцен оперы Федоровский изобразил на фоне неоглядных степных просторов одиноко стоящую на бугре мельницу. Золотятся жнивьем убранные поля. Голубое бездонное небо широко распростерлось над ними. Тоскливо, неприятно Григорию Мелехову, вернувшемуся в отчий край. Отступившись от народа и оставшись на перепутье жизненных путей, он

сторонится своих односельчан и ищет убежища, пытается укрыться на старой мельнице.

Последней работой художника стала опера П. Чайковского «Чародейка», поставленная в 1955 году и возобновленная его дочерью — художницей Большого театра Н. Федоровской. Лирический мир природы служит фоном для раскрытия трагической судьбы русской женщины — героини оперы Настасьи. На эскизе 1958 года к последнему действию изображен осенний лес. Холодный ветер срывает с деревьев желтые и багряные листья. В тревожных ритмах сгибающихся древесных стволов и ветвей предчувствие надвигающейся беды: в свинцовые воды реки должны бросить отравленную княгиней Настасью. Природа одухотворена. Она скорбит и печалится, оплакивая погибшую.

Наследие Федоровского обширно и многообразно. Оно определило развитие современной театрально-декорационной живописи. Во всем, что создал художник, ощутима любовь к жизни, щедрость души и незаурядность живописного дара, отданного без остатка во славу русской музыкальной культуры.

В. КИСЕЛЕВ,
старший научный сотрудник
Государственного центрального
театрального музея имени А. А. Бахрушина



РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ И СОВРЕМЕННАЯ МОДА

Вы, наверное, заметили, что современная мода проявляет повышенный интерес к народной одежде. Глядишь, в городской толпе вдруг замелькают то латиноамериканские пончо, то цветастые «цыганские» юбки, то вышитые в русском стиле платья. Такой интерес наблюдается, конечно, не только у нас в стране, но и во всем мире. Причем особенной популярностью фольклорные мотивы пользуются у молодежи.

Причин, видимо, несколько, и едва ли не первая из них — своеобразная реакция на ставшую уже привычной «европейскую» одежду. Слов нет, она демократична и удобна. Женщина, например, в одном и том же костюме, с небольшими вариациями, может пойти и на работу, и в гости, и в театр. Но одновременно такая одежда нивелирует людей, делает их похожими друг на друга. Национальный же костюм уникален. Скажем, среди тысяч русских крестьянских нарядов, хранящихся в музеях, не найдется и двух одинаковых: то состав иной, то ткань, то вышивка... И ведь все — своими руками! Словом, хозяйке всегда было чем удивить подружек.

Существует и более глубокая причина. По меткому слову М. И. Калинина, «народ все равно что золотоискатель, он отбирает, сохраняет и несет, шлифуя на протяжении многих десятилетий, только самое ценное». Складываясь веками, национальный костюм вбирает в себя неповторимый характер, взгляды, обычаи, вкусы того или иного народа и становится в конце концов их ярчайшим образным выражением. Это огромная историческая и художественная ценность, к которой люди, как бы ни изменялась их жизнь, будут обращаться снова и снова.

С первых лет Советской власти наши лучшие художники-модельеры стремились придать бы-

товому костюму национальное звучание. Результат налицо. Сегодня идеи русского сарафана, рубахи, душегреи, полушубка, сапожек, шапки-ушанки нашли отклик не только в отечественной, но и в мировой моде. Уверен, им суждена долгая жизнь.

Чем же привлекает создателей современной одежды русский народный костюм?

Думаю, не ошибусь, если скажу, что для вдумчивого художника он не только неисчерпаемый источник новых идей, но и своего рода «учебник» на все времена. Ведь главное в народной одежде — ее всеобъемлющий демократизм, функциональность каждого элемента, ясная логика форм и конструкций, а эти принципы всегда жизненны. Вам не совсем понятны привычные для модельера термины? Попробую разъяснить. Народный костюм всегда был обращен к человеку в его повседневной жизни и потому «грел» — во всех смыслах этого слова. Формы и конструкции одежды прямо зависели от ее назначения и материалов: их пластических свойств, фактуры, цвета, рисунка. Никаких излишеств, даже раскрой применяли так называемый «безостатковый», используя ткань цельными полотнищами. И на всем печать высокого вкуса.

Это, однако, не значит, что, создавая современную одежду, художник лишь копирует формы народного костюма. Модельер обычно идет по пути переосмысления первоисточника, отбирая самые характерные признаки и наиболее важные свойства. А все, что не имеет существенного значения и не несет образной характеристики, опускает. Ассоциативные представления играют первостепенную роль в нашей работе: подсказывают новые ходы, позволяют достичь разнообразия в моделях одежды.

Понятно, что творческой переработке источника предшествует

длительное изучение его. Ведь без глубоких знаний все разговоры о фантазии, ассоциациях, образе остаются пустыми словами. Смотришь выступление иногo профессионального ансамбля русской песни или танца и диву даешься псевдонародным костюмам, право, гораздо более уместным в цирке или варьете: уважения к народному искусству они вызвать никак не могут. Не всегда национальные традиции находят достойное отражение и в бытовой одежде. Виною чаще всего как раз мнимая общедоступность темы, поверхностное представление авторов о нашем старинном костюме.

Что же значит для художника изучать его? Прежде всего — рисовать с натуры: в экспедициях, в музеях, на выставках — снова и снова. И, зарисовывая, стараться прочувствовать, понять и выявить все богатство костюма: пластику формы, красоту пропорций, динамику ритмов, особенности колорита, многообразия фактур и, конечно, совершенство целого.

Помните, у М. И. Глинки: «Музыку создает народ, а мы ее только аранжируем». Традиционная одежда для художника — то же, что мелодия и ритм народной песни для композитора, который, по-своему аранжируя их, добивается современного содержания, новой выразительности. Старинный костюм может вдохновить модельера, подсказать ему специфические решения, которые так или иначе будут напоминать ему о первоисточнике. Но использовать старую форму полностью нельзя: художник обязан создавать модели, отражающие его время.

В одном из номеров «Юного художника» уже рассказывалось о русском народном костюме¹. Тогда речь больше шла о его составе, сегодня же поговорим о

¹ См. № 10 за 1983 год.



Перед вами костюм-образ — вологодский сарафанный комплекс — наиболее характерный наряд северных великорусов. Композиция создана автором статьи по подлинникам из коллекции Вологодского краеведческого музея.

А это воронежский поневный комплекс, столь характерный для южнорусских областей. Костюм-образ создан автором статьи по подлинникам из коллекции Воронежского краеведческого музея.



Три эскиза молодежных комплектов, созданные художником Т. Гурьяновой на основе воронежского народного костюма.

декоративном убранстве, которое придавало всему ансамблю неповторимое звучание.

Вы, наверное, помните, что украшали в основном праздничный костюм. Причем характер декора зависел от материала, из которого изготовлялся тот или иной элемент. Так, верхнюю

одежду — шушпаны, шугаи, казакины, полубубки, шубы — отделявали чаще всего нашивками, аппликациями, вышивками тамбурным швом. Узоры располагались вдоль линии борта (концентрируясь на груди и в нижнем углу верхней полы), вокруг горловины или воротника и по подолу, на обшлагах рукавов и карманах. Иное дело — домотканые шерстяные поневы, украшенные застилом «ковровой» вышивки, а также полосами узорного тканья, лентами, нашивками, позументом, шнуром, сутажем. На сарафан нередко шел уже декорированный материал с набивным или вытканым узором, скажем, самодельная пестрядь — полосатая или клетчатая ткань самых разных расцветок. Наконец, рубаха. Благодарная природа льняного холста служила своего рода канвой, что позволяло выполнять вышивку без предварительного рисунка, который часто сковывал фантазию мастерицы. Узор отлично писался в прямоугольные полотнища, располагаясь по подолу, на низках рукавов и у линии их соединения со «станом», вокруг выреза горловины, вдоль разреза на груди. Он акцентировал эти открытые плоскости рубахи.

Пожалуй, вышивка была наиболее распространенным в народе способом украшения костюма. За долгие века простые русские крестьянки создали поистине уникальное искусство, отмеченное сказочным богатством узоров, трактовок, приемов. Причем едва ли не в каждом районе искусство это имело свои особенности.

Так, старинная северная вышивка выполнялась, как правило, одним цветом: в более ранние времена — красными нитками на белом холсте, позднее — и белыми на красной фабричной ткани. Наиболее распространенные швы — крест, «роспись», строчка, тамбурный, в орнаменте же главное место занимали образительные мотивы: мифическое древо жизни, берегини с воздетыми к небу руками, фигуры птиц, коней, львов, причудливые архитектурные сооружения. В центральных и южных районах России сюжетные изображения встречались редко, главную роль

играли геометрические узоры — ромбы, квадраты, кресты, розетки. Да и колорит здесь иной: красный цвет, как правило, оживляют энергичные вкрапления зеленого, синего, желтого, черного. В одной композиции часто сочетаются разные швы — цветная перевить, двусторонний крест, счетная гладь, белая строчка по «выдернутой» сетке.

Старинная русская вышивка и сама по себе очень красива. Но особую ценность приобретает она в костюме, с которым составляет органическое единство. Это закономерно: ведь приемы украшения одежды вышитым узором складывались веками. Именно через согласованность всех элементов и создавался единый художественный ансамбль, в котором нет ничего случайного и любая мелочь «работает» на общий образ. Взять, к примеру, такой прием, как преизбыточное на первый взгляд соединение в южновеликорусской одежде разнообразных вышивок, ткачества, кружев, нашивок, позумента. Но в конечном итоге вся эта пестрота приводилась в гармонию, и в целом костюм создавал впечатление величавой монументальности.

Чтобы лучше представить себе, как конкретно работает с первоисточником модельер, рассмотрите наши иллюстрации. На первых двух изображены старинные наряды вологодской и воронежской крестьянок, представляющие основные типы русского народного костюма — северный и южный. В северный — так называемый «сарафанный комплект» — входит рубаха с характерной вышивкой, сарафан из набивной ткани, узорно вытканый пояс-покроя, платок поверх кокошника. Южный — специалисты называют его «понеvным комплексом» — состоит из рубахи, вышитой черной нитью в сочетании с золотом, клетчатой поневы с прошвой, своеобразно украшенного пояса и специфически южного головного убора — «сороки».

Теперь присмотритесь к эскизам молодежных платьев, выполненных Т. Гурьяновой по мотивам старинного воронежского костюма. Не правда ли, смотрятся они весьма современно? А ведь и формы платьев, и

пропорциональные отношения элементов, и сам способ ношения подсказаны первоисточником. На него же указывает преобладание оттенков красного цвета на белоснежном фоне, напоминающем отбеленный крестьянский холст. А сочетание цветных тканей, полос, тесьмы, столь характерное для южнорусской одежды, использование узорного ткачества и орнаментированного трикотажа? Да и расположен декор в тех же местах, что и в воронежском костюме. Приемы решения проймы, горловины, лифа, которые придают моделям особую выразительность, также навеяны первоисточником. Безусловно, есть с ним переключки и в том, что прямые полотнища юбок собраны на традиционный пояс-гашик и образуют динамичные фалды и складки. Разнообразия же силуэтов автор достигает за счет перемещения линии талии.

Модели, повторяю, смотрятся свежо, причем в них отчетливо звучит нотка оптимизма, свойственная русской одежде. Это не случайно. Автор их — выпускница Московского технологического института легкой промышленности, где изучению народного творчества отводится важное место. Будущие модельеры хорошо понимают эстетическую сущность русского костюма и учатся претворять ее в современной одежде. Отмечу и Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина: здесь готовят специалистов, которые знают и ценят искусство русской вышивки, придающей сегодняшним бытовым вещам неповторимый облик. Став профессионалами, выпускники этих учебных заведений обогащают окружающий предметный мир произведениями, которые доносят до нас народные традиции, воспитывают в массах художественный вкус.

Все это, согласитесь, очень важно. Обращение к русскому народному костюму способствует обновлению, обогащению, развитию современной одежды, созданию стиля — социалистического по содержанию, национального по форме.

Ф. ПАРМОН,
доцент Московского технологического
института легкой промышленности

ДОБРЫЕ ДРУЗЬЯ ~ ГИПСЫ

Кто сказал, что рисовать гипсы скучно, что это занятие наводит уныние, гасит интерес к изобразительному искусству?! Рисование гипсов и очень интересно, и крайне полезно. Творческие способности не загубит, а, наоборот, даст им возможность проявиться.

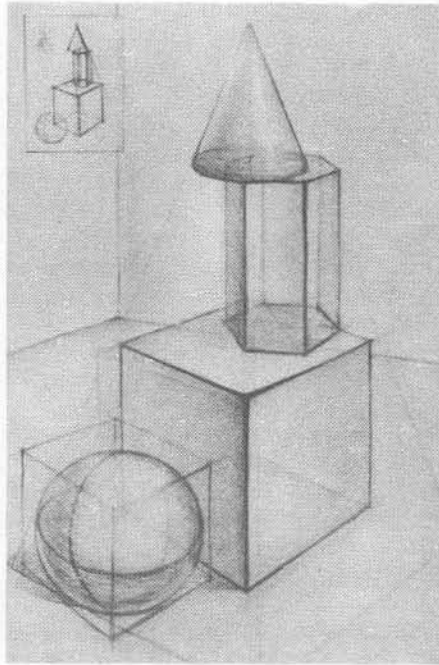
Почему именно гипсы? Гипсовый раствор быстро затвердевает в заданных формах, выделяя при этом тепло, которое словно и остается: слепки с классических произведений не кажутся мертвыми. Копии, выполненные в этом материале, удивительно пластичны, точно повторяют малейшие нюансы, едва уловимые изменения поверхности подлинника. Недаром в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина экспонируются наравне с оригинальными произведениями гипсовые слепки античных статуй, скульптурных портретов, рельефов.

С помощью гипса можно повторить и сложную капитель коринфского ордера, и целый фронтон древнегреческого храма. Материал прекрасно поддается тонированию, например под бронзу.

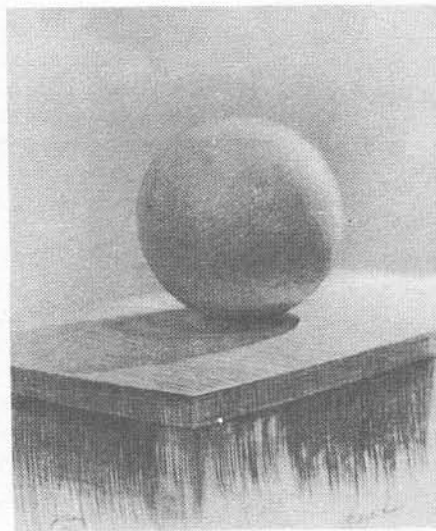
В зависимости от освещения тени на гипсе бывают резкими, глубокими, контрастными или мягкими, воздушными, едва уловимыми. Фактура и цвет гипса таковы, что на его поверхности светотень со всеми тончайшими градациями располагается идеально, давая прекрасную возможность изучить ее законы.

Гипсы могут «позировать» сколько угодно, не меняя форм и очертаний. Это самые терпеливые и добрые натурщики. Недаром они всегда были верными друзьями художников, особенно в период приобретения ими основ профессионального мастерства.

Вместе с тем гипсовые геометрические фигуры, розетки, орна-



менты, маски, головы, фигуры не дают рисующему никаких поблажек: работать надо серьезно, с полной отдачей сил; ошибки тут не спрячешь за эффектной тушевкой или броскими штрихами, они сразу же будут заметны. Это

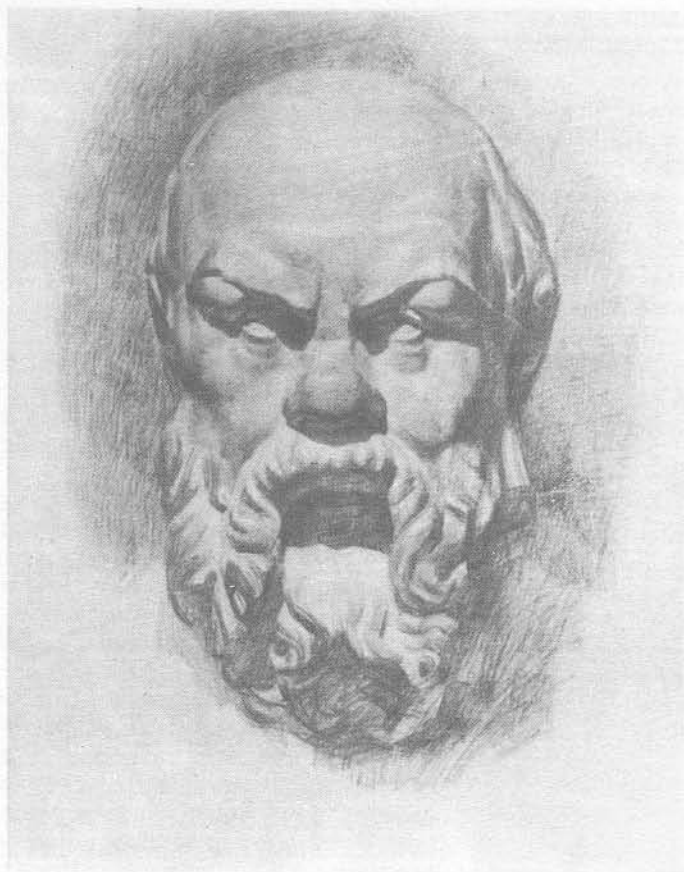


свойство гипсов на руку требовательным к себе начинающим художникам. Потому что помогает успешно совершенствоваться в искусстве рисунка, развивает глазомер, чувство формы.

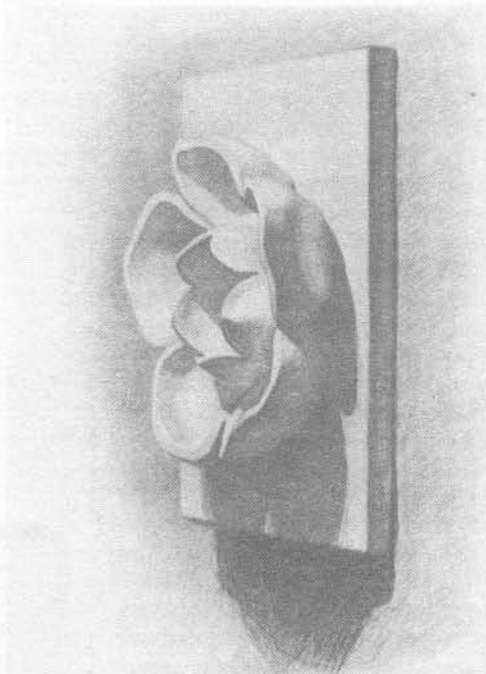
Гипсы могут ставить немало задач, связанных с передачей пропорций, объемов, освещения, фактуры, линейной, воздушной и световой перспектив, анатомических особенностей человека и животных. А если входят в натюрморт (вспомните полотна Шардена), то служат как бы камертоном при определении тоновых и цветовых отношений и нередко являются композиционным центром. Занимают далеко не последнее место и в больших сюжетных полотнах. Всем вам известен триптих Г. Коржева «Коммунисты» и его правая часть «Гомер»: красноармеец-художник лепит бюст великого поэта античности, глядя на его гипсовый портрет.

Не полагайте, что гипсы помогают лишь освоить грамоту рисунка, что, изображая их, выше копирования, слепого подражания не подняться. Ничего подобного. Посмотрите на работу А. Иванова «Голова Аполлона Бельведерского». Художник направил на скульптуру свет снизу, отчего лицо греческого бога приобрело особую выразительность. Контрасты света и тени, их чередование придают лицу романтически-приподнятое выражение, а мягкие, нежные переходы освещения сообщают облику Аполлона особую поэтичность. Сам по себе замечательный рисунок послужил Иванову основой для известной картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис занимаются музыкой и пением» (1830—1834).

П. П. Чистяков, всегда придававший большое значение рисованию гипсов, повторял: «Академии без Аполлона быть не может».



Рисунки гипсов — работы учащихся Московского художественного училища памяти 1905 года.



Все художники, прошедшие академию, обязательно «учились у гипсов». А когда в начале 1900-х годов в ней были упразднены гипсово-фигурные классы, то оказалось, что это в конечном результате понизило профессиональный уровень учащихся.

Выдающийся русский художник и педагог В. Е. Савинский был убежден, что гипсы в начале обучения рисовать надо обязательно — это дает возможность лучше усвоить основные методы изображения объемной формы на плоскости.

Как прекрасно и с каким увлечением рисовали В. Серов, М. Врубель, Н. Рерих, В. Борисов-Мусатов гипсовые головы Зевса, Юпитера, Антиноя, Бахуса, Александра Севера, Люция Вера... Их работам присущи точность построения, безошибочность пропорций, формы. Но в то же время как сильно они отличаются по манере исполнения, темпераменту, образности.

Из головного класса переводили в фигурный.

«Стояла фигура Германика, — вспоминал И. Репин. — И это было уже совсем невероятным. Впервые — вся фигура — я страшно боялся, робел; все скромно вырисовывал, фона совсем не тушевал, тушевка деталей была у меня совсем бледной, рисунок казался одним контуром...

Но каково же было мое торжество! Товарищи еще издали поздравляли меня: я получил за Германика первый номер».

Рисование с античной статуи римского оратора, которую ошибочно считали статуей полководца Германика, занимало в системе академического преподавания видное место. Руководство старейшего в России учебного заведения называло «Германика» образцом «правильности в размерах, естественности в положении и простоты в композиции». Вот почему гипсовая копия находящейся в Лувре скульптуры была обязательной для работы с натуры в фигурном классе.

И в наши дни гипсы занимают достойное место в высших и средних художественных учебных заведениях. Они не только украшают интерьеры, создавая атмосферу приподнятости, особый творческий настрой, но и служат эталонами для рисования.

А как быть с гипсовыми геометрическими телами? Ведь они не копии произведений искусства. Бывает, что начинающие художники относятся к ним без всякого уважения, предпочитая эффектные натюрморты, составленные из привлекательных по форме и ярких по цвету вещей.



Однако ничто так не учит грамотно строить изображение, разбираться в сущности конструкции предметов, передавать форму, материальность, фактуру, как геометрические тела из гипса. Вы с легкостью беретесь изображать сложные предметы, но попробуйте верно нарисовать обыкновенный гипсовый шар — так, чтобы он казался объемным, несдавленным, без вмятин. Ведь малейшая неточность в передаче светотени, едва заметный сдвиг рефлексов, блика создадут впечатление его деформированности.

Научившись рисовать геометрические тела — конус, шар, цилиндр, призму, пирамиду и другие, — вы сумеете успешно справиться с более сложными задачами. Еще П. Сезанн утверждал: все окружающие нас предметы вписываются в те или иные простейшие геометрические тела.

Это, конечно, не означает, что

надо рисовать одни лишь гипсы, — необходимо разумное чередование заданий, в том числе и работа над композицией, по памяти, воображению.

Изображение гипсов преследует различные цели. Во-первых, как мы уже говорили, оно помогает освоить изобразительную грамоту. Во-вторых, гипсы знакомят с классикой, прежде всего — античной скульптурой, приобщают к высшим достижениям художественной культуры прошлого. Причем самым активным образом, в процессе рисования с натуры слепков и копий произведений выдающихся ваятелей. В-третьих, рисуя капители колонн, различные орнаменты, вы изучаете элементы архитектуры, их конструктивную основу, красоту форм.

Огромную пользу приносит рисование гипсовой головы и ее частей: глаз, губ, носа, уха. Классический пример — голова Давида работы Микеланджело. Слепки с ее деталей дают возможность проштудировать форму с такой тщательностью, какой начинающий художник еще не может добиться, рисуя живую модель.

Античные скульптуры создавались с учетом строгого соблюдения канонических норм, выработанных в результате пристального изучения природы и обобщения наблюдений. Благодаря этому их пропорции близки к данным анатомии. Дело в том, что, если, например, пропорции лица у каждого человека индивидуальны, то среднее арифметическое, получаемое на основе их измерения у многих людей, позволяет установить чаще всего встречающиеся соотношения величин. Эти соотношения помогут вам ориентироваться в характере пропорций изучаемой конкретной природы.

Античные скульптуры облегчают подход к живой натуре не только при изучении пропорций. Благодаря тому что в них дана уже обобщенная форма, начинающему художнику легче бывает разобраться в задачах рисунка.

Гипсовые слепки деталей лица и фигуры очень полезно изображать в разных поворотах и, следовательно, перспективных сокращениях, что дает возможность

хорошо уяснить строение и характер данной анатомической формы.

Рассказ о рисовании гипсов мы проиллюстрировали работами учащихся Московского художественного училища памяти 1905 года. Это лишь несколько примеров заданий, которые выполняют учащиеся в начале учебного курса. Рисунки разной степени сложности, но все они свидетельствуют о серьезной, увлеченной работе будущих художников над решением самых разных задач: как построить геометрические тела, чтобы они лежали на плоскости, не были искажены в пропорциях, верно соотносились бы по высоте, ширине, длине и все перспективные сокращения отличались точностью; как добиться передачи объема сложной капители, не дробя ее деталями, изображая их так, чтобы они «знали» свое место, не выпадая из большой формы; как показать пространство, воздушную и световую перспективу; как передать материальность гипса, его белую матовую поверхность.

Еще более сложное дело — изображение гипсовых масок и голов, когда, помимо решения вышеназванных задач, необходимо достигнуть портретного сходства. Немаловажное значение имеет и техника владения карандашом. Иногда положенные на бумагу штрихи растирают — растушевывают — тампоном. Этот способ выявления объемов весьма эффектен, но нередко ведет к ошибкам. Лучше работать штрихами, мелкими или более крупными, с легким или слабым нажимом, в зависимости от светотени, очертаний предмета, характера природы. Впрочем, абсолютных рецептов, как именно надо рисовать, нет и, по нашему мнению, быть не может.

Гипсы — это «кухня» художника, стремящегося стать сильным, разносторонним рисовальщиком. Они, добрые и терпеливые наставники, помогут вам овладеть прочным фундаментом знаний и навыков, необходимых для работы в любом виде изобразительного искусства.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

ПЕРВЫЙ РЕПИНСКИЙ «ГИПС»

(Из книги И. Е. Репина «Далекое близкое»)

И вот я в рисовальной школе. Я рисую отформованный с натуры лист лопуха.

У нас два учителя — Церм и Жуковский. Несколько рисунков Церма висят на стенах как оригиналы для подражания. Они нарисованы с таким совершенством великолепной техники и чистоты отделки, что на них всегда глазекот ученики; не оторвать глаз — дивная работа. Нигде не притерто — так чисто рассыпаются красивые штрихи, такая сила в темных местах... Неужели это простыми руками на бумаге человек мог сделать! Какая чистота!!!

...Но что делать: понемногу я с полным самозабвением увлекаюсь опять своим лопухом и как попало затираю и штрихую своими грязными пятнами, добиваясь форм гипса.

Между учениками только один маленький кругленький Суханов хорошо тушует... как начнет карандашом — коротенькими штрихами, — так и лепит, так и лепит; вокруг него всегда куча зевак — очень занятно глядеть.

Ко мне подходит учитель Рудольф Жуковский.

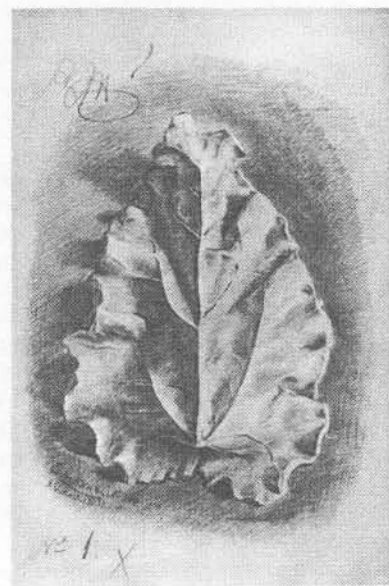
— А вы где учились? — спрашивает меня.

— Я в Чугуеве, — отвечаю я, — только рисую вот так на бумаге я в первый раз в жизни. Мы там все больше иконы писали, образа; рисовали только контуры с эстампов.

Через некоторое время он еще раз подошел ко мне вдвоем с Цермом.

— Да, — говорит Церм, — сейчас видно, что он писал уже масляными красками; трудно ему будет овладеть красивым штрихом, грязно и бестолково тушует...

«Так вот он, Церм, — этот с жиденькими бакенами, худенький учитель; и это вот он так дивно рисует!.. Но едва ли он еще и теперь так может нарисовать, — думаю я, — там нечто сверхъе-



И. Репин.
Рисунок гипсовой модели
листа.
Карандаш. 1863.

стественное; лучше печати».

Еще учитель был в классе масок и гипсовых голов — Гох.

Но больше всего ученики говорили об учителе Крамском... в его классе нельзя было добиться места...

Вскоре после моего поступления и недолгого рисования в классе орнаментов и масок наступил рождественский перерыв занятий. Сказано было, что все, что мы рисовали в классах, должно быть сдано в особую папку у служителя — для экзаменов и что после праздников ученики будут записаны в порядке успехов по рисованию.

Возвратившись к занятиям недели через три, ученики с огромным интересом потянулись к списку, вывешенному на стене, чтобы видеть оценку своих способностей.

Добрался и я и... пришел в отчаяние: моей фамилии я совсем не нашел в списке. Сердце мое клочкотало от обиды и огорчения. Я не мог понять: за что

же я исключен? Грязно? Да, тушевать я не умею еще...

Наконец, нагоревавшись чуть не до слез, я спрашиваю одного мальчика подобнее:

— А скажите, за что же исключают из списков? Или не экзаменуют?

— Я не знаю, — отвечает он, — вероятно, плохие рисунки. А вы что?.. Вас не поместили в этом листке, исключили? Да ведь, кажется, записывают всех. А как ваша фамилия?

— Да фамилия моя Репин; я поступил недавно...

— Что же вы! Что вы! Ведь Репин записан *первым* — читайте!

Я подумал, что он смеется, и пошел к листу, который висел за стеклом в красной деревянной рамке. Вот затмение: действительно, первая, очень четко написанная фамилия была «Репин».

— А может быть, есть другой Репин? — спрашиваю я.

— Не знаю, — отвечает он. — Да вы спросите у служителя ваши рисунки, — уже выдают; и на рисунках поставлены номера самими учителями, на экзамене.

Действительно, я едва верил глазам: на моем лопухе был энергический росчерк «Рудольф Жуковский» и стояла черта первого номера, придавленного так энергично, что видно было, как французский карандаш сломался и сделал точку с отпрыском вверх.

...Я как на крыльях летел к себе; мне так хотелось рассказать поскорей моему другу-архитектору, хозяину квартиры, о своем неожиданном успехе в рисовальной школе...

— Да я ведь к вам летел похвастать: я получил первый номер и нахожусь в недоумении. Надеюсь, вы, как художник, объясните мне истину...

— А! Ну, ну... Покажите, покажите.

— Да вот: рисунки грязные, затертые, тушевать я еще не научился, и меня совсем озадачил этот первый номер.

— Кх-хе, постойте. Видите, все это своеобразно и рельефно; а главное, я бы, с нашей архитектурской точки зрения, сказал бы: материал есть. У вас удивительно чувствуется *гипс*; ну и нарисовано, видно, верно и с чувством.



1.

СОЮЗ ИСКУССТВА И ФИЛАТЕЛИИ

Многие ребята обращаются к нам с просьбой рассказать о собирании марок, посвященных изобразительному искусству. Сегодня мы начинаем публиковать цикл статей, которые, уверены, порадуют не только юных филателистов. Каждый материал будет посвящен маркам, связанным общим тематическим принципом. Редакция призывает читателей предлагать возможные «маршруты» путешествий в страну Филателию — интересные, волнующие темы, которые нашли отражение в искусстве, а затем — и на почтовых миниатюрах. Итак, ждем ваших писем!

Коллекционеры — счастливые люди». Это справедливое утверждение Гёте, собравшего за свою долгую жизнь обширные коллекции произведений живописи, медалей, монет, минералов, книг, как нельзя более подходит к филателистам, хранящим в альбомах разнообразные почтовые марки.

Не стоит объяснять, насколько интересно и полезно их коллекционирование. Филателист знакомится с географией и историей отдельных государств, с развитием транспорта и связи, с животным и растительным миром, шедеврами искусства из различных музеев планеты. В

самом деле, разве не интересно совершать воображаемые путешествия по залам галереи Уффици или Лувра, всемирно известных музеев Советского Союза?

Практически все страны света выпускают многокрасочные, крупноформатные марки, воспроизводящие произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Хорошо известны и многочисленные советские марки и блоки с репродукциями картин Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Интересно вспомнить, что появление самых первых относится к началу двадцатых годов. Речь идет о миниатюрах (№ 4—6), воспроизводящих скульптуры «Крестьянин», «Рабочий» и «Солдат», выполненные в бронзе И. Шадром в 1922 году и находящиеся в Третьяковской галерее. К двадцатой годовщине первой русской революции в 1925 году появились марки, сюжетами которых стали полотна художника И. Владимирова «Баррикады на Красной Пресне в Москве» и плакат Н. Никонова на тему революционного митинга.

Сейчас, взглядываясь в марки двадцатых-тридцатых годов, с трудом можно определить, какая из них создана по специальному эскизу, а какая воспроизводит известный плакат или картину



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.

того времени. Например, небольшая квадратная марка (1925 г.), вышедшая к 100-летию восстания декабристов, выполнена по эскизу А. Моравова к картине «Декабристы в ссылке», а рисунок одной из редчайших отечественных марок авиапочты создан по широко известному плакату художника В. Костяницына «Даешь пятилетку в четыре года!».

В создании первых почтовых марок Советской России большую роль сыграли многие выдающиеся деятели отечественного искусства. В одном из номеров журнала «Филателия» за 1917 год можно прочитать интереснейшие строки: «В Министерстве почт и телеграфов приглашенные в качестве членов жюри художники А. Бенуа и С. Яремич рассмотрели и одобрили ряд образцов новых марок, представленных художниками Билибиным, Зарриньшем, Нарбутом и Чехониным. Выбор остановился на пяти образцах изображений...» Вот и выходит, что создание первых советских почтовых марок связано с именами таких выдающихся художников, как А. Бенуа, И. Билибин и Р. Зарриньш. Кстати, именно эскизы последнего были приняты за основу при выпуске первой серии почтовых марок РСФСР (1918 г. — № 2, 3).

Многое в истории советской филателии связано с именем большевика-подпольщика, активного деятеля революции Ф. Чучина, 100 лет со дня рождения которого было отмечено в 1983 году выходом художественной почтовой карточки. Он положил много сил на создание первых каталогов русских и советских почтовых марок. Из них мы, например, узнаем, что впервые живописное полотно на отечественной почтовой марке было воспроизведено в 1912 году, в дни празднования 100-летнего юбилея Отечественной войны 1812 года. В дореволюционной России почтовые марки выпускались не только царским правительством, но и местными земскими почтами, действовавшими в различных уездах. В год юбилея почта Краснинского уезда выпустила двухмарочную серию (№ 1), воспроизводящую фрагменты картин художника

П. Гесса, написанные им в 40-х годах XIX века, — «Подвиг генерала Милорадовича под Красным» и «Подвиг генерала Неверовского под Красным». История обороны села Красного под Смоленском — одна из ярких страниц Отечественной войны 1812 года. Дивизии под командованием генерала Д. Неверовского отводилась задача задержать превосходящие силы французов и дать возможность русским армиям Барклая де Толли и П. Багратиона завершить соединение и



13.

без значительных потерь занять выгодные стратегические позиции. Бой с конницей Мюрата близ Красного прославил 27-ю дивизию и ее командира. Сам Багратион восторженно отзывался в победной реляции о храбрости русских воинов.

Репродукции картин на темы отечественной истории и культуры часто появлялись в предвоенные годы на советских почтовых марках. Достаточно вспомнить некоторые из них, репродуцирующие портрет А. С. Пушкина (1937 г.), выполненный по гравюре английского живописца Т. Райта, работавшего в России и лично знавшего поэта (№ 7); автопортрет великого украинского народного поэта и художника Т. Г. Шевченко (1939 г.); портреты М. Ю. Лермонтова работы

К. Горбунова, Ф. Иордана, О. Кочетовой и П. Заболотского, ставшие основой памятной серии 1939 года, выпуск которой был приурочен к 125-летию со дня рождения поэта.

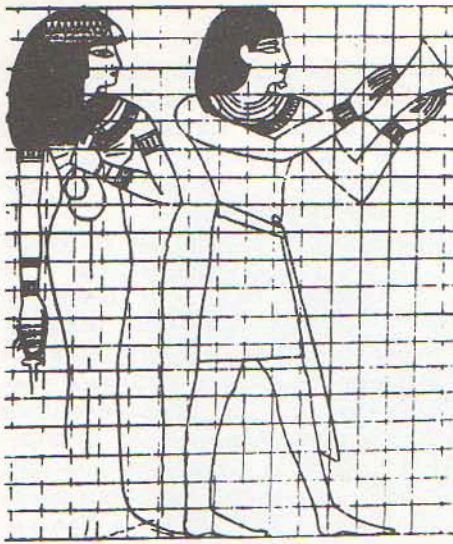
Академик живописи П. Заболотский познакомился с М. Ю. Лермонтовым в Петербурге у его родственников Философовых. Именно у него Михаил Юрьевич брал впоследствии уроки живописи. Воспроизведенный на юбилейной марке (№ 8) портрет был написан П. Заболотским в 1837 году, еще до ссылки поэта на Кавказ. Сейчас он в Третьяковской галерее.

Непосредственно «живописные» марки советская почта впервые выпустила в грозный 1941 год, незадолго до начала Великой Отечественной войны. Это шестимарочная серия, где воспроизведены картины В. Сурикова «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин», автопортрет художника и другие.

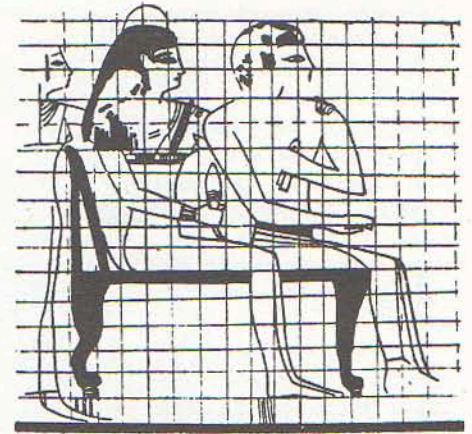
В послевоенные годы таких марок стало намного больше. Почти каждый год наша почта выпускала красивые многокрасочные серии, посвященные творчеству И. Шишкина, И. Левитана (№ 12), И. Айвазовского, В. Васнецова, В. Поленова, А. Венецианова, В. Перова, К. Савицкого (№ 10) и многих других русских художников. Выходили марки с портретными изображениями деятелей отечественной науки и культуры, выполненными известными художниками прошлого. Например, в 1958 году на марке (№ 9), посвященной 90-летию со дня рождения М. Горького, помещен портрет великого пролетарского писателя, написанный И. Бродским.

Об одной серии хочется упомянуть особо: это памятный выпуск к 200-летию Академии художеств СССР (1957 г.). На одной из миниатюр на фоне здания академии в Ленинграде помещены автопортреты К. Брюллова, И. Репина, а также репинский портрет В. Сурикова. Интересно, что Илья Ефимович Репину в 1958 году в Москве был открыт памятник (работы скульптора М. Манизера), также представленный на одной из советских почтовых марок (№ 11).

А. СТРЫГИН



КАК РИСОВАЛИ ДРЕВНИЕ ЕГИПТЯНЕ



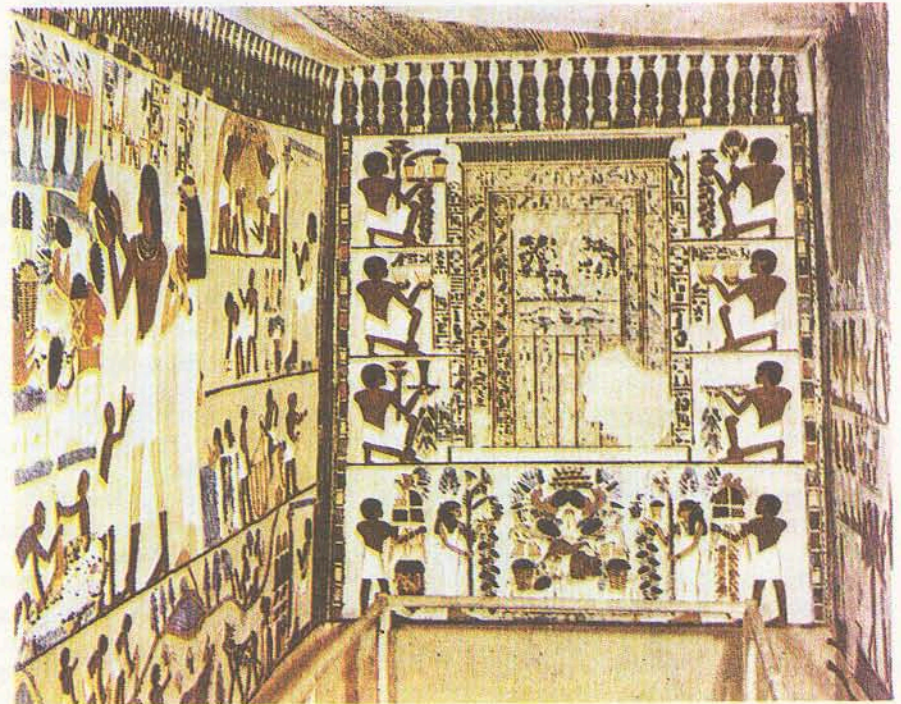
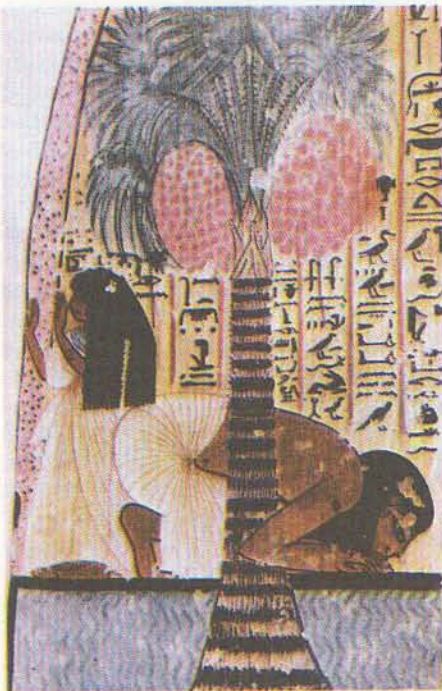
В 1854 году академик А. В. Норов путешествовал по Египту. Вернувшись в Петербург, он подробно описал жизнь египтян, природу страны и ее древние памятники. Самое большое впечатление произвели на него пирамиды. «При приближении к ним я чувствовал то волнение, которое овладевало мной при зрелище необыкновенной природы, но если бы кто мне возразил — это дело рук человеческих не есть природа, я скажу, что эти громады выходят уже из области людей; века слили их уже с самой природой».

Норов впервые увидел пирамиды ранним утром: «Синие груди их только что позолотились на макушках розовым светом дня — вот уже миллионпятисотысячный раз, как они видят восходящее солнце, подумал я! То же безоблачное небо, те же пустыни, тот же Нил с того времени, как они поставлены на стражу Египта. Но сколько царств и народов сменилось перед ними!»

Три самые большие пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура (по-гречески их называли Хеопс, Хефрен и Микерин) считались в древнем мире первыми из семи чудес света. Множество других пирамид расположено по границе пустыни Сахары к югу от Каира.

Эти памятники видели в древности греки и римляне, а начиная со средних веков — европейцы. Они называли Египет «страной чудес и таинственности», так как никто не умел читать письма, высеченные на стенах храмов, не понимал, каким образом могли создать такие грандиозные сооружения.

В начале XIX века начались раскопки в Египте, открывшие первые памятники. Они ведутся археологами и в настоящее время. Все новые и новые сокровища обнаруживают в скальных гробницах, тайниках, замурованных в скалах. Когда французский ученый XIX века, основатель египтологии



Жан-Франсуа Шампольон впервые вошел в одну из гробниц Бени-Хасана, он был поражен цветными росписями на стенах: «Перед нашими глазами развернулась, пожалуй, древнейшая серия рисунков, рассказывающая о быте, искусствах, производстве и, что для нас ново, о военном деле», — писал ученый. Шампольон назвал эти росписи «энциклопедией египетской жизни». Действительно, по ним мы можем представить жизнь древних египтян.

Рассмотрим изображения на стенах гробниц. Следует помнить, что это погребения египетской знати, а не ремесленников, земледельцев или рабов. Главное место в рисунках отводилось знатному человеку — «хозяину» гробницы. Вот он сидит перед жертвенным столом рядом с женой, иногда в окружении детей. Мы видим сцены пира. Дом полон гостей, которые важно восседают в креслах. Пышные завитые парики пирующих, одежды со струящимися складками придают декоративность изображению. Сохраняя торжественность и неподвижность поз знатных людей, художник более свободен в изображении служанок. Тонкие, стройные, почти обнаженные девичьи фигурки видны повсюду: обносят гостей угощением, умащивают их маслами, танцуют, играют на музыкальных инструментах.

А вот другая сцена — вельможа в богато украшенной лодке стоит с бумерангом в руке. Он охотится на птиц в зарослях тростника и папируса, позади него жена, у его ног сын или дочь. Следующий эпизод повествует об охоте на зверей пустыни. Человек стреляет из лука в антилоп или кидает копьё. В тех случаях, когда гробница принадлежала военачальнику, на стенах рисовали отряды воинов, ритуальные пляски-упражнения и битвы с врагами. Изображали дом, окруженный прекрасным садом с озером, иногда внутренность самого дома. Тут же представлены слуги — они готовят пищу, собирают плоды, делают вино, варят пиво.

На полях трудятся земледельцы; писцы ведут счет количеству собранного зерна, надсмотрщики с палками следят за работающими. Они же присутствуют и в ремесленных мастерских, где изготавливают все, что нужно для знатного человека. Мы видим за работой плотников и столяров, медников и ювелиров, гончаров, прядильщиков, ткачей, каменотесов и гранильщиков каменных статуй. Даже трудно перечислить все разнообразие занятий древних египтян, показанных в росписях гробниц.

Рисунки сделаны с таким мастерством, что не сразу замечаешь необычность манеры их исполнения. Вглядитесь — в них прежде всего отсутствует перспектива. Все, что находится дальше, нарисовано выше: приношения усопшему лежат на столе друг на друге, деревья и растения на одном берегу реки изображены кронами вверх, а на другом — кронами вниз. Мне запомнилось, как во время экскурсии один школьник объяснял своим товарищам: «Если бы египетскому художнику понадобилось изобразить поезд, то в самом нижнем ярусе он нарисовал бы паровоз, а над ним все вагоны по очереди, последний из которых был бы выше всех остальных».

Фигуры людей и зверей изображены так, что они одновременно предстают с различных точек зрения: человек показан с развернутыми в фас

Пропорции стоящих фигур в росписях XVIII династии. Новое царство.

Молитва под пальмой. Фрагмент росписи гробницы Амоннахта в Фивах. Новое царство. XIX династия. XIV—XIII вв. до н.э.

Пропорции сидящих фигур в росписях XVIII династии. Новое царство.

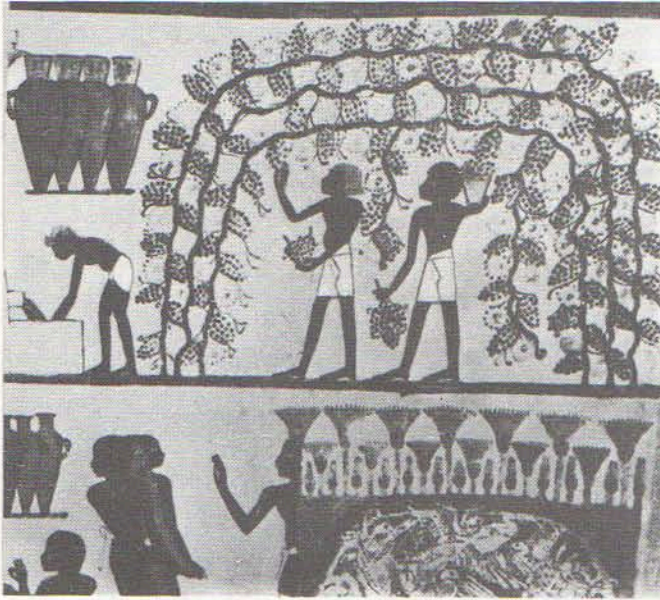
Внутренний вид гробницы Нахт в Фивах. Новое царство. XVIII династия. Около 1422—1411 гг. до н.э.



Сцена пира. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах. Новое царство. XVIII династия. Около 1422—1411 гг. до н.э.

Охота фараона. Фрагмент росписи гробницы в Фивах. Новое царство. XVIII династия. Конец XV в. до н.э.





Сбор винограда и ловля рыбы. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах. *Новое царство. XVIII династия. Около 1422—1411 гг. до н.э.*



Фрагмент росписи гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане. *Среднее царство. XII династия. XX в. до н.э.*

плечами, туловище — в трехчетвертном повороте, ноги и лицо — в профиль, а один глаз — в фас; также и туловища животных представлены в профиль, а рога — в фас. Каждая часть тела нарисована в таком положении, в котором она может быть воспринята легче всего, наиболее четко. Художник изображает людей, животных и предметы не как их видит, а как знает.

Чем объяснить такой способ рисования? И вообще, зачем нужны эти «картинные галереи», скрытые в скальных гробницах, где их никто не видит? Ответить на эти вопросы можно, только познакомившись с представлениями древних египтян о том, что происходит с человеком после смерти. Египтяне считали загробное царство, где правит бог мертвых Осирис, таким же, как земное. Умер-

ший живет там вечно, имеет все, чем он обладал на земле. Но для того чтобы так произошло, надо оживить покойника. А это можно сделать лишь с помощью магических обрядов, совершаемых на похоронах. Человек умирает от того, что из него уходит жизненная духовная сила. При произнесении заклинаний она возвращается в покинутое тело. Чтобы сохранить тело умершего, его бальзамировали, делали мумию. А для того чтобы она могла жить и действовать, ей при помощи магии во время похоронного обряда надо было открыть глаза, рот и уши. Жрец дотрагивался магическим железом до рта, ушей и глаз мумифицированной фигуры, произнося заклинания. Их записывали на стенах гробниц, на крышке саркофага, где лежала мумия на длинных листах папируса, которую

Бычок. Фрагмент росписи гробницы Небамона и Ипуки в Фивах. *Новое царство. Около 1350—1300 гг. до н.э.*



Сцена пира. Фрагмент росписи гробницы в Фивах. *Новое царство. XVIII династия.*



египтологи называют «Книгой мертвых» (египтяне называли ее «изречениями для выхода днем», то есть для того, чтобы умерший ожил в загробном царстве). Росписи на гробницах считались такими же магическими, как заклинания и надписи. Египтяне верили, что все нарисованное на стенах усыпальниц обеспечит умершему те же условия, какие были при жизни, и он не будет ни в чем нуждаться в царстве Осириса.

Художник не мог рисовать так, как ему хотелось. Он должен подчиняться правилам, установленным жрецами. Каждый предмет, фигура человека — словом, все изображенное на стенах гробниц должно быть четким, ничто не должно заслонять другое. По этим правилам, или канонам, и рисовали египтяне. Особенно важно было соблюдать канон при изображении владельца гробницы, его жены и вообще знатных людей. Их позы исполнены важности и величия, торжественного покоя даже в сценах охоты. Знатные египтяне всегда выделялись среди простых людей своей величиной. А когда художник рисовал земледельцев, рабов, ремесленников, он не был связан канонами, позы этих людей полны жизни и движения.

Теперь, когда мы познакомились с тем, что представляют собой росписи гробниц, расскажем, как рисовали египетские художники, какие у них были кисти и краски.

Художник обычно имел мастерскую. Ему помогали ученики, чаще всего сыновья. Существовало руководство со всеми канонами «Предписание для стенной живописи и канона пропорций». Это название было написано в гробнице одного художника, где он заявлял, что всегда придерживался этого «руководства». К сожалению, сам папирус канонов не сохранился. Но, изучая рисунки, можно определить, в чем же состояло правило пропорций. Египтяне рисовали по сетке, которую наносили на стены гробницы после того, как все ее поверхности были сглажены и покрыты тонким слоем штукатурки из мелкоразмолотого известняка. Для этого длинную веревку опускали в жидкую красную краску. Затем два мастера держали ее за концы, а третий в середине «отмечал» на стене вертикальные и горизонтальные линии. Так получалась сетка, состоящая из квадратов. Потом сетку закрашивали соответствующим цветом: на зарослях — зеленым, на одеждах — белым, на теле — желтым или кирпично-коричневым. Многие росписи сохранили следы сетки. По ним и можно установить канон пропорций. Так, например, фигура сидящего человека занимала 15 клеток, при этом на голову отводилось три клетки, на туловище и ноги — по шесть. Стоящая фигура рисовалась на 18 клетках с сохранением тех же пропорций. Голова равнялась одной пятой, остальное поровну отводилось на туловище и ноги. В Новом царстве изменилось количество клеток для фигуры человека, но соотношение пропорций осталось прежним.

Все работы производились под руководством главного художника. Он делил стену на пояса, указывал, где и как размещать сцены, делал композицию в каждой камере гробницы соответственно тому, что в ней находилось — саркофаг с мумией, сокровища или различные предметы.

Работу выполняли ученики художника. Сам мастер рисовал наиболее ответственные сцены, проверял и давал указания рисовальщикам, исправлял их ошибки.

Перед тем как наносить рисунок на стену, делали наброски на глиняных черепках посуды или на обломках белого камня — известняка. Сохранилось много таких набросков, которые мы бы назвали эскизами. Французский египтолог Г. Масперо назвал их «листочками из блокнота египетского художника». Все контуры наносили черной краской, затем изображение раскрашивали, порой закрашивая и контур.

В основном египтяне изготавливали краски из земляной глины разных оттенков или растертых в мелкий порошок цветных минералов. Черную краску делали из сажи или древесного угля, белую — из гипса. Охра с примесью окиси железа давала краски разного цвета: красного, желтого, коричневого. Синяя получалась из порошка лазурита с примесью фритты — смеси кварцевого песка и соды, а зеленая — из растертого в порошок малахита. Иногда для получения зеленой краски смешивали синюю и желтую. Обычно рисунки имели чистые тона. Если же нужно было изобразить пестрое оперение птицы, шкуру зверя или камень с прожилками, тогда по фону наносили краски различного цвета. Серую краску получали из смеси черной и белой, розовую — из красной и белой. Очень искусно передавали прозрачную ткань платья, сквозь которое просвечивало тело. Мужские фигуры окрашивали в красно-кирпичный цвет, женские — в желтый; волосы всегда были черными, одежда — белая в соответствии с требованиями религиозного канона.

Краски были клеевыми, их смешивали на «палитре» — плоской раковине или каменной пластинке с углублениями. Кисти делали из травы или пальмовой коры, особо тонкие кисти — из палочек с расщепленным и заостренным концом.

Росписи гробниц Древнего Египта — подлинные шедевры живописи. Сохранилось много имен знаменитых художников. Нередко мы находим в усыпальницах их изображения, которые они подписали своими именами. Очень часто художники занимали высокие должности. В гробницах остались написанные на стенах биографии древних мастеров.

Многие гробницы покрыты рельефами из камня. Их тоже раскрашивали. Они делались большей частью из белого известняка. Плиты покрывались сеткой, и контуры обводили четкими врезанными линиями. Затем стесывали фон (плоскость) камня, оставляя выпуклое изображение, которое отделяли тонким резцом, выделяя черты лица, туловище, руки, ноги. Рельефы обычно были невысокими. Некоторые из них выполнены глубоко врезанными в камень линиями. Очень выразительный рельеф с плакальщиками, идущими на похоронах, находится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

Рельефы делали скульпторы. Они же были создателями великолепных статуй, которые сохранились в большом количестве.

Р. РУБИНШТЕЙН,
кандидат исторических наук

ИГРУШКИ ПРОШЛОГО

Чем играли дети сто лет назад? На такой вопрос могут ответить произведения изобразительного искусства, сохранившие облик хрупких, недолговечных детских игрушек.

Однажды к нам в руки попало

несколько открыток. Это были акварельные рисунки замечательного художника Александра Бенуа (1870—1960). Каждая акварель — целая картина со своим сюжетом. Но действующие в ней лица — деревянные солда-

тики, куклы, лошадки... Почему же знаменитый живописец и театральный декоратор решил сделать игрушки героями своих произведений?

Нам удалось разыскать все 12 открыток этого набора, выпущенного двумя сериями в 1904—1905 годах в Петербурге. А затем и их оригиналы, хранящиеся в Русском музее и Эрмитаже. О таких же фигурках пишет Александр Бенуа в книге «Мои воспоминания». Оказывается, на рисунках игрушки, какие были у художника в детстве. Бенуа вспоминает о них с сердечной благодарностью. Этим чувством, а также желанием, как пишет художник, «хотя бы иногда окунуться в детство» и было вызвано то, что он стал коллекционировать их и посвятил им серию своих акварелей.

К тому времени, когда Бенуа стал известным художником, забавы его детства почти совсем исчезли. Они остались в XIX веке. Что же это были за игрушки?

В прошлом веке «столицей игрушечного царства», по определению современников, был Сергиев Посад. Сейчас это город Загорск. Здесь работало несколько сот кустарей, создававших самые разные виды игрушек. Сначала это были крестьяне, занимавшиеся таким промыслом в зимнее время, свободное от полевых работ. С годами дело, приносящее доход больший, чем обработка земли, становилось для них основным.

В первой половине XIX столетия игрушечный промысел в Сергиеве Посаде еще очень близок крестьянскому творчеству. Основным материалом тогда было дерево. Большие фигуры солдат, гусар, барынь вырезались из трехгранных чурок и ярко раскрашивались. Их обобщенные массивные формы указывают на прямое родство с крестьянским искусством. Такие игрушки делали в течение всего века. Александру Бенуа еще довелось застать их в детстве. Этот, самый старый тип сергиевской кустарной игрушки мы и видим на рисунках «Пылкий казак и дама его сердца», «Хор кормилиц».

Постепенно вкусы менялись. Изделия из Сергиева Посада продавались на праздничных ярмар-



Пылкий казак
и
Дама его сердца.



А. Бенуа.
Пылкий казак и дама его
сердца.

◁ Акварель. 1904—1905.

ках в Петербурге, Москве, Киеве, Ростове, Вологде и во многих других городах России. Ярмарочные запросы все активнее влияли на характер игрушки. В середине XIX века она стала более броской, развлекательной и натуралистичной. Форма дробилась. Фигурки начали собирать из отдельных элементов, изготовленных из разных материалов — фарфора, ткани, бумаги, меха, кожи, перьев, металлической проволоки, бисера. Основным же материалом вместо дерева стало дешевое папье-маше. Внутри пустотелых игрушек можно было спрятать движущие и звуковые механизмы. И сергиевские фигурки ожили. Они стали вертеться, кланяться, тренькать, звенеть... Подобные качества кустарной игрушки как нельзя лучше соответствовали духу ярмарок, стихии городских народных гуляний (маленьким мальчиком Бенуа еще застал их в Петербурге).

«Не одни солдатики пленяли меня среди простонародных игрушек,— писал Бенуа,— были еще такие, с которыми я познакомился в самом раннем детстве, но которые и позже вызывали во мне настоящую радость. К ним принадлежали кланяющийся господин, одетый во фрак по моде 30-х годов, и его пара — дамочка, «делавшая ручкой» и одетая в розовое платье».



А. Бенуа.
Из мира фантастичного.
Акварель. 1904—1905.

А. Бенуа.
Хор кормилиц.
Акварель. 1904—1905.

Сколько я этих «Иван Петровичей» и «Марий Степановных» на своем веку переломал! И как был я счастлив, когда, принявшись в 90-х годах систематически собирать игрушки, я приобрел несколько последних экземпляров этих удивительных «живых статуэток», изобретенных еще во времена Гоголя и с тех пор неизменно повторяющихся мастерами Троицкого посада».

Но в конце XIX века праздничная жизнь ярмарок постепенно затихала. Настало время промышленного ширпотреба. Сергиевские изделия не выдерживали конкуренции с фабричной продукцией, с привозной заграничной игрушкой, с дешевым магазинным товаром. Один за другим исчезали традиционные виды кустарной игрушки. Ради снижения цен ухудшалось качество оставшихся. Но и они все меньше находили спрос в лавках на городских окраинах.

Ярмарочная игрушка из Сергиева Посада произвела сильное впечатление на юного художника. Бенуа стремился всеми силами сберечь память об этом исчезающем народном искусстве. Его акварели передают грусть художника по ушедшим годам, времени его детства. Цель рисунков Бенуа — документально запечатлеть образ кустарной игрушки. Но яркая индивидуальность художника наложила за-

метный отпечаток на экспонаты этого своеобразного открыточного музея.

Вот «Пылкий казак и дама его сердца». Выбором их поз, намеком на выражение лиц Бенуа вводит в композицию сюжет. Заниженная точка зрения обуславливает монументальность фигур. Бульжная мостовая, дальние домики на заднем плане создают обстановку городской прогулки. Над головами персонажей художник поместил цветочную гирлянду с романтическим символом — сердцами, пронзенными стрелой. Мы видим, что в акварели много сугубо театрального — и в этой гирлянде, вносящей мотив кулис, и в значительном отдалении фона, как бы нарисованного на плоском заднике, и в самих фигурах, демонстрирующих красочные наряды, в чем узнается рука мастера театрального костюма.

Еще более наглядна театральность другого рисунка — «Первое знакомство». На нем изображены игрушки с движением. Действие происходит в интерьере. Снятая передняя стена комнаты открывает зрителю ее внутреннее пространство. Встреча гостей вынесена как бы на авансцену. Фигуры поставлены в весьма правдоподобные позы, передающие отношения хозяев и гостей. Они вполне натуральны, хорошо вписаны в обстановку.



ку гостиной и могли бы сойти за настоящих людей, если бы не были прикреплены к подставкам с проволочными ключиками.

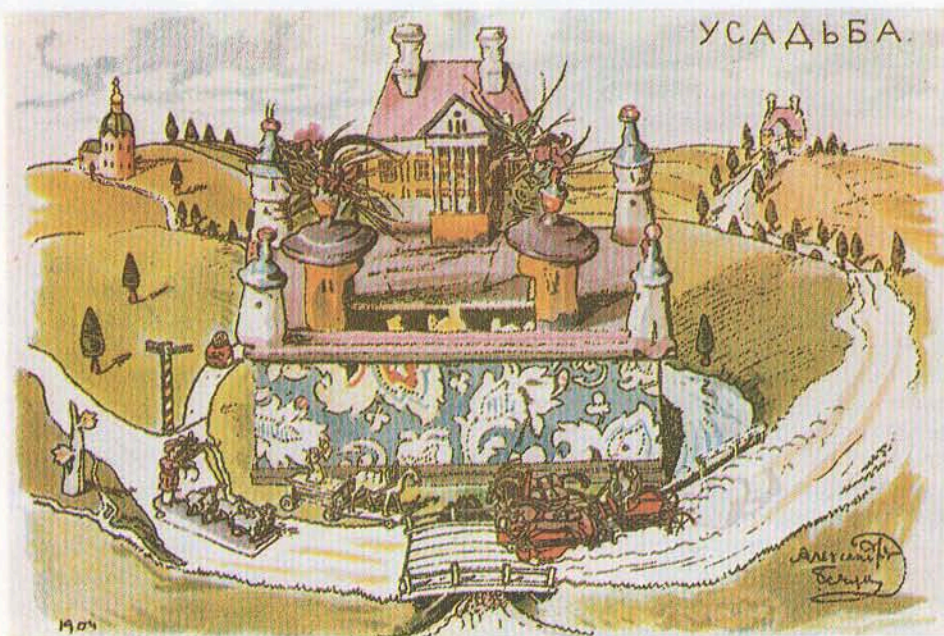
В акварели «Ученые медведи» действие и вовсе перенесено на настоящую театральную сцену. На ней выступают пляшущие медведи и «кузнецы» — парная игрушка с движением и звуком. Ученый медведь — неперменный участник народных гуляний, традиционный атрибут ярмарки. И Бенуа делает его героем театральных подмостков.

А рисунок «Пехота» изображает чуть ли не весь ассортимент деревянных солдатиков Сергиева Посада. В своих мемуарах Бенуа вспоминает, как он играл

такими игрушками в детстве. Эти строки словно комментируют рисунок: «Деревянные солдатики... были разных типов: одни были крашенные, другие просто из белого дерева; были пехотинцы, были кавалеристы, были генералы. Но особенное удовольствие мне доставлял барабанщик, стоявший у своей будки, или целый полк с офицером во главе. Барабанщик выстукивал дробь, — стоило только повернуть за ручку, вделанную в кубик, служивший подставкой; что же касается полка, то тут фигурки в светло-голубых формах при белых штанах были напильены на деревянные, скрепленные крест-накрест полоски, которые

А. Бенуа.
Первое знакомство.
Акварель. 1904—1905.

А. Бенуа.
Усадьба.
Акварель. 1904—1905.



раздвигались и сдвигались, вследствие чего солдатики то размыкали, то смыкали ряды».

Бенуа и в рисунке «играет» солдатиками, устроявая сюжетное действие на песочном плацу. Особая театральность его заключена в зрелищности, церемониальности всего военного дела, весьма привлекавших художника.

Рисунок очень красив по цвету — не только за счет красочных мундиров, но и благодаря тонко сгармонизованному сочетанию темно-голубой полоски неба, линии белых казарменных строений, пастельного тона площади. Композиция этой открытки явно превосходит известную картину Бенуа «Парад при Павле I».

Кто-то точно заметил: «Бенуа воспринимал мир как музей и как спектакль». Это мы видим и на наших открытках, где художник запечатлел «с сердечной благодарностью» образы игрушек своего детства. Он как бы выводит их на профессиональную театральную сцену. Ведь театр для Бенуа был одной из основ мировидения, определял весь строй его художественного языка. Но и сергиевской кустарной игрушке театральность вовсе не чужда, так как ярмарка — это театрализованный праздник без разделения на актеров и зрителей...

Можно сказать так: Бенуа «превращает» игрушки в людей, заставляя кукол играть сцены из русской жизни. А персонажи его станковых картин почти всегда чем-то похожи на игрушки, на куклы. Поэтому маленькие акварельки производят художественный эффект, по своему типу родственный его произведениям «большого» искусства. И здесь, в открытках, и там, в «Прогулке короля», «Купании маркизы» или «Параде при Павле I», игра смешана с действительностью, призрачная фантастика — с реальностью. Эти немного жутковатые превращения, столь близкие сердцу художника, — вообще в духе того сложного, переломного времени, которое переживала предреволюционная Россия и которое по-своему удалось выразить Александру Бенуа.

Н. МАМОНТОВА,
С. СЕРОВ

ЯН ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ. «ГЕОГРАФ» И «АСТРОНОМ»

Одним из самых популярных и почитаемых в наши дни европейских живописцев прошлого стал Ян Вермер Делфтский, творчество которого воспринимается как символ расцвета голландской живописи XVII века, века молодости голландской нации, энергичного ее самоутверждения. Не более сорока картин составляют наследие мастера, но каждая из них принадлежит к драгоценнейшим жемчужинам в мировых художественных коллекциях. Некогда было принято в истории искусства называть эту эпоху применительно к Голландии «веком Рембрандта и Франса Халса», ныне ее нередко называют и «веком Вермера» — настолько глубоко, проникновенно и целостно она отразилась в его художественных образах.

Нельзя сказать, что история оказалась скупа на факты, касающиеся жизни Вермера. Нам, правда, неизвестна точная дата его рождения, но сохранилась запись о крещении — 31 октября 1632 года. Отец Вермера, предприниматель, одновременно был производителем шелка для портьер и обивки мебели, владельцем таверны и торговцем картинами и, видимо, в последнем качестве — членом делфтской гильдии святого Луки, объединявшей художников. Сын его был известный и уважаемый в городе живописец, который некоторое время возглавлял эту гильдию, но коммерческого таланта от отца не унаследовал. Денег от продажи собственных картин не хватало, чтобы прокормить большую семью из одиннадцати детей. К концу жизни, претерпевая финансовые неурядицы, Вермер вынужден был продать дом — фамильное гнездо — «Мехелен». После смерти художника (похороны состоялись 15 декабря 1675 года) вдо-



Ян Вермер Делфтский.
Географ.
Масло. 1669.
53×43.

ва, Катерина Вольнес, не раз погашала оставшиеся долги картинами покойного мужа.

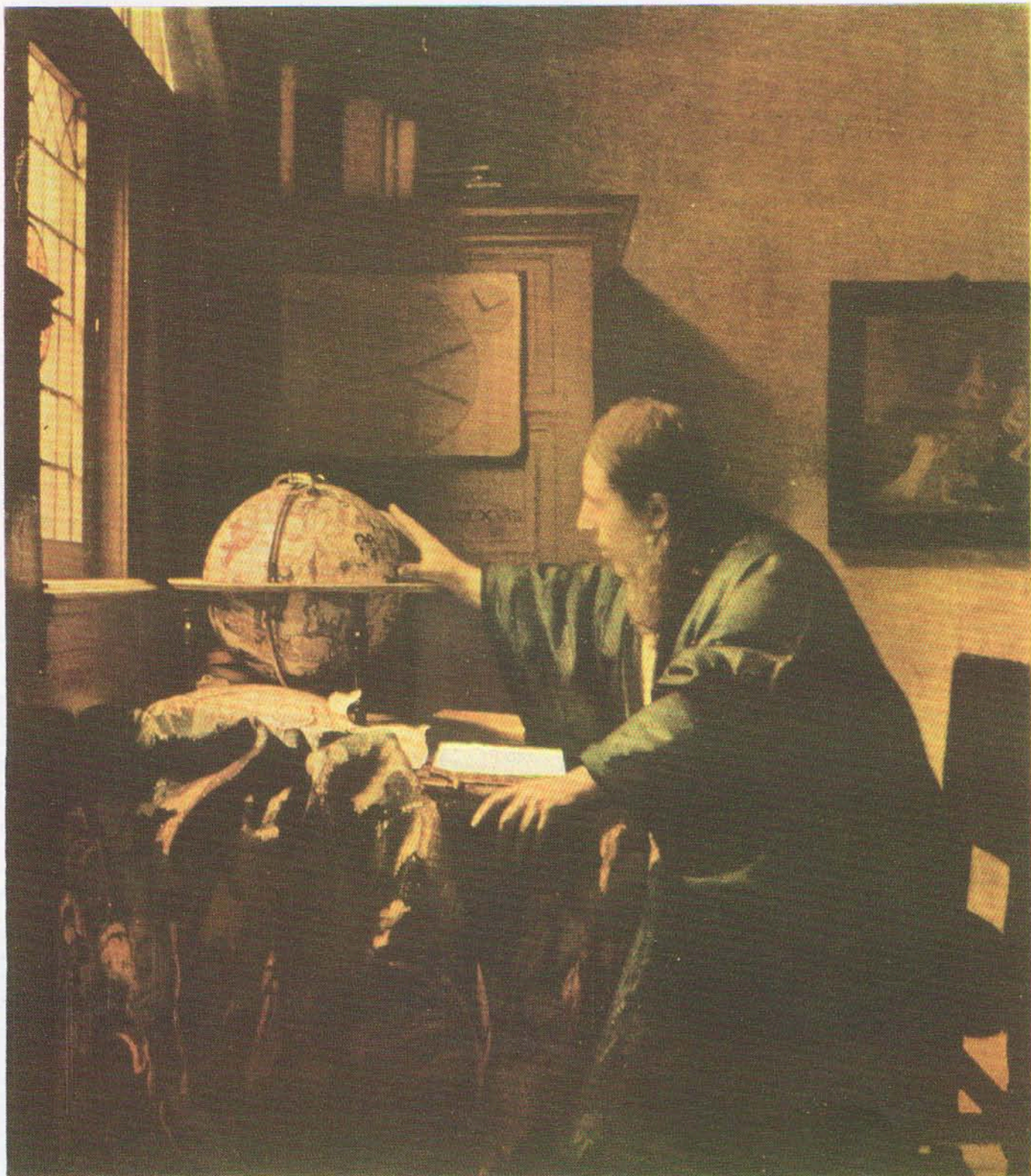
Превратной для Вермера оказалась поначалу и посмертная слава. При жизни картины мастера высоко ценились. Почитателями его дарования были такие выдающиеся представители делфтского общества, как книгопечатник Якоб Диссиус и знаменитый Антони ван Левенгук, первым открывший существование микроорганизмов с помощью изобретенных им линз. О симпатиях ученого к Вермеру свидетельствует тот факт, что в завещании художника Левенгук числится в качестве душеприказчика. Но прошло несколько десятилетий, и имя делфтского живописца настолько изгладилось из памяти, что некоторые торговцы картинами порою сменяли подпись на его произведениях иным, более известным именем, желая обеспечить выгодный сбыт. Так продолжалось до второй половины прошлого века,

пока французский критик Г. Торе-Бюрже, страстный и неутомимый пропагандист реалистического искусства, заново не открыл его творчество, восславив высочайшую художественную ценность наследия «делфтского сфинкса». Так сам Бюрже называл Вермера, подчеркивая царящее в его полотнах настроение умиротворенной, таинственной тишины.

Знаменитые женские образы Вермера полны задумчивого поэтического обаяния. Кисть художника ведет зрителя подобно тропинке в лесу. Вглядываясь в приметы уютного, душевного быта, мы постепенно открываем для себя мир возвышенный и удивительный, который, словно просвет в густой листве, позволяет видеть дальние горизонты жизни, любви, разума и духовного благородства. Проникновенно чувствующий фактуру вещей, но далекий от поверхностного любования ими, Вермер как бы мыслит красками, воздействуя на зрение, сердце и ум зрителя...

Но нам хотелось бы привлечь внимание читателя к иному рода композициям Вермера. Они тоже принадлежат к лучшим образцам зрелого мастерства, но посвящены другой тематике. Это «Географ» (1669) и «Астроном» (1668). Обе картины, подписанные и датированные художником, позволяют отчетливо ощутить дух времени — века Великих географических открытий, выявить творческое кредо делфтского живописца.

Персонажи обеих композиций так похожи, что кажется, будто моделью служил один и тот же натурщик. Родствен и духовный настрой картин. Это светлая, задумчиво-созерцательная атмосфера научного поиска, царящая в скромном рабочем кабинете,



озаренном, как всегда у Вермера, ясным, неярким, «бархатистым» дневным светом. Длинными, скользящими бликами ложась на металлические части приборов, свет тонет, угасает в складках одежд, тончайшей пеленой раз-

Ян Вермер Делфтский.
Астроном.
Масло. 1668.
50×45.

ливается по белой стене, вязнет в узорочье ковра. Кажется, будто ковровая ткань осыпана жемчугом, настолько осязаемы застывшие в ней частицы дневного сияния, слившиеся с самим орнаментом. Безукоризненное ма-

стерство поэтической «светоживописи» достигнуто художником благодаря многочисленным опытом с камерой-обскурой — предшественницей фотоаппарата. Камера-обскура — светонепроницаемый ящик с маленьким отверстием, проходя через который лучи от освещенных предметов оставляли на задней стенке их перевернутое изображение. Это приспособление использовали художники XVII—XVIII веков, помогая точнее зафиксировать изображаемую натуру на плоскости, детальнее выявить ее светонасыщенность.

Вследствие обостренной, воспитанной длительными экспериментами чувствительности мастера к законам дневного освещения (недаром фотогафия XIX—XX веков бесконечное число раз подражали вермеровским интерьерам, как бы признавая его неоспоримое первенство в познании магии света) автор «Географа» и «Астронома», по сути, уподобляется своим персонажам. Географ рассчитывает циркулем топографические дистанции, бросая задумчивый взгляд в окно, как бы прозревая огромные пространства, спроецированные на карте. Астроном, сверяясь с книгой, разглядывает так называемый «зодиакальный глобус», соотношение созвездий. Знаменательно, что за его спиной, на стене, — изображение библейского Моисея, осудившего согласно легенде астрологов «звездочетов». Новая, экспериментальная астрономия XVII века тем самым противопоставляется в картине старым, псевдонаучным суевериям. Живописец по-своему постигает тайны мироздания, обращая малый мир своей живописи, его пронизанную светом материю в зеркало бесконечной вселенной, незримой, но явственно ощутимой за окнами. Интересно, что у этих картин, особенно у «Географа», много общего с созданной на полтора десятилетия раньше гравюрой Рембрандта, известной под названием «Фауст» (около 1652), в которой романтика научного поиска тоже осуществляется в образе света, таинственно льющегося из окна.

Изображение географической карты, подобно той, что висит на стене в «Географе», — излюблен-

ный мотив художника. Она символически расширяет пространство, распахивая его навстречу вольным морским ветрам. В этом не только сказался дух времени, когда маленькая Голландия превратилась в одну из ведущих сил европейской экономики и торговли. Голландские торговые суда неумоимо прокладывали новые океанские пути, добираясь до побережья Австралии. Не только отразилась выдающаяся историческая роль родины Вермера в развитии науки о земле — уроженцы Нидерландов А. Ортели и В. Снеллиус принадлежат к основоположникам новой картографии, а младший современник художника — Б. Варениус первым обосновал значение географии в качестве самостоятельной научной дисциплины. Вермеровские карты воплотили в себе и еще один смысл, тесно связанный с судьбами самого искусства.

В знаменитой «Мастерской живописца» (около 1665), славящей красоту творческого труда, большая карта нидерландских провинций на стене является важной деталью образа. Она подчеркивает родственную связь живописи и картографии в их едином стремлении к познанию законов природы и мироздания. Связь эта основана на прочной традиции, восходящей к искусству Возрождения. Сохранились документальные сведения о том, что Я. Ван-Эйк, А. Дюрер, Г. Гольбейн Младший, многие другие мастера Северного Ренессанса работали и как картографы. Так, полностью отождествляя задачи художественного творчества и картографии, Дюрер писал в «Трактате о пропорциях»: «Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд...» В эпоху Вермера, сохраняя ренессансное представление о сходстве путей искусства и науки, постигающих тайны вселенной, живописец и поэт Адриан ван де Венне восславил любимое ремесло в знаменательных строках книги «Духовный соловей» (1623):

*Доступно краскам все — и мудрости
заветы,*

И дни, и месяцы, и звезды,

и планеты,

Пороки и добро, союзы и раздоры

*Творит поэта кисть, являя нашим
взором
Ту внутреннюю суть, сокрытую
для зренья,
Что издревле живет нац мир и все
творенья.*

Здесь, как в «Географе» и «Астрономе» Вермера, живописное мастерство наглядно обретает поистине космическую масштабность, соперничая с науками о земле и небе, и наделяется равными правами с литературой в своих способностях и показывать, и метафорически объяснять мир. В подлиннике ван де Венне употребляет выражение «een Ginst-Poët» — художник-поэт, утверждающее единство целей изобразительного творчества и поэзии.

При этом наглядно постигаешь, почему столь существенное значение для Вермера, да и для эпохи в целом, века барокко и классицизма, имела проблема высочайшего художественного качества в передаче реального мира — даже его скромных бытовых деталей. Изобразить вещь прекрасно означало тогда не просто подтвердить кистью свои профессиональные способности, а, как мыслили тогдашние теоретики искусства, проникнуть еще дальше в тайны природы, явить взору «сокрытые для зренья» ее внутренние законы.

Подлинными «поэмами для взора», мудрыми и в то же время чувственно убедительными в своем высочайшем реалистическом мастерстве, стали две представленные нами картины выдающегося делфтского живописца. Картины властно привлекают внимание и в нашу эпоху, когда пути науки и искусства уже разошлись достаточно далеко, поскольку хранят в себе живую память о времени их гармонического единства. Единства, впрочем, постоянно повторяющегося в счастливые, «звездные» часы человеческой мысли, порожденные и в науке, и в искусстве общим источником — творчеством. Утверждая идею творчества как первоосновы всех человеческих свершений, Вермер в своих картинах предстает художником удивительно современным.

М. СОКОЛОВ,

кандидат искусствоведения

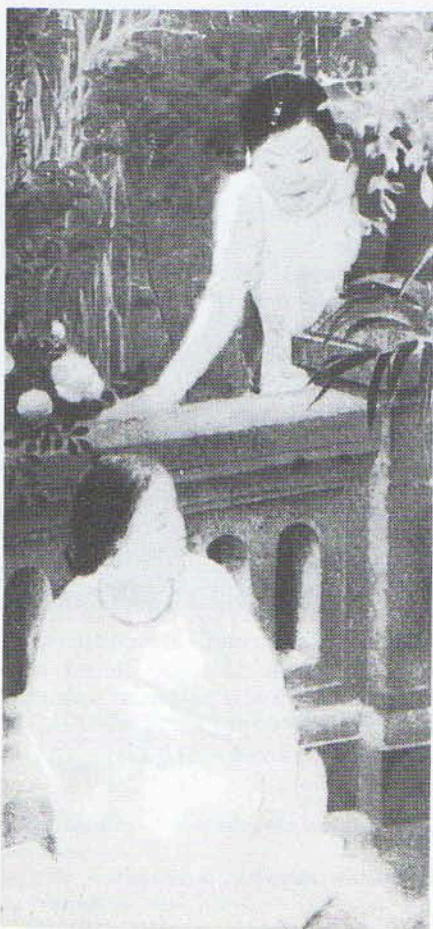
НГУЕН ФАН ТЯНЬ

Нгуен Фан Тянь — старейший художник Социалистической Республики Вьетнам. Творчество этого мастера, возродившего национальную живопись на шелке, получило широкое признание далеко за пределами его родины.

Живопись на шелке — традиционный вид искусства во Вьетнаме. Еще во времена средневековья в странах Дальнего Востока на широких бумажных или наклеенных на бумагу шелковых полосах, к нижнему концу которых прикреплялась бамбуковая палочка, создавались живописные произведения — свитки вертикальные или горизонтальные. Изображение располагалось в центральной части, края декорировались узорным шелком. Писали тушью и минеральными красками, которые были столь прозрачны, что сквозь них просвечивала серебристая фактура шелковой основы.

Классическая живопись на шелке сохранилась во Вьетнаме вплоть до начала XX века, однако к этому времени утратила позиции ведущего жанра. В 1930-е годы создаются условия для формирования новой образной системы в искусстве. Молодые художники обращаются к классическому наследию европейской живописи и национальным традициям.

В это время и начинается творческий путь Нгуен Фан Тяня. Он родился в 1892 году в одном из сел провинции Хатинь. Его отец, учитель, был всесторонне образован. От него будущий художник воспринял любовь к поэзии и классической литературе. Старая вьетнамская письменность была иероглифической, а каждый иероглиф — сложная композиция из линий различной длины и конфигурации. Каллиграфия ценилась на Востоке наряду с живописью,



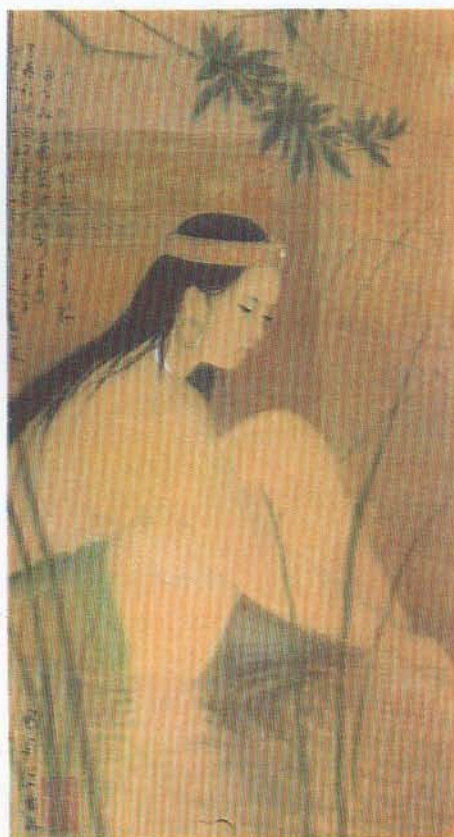
иногда и выше. Отец Нгуен Фан Тяня, владевший этим искусством в совершенстве, передал свои навыки и опыт сыну, приучил его работать точно и быстро, безошибочно строить композицию.

Другим источником национальных традиций, повлиявших на молодого художника, были народные картинки. Их изготавливали в деревнях накануне веселого праздника Тэт — Нового года. Они отличались яркостью и лаконизмом. Сюжеты их просты — сцены семейной жизни и повседневного труда, изображение детей, домашних животных, птиц. Это картинки-поздравления и благопожелания, которые имели определенный символический смысл.

Нгуен Фан Тянь тоже создавал такие картинки, кроме того, писал тушью сельские пейзажи и продавал их, чтобы помочь матери содержать семью после смерти отца. В эти годы он сумел приобрести немалый творческий опыт, с четырнадцати лет участвовал в росписях храмов, рисовал портреты.

В 1925 году в Ханое открылась Высшая школа изящных искусств Индокитая, и Нгуен Фан Тянь, которому в то время было уже 32 года, поступает учиться. Его интересовала европейская техника живописи, новые методы рисования. В первое время он осваивает технику работы масляными красками, а затем обращается к традиционной живописи на шелке. Именно в этом виде искусства и проявился его незаурядный талант.

Первый успех пришел после экспонирования полотен художника в Париже на Международной выставке 1931 года. Внимание посетителей привлекли изящество рисунка, оригинальная техника исполнения. Уже в ранних работах проявляется



Нгуен Фан Тянь.
Лавочница.
Акварель. 1958.
◁ 50×35.

Нгуен Фан Тянь.
Игра в прятки.
Акварель. 1939.
◁ 73,5×35,5.

Нгуен Фан Тянь.
Игра детей в камушки.
Акварель. 1931.
62×85.

Нгуен Фан Тянь.
Девушка-фея.
Акварель. 1973.
74,5×54,5.

Нгуен Фан Тянь.
Кормление птиц.
Акварель. 1931.
70×57.





стремление сочетать принципы национальной живописной традиции с впечатлениями от окружающей действительности. Нгуен Фан Тянь расширяет круг тем, передает простые, непритязательные сценки, наделяет их лиризмом. Так, в «Игре в прятки», сохраняя традиционную форму вертикального свитка, художник изображает двух девушек на террасе среди яркой зелени сада. Он воспевает свежесть солнечного утра и обаяние молодости. В работе обнаруживается владение реалистическим рисунком, законами перспективного построения пространства.

Нгуен Фан Тянь — мастер сложных ракурсов. В этом можно убедиться, взглянув на фигу-

ру девушки в «Кормлении птиц». Художник очерчивает ее силуэт ясным контуром, работает крупными цветовыми массами. Скупно отбирает детали и оставляет только сюжетно необходимые,

Нгуен Фан Тянь.
Сортировка неочищенного
риса.
Акварель. 1960.
65×50,5.

Нгуен Фан Тянь.
Базар Ким Лиен.
Акварель. 1957.
59×36,5. ▷

Нгуен Фан Тянь.
После работы.
Акварель. 1960.
72×58. ▷

сосредоточивает внимание на фигурах героев, выдвигая их на передний план и почти не характеризую окружающую среду. На картине «Игра детей в камушки» художник изобразил увлеченных игрой деревенских ребят. Их фигурки представлены на нейтральном фоне. Условное решение пространства, использование в композиции низкой линии горизонта, некоторая статичность фигур сообщают жанровой сцене внутреннюю значительность. Цветовая палитра сдержанна и благородна, преобладают оттенки коричневых, темно-синих, глухих красных и кремовых тонов. Мастер виртуозно работает в технике живописи на шелке, нередко используя его естественный цвет в качестве фона для композиций.

После окончания Высшей школы изящных искусств Нгуен Фан Тянь остался в ней преподавать, но через год вынужден был уйти из школы. Колониальные власти не устраивала тематика его картин, однако художник остался тверд в своих убеждениях. Несколько лет он перебивается случайными заработками. В 1938 году в Ханое проходила выставка живописи, художественных и ювелирных изделий, на которую работы Нгуен Фан Тяня не приняли. Мастер с большим трудом добивается разрешения на открытие персональной выставки. Поток посетителей на нее был нескончаемым, многие газеты поместили восторженные отзывы.

Августовскую революцию 1945 года Нгуен Фан Тянь принял с воодушевлением. В годы войны с французскими оккупантами он делал все, чтобы приблизить победу. Одной из главных задач художник считал пропаганду революции и национальной независимости языком изобразительного искусства. Он создавал плакаты, устраивал передвижные художественные выставки.

С установления мира в 1945 году Союз вьетнамских художников предложил Нгуен Фан Тяню переехать в Ханой. Он много и плодотворно работает, совершенствуя профессиональное мастерство. Важное место стала занимать тема труда. Так, в кар-

тине «Сортировка неочищенного риса» нашла отражение мечта автора об освобожденном, радостном и мирном труде, о процветании родины. Две девушки заняты обработкой богатого урожая. Легко и непринужденно держат они в руках корзины с рисом, позы их естественны и грациозны. В годы войны он создал работу, исполненную веры в грядущую победу.

Художник не стремится к психологической характеристике героев, но точность в передаче поз и жестов позволяет почувствовать особенности их внутреннего состояния. Мастеру свойственно поэтизировать образы. Женщины и девушки на его картинах полны обаяния. Это обусловлено отношением автора к своим моделям. Нгуен Фан Тянь говорил: «Я пишу то, что мне дорого и близко».

Он обращается к самым разнообразным темам. Его привлекают приметы социалистической действительности, скромная красота деревенских пейзажей, старинные храмы и пагоды, оживленные городские улицы и парки. На одной из картин — «Базар Ким Лиен» — запечатлен небольшой рынок, разместившийся недалеко от храма. Создавая многофигурную композицию, Нгуен Фан Тянь стремится передать особенности традиционного жизненного уклада вьетнамцев.

Несколько выделяется в его творчестве картина «Девушка-фея». Сюжет ее связан с именем легендарной принцессы Тьен Донг. В древнем предании рассказывается о любви юноши из простой семьи к прекрасной принцессе, которую он случайно увидел купающейся в реке. Девушка ответила на его чувство и, покинув богатый дворец, осталась с ним на всю жизнь. Картина написана после трагического события, глубоко взволновавшего пожилого художника. Для одной из работ ему позировала дочь его друга. Однажды во время ночной бомбежки она погибла. В память о ней и было создано это произведение. Боль человеческого сердца передана убедительно и проникновенно. Картина выдержана в светлых, нежно-зеленых тонах, передающих настроение тихой грусти.



За выдающийся вклад в развитие национального изобразительного искусства Нгуен Фан Тянь был награжден орденом Труда 1-й степени. Его картины хорошо известны во многих странах мира. Недавно Государственный музей искусства народов Востока организовал персональную выставку художника. Впервые в нашу страну привезли произведения, хранящиеся в архиве семьи Нгуен Фан Тяня. Посетителей покорило замечательное, исполненное глубоким гуманизмом творчество художника.

М. КОХАН,
Г. СОРОКИНА,
научные сотрудники Государственного музея искусства народов Востока

АБРАМЦЕВО-КУДРИНСКАЯ РЕЗЬБА

Я уже год занимаюсь резьбой по дереву. Хочется побольше узнать об этой технике, разных ее видах, какими инструментами надо резать.

Митя Фаломеев, Москва

Одним из своеобразных, красивейших видов плоскорельефной резьбы является абрамцево-кудринская, которая связана с именем Василия Петровича Ворноскова (1876—1940), сына плотника из деревни Кудрино Московской области. Он был в числе учеников созданной в конце XIX века в Абрамцево столярной мастерской. Этой художественно-столярной школой, основанной передовыми русскими художниками, заведовала Елена Дмитриевна Поленова. По деревням и селам она собирала лучшие творения народных мастеров. На этих образцах обучались дети окрестных кустарей. Мастерская объединила местных кустарей из сел Кудрино, Ахтырка, Мutowка, Левково.

Впоследствии из выпускников мастерской и местных кустарей организовались артели, преобразованные в 1960 году в Хотьковскую фабрику резных художественных изделий. Следуя лучшим традициям прошлого и развивая их, фабрика выпускает деревянные изделия, покрытые кудринской резьбой на строганой, точенной и долбленой основе.

В настоящее время традиции кудринской резьбы изучаются в стенах Абрамцевского художественно-промышленного училища, созданного по соседству с Хотьковской фабрикой. Занятия кудринской резьбой входят также в программу трудового, эстетического и нравственного воспитания учащихся средней школы № 5 г. Хотькова, где на уро-



ках труда и во внеклассной работе школьники создают декоративные изделия с традиционным народным узором. В изделиях ребят сохраняется свойственная хотьковским произведениям форма с соблюдением привычного декоративного убранства. Шкатулка, ларец, ковш, чаша, декоративная пластина — таковы изделия школьников. В них утилитарное назначение органически сочетается с кружевным декором.

Абрамцево-кудринскую, или просто кудринскую, резьбу отличают мягкость контуров, богатство светотени, подвижность узоров, сочетающих сверкающую полировку орнамента с матовыми промежутками. Излюбленный материал народных мастеров — липа. Основную декоративную роль играют традиционные гирлянды лепестков, с одной стороны заостренных, с другой — заovalенных. Они сливаются в непрерывный упругий поток, который определяет ритм и строй композиции. Между гирляндами komponуются иные изобразительные элементы — всадники, птицы, животные, рыбы, ягоды, цветы, — наиболее частые у мастеров прошлого мотивы. Они встречаются на подносах, круглых шкатулочках, стаканах для кистей, чернильных приборах, ларцах. В дальнейшем традиции стали разнообразнее. Появились сюжетные композиции, связанные с тематикой Великой Отечественной войны, памятными датами в жизни страны, отражающие мирный труд советского народа.

Узоры кудринской резьбы выполняются полукруглыми стамесками и косым ножом. Его можно сделать из полотна слесарной ножовки. Берут отрезок длиной 150—160 мм, затачивают на угол, который составляет 45—60°. Для изготовления полукруглых стамесок используются обыкновенные плоские, которые встречаются в продаже. Если они широки, их можно обузить и переточить в полукруглые.

Рабочий конец стамески затачивается так, чтобы края были заovalены и хорошо отточены до высоты 5—6 мм, так как в кудринской резьбе работа идет не только кромкой, но и боковыми краями.

Лезвие стамесок должно быть идеально острым, зеркально отполированным, иначе древесные волокна будут не перерезаться, а рваться, заминаться, а участки резьбы — крошиться.

Ручку у стамески надо сделать граненой, так как при исполнении кудринской резьбы приходится делать вращательные движения со значительным усилием. Ручка без граней может прокру-



Александр Федотов,
15 лет.
Декоративная шкатулка.
1979.

Н. Бровина.
Ковш.
Ахтырская артель,
г. Хотьково.
◁ 1954.

В. Ворносков.
Фрагмент портала
«Охрана границ СССР».
◁ 1937.

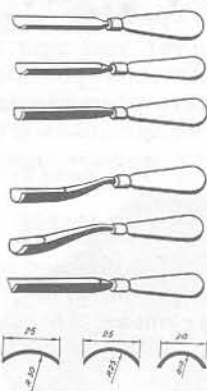
В. Ворносков.
Декоративная ваза.
1939.



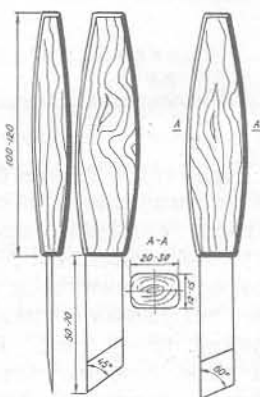
чиваться в ладони, и рука быстро устанет от излишнего напряжения. Чтобы не было мозолей, грани нужно заovalить. Для начала можно ограничиться тремя-четырьмя стамесками с радиусом закруглений 3—8 мм. Как в каждом виде резьбы, здесь все начинается с рисунка. Для первых работ лучше воспользоваться образцами, приводимыми в литературе по резьбе. В дальнейшем, используя накопленный опыт, можно сочинять самостоятельные композиции.

На подготовленную деревянную поверхность рисунок переводят с помощью копирки или перерисовывают. Сам процесс резьбы условно разделяется на несколько стадий — накальвание, обработка фона и моделирование элементов.

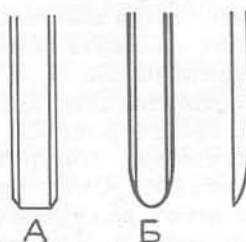
При накальвании стамеску держат в кулаке лезвием вертикально вниз. Вначале накальвают наиболее крутые завитки резьбы, затем более пологие. Острая кромка стамески ставится на линию контура, с нажимом углубляется в дерево на 3—4 мм и поворотом кисти прокручивается вокруг оси. Движение идет до тех пор, пока лезвие стамески движется по контуру, соответствующему диаметру стамески. При этом нередко происходит уточнение рисунка самим резцом, если форма и размеры нарисованных элементов сделаны без учета имеющегося инструмента.



Формы резцов для рельефной резьбы.



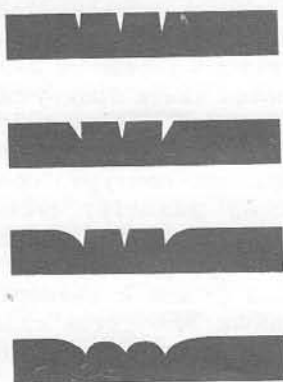
Разновидности ножа-косячка.



Формы заточки лезвий стамесок:

- а) неправильно;
- б) правильно.

Схематическое изображение узоров.



Затем берут более пологую стамеску и, наставив ее вплотную к прорези, оставленной первой стамеской, делают наколку дальше. Прорезанная линия должна плавно, без изломов и пропусков переходить от дуги одного диаметра к другому. Наиболее пологие очертания прорезаются косым ножом.

Все линии прорези по отношению к плоскости должны быть вертикальны. Глубина наколки не везде одинакова. В круто закрученных завитках она наиболее глубока, а там, где отдельные лепестки сходятся на общий стембель растения, наколка выходит на поверхность. Наколку можно делать сразу на всей резной поверхности, но можно и последовательно, по участкам, завершая их окончательно.

Следующая стадия — срезание фона вокруг каждого из элементов наколотого узора. Это может делаться как косым ножом, так и полукруглыми стамесками большего диаметра, чем те, которыми производилась наколка узора. От края узора отступают в сторону фона на 2—3 мм и под углом около 45° с нажимом углубляются в дерево по круговым очертаниям вокруг узора. Дополнительными, более плоскими срезами ножа-резца убирается ребро между углублением и фоном. Узор становится как бы мягко погруженным в фон или, наоборот, мягко всплывающим из него.

Заусенцы, обрывы волокон должны быть срезаны и удалены из закоулочков и узких мест вокруг узора, который чисто и четко выступает из заглубленного фона.

Затем приступаем к моделированию каждого из элементов узора: срезанию острых ребер, закруглению очертаний. Ведь кудринская резьба не имеет резких границ, всегда заovalена.

Удаление лишнего материала с элементов узора выполняется полукруглыми стамесками, повернутыми желобком вниз, и косым ножом.

Среди мягко закругленных лепестков, листочков, завитков мастера вводят для контраста элементы, четко резанные углубленными контурными штрихами, прочерченные крест-

крест. Это заключительная стадия моделирования узора.

В кудринской резьбе фон, как мы уже рассказывали, мягко заovalен, находится на одном уровне с верхними точками узора. Но можно сделать так, чтобы резьба была приподнята. В этом случае фон выбирается вокруг узора плоской стамеской на глубину наколки. Чтобы придать резьбе особую декоративность, фон прочеканивают, создают матовую точеную фактуру. Для этого проще всего применить большой гвоздь, заточенный на конус и отполированный.

По традиции кудринская резьба, выполненная главным образом на светлой липе, тонируется в темно-коричневый цвет и лакируется. Лак наносится не кистью, а тампоном с таким расчетом, чтобы были покрыты только участки, находящиеся на одном уровне с основной плоскостью резьбы. Углубленные участки, боковые срезы, контурные порезки должны остаться матовыми. Чтобы лак не попал в углубления, его на тампоне должно быть немного.

Лаковое покрытие нужно нанести в несколько слоев. Каждый слой хорошо просушить и перед нанесением следующего слоя слегка отшлифовать мелкой наждачной бумагой. Последний слой лака нужно отполировать тампоном с политурой. При полировке следует избегать попаданий жидкости на срезанные углубленные поверхности. Если это удалось, получается редкое по декоративному эффекту сверканье узора.

Однако в зависимости от художественного замысла можно сохранить естественный цвет дерева. Чтобы защитить его от пыли и влаги, изделие покрывают жидко разведенным лаком, втирая его в дерево жесткой щетинной кистью. Можно также покрыть изделие светло-серой морилкой и протереть по выпуклостям рельефа наждачной бумагой почти до чистого дерева. Причем поверхность не лакируется, а остается матовой, как бы тающей. Такой вид отделки отличается неожиданным декоративным эффектом.

А. ХВОРОСТОВ,
доктор педагогических наук,
г. Орел

КАК УБЕДИТЬ ЭТОГО УПРЯМЦА?

Под таким заголовком в № 6 нашего журнала было опубликовано письмо Елены Патнюк, в котором она спрашивает, как помочь ее другу Олегу. Он увлекается рисованием, но нигде не занимается, с пренебрежением относится к специальной литературе. Отклики, пришедшие в редакцию, разные. Одни авторы разделяют тревогу Елены, другие высказывают противоположное мнение. Публикуем наиболее интересные письма, просим наших читателей рассудить, кто же прав?

На мой взгляд, из Олега не вырастет истинный художник. Это ведь заносчивый самоучка, который не признает работ мастеров и статей об искусстве, а, наоборот, считает, что он может стать мастером без книг о живописи, без изучения картин художников. Он глубоко заблуждается, надеясь лишь на свои способности. И речь здесь должна идти прежде всего не о развитии его таланта, а о формировании его характера, такому себялюбцу не место в искусстве.

Ему трудно будет помочь, если он сам этого не захочет. А ведь сколько книг, выставок, художественных музеев у нас в стране! Сколько источников знаний для будущих художников!

Лиза Кирсанова, Московская обл.

Элен! Ты даже и не подозреваешь, как же это чудесно, замечательно, превосходно, что твой друг Олег хорошо и много рисует, но «не выписывает специальной литературы, относится к ней с пренебрежением». Это уже серьезная гарантия, что из него может получиться художник, а не любитель, что он — творческая личность... Олег! Я тебе сочувствую.

Подружки, друзья, педагоги, родители! Отстаньте вы от человека! Не зудите вы ему над ухом, не дышите в затылок, не подсовывайте под руку монографий и не давайте ваших занудных советов.

Ю. Федьков, с. Коробкино Курской обл.

Я тоже встречалась с такими людьми, как Олег, и вполне понимаю, Лена, твою тревогу. Мне тоже 16 лет. В этом году окончила детскую художественную школу, а учиться туда пошла по наставлению классного руководителя. Школа дала мне многое.

Так, может, виноваты классный руководитель или учитель рисования в том, что Олег в свои 16 лет не желает серьезно заниматься рисованием и развивать свой талант?

Думаю и буду надеяться, что после писем откликнувшихся читателей Олег поймет свою глупую ошибку.

Таня Фомина, г. Зима Иркутской обл.

Милая Лена, да почему ты решила, что Олег занимается рисованием несерьезно? У твоего друга

свой метод. Зачем ему что-то навязывать? Если он «хорошо и много рисует», рисует так, как подсказывает ему чутье художника, и рисует искренно, — это ведь замечательно! А так называемая техника сама придет к нему в процессе работы. Пускай Олег «идет, куда влечет его свободный ум», — и он всегда будет удовлетворен своей работой и вступит на верный путь, это точно.

Лена, ты вряд ли сможешь «убедить» Олега. Он наверняка останется верен себе, и твои советы будут его только раздражать. Пожалуйста, не трогай его!

Ольга Кугушева, 15 лет, Москва

Меня удивила точка зрения Лены, которая пишет, что талант Олега может заглохнуть. Если он много рисует, это уже доказательство того, что он любит рисовать, а человек, который любит рисовать, не может отказаться от этого. Если он «косо и с ухмылкой», как пишет Лена, смотрит на работы мастеров и на статьи об искусстве, то это совсем не значит, что он равнодушен к искусству. По-моему, Лена не смогла понять своего друга.

Каждый художник — индивидуальность, у каждого «свой почерк». У меня, например, тоже сложился свой почерк, так неужели я должна его менять, поступив в художественную школу или училище?

Я тоже выбрала себе профессию, совсем не связанную с рисованием, я продавец промышленных товаров, хотя мне говорили, что нужно идти в художественное училище, но меня профессия художника не привлекает. А рисованием я занимаюсь постоянно и буду заниматься всю жизнь.

Юлия Курбатова, 17 лет, Москва

В своем письме я обращаюсь не только к Олегу. Подобные неправильные понимания, вероятно, существуют не только у него, а и у многих других рисующих ребят. Помню себя, как я был раздражителен в ответ на замечания, советы, хотя к картинам старых и молодых мастеров относился с уважением, ведь в каждой мазке их кисти можно открыть для себя столько нового!

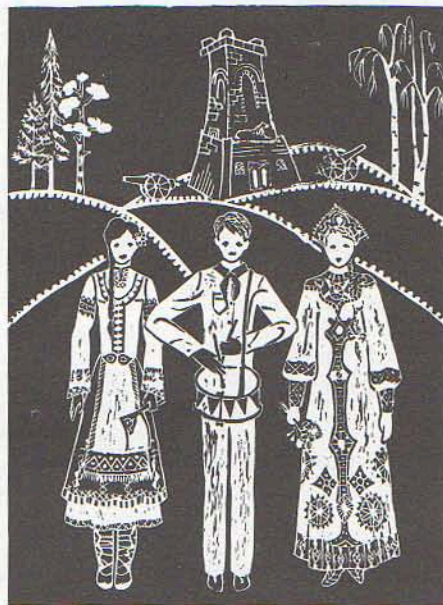
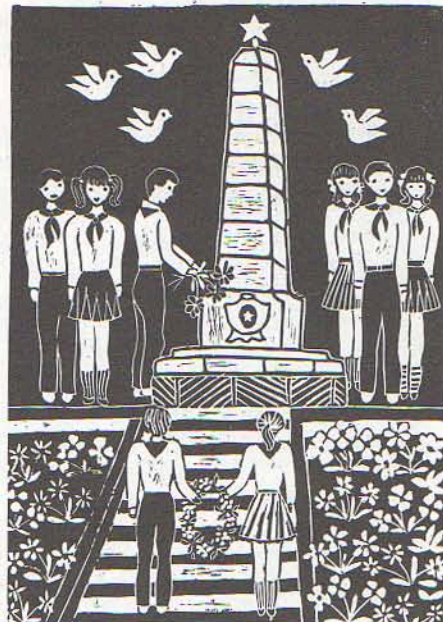
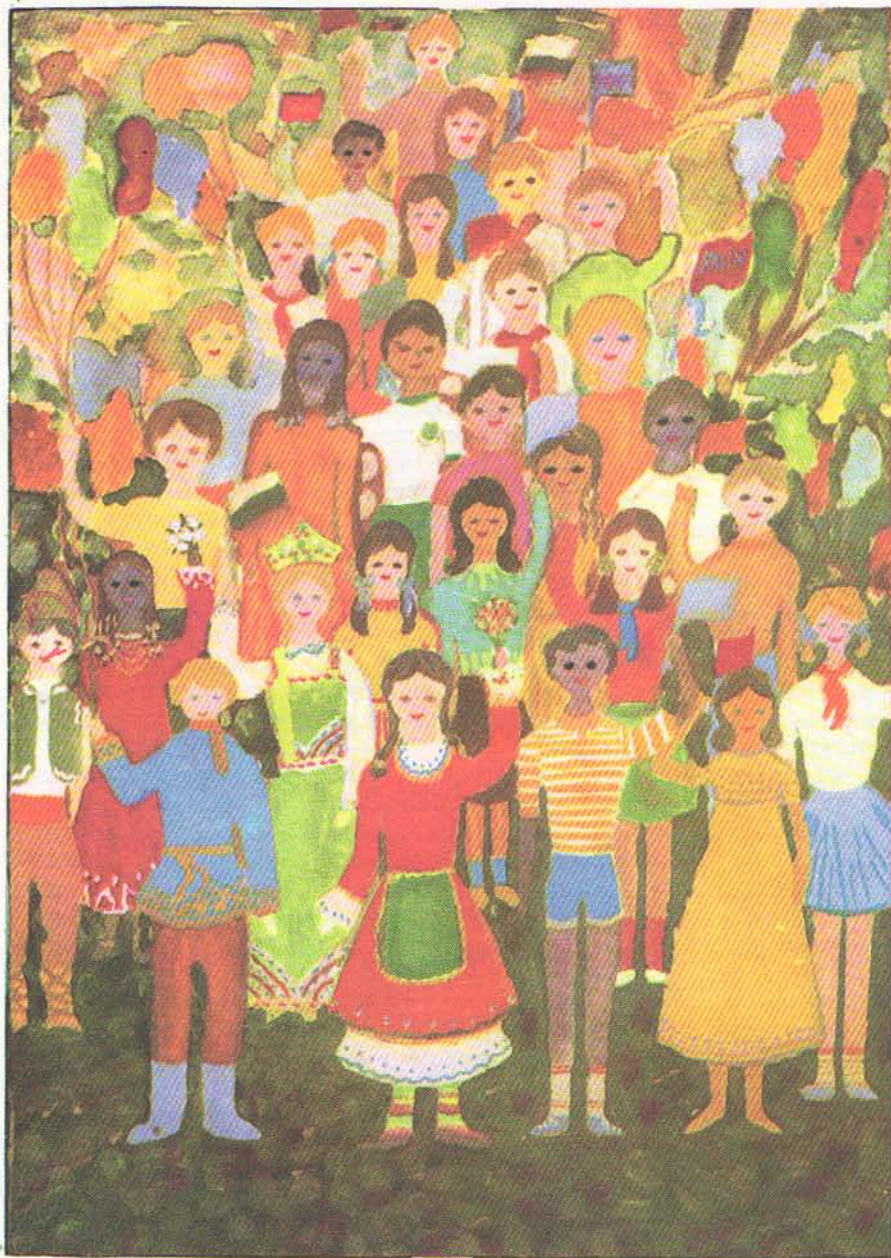
Мой совет Олегу — прислушиваться к общему мнению.

К таким ребятам, как Олег, нужно относиться с сочувствием, всячески поддерживать их лучшие качества, и я хочу, чтобы он понял, как тормозит свое развитие, ведь каждый совет, каждая на вид неприятная критика дает толчок вперед. Думаю, что это и есть тот главный ключ, которым можно открыть мир перед глазами юных художников.

Виктор Юровский, 16 лет, Винницкая обл.

Меня потрясло письмо Елены Патнюк из Львова. Хочу дать ей совет. В нашем классе тоже был такой мальчик. Рисовал хорошо, но несерьезно относился к великим художникам. Я предложила ему помочь — он отказался. Учительница рисования предлагала свою помощь. Но он отказывался. Тогда весь класс решил ему помочь. Ребята приносили литературу, журналы, статьи, рассказывали ему о художниках. Класс достиг своего. И вот уже наш друг занимается в художественной школе. Дружба помогла!

Света Савельева, 13 лет, г. Калачинск Омской обл.



У НАШИХ ДРУЗЕЙ

ПРАЗДНИК БОЛГАРСКОЙ ПИОНЕРИИ

Септемврийче — так именуют пионеров Народной Республики Болгарии. В этом году братская страна отметила юбилей 40-летия республики и славную дату 40-летия пионерской организации имени Георгия Димитрова.

Об истории ее создания, о том, как живут, учатся, чем увлекаются, о чем мечтают сегодня ваши болгарские сверстники, рассказывает Вела Чонгова, руководитель кружка изобразительного искусства села Мало Конаре Пазарджикского округа НРБ.

В памятный для всего болгарского народа день, 9 сентября 1944 года, Советская Армия освободила нашу страну от немецко-фашистского ига. Свобода и счастье пришли в каждый дом, а для юного поколения тот незабываемый год знаменателен созданием пионерской организации. Дата ее рождения — 23 сентября 1944 года.

В январе 1945 года вышел в свет первый номер пионерской газеты «Септемврийче», в 1949 году пионерской организации Болгарии бы-

ло присвоено имя выдающегося деятеля международного коммунистического движения, верного сына болгарского народа Георгия Димитрова. Он учил любить родину, свято беречь болгаро-советскую дружбу, которая нужна нашему народу, «как солнце и воздух». Он завещал болгарским пионерам упорно учиться, быть честными и правдивыми, сильными и трудолюбивыми.

За 40 лет народной власти Болгарская коммунистическая партия сделала много для материального

и духовного благополучия народа. Богата и красива, как цветущий сад, сегодня наша родина. Под солнечным чистым небом живут и учатся будущие хозяева республики. Более 200 Домов пионеров ежегодно осенью распахивают двери перед любителями технического и художественного творчества. При Домах пионеров и училищах созданы оркестры и школьные хоры, танцевальные коллективы, балетные и театральные студии, кружки техники и изобразительного искусства, спортивные школы.

Далеко за пределами нашей страны известны пионерский хор «Бодрая смена» и детская филармония «Пионер». А рисунки юных болгарских художников участвуют во многих международных выставках.

В 1979 году по инициативе Людмилы Живковой, видного болгарского партийного деятеля, много внимания уделявшей воспитанию

имя погибшего малоконарского героя-партизана Костадина Старева. Пионеры живут интересной, содержательной жизнью. В селе проводятся литературные викторины, вечера любимых поэтов и композиторов, пионерские сборы.

Гордость сегодняшней малоконарской пионерской организации — пионеры-спортсмены, чемпионы республики по волейболу, а также маленькие художники, работы которых полюбили зрители у нас в стране и за рубежом.

Восемь лет назад в Мало Конаре был организован кружок изобразительного искусства. В нем занимаются дети 4—8-х классов. Они изучают основы изобразительной грамоты, живопись и графику.

Темы для творчества подсказывает сама жизнь болгарской деревни. Наша мастерская — это просторные нивы, поля, сады, тракторный стап, животноводческая и птицеводческая фермы, колхоз-

ные дворы. Ребят с кисточками в руках можно увидеть среди сельских тружеников, которых кружковцы не только рисуют, но и которыми с удовольствием помогают.

Любят юные художники бывать в гостях у самых почтенных людей деревни. С их помощью записывают ребята легенды, народные песни, воспоминания о старых традициях и праздниках. Этот фольклорный материал используем в творчестве.

Проводим конкурсы на темы: «Моя улица», «Наш двор», «Моя родина», «Бригада», «Дети и мир». Кружковцы сами выбирают материалы для работ и технику исполнения.

Кроме ежегодного участия в общешкольных, окружных и национальных выставках, ребята из села Мало Конаре принимали участие в международных выставках в СССР, Финляндии, ГДР, Италии, Бельгии, Канаде.



подрастающего поколения, была проведена международная детская ассамблея «Знамя мира», которая собрала детей планеты в столице НРБ Софии на большой незабываемый праздник под девизом «Единство, творчество, красота». В этом году ассамблея «Знамя мира» посвящалась 40-летию пионерской организации Болгарии.

Скромный вклад в дела пионерии нашей страны вносят и ребята из села Мало Конаре. Многие первые пионеры стали учителями, агрономами, инженерами, художниками, механизаторами, строителями, знатными людьми труда, орденосносцами.

Наша дружина с честью носит

Таня Натова, 13 лет.
Марш дружбы.
Гуашь.

◁ с. Мало Конаре, НРБ.

Таня Стойчева, 13 лет.
Никто не забыт, ничто не забыто.
Линогравюра.

◁ с. Мало Конаре, НРБ.

Петя Минекова, 14 лет.
На Шипке все спокойно.
Линогравюра.

◁ с. Мало Конаре, НРБ.

Дамянка Дамянова, 14 лет.
Сельский двор.
Линогравюра.
с. Мало Конаре, НРБ.

Диана Божкова, 13 лет.
На солнечной поляночке.
Линогравюра.
с. Мало Конаре, НРБ.

Гордимся нашим творческим содружеством с белорусской пионерской газетой «Зорька» и журналом «Юный художник». Рисунки наших кружковцев, которые вы видите на этих страницах, посвящены вечной и нерушимой болгаро-советской дружбе, миру и счастью детей планеты.

Болгарская пионерия отметила свой сороковой юбилей. Дети нашей страны благодарят народную власть за прекрасные условия, созданные для учебы и творчества, за надежную гарантию завтрашнего дня, возможность стать строителями коммунистического общества.

Продолжая уделять пристальное внимание деятельности детских художественных школ, редакция предоставила стенды своего зала для показа лучших работ учащихся. Первой стала ДХШ № 2 Ворошиловского района Москвы (директор Е. А. Кривоногова). Каковы главные особенности этой школы? Прежде всего — сильный состав педагогов, молодых художников, выпускников столичных вузов. И серьезное внимание к предмету композиции. Самые интересные работы в живописи и графике связаны с решением тем современной жизни, славной героической истории Родины.



Мирный труд взрослых и школьников привлек внимание 16-летнего Игоря Парщикова («Сталевары») и 14-летней Светы Егоровой («Субботник»). Острый момент встречи двух хоккейных команд отражен в композиции Жоры Кириллова «На зимней Олимпиаде». Не забыт и пейзаж родной столицы: «Московский мотив» — так назвал свой рисунок, воспроизведенный нами, Дима Покровский. Внимательным изучением натуры характеризуются зарисовки животных, сделанные в зоопарке Машей Калининой (13 лет).

Немало на выставке композиционных эскизов, посвященных 40-летию Великой Победы.

И конечно, приятно видеть работы учебного плана — натюрморты, выполненные в классе карандашом и акварелью, портреты.

Такие экспозиции в стенах редакции журнала станут традиционными.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 11.1984.

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!	Е. Товма
3	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА Портрет созидания (В. Ветрогонский)	Н. Иванов
6	ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Маяковский-художник	М. Немирова
10	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Идеальный мир Клода Лоррена	В. Синюков
14	ХУДОЖНИК И ТЕАТР Героический театр Федоровского	В. Киселев
18	ИСТОРИЯ КОСТЮМА Русский народный костюм и современная мода	Ф. Пармон
21	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Добрые друзья — гипсы	А. Алехин
24	Первый репинский «гипс»	
25	ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ Союз искусства и филателии	А. Стрыгин
28	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Как рисовали древние египтяне	Р. Рубинштейн
32	ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ Игрушки прошлого	Н. Мамонтова, С. Серов
35	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Ян Вермер Делфтский. «Географ» и «Астроном»	М. Соколов
38	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Нгуен Фан Тянь	М. Кохан, Г. Сорокина
42	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Абрамцево-кудринская резьба	А. Хворостов
45	ВАШЕ МНЕНИЕ Как убедить этого упряма?	
46	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Праздник болгарской пионерии	В. Чонгова

На 1-й странице обложки: А. Полозов. Первая годовщина Советской власти. Масло. 1982.

На 2-й странице обложки: Э. Белогуров. Акция мира. Масло. 1983. Фрагмент.

На 3-й странице обложки: А. Иванов. Голова Аполлона Бельведерского. Итальянский карандаш. Около 1830 года. Государственная Третьяковская галерея.

На 4-й странице обложки: Ян Вермер Делфтский. Географ. Масло. 1669. Фрагмент. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский художественный институт.

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

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.
Сдано в набор 11.09.84. Подп. в печ. 29.10.84. А00863. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отг. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 181 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1470.
Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцеская ул., 21.



