

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205-5791



2. 1988





Непобедимая и легендарная

А. П. БЕЛОБОРОДОВ,
генерал армии, дважды
Герой Советского Союза

«Всякая революция лишь тогда чего-нибудь стоит, если она умеет защищаться...» Эти слова великого Ленина сказаны всего через полгода после событий, ставших легендой. А тогда — 21 февраля 1918 года — правительство молодой Советской Республики обратилось к народу с декретом-воззванием «Социалистическое отечество в опасности!». В ответ на призыв партии началась массовая запись добровольцев в Красную Армию. И уже 23 февраля под Псковом, на реке Черёхе один из первых добровольческих полков в упорном сражении остановил австро-германские части, рвавшиеся к революционному Петрограду. Это был первый бой регулярных подразделений наших войск. С тех пор вот уже 70 лет этот день отмечается как день рождения Советской Армии.

В те далекие времена Красная Армия называлась Рабоче-Крестьянской. Но в ее ряды вместе с представителями революционных народных масс встали сотни и тысячи офицеров и генералов старой русской армии, сознательно перешедших на службу Советской Отчизне. «И только при помощи их Красная Армия могла одержать те победы, которые она одержала», — говорил Владимир Ильич Ленин. В унтер-офицерских чинах воевали на фронтах первой мировой войны будущие прославленные Маршалы Советского Союза Г. К. Жуков, И. С. Конев, К. К. Рокоссовский, С. М. Буденный. Маршалы Советского Союза М. Н. Тухачевский и А. М. Василевский до октября 1917 года были поручиками, Ф. И. Толбухин — штабс-капитаном, А. И. Егоров и Б. М. Шапошников вступили в Красную Армию, будучи полковниками. Они храбро сражались, честно и верно служили социалистической Родине.

Все войны, что выпали на долю Страны Советов, служба в мирное время стали и моей судьбой — солдата и человека. Крестьянским пареньком шестнадцати лет от роду в партизанском отряде я при-

нял боевое крещение в боях с белогвардейцами под Иркутском. Красноармейцем старался ни в чем не отставать от бывалых воинов. Мечтал стать командиром — пошел в пехотную школу, где в 1924 году вступил в партию.

Не многие из вас, наверное, знают сегодня о событиях на КВЖД, которые явились серьезной проверкой боеспособности молодой Красной Армии. Летом 1929 года китайско-маньчжурские войска захватили построенную Россией Китайско-Восточную железную дорогу, нарушили границы СССР. Агрессор был разбит. Политруком роты мне пришлось участвовать в этих боях, за которые получил первую, высшую в то время правительственную награду — орден Красного Знамени.

Весть о начале Великой Отечественной войны застала меня на Дальнем Востоке. А уже в октябре 1941 года стрелковая дивизия, которой я командовал, оказалась неподалеку от Истры: началась битва за Москву. Воевали по-разному: сражались в полуокружении и с открытыми флангами, отходили, ведя подвижную оборону. Но ни разу не были разбиты, не отступили без приказа.

К нам зачастили журналисты, писатели. В конце ноября 1941 года в расположении дивизии побывал известный поэт Алексей Сурков — корреспондент «Красноармейской правды». Тогда на моих глазах и родилась его знаменитая «Землянка», положенная на музыку Константином Листовым — песня, вошедшая в народную память, слова которой вслед за дедом и отцами повторяют сегодня наши сыновья и внуки.

После разгрома немцев под Москвой были бои на Юго-Западном фронте, Смоленском и Витебском направлениях, где мне доверили сначала корпус, а потом армию. Затем — сражения в Прибалтике, цитадели германского милитаризма Восточной Пруссии, участие в штурме «абсолютно неприступного», как объявили

фашисты, города-крепости Кенигсберга. Наконец, Парад Победы на Красной площади. И... снова на войну — на Дальний Восток.

Прибыл в армию, в которой когда-то служил. Это о ней — Особой Краснознаменной Дальневосточной — слагали стихи и пели песни еще до Великой Отечественной, их знал тогда наизусть каждый школьник. Эту армию мне предстояло вести в бой.

Всего за 10 суток — несмотря на яростное сопротивление противника — была сокрушена японская Квантунская армия. И уже 3 сентября мы праздновали еще один день Победы — над милитаристской Японией: взвились в небо ракеты, солдаты обнимали друг друга, говорили о планах на будущую мирную жизнь.

Ну а мне, как профессиональному военному — снова служба. Вот уже более сорока лет я на военной работе. Да, есть такая работа — защищать Родину. Она не прекращается ни днем ни ночью, не знает отдыха и выходных, подчиняется железной дисциплине. Безупречная служба, отвага и мужество в бою, образцовое выполнение воинского долга всегда были неотъемлемыми качествами советского солдата. Горячее сердце и неутомимая энергия, лучшие человеческие свойства отличали бойцов нашей армии не только в легендарной дали гражданской и фронтовых буднях Великой Отечественной, но и героев-интернационалистов, выполняющих сегодня свой долг в братском Афганистане, участников ликвидации трагических последствий Чернобыля.

Семь раз довелось мне командовать военными парадом на Красной площади. Но до мельчайших подробностей помню тот первый победный — в дождливый день 24 июня 1945 года, когда древние Кремлевские стены стали свидетелями новой славы нашего великого государства, его доблестной армии — защитницы, освободительницы. Она и сегодня на страже мира и труда.

Рисунки солдата

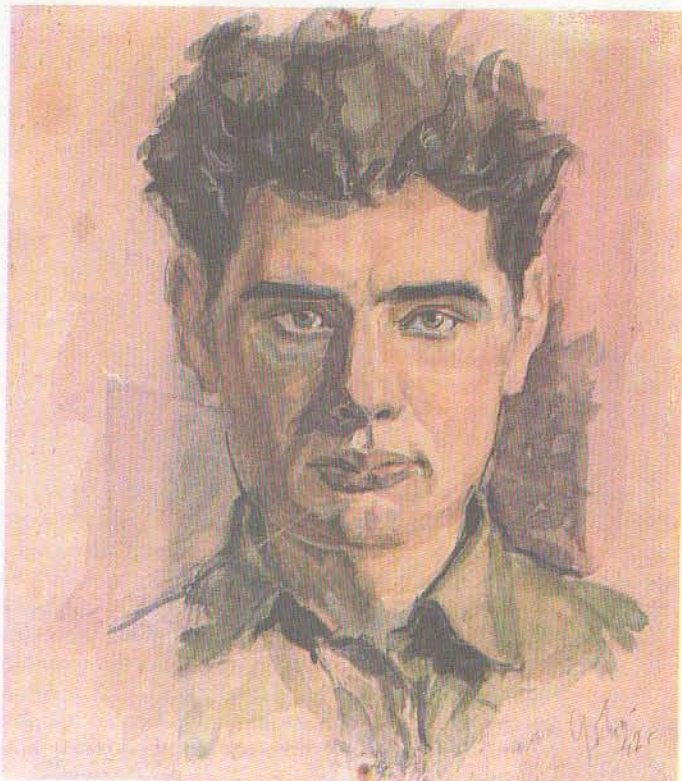
Заслуженный художник РСФСР Виталий Тимофеевич ДАВЫДОВ за годы Великой Отечественной войны прошел долгий ратный путь: Сталинград, Украинские фронты, освобождение Румынии, Болгарии, Венгрии, Югославии, Австрии. Закончил войну в составе 37-го Будапештского корпуса, награжден орденом Отечественной войны, боевыми медалями. Давыдов рассказывает о том, как рисовал на войне.

Перед вами два автопортрета: один сделан перед уходом на фронт — с ним мама не расставалась всю войну. Другой нарисован в декабре 1944 года в Венгрии — здесь я уже бывалый солдат. Обратите внимание на одежду, в которой я щеголял в то время: трофейная румынская шинель и немецкий френч, а на голове кубанка, которую выменял у своего сослуживца. И еще два рисунка: «Бой на горе Геллерт» и «Каменец-Подольский». Круто возвышающаяся над Дунаем гора Геллерт находится в Буде — неподалеку от Королевского дворца, в котором засели и ожесточенно сопротивлялись фашисты. Военные события тех дней — необычные по своему драматизму и трагичности — еще ждут своего подробного исторического описания. В моем военном опыте это самые захватывающие и интересные страницы.

После Победы мы вернулись на Родину и до демобилизации квартировали в городе Каменец-Подольском, о степени разрушений которого можно судить по сохранившемуся рисунку. По ночам в городе слышалась стрельба — действовали бендеровцы, были жертвы...

Эти рисунки я посылал в письмах к родным, чтобы они увидели моих боевых товарищей, знали, как мы воюем и отдыхаем. И хотя фронтовые письма просматривались военной цензурой, рисунки доходили в полной сохранности. Разглядывая их уже после войны, заметил на одном подчистку надписи: под наброском, сделанным цветными карандашами, тушью было написано: хутор Гребеньков. Так вот слово «Гребеньков» оказалось выскобленным с образцовой аккуратностью — так, чтобы не испортить нарисованного. Я и сейчас, спустя почти полвека, благодарен тем безвестным людям, которые проявили уважительное отношение к моему солдатским художествам. А может быть, срабатывала и естественная житейская сторона дела: по почте пересылалось письмо и рисунок солдата, по существу, вчерашнего мальчишки, а ведь завтра или послезавтра его мать может получить и жестокую похоронку. Многие же из моих сверстников не вернулись, погибли на полях сражений. Мне повезло — я остался жив...

Еще будучи мальчишкой, перед войной я возмечтал стать художником и с самодельным этюдником писал много донских пейзажей. Потом поступил в изостудию Дворца пионеров в Ростове-на-Дону. Казалось, все складывалось благоприятно: семья на-

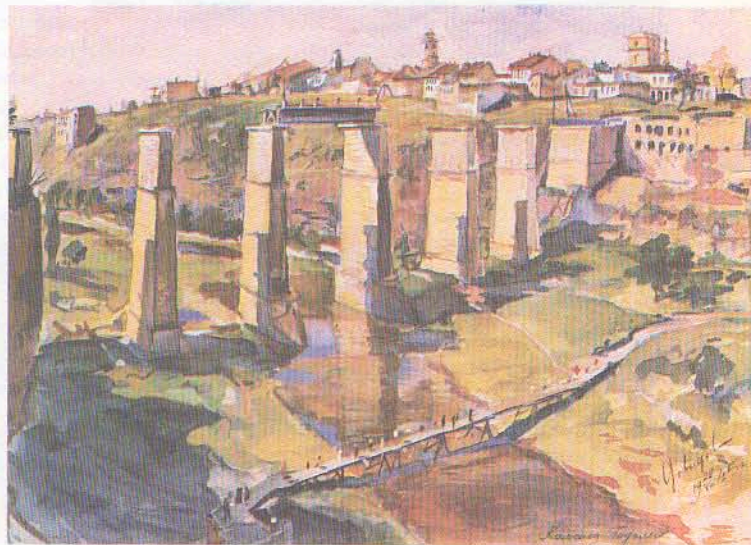


ша переехала в Москву, я посещал сразу несколько художественных студий. Кроме того, пройдя довольно серьезный конкурс, был принят на курсы при Московской средней художественной школе, где преподавали тогда художники А. А. Деблер и Д. К. Мочальский. Энтузиазма и энергии было столько, что мы успевали не только посещать занятия, но и часто ездили на этюды в Коломенское, Звенигород, работали в Сокольниках.

В начале лета сорок первого года на курсах

В. Давыдов.
Автопортрет (перед уходом на войну).
Акварель. 1942.

В. Давыдов.
Каменец-Подольский.
Акварель. 1945.





устроили просмотр работ. Четырех ребят академик И. Э. Грабарь предложил принять в художественный институт без экзаменов. Попал в эту четверку и я — мои рисунки тогда ему понравились, живопись меньше. На всю жизнь запомнил сказанную им фразу: «Писать еще зверски надо...» При этих словах он почему-то энергично вертел указательным пальцем в ухе и был, как две капли воды, похож на дружеский шарж, сделанный художником В. А. Серовым.

В. Давыдов.
Автопортрет в кубанке.
Карандаш. 1944.

В. Давыдов.
Бой на горе Геллерт.
Акварель, белила. 1945.

А через несколько дней началась война. Услышал эту страшную весть в Музее нового западного искусства, который располагался в помещении, где теперь находится Академия художеств СССР. Я внимательно рассматривал картину Пикассо «Девушка на шаре», и в это время донеслось: «Сегодня в пять часов утра бомбили Одессу, Севастополь... уже есть жертвы!» Это разговаривали две старушки хранительницы. Через их щупленькие плечи были перекинuty ремни противогазных сумок. В этот же день утром вместе со своими однокурсниками-выпускниками последний раз вышел из школы. Выпускной вечер затянулся до утра — начался в мирной жизни, а закончился, когда в огне полыхала вся наша западная граница. Понятно, что нужно было сначала защитить Родину, а потом уже думать об учебе в институте, обо всем остальном.

На фронте впервые взялся за карандаш только во время боев на реке Миусе, когда за плечами остались уже сотни километров, пройденные с боями по Калмыцким и Сальским степям. В землянке было очень холодно, в желудке — голодно, а все довоенное прошлое казалось нереальным. Враг, ввергнувший нас в это состояние, находился совсем рядом, и мне вдруг очень захотелось противопоставить ему то, что составляло нашу духовность, связывало с довоенными мечтами и идеалами. Боясь, что после перерыва не получится, провел первые линии, попробовал рисовать товарищей. Результат вселил надежду. Потом уже рисовал при любой возможности. Трудно было с бумагой и карандашами. Один раз, потеряв карандаш, полтора месяца не мог найти ему замену. Потом догадался попросить маму прислать мне в конверте сухие таблеточные чернила. Акварельные краски появились у меня только на последнем этапе войны. Получил их в подарок от двух молодых болгарских художников при случайной встрече в городе Русе. Приходилось рисовать и телеграфной краской. А мой товарищ по курсам и Дворцу пионеров, тоже оказавшийся на фронте, приспособился даже делать офорты на использованной рентгеновской пленке: нацарапывал их обыкновенной иглой и один образец очень неплохого качества переслал мне по полевой почте.

Когда впервые на Миусском фронте начал рисовать, мне казалось, что я единственный человек, занимающийся подобным делом на войне. Позже выяснилось, что таких было довольно много — и солдат и офицеров. И условия, соответственно, были разные — одних присылали в командировки, другие работали художниками в дивизионных, армейских и фронтовых газетах, клубах. Но, кроме этого, рисовали и медики, и артиллеристы, и саперы, и летчики... Пехотинцам было потруднее. Я всю войну провоевал связистом — сначала в линейной, потом в радиосвязи. Свое занятие рисованием старался не афишировать, так как за это можно было получить не только наряд вне очереди, но и гауптвахту — все зависело от того, кому попадешься на глаза. Правда, справедливости ради, надо отметить и то, что в середине лета 44-го года, в период обороны на Днестре, политуправление 3-го Украинского фронта организовало выставку фронтовых художников в городе Тирасполе, на которую





В. Давыдов.
Иштва и Южаф.
Карандаш. 1944.



В. Давыдов.
Участник Будапештской битвы
Петр Иконников.
Акварель. 1945.

В. Давыдов.
В воздухе стало спокойно.
Карандаш. 1945.



я переслал 17 работ. Они были выставлены, получили хорошие отзывы, а я — отпуск на двое суток для ознакомления с выставкой.

Основными зрителями моих рисунков оставались родители, соседи по квартире да некоторые сослуживцы отца. Не скрою, что в душе, в мечтах мне хотелось, чтобы какая-нибудь газета или журнал опубликовали мои зарисовки, но этого не случилось и, наверное, не могло тогда случиться. Я рисовал не регламентированно, без предписания — что и как надо делать. Просто изображал то, что видел вокруг, и мои работы не были похожи на журнальные публикации того времени. Кончилась война, и они оказались забытыми — по естественной потребности послевоенного периода жизни, когда хотелось поскорее избавиться от всего, что связано с тяжелейшими военными испытаниями. Двадцать лет пролежали в старом диване, вывезенном на дачу. Потом случайно обнаружил их, привел в порядок. Коллеги-художники почувствовали, что в них есть искренность и вызывающая доверие правда войны. Мне даже предложили издать часть рисунков, сопроводив их текстом. Книга вышла под названием «Фронтовая тетрадь» (Записки солдата) к 20-летию Победы.

Но организовать выставку удалось только через четыре десятилетия после войны. Сначала она прошла в городе моего детства Ростове-на-Дону к 40-летию его освобождения. Я был очень взволнован. Ведь мне довелось в родных местах не только писать детские этюды, но и тянуть первую нитку связи — под обстрелом, через донской лед, а потом собраться с однополчанами, показывать им рисунки, выслушивать их отзывы, делиться воспоминаниями.

К 40-летию Победы выставку показали и в Москве. На ней экспонировалось 152 рисунка, в том числе и представленные здесь. Акварель, изображающая сержанта Петра Иконникова, сделал после окончания войны, уже в Каменец-Подольском. Молодой воин — почти мальчишка, а за плечами у него тяжелые военные походы, на груди медаль «За отвагу», и сколько спокойного достоинства в позе, хотя и сидит на выдавшем виды вещмешке. Венгерские ребята Иштва и Южаф нарисованы в декабре 44-го года в период наступления на Будапешт. Обнаружил их в укрытии от холодного ветра, на солнышке, возле скирды. Где они теперь, кем стали? Этого я не знаю...

И еще один рисунок. На нем — девушка, сидящая на краю окопчика. Рядом — деревце, на котором висит винтовка. Это — пост ВНОС, что означает — пост воздушного наблюдения и связи. Лето 45-го. Война закончилась. Где-то догорают последние пожарища. Девушка спокойно читает листок армейской газеты. На меня, рисовавшего ее, она не обратила никакого внимания...

Мне очень отрадно, что любимый журнал довоенного детства, первые номера которого для нас — юных художников тех лет — явились ни с чем не сравнимым подарком и потому сохраняемые до сего времени, представляет теперь мои рисунки почти полувековой давности сегодняшним читателям. Желаю вам, дорогие друзья, непоколебимого мира, успехов и счастья.

Карандаши для Марии

И в аэропорту Манагуа — столице революционной Никарагуа, где зенитки зорко стерегут небо, и в военном госпитале Апанас, в семье индейцев из племени чоротегас, и в океане на хрупкой шхуне я старался узнать как можно больше о жизни никарагуанских мальчишек и девчонок. И каждый удачный кадр, пойманный в объектив фотоаппарата, каждый, пусть в несколько слов, разговор с юными бойцами революции утверждал: об этом обязательно надо рассказать нашим ребятам. Как самый дорогой груз вез я в Москву рисунки детей из фронтового города Сомото. Многие из них впервые брали чистый лист бумаги и старались поведать о своей жизни, переживаниях, радостях, о том новом, что принесла в их край революция.

У каждого народа, борющегося за свободу и счастье, были свои юные герои. Есть они и у революционной Никарагуа.

19 июля 1979 года никарагуанский народ под руководством Сандинистского фронта национального освобождения добился исторической победы. Была свергнута навязанная империалистами США власть диктатора-палача Сомосы. Патриоты Никарагуа начали возрождение своей родины, приступили к строительству справедливого общества без угнетателей и угнетенных. С первых дней революция повела наступление на безграмотность, нищету, болезни. Сотни тысяч крестьян получили землю, отобранную у помещиков.

Она очень молода — сандинистская революция. Те, кому сегодня исполнилось девять лет, — ее ровесники. Сотни миллионов долларов тратят враги Никарагуа на подготовку, вооружение и содержание бандитов-контрреволюционеров. С территории соседнего Гондураса через границу рвутся в Никарагуа бандитские

отряды. Американские инструкторы муштруют, а потом засылают в страну диверсантов взрывать заводы, жечь сельскохозяйственные кооперативы, минировать морские порты.

У молодой революции — юные бойцы, подростки, мальчишки и девчонки. Они работают на кофейных плантациях и хлопковых полях, стоят у станков и сидят за партами. Но главное — каждый на своем месте, независимо от возраста, борется за революцию, защищает ее завоевания. Среди них и Мария.

...В этот день десятилетнюю Марию Исабель Сандобаль Понсе принимали в патриотический отряд «Искатели». Мария выпросила у старшей сестры белую кофточку, а брат великодушно принес ей свои новые черные ботинки. Старательно обходя лужи, Мария пришла к школе и, вдруг оробев, спряталась за ствол дерева. Здесь ее и нашли ребята. Они вступили в отряд месяц назад. Митинг был коротким и очень шумным.

Когда Марии повязали красно-черный галстук — цвета знамени Сандинистского фронта национального освобождения, маленький отряд построился и запел. «Но пасаран!» — слаженно скандировали ребята, и сжатые кулаки взлетали вверх. В отряде дети крестьян и ремесленников, солдат и рабочих.

«Неприступный Сомото», — говорят о своем городе его жители. А еще называют его Сомотоград.

«Мы знаем, — говорили мне в школе, — в вашей великой стране есть города-герои: Ленинград, Сталинград. У вас была большая война. Но они не сдались врагу. И наш Сомото контрас пытались взять трижды. Не вышло! Потому что все жители города — его защитники».

Из окон школы видны поросшие густым лесом горы. За ними Гондурас, где размещаются лагеря

и базы контрас, — это совсем рядом. Мария смотрит на горы и говорит: «Они приходят оттуда. Я видела их, на лицах черные повязки. Бандиты угоняют подростков и девушек. Стреляют и жгут...»

Но даже тревога, что контрас вновь будут рваться в город, не может спугнуть сегодняшнюю радость девочки. Трепещет на тоненькой шее новый галстук, пляшут смешинки в черных глазах. Советские гости всем ребятам подарили цветные карандаши. Марии, как самой маленькой, досталась большая коробочка. Яркое солнце заливало класс ровным добрым светом. Цветы во дворе школы — красные, синие, лиловые. Черными и красными карандашами рисовали дети Сомото. На листках в клетку и линейку скрещивались линии пулеметных очередей, окна крестьянских хижин оцетинились винтовками и автоматами.

Рассматриваю рисунки и вновь возвращаюсь в недавнее утро в военном госпитале Апанас. На посадочной полосе, рядом с корпусами, только что приземлившийся самолет с красными санитарными крестами на крыльях. Еще работал двигатель, еще летел над посадочной полосой сизый песок, а к самолету бежали парами солдаты. Носилки, санитарные сумки, кислородные подушки. Дверь самолета открылась, выброшена лестница. Поднять аппарат и снимать увиденное трудно. Но это надо видеть всем — большим и маленьким. Чтобы не было в душе успокоенности, сытости, чтобы слова «чужой беды не бывает» жгли сердца людей, звали на борьбу за мир, справедливость, доброту.

Искалеченный, еще вчера крепкий и смелый парень. Перекошенное большое лицо юноши. Раны залечат врачи и время, но останутся шрамы и боль. Они останутся у тех, кто выживает.

Зеленый маскировочный цвет корпусов, белые простыни, белые шторы. Слово снег выпал где-то на подмосковной опушке — нetaющий, колючий, холодящий до озноба.

На высокой койке лежал мальчишка. Глаза накрепко закрыты воспаленными веками. У виска,

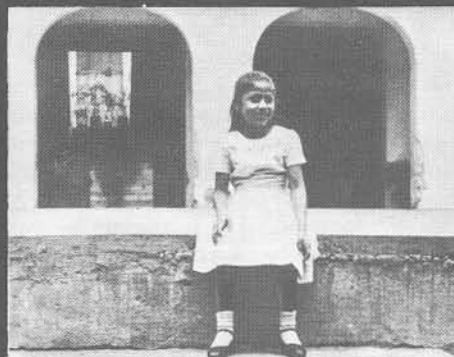
словно от гвоздя, маленькая ранка.

— Доставили утром, — сказал начальник госпиталя Сильвестр Тапия. — Сделали все, что могли. Боюсь, вы не услышите его голоса.

На листке, вырванном из школьной тетради, над кроватью я про-

читал: «Хосе Герра Родригес, 14 лет. Шрапнельное поражение головы, плеча, руки». Тетрадный листок и маленькая рана у виска... Как несовместимы они. И как уродливо, как зловеще то, что их совместило, — агрессия.

— Хосе работал с отцом и матерью в поле, — врач говорил ти-



Хосефана Гранадо Ромеро 8 лет.

На национальной выставке творчества детей-сирот ее рисунки были признаны самыми интересными.

Этому пареньку из Леона 14 лет. Каждый день он после занятий вместе с друзьями выходит на боевое дежурство.

Десятилетняя Мария Исабель Сандобаль Понсе живет в городе Сомото, расположенном в нескольких километрах от границы с Гондурасом. Для радостной улыбки у Марии есть серьезная причина — ее приняли в отряд «Искатели».

А на этом снимке весь отряд «Искатели». Мальчишкам и девчонкам 9—14 лет. Все они — друзья Марии.

Ренальда Альберто Переса, 13 лет.
Уборка урожая.
Карандаш. ▷

Антонио Вильфредо, 12 лет.
Юный боец.
Карандаш. ▷

Доминго Сиксто, 13 лет.
Опять контраст!
Карандаш. ▷



хо, потом замолчал, пытаюсь уловить чуть заметное дыхание парнишки.— Первый залп контраст убил отца и мать. Второй настиг Хосе, когда он бросился к отцу за винтовкой. Нашли его рядом с отцом, крестьянином — бойцом отряда самообороны.

— А мне пуля попала сюда,—

сказал стоявший у меня за спиной юноша. Я обернулся и увидел розовый шрам на его груди.— Видите, я выжил... Хосе молчит, и у меня так было. Я все слышал, что говорили врачи, а вот улыбнуться не мог. Руки не мои, глаза не мои. Потом все вернулось... Только ноги не слушаются. Но есть коляска.

Пуля у меня теперь здесь,— юноша запустил руку в карман желтой госпитальной пижамы. Кусочек смертоносного металла, отличного где-то в США, лежал на мальчишеской ладони.

Я смотрел в глаза шестнадцатилетнего бойца, забыв от волнения узнать его имя, и ясно понимал, что каждый успех в борьбе с разрухой и отсталостью, каждая военная победа даются молодой республике очень дорогой ценой. Сорок две тысячи никарагуанцев убито, ранено, покалечено в борьбе с врагами революции. Девять тысяч твоих, читатель, сверстников стали сиротами. Хосе, он еще не знал об этом, теперь один из них.

В революции взрослеют быстро. Но еще быстрее надо решать, где тебе быть, когда твой народ в опасности. Хосе свой выбор сделал.

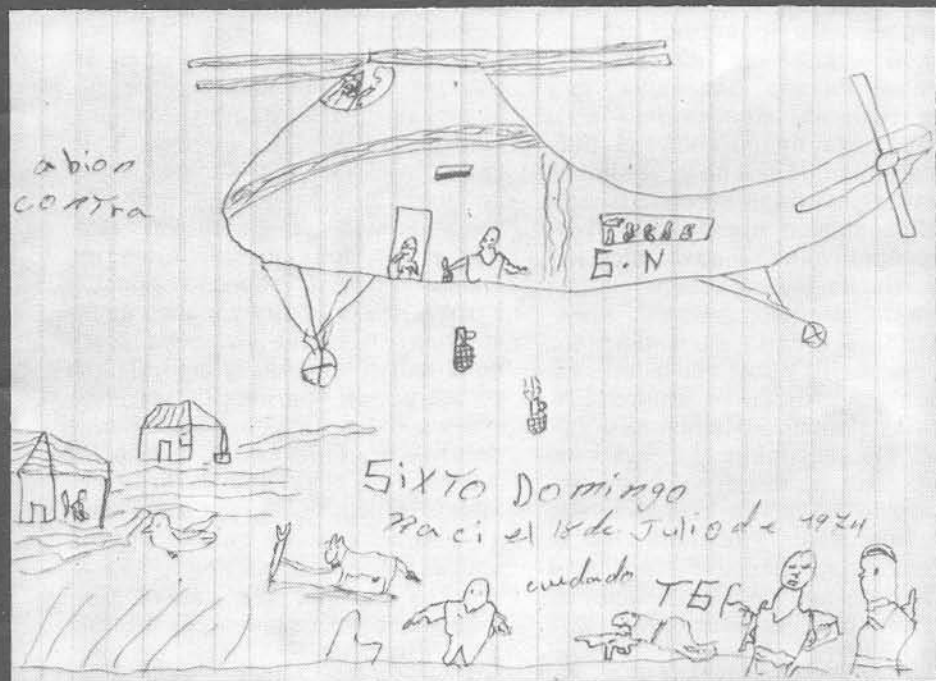
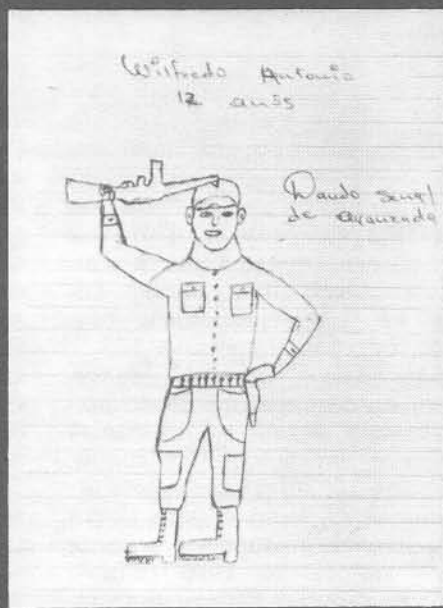
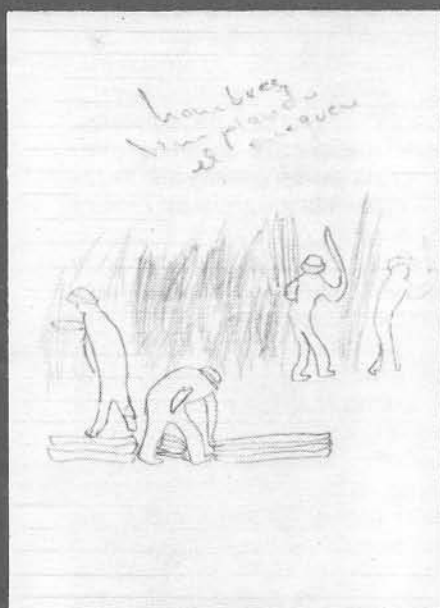
Когда в Москве день, над далеким военным госпиталем Апанас висит тропическая ночь. Вспыхнут звезды над моим городом, а над Апанасом розовым цветком малинчи встанет рассвет. Увидит ли его Хосе?.. Ствол у малинчи — темный, а крона — живой костер — вся из крупных алых цветов. Пожалуй, даже художнику трудно подобрать для него краски.

...А что же Мария из Сомото? Каким был ее рисунок? Она изобразила висящий над городом черный вертолет. Из него, как из тучи, сыпался на город смертоносный металл. Дети, друзья Марии, закончив свои первые рисунки, ушли домой, и их голоса заглушил ливень. Словно опрокинутый океан, он обрушился на город. И каждой каплей, величиной со спелую фасолину, ливень подтверждал, что запоздавшая «тропическая зима» вступает в свои права.

К школе, сквозь водяной шквал, бежала женщина. У окна, где мы с учителями пережидали непогоду, она остановилась. Торопливо развернула пакет и достала коробку карандашей, подаренных Марии.

— Что случилось? — женщина, смущаясь, теребила вымокший платок.— Я мать Марии Понсе. Подарок очень дорогой. Это правда ей, моей малышке? — Она подняла лицо. То ли дождинки бежали по смуглым щекам, то ли слезы...

В. НОСОВ



«Степан Разин» Сурикова и Кустодиева

Крестьянская война 1670—1671 годов потрясла основы российского самодержавного государства, охватила гигантские пространства Поволжья. Восставшим удалось захватить крупные торговые центры — Саратов и Самару, Камышин и Черный Яр, Царицын и Астрахань. Отдельные отряды повстанцев действовали на Дону и Украине, в лесном Заволжье и под Тамбовом. Даже в Подмосковье крестьяне нападали на помещичьи усадьбы, вступали в открытые сражения с отрядами царских ратных людей. Восстание было потоплено в крови. Но ярко запечатлелись в памяти народа события той поры. О Степане Разине, предводителе восставших, звавшем «бить бояр да богатых господ», складывались легенды, пелись песни. «Единственным поэтическим лицом русской истории» назвал его великий Пушкин. «Степан-батюшка» был человеком удалым, отчаянно смелым, искренне любил «голых и бедных». По словам современника, был он «росту великого... в силе и мужестве изобилен».

В Государственном Русском музее хранятся две картины с одним и тем же названием — «Степан Разин». У этих полотен, созданных В. И. Суриковым и Б. М. Кустодиевым, одинаковый сюжетный зачин: атаман и его соратники изображены плывущими в струге по Волге. Тем интереснее увидеть, насколько своеобразно трактуют оба мастера образ легендарного героя, как осмыслены события далекого прошлого.

Для великого русского живописца Сурикова Степан Разин не только исторический персонаж. По меткому замечанию М. А. Волошина, известного поэта, первого биографа живописца, он «был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра».

«В творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова, — писал он, — русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и XVII веке русской истории». И действительно, он вырос в кругу сибирских казаков, сохранившем древние обычаи, овеванном духом старины. Потомок переселенцев, пришедших в Сибирь с вольного Дона, мастер, конечно же, заинтересовался личностью, судьбой Разина.

Создавалась картина долго, трудно, с длительными перерывами. Первый эскиз, исполненный акварелью, датируется 1887 годом. А впервые на выставке композиция появилась лишь спустя почти два десятилетия. Впрочем, и после этого — вплоть до 1910 года — продолжал мастер работу над холстом, пока не пришел к окончательному решению.

К тому времени авторитет Сурикова в кругу художников был непререкаемым, поистине всероссийской стала его известность. «Степан Разин» завершил ряд блистательных композиций, воссоздававших яркие события русской истории. И тем не менее новое произведение было встречено публикой довольно прохладно. Многим современникам показался непривычным и странным образ Разина; неопределенной представлялась и сама идея картины. Но, пожалуй, правильнее все же говорить о сложности, многозначности созданного Суриковым образа. Он воспринимал историю как живой процесс, который невозможно подвести под жесткие формулировки. В полном смысле воссоздавал прошлое — во всей его внутренней противоречивости.

...Неспешно плывет по Волге струг. Взлетели весла, туго натянулся парус. Бесконечной кажется гладь реки. Окруженный друзьями и соратниками, в глубокое раз-

думье погружен Степан Разин. Почти совершенно отсутствует в картине сюжетное действие — изображаются не события, а душевные состояния, характеры. Драма, которая разыгрывается на наших глазах, — внутренняя. Главным предметом нашего внимания становится раздумье атамана. Художник выдержал несколько рода пластическую паузу, несколько отделив Разина, его крепкую кряжистую фигуру, от расположившихся напротив персонажей — смеющегося казака, перса, юноши, играющего на домре. Пребывая в кругу друзей-повстанцев, он в то же время остается наедине с собой.

Можно лишь гадать, о чем размышляет герой, но ясно, что думы его не о собственной доле, а о судьбах восстания, о людях, поднявшихся вместе с ним на борьбу. У этих дум — высокий строй, почти песенный лад: ведь, помимо прочего, он вслушивается в звуки домры. Уверенно вылеплено лицо казацкого вождя — нет ни одной случайной черты, все обдуманно, выверено. Суриковым создан выразительнейший образ волевого, душевно сильного человека. Во время работы над картиной художник, по словам одного из современников, спрашивал: «Сегодня я лоб писал Степану, правда, теперь гораздо больше думы в нем?» И ему удалось крупно очертить облик человека, готового пойти навстречу врагу, и в то же время трагически предчувствующего неминуемое поражение восстания. Предельно выверены жесты и мимика других персонажей. Эти люди богатырского склада неотделимы от своей суровой эпохи. Обрисовывая яркие характеры, художник тем самым рассказывает о казачестве, России XVII столетия.

Композиция картины пронизана раздольным песенным ритмом. Бесконечной кажется речная даль,



В. Суриков.
Первоначальный эскиз к
картине «Степан Разин».
Акварель, белила. 1887.
14×25,6.
Государственная
Третьяковская галерея.

В. Суриков.
Молодой казак.
Этюд к картине «Степан
Разин».
50×35.

В. Суриков.
Голова Разина.
Этюд к картине «Степан
Разин».
Масло. 1904.
31×23,5.



у струга, паруса свободные и текучие контуры. Размашисто положены на холст мазки, одновременно цельный и многосложный колорит вызывает в памяти веселое узорочье народных вышивок.

Живописное повествование о Стеньке Разине и его ватаге развертывается в широкое размышление автора о судьбах России. Если воспользоваться словами искусствоведа М. В. Алпатова, мастер всегда стремился к расширению

«исторического момента до размеров трагедии народа, жизнь которого измеряется столетиями». Суриковский «Разин» — это, по сути дела, последний шедевр до-революционной исторической живописи в России. В этом произведении в полной мере сказались и зрелость мысли, и высочайшее мастерство художника.

Прошло совсем немного времени, и в 1918 году появился «Степан Разин» кисти Кустодиева. Но совсем небольшой временной ин-

тервал вместил в себя события, совершенно переменившие жизнь страны: восставшим народом была свергнута монархия, а затем произошла пролетарская революция, по всей России утверждалась Советская власть. Кустодиевский «Степан Разин» создавался в ту пору, когда события стремительно набирали темп, и не все еще могли осознать смысл происходящего, но каждый ощущал громадность совершающихся дел. Произведение создавалось на одном дыха-

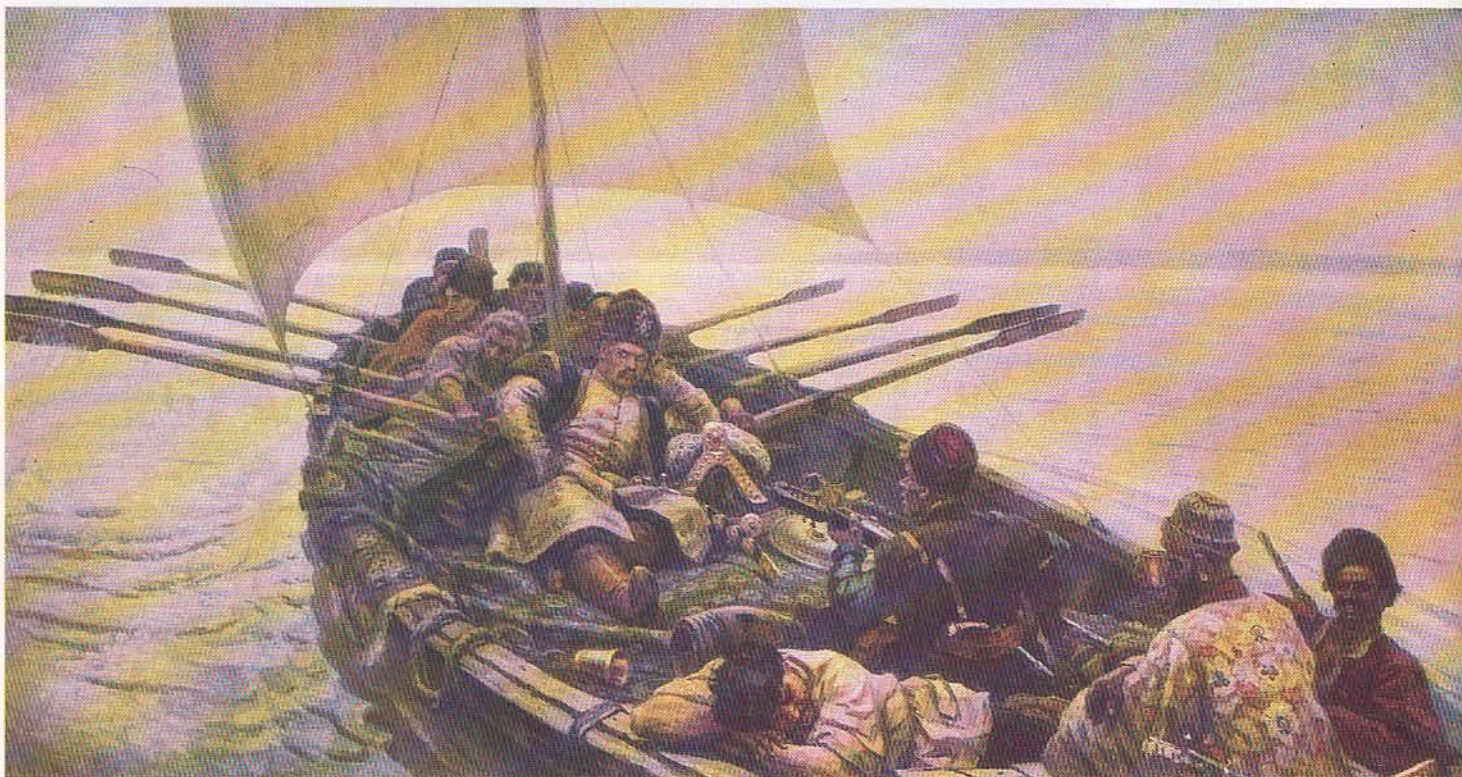
нии — это тем более удивительно, что художник страдал тогда мучительной болезнью. Как свидетельствует сын художника, «за четырнадцать дней картина была завершена, несмотря на то, что очень трудное было время, отец плохо себя чувствовал...».

В созданном живописцем образе в полной мере воплотились

менитый великан-утес, и несколько театральные дымы пожарищ, стелющиеся на фоне эффектного заката.

Образ пронизан фольклорными мотивами. Живописный строй звонок и подчеркнута декоративен, линии певучи, повествование исполнено поэзии. В отличие от Сурикова, Кустодиев словно подчер-

Кустодиевский «Разин» — это полководец из народа, боец. Правда, как и Суриков, он не изображает какого бы то ни было события: схватки с врагами, сражения. Но воссоздан все же момент действия атамана. Он напряженно ожидает боя, предводителем. Живописец полагал, что «Степан должен быть молодым — лет трид-



В. Суриков.
Степан Разин.
Масло. 1907—1910.
318×600.
Государственный Русский музей.

Б. Кустодиев.
Степан Разин.
Масло. 1918.
78×98.
Государственный Русский музей. ▷

устойчивые народные представления о разинской вольнице, о благородном атамане. Композиция словно иллюстрирует слова старинной песни:

*Один из них, стружек, наперед
всех выбегал;
Вперед он бежит, как сокол летит...*

На этом быстром «стружке» в горделивой позе стоит атаман Степан Тимофеевич — в переливающихся дорогих одеждах, на персидском, в дальнем походе добытом, ковре. Есть в картине и зна-

кивает эти особенности изображения, а потому народность становится скорее качеством сюжета и формы, но не содержания. Несколько демонстративными кажутся контрасты, присущие этому полотну: сопоставлены холодные и теплые тона, тени и яркие солнечные лучи. Театральность изображения вполне оправдана — художник явно стремился создать произведение, ориентированное на широкие круги зрителей, родственное по своему строю лубку, декоративному панно.

цати пяти, очень сильным, а главное — спокойным...». В какой-то мере он ошибался: известно, что во время восстания казачий вождь был несколько старше, ему было около сорока лет. Но картина писалась в период, когда историю творили прежде всего молодые люди. И потому так важно было продемонстрировать не жизненную умудренность Разина, а его энергию, деятельную силу.

Казалось бы, картина Кустодиева гораздо более панорамна, нежели суриковское полотно:

пейзажный фон подробно разработан, включает обширные пространства. Однако у старшего собрата волжские дали кажутся совершенно безбрежными, почти вневременными — может быть, именно потому, что едва обозначены. В кустодиевском же полотне пейзаж воспринимается как изображение вполне конкретной местности: ско-

В картине Кустодиева — сразу несколько стругов. И этим придается особый масштаб историческому повествованию: зритель получает возможность ощутить размах крестьянской войны — «стружки» воспринимаются как передовой отряд повстанческого флота. Это примета широкого социального движения, драмы, в

большое количество монументальных панно, живописных и скульптурных композиций, главный герой которых — знаменитый атаман. В ряду этих работ — картина Кустодиева. Она воспринимается как художественный отклик на события Октябрьской революции, в ней живет дух яркого, бурного и трагического времени. Вгляды-



рее всего художник стремится изобразить низовья Волги, свою родину. Перед нами некая историческая сцена, а не образ России, как в картине Сурикова. Но следует отдать должное художнику-волжанину — с удовольствием, восторгом живописует он край своего детства. Всегда гордился он тем, что был уроженцем Астрахани — города, заключившего в давние дни с разинской ватагой договор о том, «чтобы стоять им заодно и изводить изменников-бояр».

которую вовлечены огромные массы людей. В центре внимания оказывается конкретное историческое событие. Причем такое, которое многими чертами напоминало бы зрителю революционной эпохи о современных проблемах. В «умытой кровью» России вчерашние рабочие, крестьяне, казаки становились полководцами. Потому и образ Степана Разина, народного вождя, обрел чрезвычайную популярность. Не случайно почти одновременно возникает

ваясь в прошлое, художник размышляет о настоящем.

Разумеется, по художественным достоинствам кустодиевское полотно значительно уступает творению Сурикова, крупнейшего тогда живописца России. Однако и работа Кустодиева занимает почетное место. Ею открывается новый этап развития исторической живописи. Она — начало большого и трудного пути, ведущего в будущее.

В. ОБУХОВ

Молодые художники-грековцы

При произнесении слова «грековец» в памяти невольно возникают полотна замечательного художника-баталиста Митрофана Борисовича Грекова. Его творчество — пример самоотверженного служения искусству. Заветы и традиции Грекова продолжают в произведениях современных художников, работающих в студии, носящей его имя. Грековец — это высокое звание, которое обязывает отдавать все силы совершенствованию мастерства, пропагандировать в своем творчестве важнейшее дело защиты Родины, воспитывать патриотические чувства у граждан страны.

Студия — это целый комплекс, где есть специально оборудованные мастерские, просторные холлы, запасник, библиотека, выставочный зал. Работающим здесь предоставлена широкая возможность творческих поездок, командировок в самые отдаленные уголки страны. С большим вниманием грековцы относятся к приему новых членов, ведь им продолжать более чем полувековые традиции студии. Поступающие проходят конкурс. Необходимыми условиями участия в нем являются: диплом художественного института, прохождение службы в рядах Советской Армии, учитывается также членство в Союзе

художников СССР. Художественный совет знакомится с представленными работами и решает вопрос о приеме.

В канун 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции в стенах студии была развернута ретроспективная выставка. Рядом с произведениями ветеранов демонстрировались скульптуры и картины молодых, которые воспринимаются неоднозначно, но в лучших из них прослеживается тесная связь с традициями отечественного реалистического искусства, определенная нить преемственности.

Творческие пристрастия молодых грековцев находятся порой

В. Псарев.
Декабристы.
Масло. 1981.
150×200



на разных полюсах. Картины и графику Сергея Присекина и Виктора Псарева в основном отличает интерес к историческому прошлому страны. Алексея Евстигнеева привлекает тема сегодняшнего дня армии, солдатских будней, морские пейзажи с боевыми линкорами и эсминцами. Александр Ананьев стремится показать в работах образ современника — образованного и закаленного физически человека, как в «Портрете четырехкратного чемпиона Европы по стрельбе из лука В. Ешева».

На выставке выделялись произведения скульптора Александра Таратынова. Он представил работы, выполненные в небольшом размере, созданные по материалам, собранным во время командировки в одну из частей морского флота. Среди них «Портрет акустика». Сосредоточенное, напряженное лицо матроса серьез-

но, чувствуется, что у него немалый опыт и он уверенно владеет сложной техникой. В композициях «Курс молодого бойца» и «Друзья» рассказ о буднях службы, товарищеских взаимоотношениях, о каждодневной, кропотливой работе.

Много дала Александру Таратынову учеба в мастерской Льва Ефимовича Кербеля, который научил его работать как в мелкой пластике, так и в монументальных формах. Эти возможности он показал в памятнике героически погибшему летчику Сергею Тынову, который недавно открыт в Волгоградской области. Тынов совершил таран, но выбраться из падающего самолета не смог — зацепился за него парашютом. Момент падения запечатлел Таратынов в памятнике. Едва касаясь стелы, в воздухе парит фигура летчика. Выбрав нетрадиционный путь, художник создал самобытное

произведение, которое говорит о бессмертии человека, отдавшего жизнь за Отчизну. Сейчас скульптор взялся за сложнейшую тему, стремясь нешаблонно передать, казалось бы, во всем уже известный образ Владимира Ильича Ленина.

Александр Сытов представлен на выставке одной из лучших своих картин «Встреча на Эльбе». Идея ее создания родилась, когда художник увидел среди фотографий времен Великой Отечественной войны встречу советских и американских солдат. Создавая эпическое по восприятию полотно, герои которого не конкретные исторические личности, а собирательные образы, Сытов хотел передать радость близкой победы, которую каждый солдат переживает по-своему. Смысл произведения важен для сегодняшнего дня, ведь оно о том, как может объединить людей, живущих в



А. Таратынов.
Портрет акустика.
Бронза. 1986.

А. Таратынов.
Друзья.
Бронза, гранит. 1987.





странах с различным общественным строем, общая цель — борьба против фашизма, борьба за мир.

Художник продолжил работу над этой темой и написал вторую картину «Встреча на Эльбе. Автограф на память», которая отличается от первой большей документальностью. Вероятно, для того, чтобы придать полотну схожесть со старой пожелтевшей фотографией военных лет, Сытов предпочел желто-коричневые тона. Беседа офицеров проходит во время затишья, о войне напоминают руины города на втором плане. С обостренным вниманием художник относится к окружающему предметному миру, каждая деталь для него важна и старательно передана на холсте.

Произведения Александра Сытова на современную тему отлича-

ет своеобразный подход — в будничном мотиве он увидел красоту жизни, теплоту и радость общения. В своих полотнах он дает не безликих солдат, одетых в одинаковую форму, несущих на первый взгляд однообразную службу, а людей со своими горестями и радостями, которых на два-три года объединил общий долг — защита Родины. Одна из таких работ называется «Между вахтами». Холст имеет горизонтальный формат, портреты занимают только центр, остальное — пейзаж.

Тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне стала ведущей для Виктора Псарева. Наш журнал уже писал о его картине «Память». О войне Виктор знает не только из книг, его глубоко взволновали рассказы участников и непосредственных свидетелей тех дней — ро-

дителей, их друзей, первого учителя в искусстве, руководителя изостудии Е. Н. Годовского.

Псарев тщательно готовится к каждому новому произведению, его интересует в первую очередь внутреннее состояние, психология героев. Он старается узнать как можно больше о реальных прототипах своих композиций. Прежде чем написать полотно «Шахтеры Караганды», художник несколько раз спускался в забой, находился там по две смены. Подлинность и правдивость — вот к чему стремится Виктор. Минимальными средствами — четкой, выстроенной композицией, сдержанным скупым цветом он пытается раскрыть настроение, внутреннее состояние героев. В своих полотнах Псарев размышляет о ранах войны, ее отзвуке в сегодняшнем дне, о героизме совет-

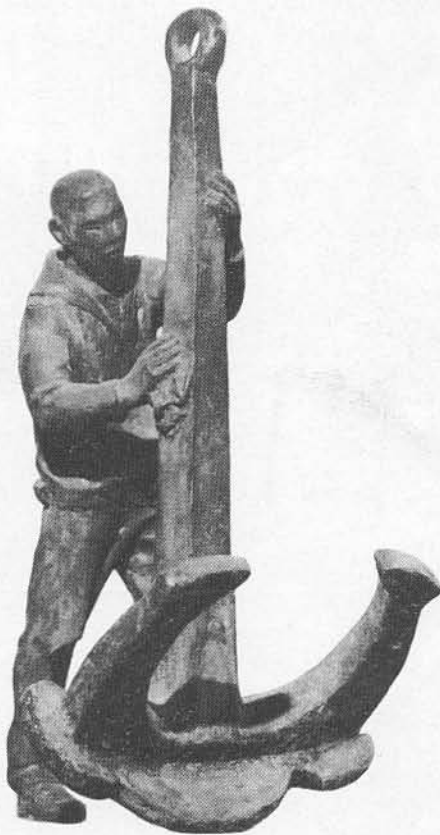


ских людей. Накал боя, решительность солдат переданы в диораме «Центральная переправа через Волгу» для музея-панорамы «Сталинградская битва».

Картина «Декабристы» характерна для художника по рисунку и цвету — резкие линии, контрастные тона. Псарев показывает нравственную красоту людей, совесть и честь которых не позволили им оставаться равнодушными к судьбе народа. Декабристы изображены в момент, предшествующий восстанию на Сенатской площади, их действия решительны, лица благородны, на них отсвет веры в правильность сделанного выбора. Позади стоят застывшие в ожидании солдаты, горожане и крестьяне.

После окончания Суриковского института (мастерская Таира Салахова), службы в армии стал грековцем Сергей Присекин. Он привык к этим стенам с детства, здесь работает его отец — Николай Присекин, сыгравший решающую роль в формировании творческих пристрастий и интересов сына. Главной для Присекина является историко-патриотическая тема. Диплом Сергея был посвящен Ледовому побоищу 1242 года. Позднее, после демобилизации из рядов Советской Армии, он создает новое серьезное полотно «Маршалы Советского Союза Г. К. Жуков и К. К. Рокоссовский на Красной площади 24 июня 1945 года». Недавно завершена работа, посвященная октябрьским событиям 1917 года.

Художник смело берется за выполнение сложных задач, связанных с огромными размерами холстов, большим количеством



С. Присекин.
Радиометрист Сергей Асанов.
Акварель. 1986.

А. Таратынов.
Курс молодого бойца.
Бронза. 1986.

С. Присекин.
Игорь Старовойтов в дозоре.
Сепия. 1986.

А. Сытов.
Встреча на Эльбе.
Фрагмент.
Масло. 1986.

действующих персонажей, приводя отдельные части к единому ритму. Подчеркнуто динамический характер произведений раскрывает смысл происходящего. Портреты легендарных героев — Жукова и Рокоссовского — исполнены в манере, напоминающей живопись художников-романтиков начала XIX века. Полководцы изображены на фоне грозового неба перед памятником Минину и Пожарскому. Автор символически передает идею преемственности воинских традиций, ратных подвигов в истории русского государства. Непokoйное состояние природы соответствует взволнованным чувствам людей.

Живопись — не единственная грань творчества Присекина, немало сил отдает он графике. Ее отличает острота в выборе сюжетов, хорошее владение техникой рисунка. Большинство графических листов имеет самостоятельный характер, это портреты людей разных поколений, воинов Советской Армии. Одна из серий выполнена во время командировки по Дальнему Востоку. Много этюдов и зарисовок привезено из Никарагуа, куда Присекин был послан по его просьбе. По впечатлениям от поездки созданы графические листы и живописное полотно «Сан Рафаэль дель Норте-86. Никарагуа».

Молодые грековцы — люди ищущие, много, с увлечением работающие. Творческие индивидуальности их пока не сложились окончательно, но начало их пути обещает встречи с новыми интересными произведениями.

И. ТИТОВА



СВИДЕТЕЛЬНИЦА ИСТОРИИ РУССКОЙ

В 1395 году Тамерлан, грозный сын степей, прозванный «железным хромцом», подступил к рубежам московской земли. Это были последние набеги всеразрушающих орд-завоевательниц, в течение многих десятилетий терзающих русские княжества. Жители Москвы на Кучковом поле (теперь район Сретенских ворот) устроили молебен и просили икону Владимирской Богоматери защитить их от супостата. А когда проснулись утром, увидели, что нет басурманских полчищ у стен города, только дымятся угасающие костры. Теперь-то мы знаем истинную причину отступления Тамерлана: гонец принес ему известие о рождении сына, и он поспешил в родные края. Народ же московский еще раз приписал всемогущую силу образу «Владимирской».

Таких легенд, связанных с древней иконой, немало в старых письменных источниках и устных преданиях. Глаза Владимирской Богоматери видели, как в трудные годы борьбы с захватчиками уходили на поле брани отряды смелых воинов; перед нею прошло немало светлых праздников и торжеств; она безмолвно взирала на частые княжеские междоусобицы и кровопролития. Выдающееся творение изобразительного искусства стало неотделимой частью русской истории.

Мы не знаем имени талантливого живописца, создавшего этот шедевр, неизвестна и точная дата написания «Владимирской». Летописные свидетельства позволяют предполагать, что в начале XII века привезена драгоценная реликвия из далекой Византии в Вышгород под Киевом. Несколько десятилетий спустя Владимирский князь Андрей Боголюбский переносит ее в свою резиденцию на берега Клязьмы, а в конце XIV века москвичи торжественно встречают православную икону в родном городе. Здесь в Успенском соборе Московского Кремля она и оставалась до 1918 года, когда попала в Центральные реставрационные мастерские.

...Древние художники сами приготавливали необходимые для работы краски, затирали их на яичном желтке и кистью наносили на грунт. Яичная эмульсия, используемая для связи красок с грунтом, с годами затвердевала, а красочный слой приобретал исключительную прочность. Но большинство произведений иконописи уже с момента своего возникновения, как правило, находилось в неблагоприятных условиях. Олифа, покрывающая тонкой пленкой живописную поверхность, быстро чернела в темных помещениях церквей. Сажа и копоть свечей ускоряли процесс разложения покрывного слоя, и через 60—70 лет первоначальное изображение едва различалось. В те времена не умели реставрировать живопись в современном смысле слова. Церковная община поручала приглашенному художнику «поновить» образ. Иногда для удобства и быстроты исполнитель заказа счищал старое изображение, и творение его предшественника бесследно исчезало. В лучшем случае поновитель писал прямо поверх слоя потемнев-

шей олифы. Восстановленная живопись со временем чернела, и ее опять покрывали новой записью. Таким образом на некоторых иконах мы находим по нескольку слоев разновременных поновлений. Подобная участь постигла и Владимирскую Богоматерь.

Когда реставратор освободил от напластований веков древний памятник, оказалось, что время оставило для потомков совсем немного авторской живописи. «Замечательная икона дошла до нас во фрагментах,— говорилось в реставрационных отчетах.— Но судьбе угодно было сохранить самые драгоценные части этого великолепного произведения мирового искусства. Несмотря на жестокие испытания, которым вместе с русской государственностью и церковью подвергалась икона, на ней уцелели от древнего оригинала лики. Обхватив шею матери левой рукой, младенец тянется к ней с поцелуем, внимательно устремив на нее взгляд. Она прижалась своей щекой к его щеке и смотрит вдаль большими и темными, как у сына, глазами, сомкнув молчащие скорбные уста...»

Среди выставленных в залах Третьяковской галереи памятников древнерусской живописи немало образцов, отмеченных печатью высокого художественного таланта. Звучащие радостно, смело и празднично краски новгородских иконописцев; фантастические цветовые сочетания и самобытные приемы псковичей; изысканность и аристократизм мастеров древнего Суздаля не могут оставить равнодушным человека, любящего подлинное искусство. Владимирская Богоматерь поражает глубиной психологической характеристики. Огромное дарование ее творца направлено на достижение одной цели: передать высокий смысл человеческого бытия, красоту жизни.

Посмотрите внимательно в скорбные глаза «Владимирской» — и вы никогда не забудете их выражения. Они принадлежат не только изображенной византийским живописцем женщине, но всему миру. Во взгляде «Владимирской» как бы сконцентрированы представления средневекового человека о величии природы и земного бытия.

Пользуясь скупой палитрой, автор «Владимирской» умело сочетает тончайшие цветовые оттенки, достигает неповторимой живописной гармонии. Красочные плоскости словно пронизаны внутренним светом и дополняют одна другую, не нарушая колористического единства.

«Владимирская» прошла вместе с русским народом почти тысячелетний путь. Многочисленные копии и подражания, сделанные мастерами,— свидетельство необычайной популярности древней иконы. Литературные памятники, рассказывающие о чудесах «Владимирской», вошли в золотой фонд отечественной письменности. Владимирская Богоматерь — непревзойденный образец древней живописи в сокровищнице русского искусства.

Савелий ЯМЩИКОВ

"Хаджи - Мурат" В иллюстрациях Е. Лансере



Е. Лансере.
Репей. Виньетка к
повести.
1914.

Когда одно из лучших книжных издательств России «Товарищество Р. Голике и А. Вильборг» обратилось к А. Бенуа за советом, кому поручить иллюстрирование повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат», он указал на Е. Лансере. Правильность выбора подтвердило то, что проиллюстрированная им книга стала крупнейшим достижением русской книжной графики начала XX века.

Евгений Евгеньевич Лансере родился в 1875 году в семье известного скульптора. Родители прочили сыну судьбу художника и стали готовить его к этому поприщу. Когда Евгению пошел одиннадцатый год, он лишился отца. Все семейство вынуждено было переехать в дом дедушки, профессора архитектуры Н. А. Бенуа. «Жизнь в доме дедушки, — вспоминал художник, — протекала среди множества произведений искусства: в столовой висела громадная картина Иорданса... а в кабинете — акварели и туши Гварди, в зале — итальянская бронза, очень много книг... Помню шумные разговоры об искусстве в период выставок — Передвижной и Академической, по поводу новых пьес, певцов и балерин».

Атмосфера этого дома не могла не воздействовать на вкусы и устремления будущего художника. А когда его дядя Александр Бенуа (племянник был моложе его всего на пять лет) организовал для друзей «Общество самообразования», то их участником стал и Евгений. Большое влияние на молодого человека оказал друг его отца, академик скульптуры А. Обер, который привил «любовь к природе, зверю, к запахам земли».

Осознание жизненной цели приходит к Евгению рано. Семнадцати лет он поступает в школу Общества поощрения художеств. Затем, продолжив обучение в частных академиях Парижа у Р. Жюльена и Ф. Коларосси, уделяет особое внимание искусству книжной графики.

На творческую личность Лансере повлияло и посещение музеев Англии, Германии, Швейцарии, Италии, а также путешествия в Маньчжурию, Японию.

После возвращения из Парижа в 1899 году Лансере активно включился в художественную жизнь России. Начальный период его деятельности связан с объединением «Мир искусства» и издаваемым под тем же названием журналом. В это время молодой художник близко сходитя с Александром Николаевичем Бенуа, одним из главных деятелей этой группировки.

Лансере одновременно сотрудничает в журналах «Художественные сокровища России», «Детский отдых», «Золотое руно», иллюстрирует книги. Много сил отдает работе над плакатами, афишами, экслибрисами, пригласительными билетами, почтовыми марками.

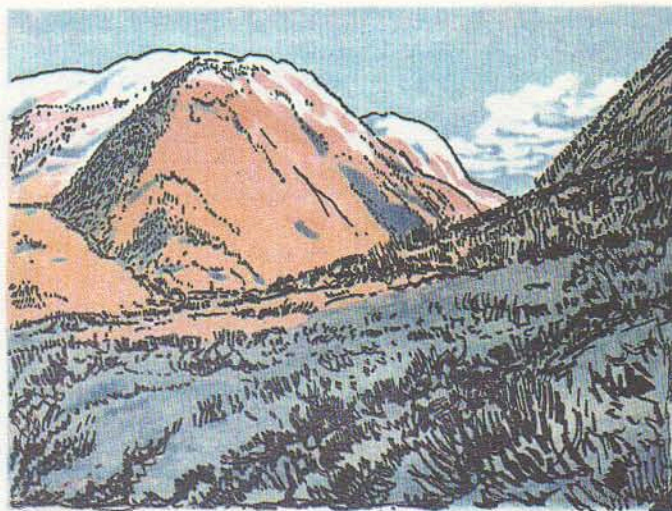
Лансере становится подлинным мастером своего дела. За десятилетие упорного труда в его развитии происходит заметный скачок. И. Грабарь в знаменитой «Истории русского искусства» отмечал, что благодаря усилиям Е. Лансере и других художников графическое искусство в России поднялось на такую высоту, до которой оно никогда не доходило на Западе.

В творчестве художника немалое значение имела работа в сатирических журналах. От изысканности мирискуснических изданий Лансере шел к выявлению в графических образах трагедийного и сатирического. Во время революции 1905 года он становится участником издания демократических журналов «Зритель», «Жупел», «Адская почта». Выступает в них в качестве карикатуриста, создавая серию обличительных листов необычайной динамической силы. Определенную роль в становлении Лансере как мастера книжной графики сыграло обращение его к исторической картине и пейзажу.

Многообразная деятельность художника получает официальное признание. В 1912 году он становится академиком живописи. Именно в это время Лансере получает заказ на иллюстрирование повести «Хаджи-Мурат». Он с радостью берется за работу и, не задерживаясь в Петербурге, уезжает на Кавказ. О том периоде художник писал в автобиографии: «Мне была дана возможность совершить поездку по горам. Задание особенно пришлось по душе в силу наследственных, полученных от отца настроений, влечения к Кавказу. В далеком в те годы Кавказе, в облике и быте его обитателей виделся мне тот романтизм и часто героизм, которые трудно было ощутить в повседневно-

Е. Лансере.
Портрет автора повести.
1912—1916.





ном нашем окружении. Четыре года я проработал над этими иллюстрациями, они стали поворотным этапом в моем творческом развитии».

Лансере совершает путешествие по местам, связанным с действием повести, стараясь воспринять Кавказ глазами писателя. Влюбленный в «кавказскую историю» Толстого, он проявил себя идеальным читателем. Художник испытывает ненасытную потребность впитывать все, что может пригодиться в иллюстрировании книги. Его живо интересуют нравы, обычаи, быт и психология народа, получившего бессмертное воплощение в толстовском произведении.

Лансере зарисовывает внутреннее убранство саклей, национальные костюмы, оружие, предметы декоративно-прикладного искусства. Ищет среди местных жителей образы, сходные со словесными портретами персонажей, работает в музеях Тифлиса, Петербурга.

После этого художник приступил к иллюстрированию повести. Рассуждения писателя, точно наблюденные особенности поведения людей, описания — весь этот могучий симфонизм толстовского произведения предстояло передать языком графики. До этого Лансере не приходилось решать задачу подобной трудности. Он применяет сложную систему иллюстрирования, соответствующую характеру повести. Ее изобразительный строй слагается из страничных и разворотных композиций, заставок и концовок, чередования цветных и черно-белых иллюстраций.

За исключением портрета Хаджи-Мурата, представленного на фронтисписе, для показа многих действующих лиц повести художник использует перовой рисунок, иногда с подцветкой. С безукоризненным художественным тактом обрисовывает Лансере характеры персонажей. Их портреты размещены в тексте таким образом, что производят впечатление беглых зарисовок, сделанных как бы самим писателем во время работы над рукописью. В штриховой технике исполнены иллюстрации, изображающие горцев, сцены их жизни, предметы быта, оружие, одежду, архитектуру, особенности местности. Цветовое решение страничных, почти станковых композиций усиливает их выразительность и позволяет острее передать содержание. Особенно это заметно в разворотах, которые впервые в России были введены в практику иллюстрирования именно Лансере. В «Хаджи-Мурате» их восемь. Они определяют важные эпизоды в развитии сюжета, сообщая им эмоциональную окраску.

Здесь в полной мере проявился композиционный дар художника, сумевшего придать разворотным иллюстрациям характер эпических пейзажных панорам, наполненных воздухом и светом.

Заставки и концовки играют роль своеобразных эпитафий, с помощью которых Лансере оттеняет наиболее существенные моменты повествования. Уже первые заставки, изображающие полевые цветы и куст репейника, вводят нас в изумительный мир героической повести.

Используя различные материалы: акварель, гуашь, темпера, масляные краски, художник воплощает разнообразные состояния природы: прохладу наступающего утра, полдневный зной, сгущающиеся сумерки, ночную тьму.

Страничным иллюстрациям в книге свойствен звучный, насыщенный колорит. Некоторые отличаются характерным для живописных произведений художника наличием одного или двух главных, доминирующих цветов.

Е. Лансере.
Большая Чечня, гора
Чермой-Лам, у ее
подножья — аул Ведень.
Разворот к XIX главе.
1913.

Е. Лансере.
Портрет Марьи
Васильевны Воронцовой.
Иллюстрация к III главе.
1912—1916.



Е. Лансере.
Концовка XXII главы.
1912.

Е. Лансере.
Улочка в ауле Цельмес
(Юсуф, сын Хаджи-
Мурата).
Иллюстрация к
XXII главе.
1912—1916.

Е. Лансере.
Фельдьегерская тройка.
Заставка к XIV главе.
1913. ▷

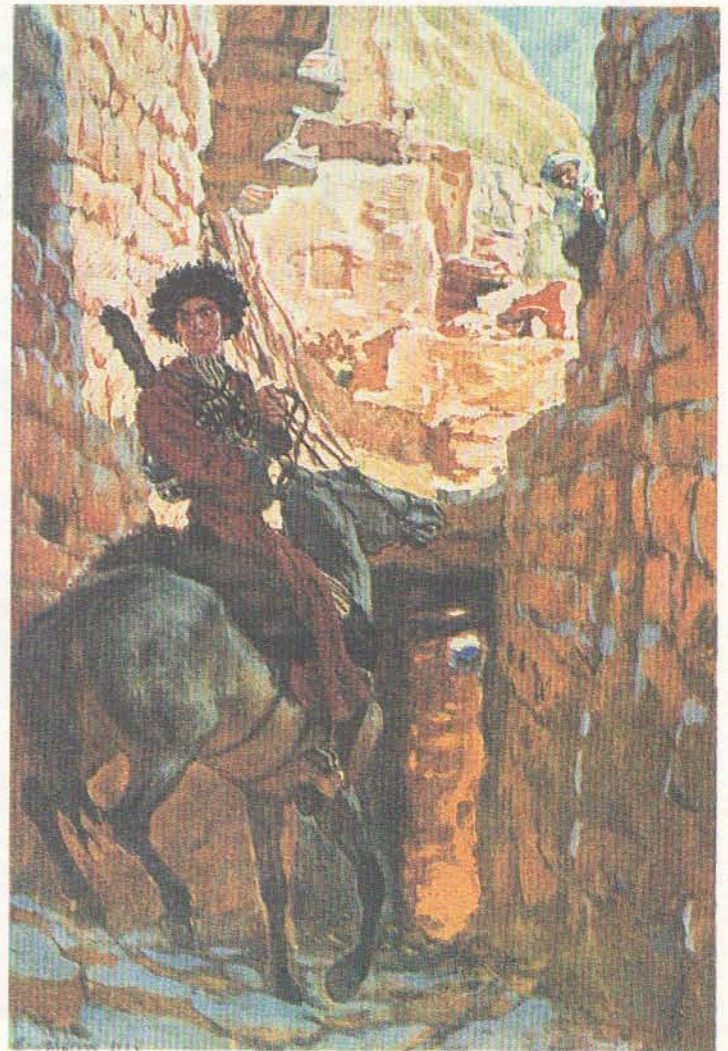
Вот композиция, посвященная сыну Хаджи-Мурата. В ночь, предшествующую трагической развязке событий, главный герой повести вспоминает, каким видел он в последний раз любимого сына Юсуфа. Перед Хаджи-Муратом предстает врезавшаяся в память картина. По узкой улочке аула Цельмес, спускающейся вниз, едет молодой красавец джигит Юсуф. Осадив коня, он оглянулся. Высокая ладная фигура, широкие плечи, тонкая талия, обаятельное лицо, белозубая улыбка — все дышит в молодом человеке отвагой и юностью. Блики и рефлексы от мощных потоков южного солнца определяют удивительную гармонию теплых тонов, передающих ощущение полноты жизни, душевного восторга, торжества ликующей природы. Радостная, мажорная по настроению иллюстрация предваряет композицию «Смерть Хаджи-Мурата», усиливая тем самым драматизм повествования.

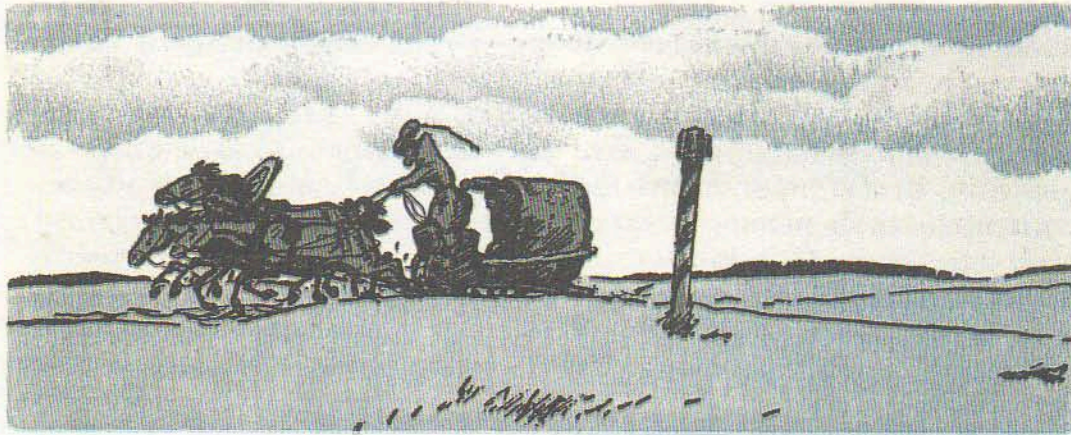
Художник мастерски меняет цветовое решение страничных иллюстраций в зависимости от характера эпизода. Так, в композиции «Шамиль среди мюридов» уже нет теплых и светлых красок, она исполнена в сгущенных лиловых тонах, передающих угнетенное, мрачное состояние души чеченского вождя, возвращающегося из неудачного похода.

Четыре года напряженного труда над иллюстрациями завершились настоящей творческой удачей художника. Он выступил подлинным соавтором произведения Льва Толстого. А. Бенуа писал: «Рисунки Лансере сохраняют рядом со всей толстовской колоссальностью и свою прелесть... складываются в самостоятельную песнь, прекрасно вяжущуюся в могучую музыку Толстого».

Повесть «Хаджи-Мурат» с иллюстрациями Лансере вышла в свет летом 1916 года, это издание, ставшее эпохой в русской книжной графике, не потеряло и сегодня своего исключительного художественного очарования.

Д. МОРОЗ





ИЗ КНИГИ О. ПОДОБЕДОВОЙ
«Е. Е. ЛАНСЕРЕ»

Реконструировать исторические события, понять характеристики, данные Толстым своим героям, позволил художнику и довольно богатый иконографический материал, бывший в его распоряжении. Не говоря уже о кавказских альбомах Г. Г. Гагарина (рисовавшего, как известно, Хаджи-Мурата с натуры) и, отчасти, Т. Горшельта (у которого мог быть почерпнут материал для батальных сцен, а также для изображения деталей солдатского быта), художником был привлечен весь имевшийся материал дагерротипов, фотографий, живописных портретов, а также экспонаты этнографического музея. Таким образом, все три пути «вживания» в мир повести: натурные зарисовки, изучение исторических памятников быта, материальной культуры, архитектуры и иконографических материалов в музеях и на месте действия и, наконец, творческое осмысление самого текста повести в синтезе дали ту замечательную серию иллюстраций, которая навсегда вошла в историю русской книжной графики как одно из крупнейших ее явлений.

Характеристика основных действующих лиц повести, как и кульминационные моменты развертывания ее сюжета, нашли свое выражение в страничных акварельных иллюстрациях и разворотных композициях. Развитие сюжета — от кульминации до кульминации — передано в перовых заставках, в части концовок и нескольких вкомпонованных в текст перо-

вых рисунках. Характеристики второстепенных действующих лиц, или, вернее, исторически достоверного окружения главных героев, переданы в серии мелких перовых портретов. Наконец, фон — природа, быт, обстановка — нашел свое выражение в пейзажных (акварельных) заставках и опять-таки в некоторой части концовок.

Страничные акварельные композиции по своей выразительности, полноте содержания, монументальности образа, представляют собой цикл своеобразных картин на тему толстовской повести. Иллюстратор неразрывно связывает эти акварели со всеми остальными компонентами книги... По мере своего развития сюжет читается и в заставках и концовках, и в рисунках на разворотах, и в серии перовых портретов, вкомпонованных в текст или вынесенных на отдельные страницы. «Читаемостью» прежде всего обладают заставки, в которых, с одной стороны, дается непрерывная цепь действий (заставки перовые с подцветкой), с другой — передается тот фон, то документально точное место действия, которое с такой тщательностью все время определяется писателем в тексте повести.

Помимо этого, на страницах книги вкомпонованы отдельные перовые (иногда с подцветкой) портреты многих действующих лиц повести. Казалось бы, они произвольно «рассыпаны» по страницам щедрой рукой рисовальщика. Однако в размещении их есть

строгая логика, обусловленная подчинением системы иллюстрирования литературным приемам Толстого.

Есть несколько рисунков, которыми художник как бы вводит в свою систему иллюстрирования личность писателя, заставляя все время помнить о его взгляде на эту «старую кавказскую историю» и не забыть о том сравнении Хаджи-Мурата с кустом «татарника», которым начинает и завершает свою повесть Толстой. Своего рода предисловие Толстого к повести — «Я возвращался домой полями. Была самая середина лета...» — художник открывает орнаментальной заставкой, изображающей полевые цветы и травы, как бы в ответ на слова Толстого: «Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; молочно-белые, с яркой желтой серединой «любишь-нелюбишь». Это предисловие заканчивается страничным портретом молодого Толстого, жадно вглядывающегося в даль. На обороте этого портрета помещена наклейка — яркий красный цветок татарника. В конце повести, как бы подчеркивая ее лейтмотив, художник, после описания смерти Хаджи-Мурата, вслед за словами: «Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля», помещает перовой рисунок, изображающий раздавленный, изуродованный репей, простирающийся в стороны свои обломанные стебли.

Пластическая анатомия и рисунок

После того как фигура поставлена, еще раз сравните рисунок с натурой. Старайтесь не допустить ошибок, и пока не поздно, внесите необходимые поправки. Затем приступайте к прорисовке частей и отдельных деталей, соотнося их с общим изображением.

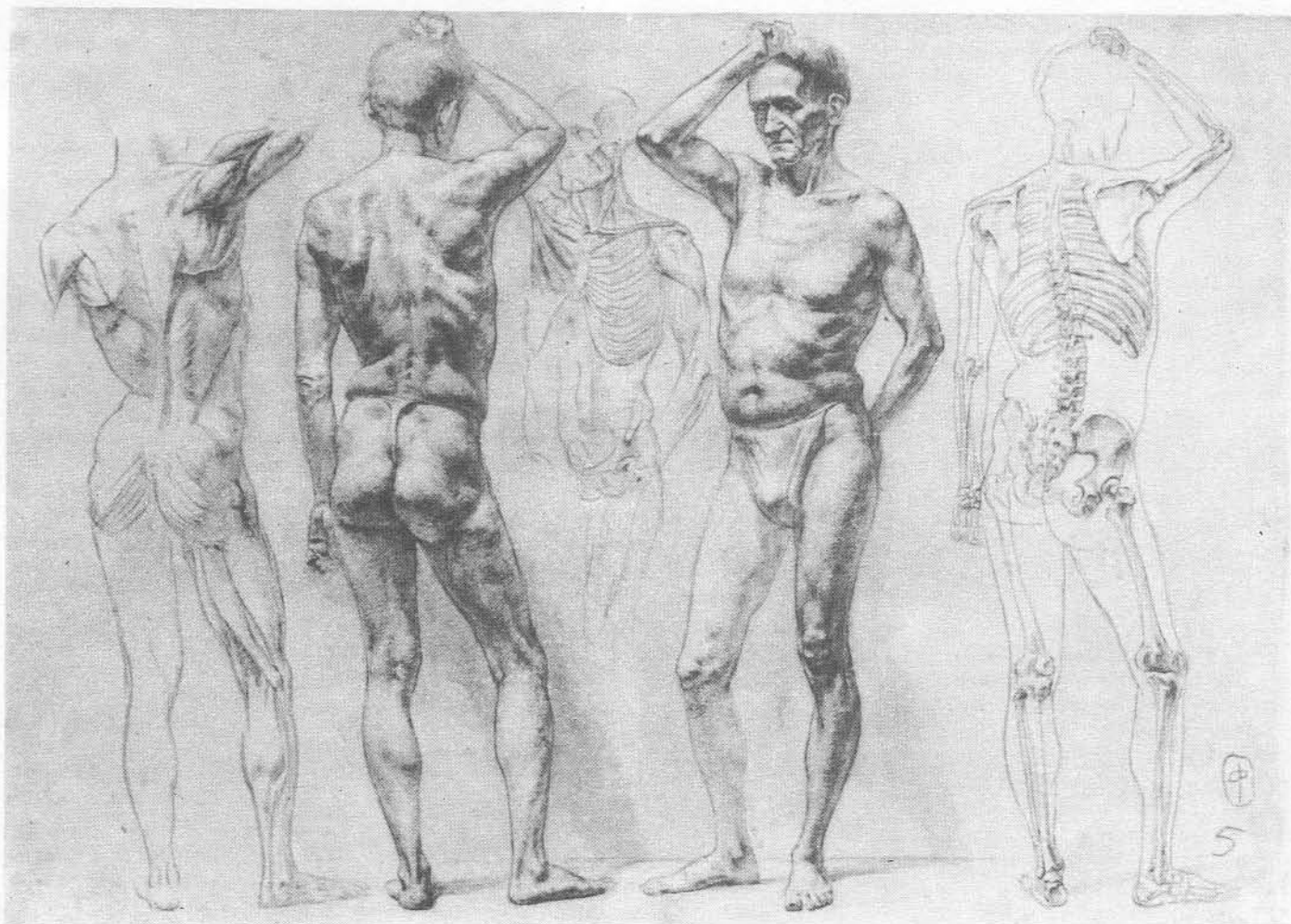
Уточняя форму, обратите внимание на то, что каждая составляющая часть фигуры имеет свою определенную направленность, осевую линию. Для примера рассмотрим в приведенной

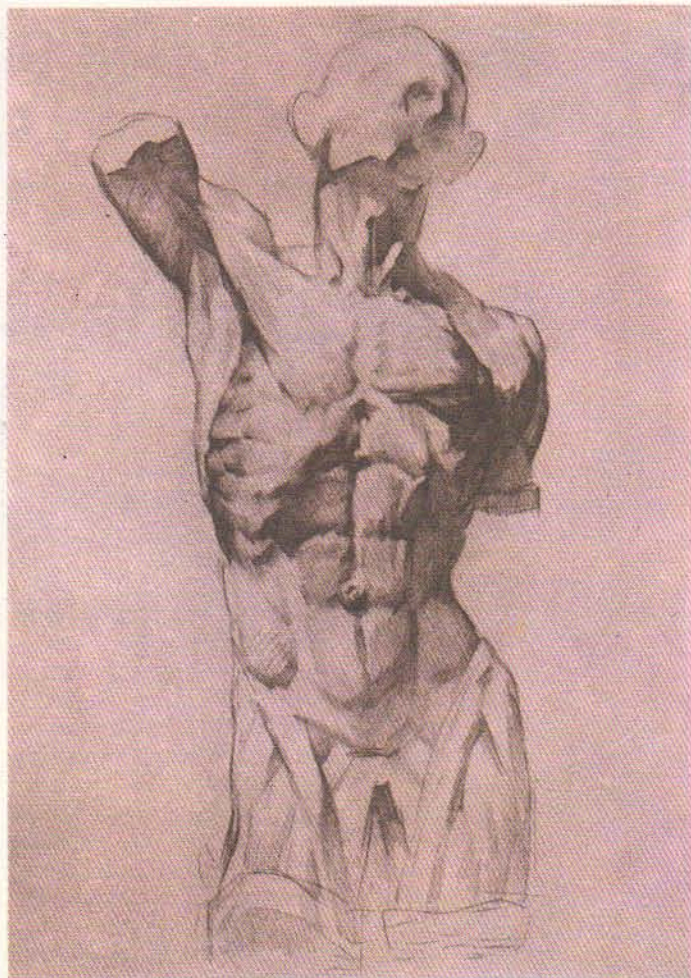
Начало в № 1, 1988.

иллюстрации (все они выполнены студентами института имени И. Е. Репина) опорную ногу натурщика. У бедра своя ось, своя ось есть и у колена, голени, стопы. «Чувствовать внутренние оси, точнее — направленность движения масс, совершенно необходимо в течение всей работы над рисунком», — говорил П. П. Чистяков.

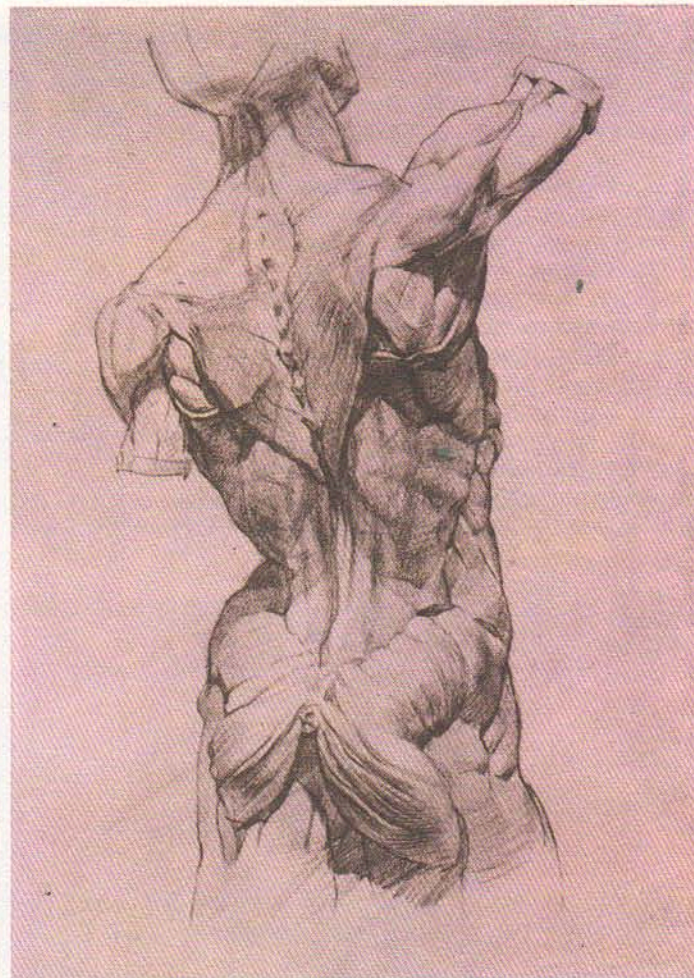
Изображение живой модели требует пристального внимания в выявлении характера натуры, взаимосвязи частей тела. Рисуя, надо понимать, как один объем возникает из другого, сохраняя

при этом целостность большой формы. С самого начала воспринимайте натуру в трех измерениях, почувствуйте ее объемную сущность. Что такое объем? Пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями. В зависимости от поворота к источнику света они по-разному освещаются. Причем все плоскости, повернутые к свету, освещены ярче, чем те, на которые падает скользящий свет. Это относится как к большим, так и к малым формам. Очень важно следить за «гранями» модели, которые обращены под различными углами к еди-





Учебный рисунок
«Фигура в двух поворотах
с анатомическим разбором».



Анатомический рисунок.
«Мюнхенский торс спереди и
сзади».

ной точке зрения рисующего. Вроде бы в натуре на первый взгляд нет никаких граней. Но если обойти модель с разных сторон, несложно заметить, что одна часть фигуры является как бы лицевой, а другая образует боковую поверхность. То есть между поверхностями модели проходят границы, своеобразные переломы граней. Их надо постоянно отмечать. Увидеть переломы формы — значит увидеть всю форму.

Перед вами рисунок «Фигура в двух поворотах с анатомическим разбором» (положение фигуры со спины).

Обратите внимание, как на рисунке найдена основная линия, определяющая связь отдельных частей фигуры. Ее еще называют линией движения объема. От перелома, проходящего по осям лопаток, она уходит в глубину к отделу крестца, а затем выходит

к перелому на больших ягодичных мышцах. Посмотрите, как решается пространственное расположение нижних частей относительно друг друга, как сокращаются в перспективе их объемы, как почувствованы оси движения отдельных масс фигуры и в то же время сохранена цельность движения.

Пластика опорной ноги в рисунке определена рельефом мышц голени и бедра. Здесь заметна асимметричность форм, присущая ногам и рукам. Если смотреть на фигуру натурщика со спины, то пластический рельеф опорной ноги образуется задними мышцами голени, объединенными пяточным (ахилловым) сухожилием. Рельеф области бедра и его пластика зависят от мышц сгибателя голени.

Какие существуют закономерности изображения верхних и нижних конечностей? У фигуры,

стоящей с опорой на одну ногу, — и это надо запомнить основательно — подвздошный гребень со стороны опорной ноги выше, а со стороны стоящей без опоры — ниже. В рисунке же голеностопного сустава внутренняя лодыжка будет выше наружной. Знание этих закономерностей облегчит работу над изображением фигуры человека.

Коленный сустав состоит из внутреннего и наружного мыщелков большеберцовой и бедренной костей, надколенника (коленная чашечка) и головки малоберцовой кости. Воспроизведенный здесь анатомический рисунок «Коленный сустав в разных поворотах» подтверждает методику изучения частей фигуры, которую рекомендовали еще мастера Высокого Возрождения. Все это в полной мере может относиться и к изучению локтевого сустава.

Пластику поверхности плеча в рисунке создает трехглавая мышца, а основную нагрузку в передаче его формы несет рельеф заднего отдела дельтовидной мышцы.

Особое значение для пластической характеристики торса имеет широкая мышца спины, одна из крупнейших мышц человеческого тела. Верхний край ее выходит из-под капюшонной мышцы, которая хорошо прослеживается и занимает заднюю поверхность шеи и спины. Для пластики спины первостепенную роль играют позвоночный столб с остистыми отростками, крестец, лопатки и подвздошные ости таза.

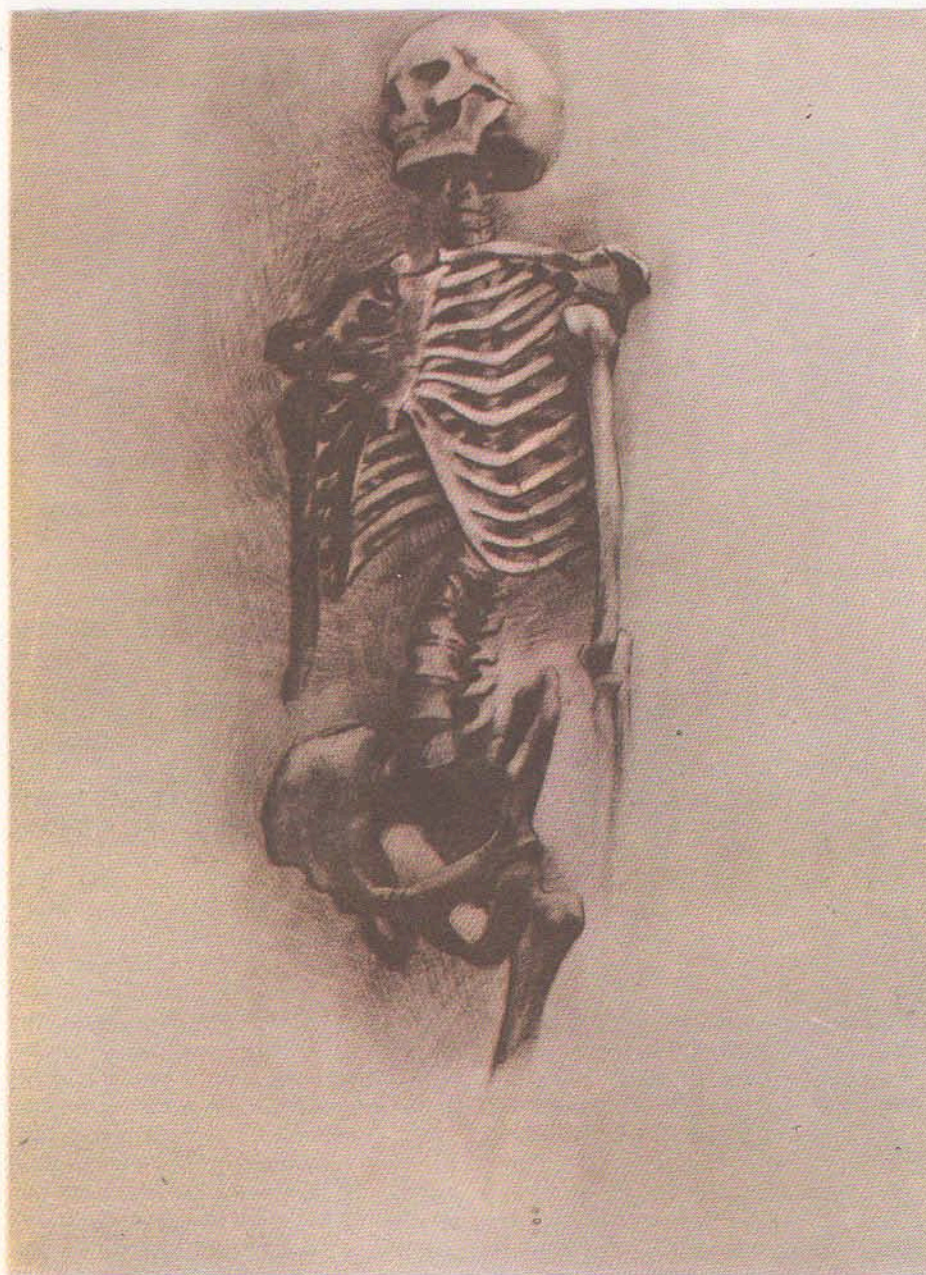
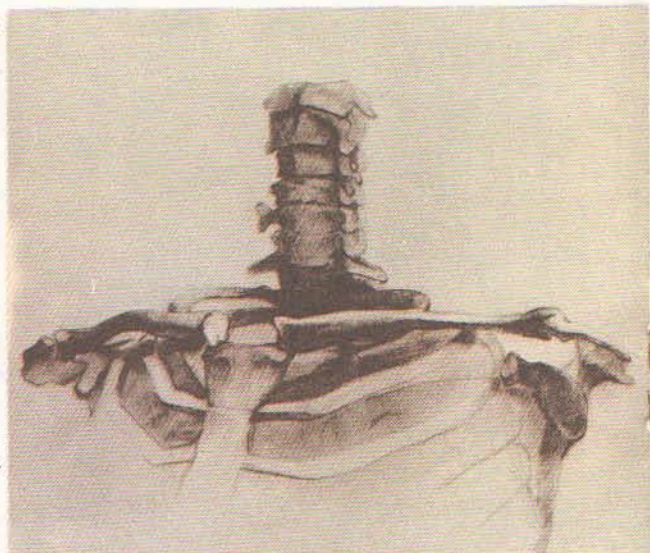
Рисунок плечевого пояса. Шейный отдел позвоночника.

Анатомический рисунок костной основы торса.

Анатомический рисунок прямой и согнутой руки с костной основой. ▷

Анатомический рисунок прямой ноги с костной основой. ▷

Костная основа прямой ноги. ▷
Коленный сустав.



В рельефе крестца главное внимание уделено основным опорным точкам: парным боковым поясничным впадинам, парным нижним поясничным бороздам, от которых начинаются большие ягодичные мышцы и рельеф длинных мышц спины их нижнего отдела. Вы видите, как передано напряжение мышц торса, расположенных со стороны опорной ноги.

По ходу разбора станет понятно, какие слагаемые участвуют в образовании той или иной формы, какое место она занимает в пространстве. Посмотрите на рисунок: там, где массив мощных мышц — форма моделируется более мягко, чем там, где прослеживаются кости. Задача художника — суметь так выразить объем в целом, в больших массах, чтобы в нем прочитывались все нужные анатомические детали.

Запомните: части, различные по своей массе, должны и моделироваться по-разному. Например, бедро — не так, как кисть руки, где требуется детальная проработка мельчайших форм. Чистяков по этому поводу говорил: «Посмотришь у Рубенса, коленка сделана, а бедро размазано — нога живая. Правдиво».

Хочется отметить еще один момент. Художественность предполагает и различный подход к изображению формы. Так, в рисунке фигуры спереди заметно отличие трактовки опорной ноги, усиленной контрастами тона, от ноги, свободно отставленной.

Работа над рисунком фигуры в двух поворотах с анатомиче-



ским разбором — первое серьезное обращение к теме изучения пластики фигуры. Она дает серьезные навыки и методическую подготовку для последующего более основательного изучения человеческого тела. Изображая, учитесь запоминать. Старайтесь после каждой натурной постановки выполнять рисунки по памяти для лучшего закрепления пройденного.

В дальнейшем используйте различные пособия, альбомы анатомических рисунков. Особенно полезно изучение произведений старых мастеров, их анализ поможет найти ответы на вопросы: в чем заключается понятие большой формы, как великие художники решали эту серьезную задачу, в чем суть передачи ритма движения живой модели, на что в первую очередь необходимо обратить внимание, работая с натуры.

Это пригодится при выполнении таких сложных заданий, как: «Фигура в движении», «Фигура в ракурсе», «Двойная постановка».

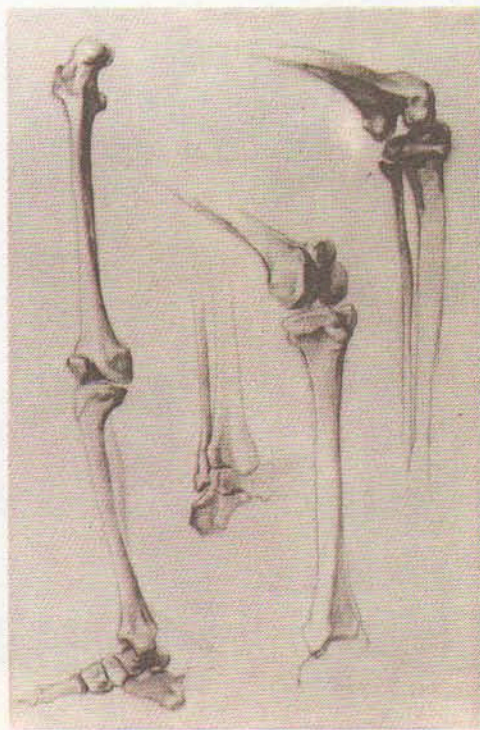
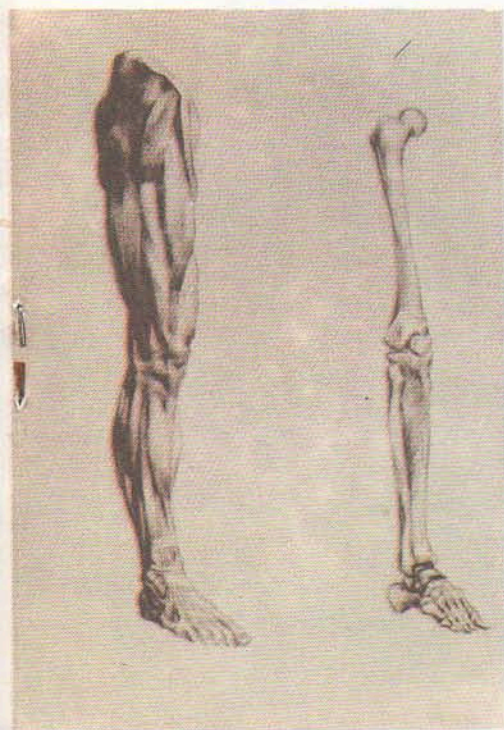
Очень важно постоянно поддерживать в себе интерес к изучению человека, рисовать увлеченно, не забывая пополнять теоретический багаж знаниями пластической анатомии и перспективы.

Анатомические наброски лучше выполнять в альбоме небольшого размера, на хорошей бумаге. Приучите себя к ежедневной работе, рисуйте с натуры и по памяти голову, кисти рук, стопы в разных движениях, поворотах, ракурсах. Весь этот подготовительный материал — надежное подспорье для будущих композиционных эскизов. На первых порах рекомендуем применять такие материалы, как перо, графитный и угольный карандаши. Постепенно, с приобретением навыков, переходите к более мягким: сепии, углю, сангине.

Главное, что должно отличать ваши работы, — знание пластической анатомии, высокая художественность, стремление постигнуть законы профессионального мастерства.

Г. МАНАШЕРОВ,
старший преподаватель кафедры
рисунка Института живописи,
скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

Ленинград



Российские города в открытках

Как выглядели города наши на рубеже XIX—XX веков? Как изменилась с тех пор та или иная их улица? Что сохранилось из старинных памятников и что утрачено? Сегодня это интересует не только специалистов — архитекторов, художников, но и всех, кому дороги родные места. Бесценным документом времени оказалась старинная почтовая видовая открытка.

С 1894—1895 годов в российской почте введено «открытое письмо» — открытка. Небольшой карточки вполне хватало для краткого бытового сообщения — таким образом, не нужно было тратить лишнюю бумагу на конверты, да и почта не перегружалась.

Самые первые «открытые письма» украшены видами городов. И это понятно, ведь открытки пересылались из самых разных уголков России, пересекали ее необъятные пространства. Дорого было видеть рядом со строками сообщения также изображение тех мест, откуда писал адресат.

Поначалу это был скромный монтаж в верхнем углу бланка из нескольких характерных видов городов. Например, на карточке «Поклон из Киева», прошедшей почту в 1896 году, можно было увидеть памятник князю Владимиру, Лаврскую церковь и цепной мост через Киев.

Вскоре изображение города, местности или архитектурного памятника целиком заняло оборотную сторону почтовой карточки. Причем оно было лишено привычной нам в современной открытке парадности — напротив, отличалось будничностью, описательностью, неприкрашенностью. Тем ценнее, документальнее создаваемое впечатление.

С беспристрастностью и непосредственностью на видовой открытке зафиксировано все вплоть до мельчайших подробностей: вывесок магазинов, трамвайных рельсов. Эти, казалось бы, случайные детали и передают живую атмосферу времени. Как будто окошко в другую эпоху...



Москва.
Церковь Успения на Покровке.

Златоуст.

Калязин.
Торговая площадь.

Златоуст. — Zlatoust.
Мест. «Гремез».

Калязин — Торговая площадь во время разлива



Некоторое время назад Московский клуб филокартистов (собрателей почтовой открытки) предоставил Музею имени А. В. Щусева для экспозиции свои коллекции с сериями городов. Из них была составлена обширная и разноликая картина дореволюционной России. Перебирая старинные пожелтевшие открытки, совершим небольшое путешествие.

Неузнаваемо изменился облик Арбатской площади. В центре ее стояла церковь Бориса и Глеба, построенная во второй половине XVIII века московским архитектором К. И. Бланком. Позднее барочный декор церкви, строгая архитектура торговых и доходных домов дополнились приметами XX века: вывесками купеческих контор и магазинов, трамваями.

На открытке с видом Покровки (ныне улицы Чернышевского) —

утраченный шедевр архитектуры, названный В. И. Баженовым в списке лучших зданий Москвы. Это церковь Успения, построенная в конце XVII века. Сильные пластические формы нарышкинского барокко, строгая композиция и обильный, пышный белокаменный узор снаскиали сооружению заслуженную славу. И если сейчас искусствоведы изучают его по обмерным чертежам и архитектурным фотографиям, то на открытке мы видим его в естественном городском окружении.

Как говорится, «что ни город, то нор»... По-своему романтичен облик волжского Калязина во время половодья. Мощь весеннего разлива врывается в немного сонный купеческий городок с одно-двухэтажными домами, разделенными садами.

Переместимся восточнее, на Урал. Заводской Златоуст зажат

со всех сторон лесистыми горами. Над городом главенствует массив собора и колокольни классической архитектуры. Собор и главную площадь окружают заводские корпуса, склады. А дальше, у подножия гор, разбросаны крыши рабочей слободы.

Еще восточнее, в Иркутске, видим яркую картину процветания города. Дома на оживленной Большой улице выглядят совсем по-столичному. Лишь деревянные тротуары напоминают о своеобразии сибирских городов.

Из «столичного» Иркутска переместимся в уездный Мариинск. Этот тихий, словно отделенный от остального мира сибирский городок чем-то напоминает волжский Калязин. Суровость массивных домов смягчают узорные наличники. Деревянные тротуары тянутся как тропинки среди широкой улицы. Мариинск по-своему колоритен, и в то же время ощущение затерянности не покидает, когда смотришь на открытку.

Старинная почтовая открытка переносит нас почти на столетие назад в разные уголки России.

В. СЕДОВ



Москва.
Арбатская площадь.

Иркутск.
Большая улица.

Мариинск.
Никольская улица.



Гор. Иркутск, Большая улица



Гор. Мариинск, Томской губ. Никольская улица

Урс Граф-

ХУДОЖНИК-ЛАНДСКНЕХТ



Урс Граф.
Знаменосец.
Гравюра на дереве. 1527.
20,4×12,3.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель, Швейцария.

Урс Граф.
Знаменосец кантона Люцерн.
Гравюра на дереве. 1521.
19,1×10,7.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель, Швейцария.

Урс Граф.
Воин с копьем.
Рисунок пером. 1514.
21,8×16.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель, Швейцария.



Начало XVI столетия в Европе ознаменовано не только невиданным расцветом культуры и искусства, получившим применительно к Италии название Высокое Возрождение, но и кровопролитными войнами, которые Франция и Испания вели на территории Италии за обладание ею. В этих войнах то с той, то с другой стороны участвовали одни из лучших тогда воинов-пехотинцев — швейцарские наемники-ландскнехты. Сильные, бесстрашные, выносливые люди, они были грубы и жестоки, алчны, заносчивы и беспощадны. Как саранча, проходило грозное воинство по плодородным, богатым землям Италии, оставляя за собой разоренные, разграбленные города и деревни. И вот среди таких людей, напоминавших средневековых варваров, и произошло, как ни парадоксально, формирование крупного и самобытного швейцарского художника — Урса Графа.

Сын ювелира, Урс Граф с раннего возраста стал постигать азы художественного ремесла. В 20 лет, будучи подмастерьем, сделал в Страсбурге несколько гравюр на дереве, которые принесли ему первую известность. А в 27 лет, получив звание мастера, открыл в Базеле ювелирную мастерскую и вскоре приобрел славу лучшего ювелира в городе. Однако все это не предвещало еще рождения большого художника, ибо Урс Граф являлся одним из многих преуспевающих ремесленников, возможно, несколько одареннее других. Но в 1512 году он порывает с благополучной жизнью и, решив испытать судьбу, поступает в отряд ландскнехтов, готовящихся в очередной поход в Италию. И здесь в первый же год походной жизни начинает раскрываться его талант рисовальщика.

Может возникнуть вопрос: что же побудило Урса Графа оставить семью, прибыльное дело, уют домашнего очага? В отличие от основной массы ландскнехтов — бедных ремесленников и крестьян, отправляющихся в длительный и опасный путь ради грабежа и наживы, — художник жил в достатке и довольствии. Причину нужно искать в его необузданном, порой авантюристическом характере, неуемной жажде приключений. Недаром художника сравнивали с Бенвенуто Челлини.

Однако Урс Граф — грубиян, драчун прекрасно уживался с Урсом Графом — подлинным художником. Необузданность и энергия, присущие ему в жизни, оказались характерны и для большинства его работ. Необходим был только повод, чтобы эти свойства натуры Графа могли проявиться в творчестве. Этому способствова-



Урс Граф.
Военный совет.
Рисунок пером. 1515.
29,2×21,6.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель. Швейцария.

ла атмосфера, царившая в среде ландскнехтов, в которой сочетались эмоциональный заряд, свободолобивый дух и сила.

Став воином, художник взял в руки копье и сменил резец гравера на перо рисовальщика. Кропотливая работа в мастерской осталась в мирной, спокойной жизни. Динамика военных будней требовала столь же динамичной их передачи, и Урс Граф выработал свой художественный язык, соответствующий отображаемому материалу и собственному темпераменту. Его графические листы отличаются виртуозностью исполнения, экспрессивностью штриха.

Нельзя с уверенностью сказать, делал ли Урс Граф рисунки с натуры или под впечатлением увиденного и пережитого во время кратких пребываний дома. Скорее

всего и то и другое. Главное, что картины военной жизни постоянно стояли у него перед глазами, побуждая снова и снова браться за перо. Даже вернувшись в 1521 году к первоначальному ремеслу, художник продолжал жить воспоминаниями. В результате была создана своеобразная графическая хроника бурных событий почти десятилетнего участия Урса Графа в итальянских войнах. Она представляет собой не рассказ о каких-то значительных фактах истории, а подробное повествование о жизни ландскнехтов. Это своего рода дневник эпохи, выраженный в образах простых людей, среди которых художник иногда изображал и себя.

Необходимо подчеркнуть, что в работах Урса Графа ярко проявился интерес к человеческой личности, пробужденный эпохой Возрождения. В центре любой композиции, будь то знаменосец или группа ландскнехтов, военный совет или поле битвы, всегда стоит человек с его неподдельными чувствами и страстями. Хотя в отличие от итальянского искусства, несомненно оказавшего на мастера большое влияние, он мало обращал внимания на раскрытие внутреннего мира героев. Графа интересовала скорее внешняя сторона существования людей, их обыденная жизнь, которая раньше считалась недостойной отображения. Он стал своего рода бытописателем, но особенность состояла в том, что Урс Граф не выступал сторонним наблюдателем или беспристрастным рассказчиком. В каждом образе виден сам художник с личностным мироощущением и душевными переживаниями. И поэтому рисунки швейцарского мастера отличаются достоверностью и жизненной правдой.

В листе 1514 года «Воин с копьем» он создает как бы собирательный образ ландскнехта. Мощного телосложения воин с уверенностью и непоколебимостью стоит на земле, чувствуя себя властелином. Художник избегает односторонней характеристики. В надменности и спесивости позы, грубости лица, граничащей с жестокостью, проступает что независимость, то дикость, то сила духа, то самовлюбленность, хотя насмешливое отношение к модели, несомненно, преобладает. Недаром одевая бравого вояку в разорванные штаны,

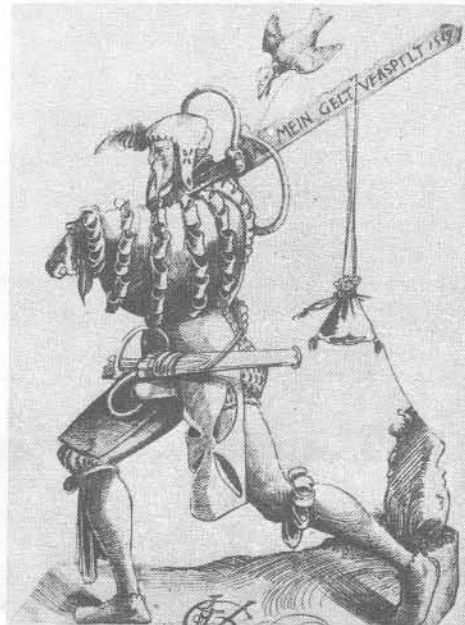


Урс Граф.
Наемник, женщина и два ребенка.
Рисунок пером. 1510-е годы.
18,4 × 23,1.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель. Швейцария.

Урс Граф.
Танцующая крестьянская пара.
Рисунок пером. 1525.
20,8 × 15,2.
Королевская библиотека.
Турин. Италия.

Урс Граф.
Вербовка воинов в ремесленной
гильдии.
Рисунок пером. Около 1523.
21,2 × 31,9.
Публичное собрание
художественных произведений. ▷
Базель. Швейцария.

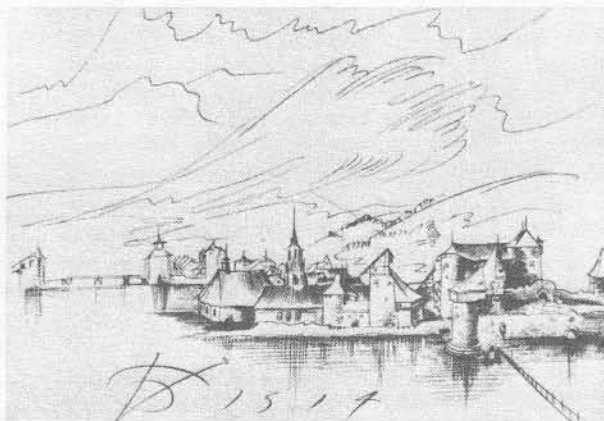
Урс Граф.
Портрет молодой женщины с
дорогими украшениями.
Рисунок пером. 1518. 25,5 × 21.
Публичное собрание
художественных произведений. ▷
Базель. Швейцария.



свисающие ключьями, мастер придает ему облик задиристого петуха.

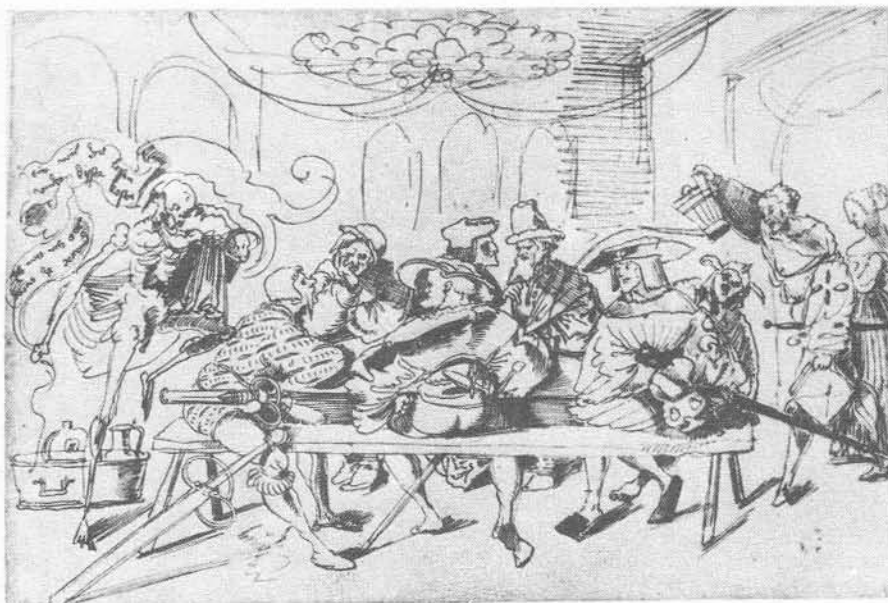
Будучи душевно более тонко организованной натурой, чем люди, принадлежащие к наемному воинству, Урс Граф не мог, конечно, без иронии смотреть на царящие среди них нравы, хотя в этом было немало горечи, ибо сам художник являлся плоть от плоти этой среды. Насмешливость чувствуется почти в каждом его образе, но особенно остро, когда мастер противопоставляет грубость и низменность ландскнехтов женской красоте. Создание женских образов — яркое свидетельство от природы присущего художнику чувства прекрасного, которое словно боролось с его необузданной натурой, побеждая в искусстве и терпя поражение в жизни.

Из-под пера Урса Графа вышел целый ряд живых и острых женских портретов и множество композиций, построенных на контрасте мужской и женской фигур. Характерным примером может служить рисунок «Наемник, женщина и два ребенка», где, кажется, не связанные между собой композиционно изображения матери с детьми и воина выступают выразителями добра и зла. Гармония и красота матери противостоят бахвальству и позерству самоуверенного вояки. Некоторые исследователи творчества художника



Урс Граф.
Возвращение наемного солдата.
Рисунок пером. 1519.
27,2 × 19,2.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель. Швейцария.

Урс Граф.
Городок на берегу.
Рисунок пером. 1514.
15,8 × 21,6.
Публичное собрание
художественных произведений.
Базель. Швейцария.



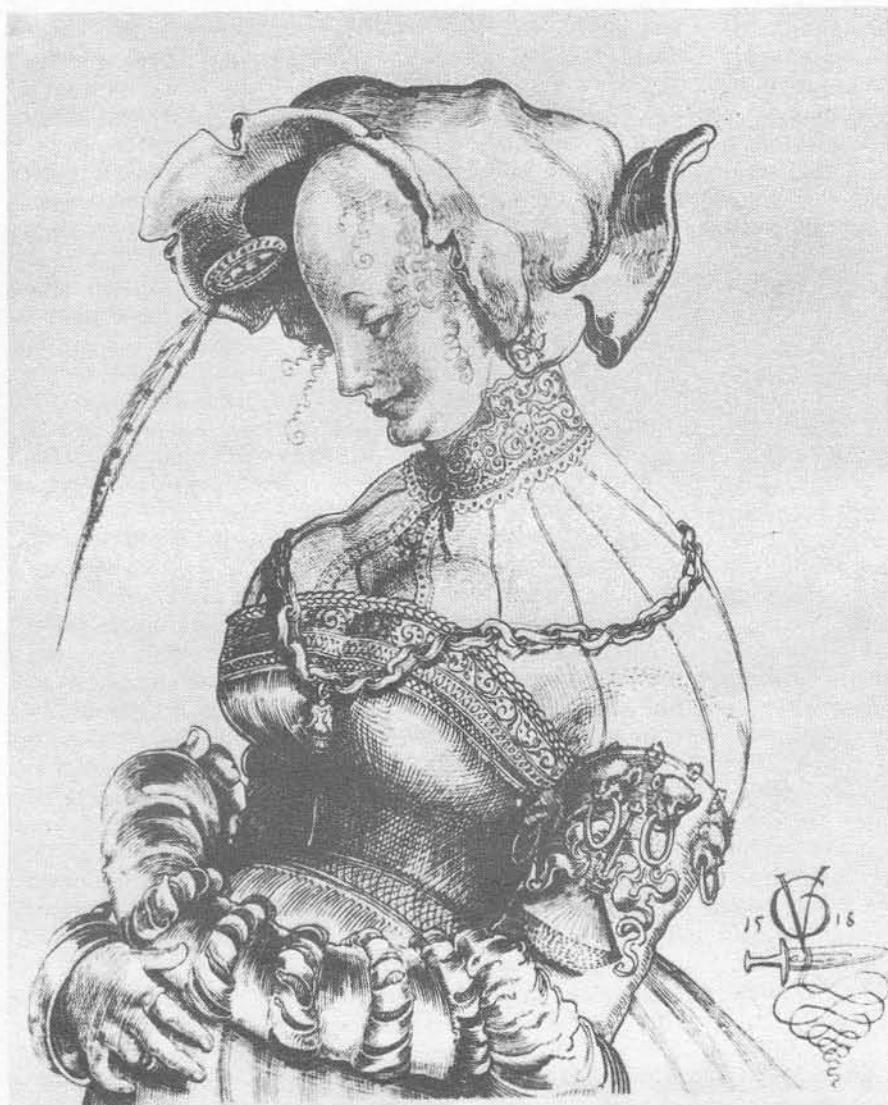
усматривают в ландскнехте сходство с самим Урсом Графом. Если это действительно так, то он безжалостно посмеялся здесь над собственной судьбой.

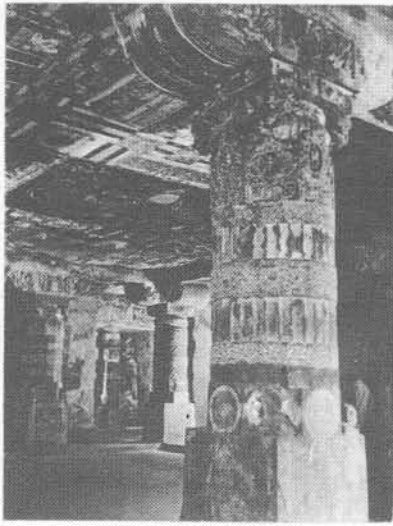
Однако не всегда мужские образы художника были воплощением невежества, грубости и животной силы. Исключениями являются знаменосцы, которых часто изображал Урс Граф. Они предстают своеобразными символами свободы, победоносного триумфа и неукротимого стремления вперед. А гравюры на эту тему, исполненные в 1521 и 1527 годах, — наиболее сильные проявления патриотических настроений художника.

В серии 1521 года, состоящей из шестнадцати листов, воины держат знамена кантонов и земель Швейцарии. Однако не только сюжетная сторона определяет характер этих работ. Большая часть творчества Урса Графа — это выражение его принадлежности к наемному воинству, к той части швейцарского народа, которая, сохраняя национальные черты, во многом оторвалась от своих корней, ведя кочевой образ жизни. В «Знаменосцах» же художнику удалось передать дух швейцарского народа, его свободолюбие, независимость, уверенность в силах. Каждый знаменосец — не конкретный ландскнехт, а тип человеческой природы. Знамена же и одежда лишь атрибуты, уточняющие национальную принадлежность образов-символов.

Правда, подобная характеристика была бы неполной, если не сказать о присущей гравюрам некоторой огрубленности в трактовке человека. Швейцария была страной сильных, закаленных в борьбе с врагами и суровой природой людей, смело и решительно противостоявших завоевателям. Если к этому прибавить еще соседство с Италией, откуда через Альпы проникали в Швейцарию идеи Возрождения, и тесную связь с Германией, где они получили широкое распространение, то становится очевидной природа творчества Урса Графа во всех кажущихся на первый взгляд противоречиях. Это позволяет выделить искусство Швейцарии того времени как своеобразное явление в культуре Северного Возрождения, а Урса Графа как одного из его ведущих представителей.

И. ЧИРИКОВ





РОСПИСИ ПЕЩЕР АДЖАНТЫ

Древняя живопись Индии дошла до нас главным образом в виде настенных росписей буддийских пещерных храмов и монастырей. Литературные источники сообщают, что и дворцы богато украшались росписями, но они были деревянными и, конечно, не сохранились. Наибольшее количество стенописей сосредоточено во всемирно известной Аджанте. Так называется большое селение, давшее имя группе пещер, высеченных неподалеку, в каменистом берегу реки Вагхоры, протекающей в Северной Индии. Живопись сохранилась в шестнадцати пещерах из двадцати девяти. Две из них относятся к II—I векам до н. э., остальные датируются начиная с V и вплоть до VIII века н. э. Много композиций погибло от соприкосновения с водой; первоначально расписаны были не только стены и потолки, но и колонны. Кстати, общая поверхность, занятая стенописью, уступает только площади помпейских фресок, относящихся к эпохе античности.

Живопись Аджанты нанесена на сырой грунт, но краски разводились не на воде и без помощи связующего вещества, как это принято в технике фрески, а на яйце, и растирали их с добавлением патоки и клея. Все краски, кроме ляпис-лазури, добывались из горных минералов. Преобладали красный, синий, белый, зеленый и желтые цвета. Благодаря искусному их подбору достигалось богатство сочетаний.

Росписи предельно насыщены фигурами, сложны по содержанию и в то же время учитывают особенности внутреннего пространства каждой пещеры с ее горельефами. Они декоративны как по размещению сцен, так и по характеру письма. В изображениях нет перспективного сокращения фигур, а их объемность лишь слегка намечена произвольным расположением светотени. Линия горизонта отсутствует, но об условности композиции забываешь, настолько захватывает обилие сцен, чередующихся непрерывным потоком, настолько выразительна и правдива манера письма. Твердо очерчены гибкие контуры фигур. Позы и жесты переданы с великолепной динамичностью, не забыты этнические типы, костюмы, украшения. Все это позволяет выявить богатую повествовательность сюжетов, создать сказочную картину единства всех сфер ликующей жизни, вневременное единство исторических и легендарных событий.

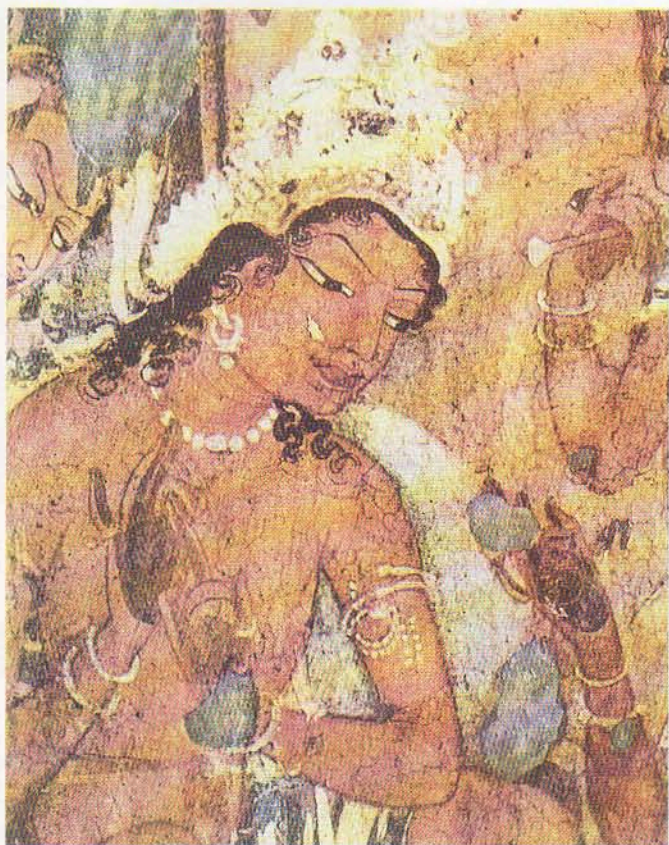
По тематике росписи делятся на чисто декоративные, нанесенные на потолки, и своеобразные иллюстрации к буддийским легендам — джатакам. Они облечены в форму различных «житий» Бодхисатвы — будущего Будды. Согласно легенде он воплощался в образах различных животных и людей до своего последнего рождения. Истории, повествующие о прежних существованиях Будды, часто изображались как сцены придворной жизни.

Кстати, мотив слонов и лотосов, встречающийся в потолочных панно, символичен. Одна из джатак посвящена воплощению Бодхисатвы в образ царственного белого слона с шестью бивнями. Он возглавлял огромное стадо из восьми тысяч животных, которые как правило, давались купающимся в лotosовом озере и отдыхающими под баньяном. Индийские мастера особенно любили их изображать; замечательная правдивость, совершенство сквозят в каждой линии, колористическом пятне.

Земное и небесное, реально существующее и чудесное, люди и животные — все здесь проникнуто дыханием жизни. Среди пышной растительности, в окружении божеств, небесных певичек, танцовщиц и музыкантов развернуто действие. Человек и природа нераздельны в представлении индийца: животные — его младшие братья, небесные гении — его покровители. Это ярко отразилось в учении буддизма.

В пещере, относящейся к V веку н. э., обращает на себя внимание изображение стоящего человека в короне с цветком лотоса в руках. Его фигура сильно изогнута в позе самого распространенного индийского канона «трех наклонов», когда ноги, корпус и голова отклоняются вправо и влево от вертикальной оси. В выражении лица чувствуется самоуглубленность. Полуобнаженная фигура небожителя буддизма кажется почти невесомой, трактована обобщенно, автор отвлекся от анатомических деталей, и в то же время подчеркнута ее пластичность; тело как бы полно жизненной энергии. Живописные каноны соблюдены; так акцентировалась духовность религиозного персонажа. Фон, в котором несколько тематических центров, составляет, однако, единое декоративное целое. Тесно переплетается существование земной и небесной сфер. Фигур мало, но создается впечатление заполненности пространства растениями, животными, птицами, людьми и небесными гениями.

Один из них, стоящий впереди в короне, господствует над всем остальным. Его огромная фигура снова и снова притягивает к себе взгляд, служит ключом к пониманию всей сцены. Фон образует второй план, где все фигуры сильно уменьшены в масштабах; дальний же план дан еще выше. Подобный декоративный характер композиции присущ и другим роспи-



сям Аджанты, в которых, как и во всей живописи древней Индии, сочетаются черты условности и правдивости. Можно предположить, что фон изображает священную мифическую гору Меру — ось Вселенной, — на которой расположены низшие уровни жизни с животными, людьми. Над ними — гении высших сфер, один из которых представлен на переднем плане. Левее — небесный музыкант с туловищем человека и птичьими ногами, играющий на струнном инструменте. В следующей сцене — еще одно божество в виде принца в короне необыкновенно изящной работы.

В росписи другой пещеры обращает на себя внимание сцена смерти Сундари, жены раджи Нанды, родственника Будды, которого он, по преданию, сделал своим последователем. Отказавшись от мирской жизни и став монахом, Нанда прислал своей жене корону в знак отречения от власти. Изображен момент, когда Сундари, увидев ее, все поняла и, не выдержав удара судьбы, умирает. В отличие от предыдущей композиции, где ведущей идеей является буддийское учение о высшей жизни, здесь все построено на эмоциях людей, проникнуто земными чувствами. Действие развернуто в княжеских покоях. Кругом — фигуры полуобнаженных служанок. Интересно, что их тела, как и принцессы, характерного коричневатого оттенка. Этот цвет преобладает в росписи, придавая сцене некоторую суровость, монументальность. Окружающие Сундари люди объединены глубоким сочувствием к ней. Этому способствует порядок рас-

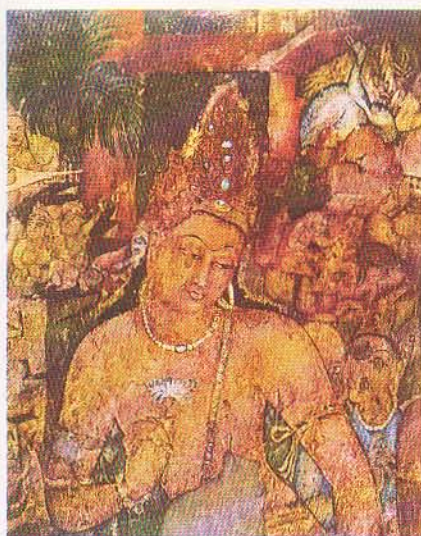
Вид одной из пещер Аджанты.



Фигура царевича.
Деталь композиции «Царевич с супругой среди дворцовых покоев».
Рубеж V—VI веков н. э.

Царевич с супругой среди дворцовых покоев.
Фрагмент росписи.
Рубеж V—VI веков н. э.

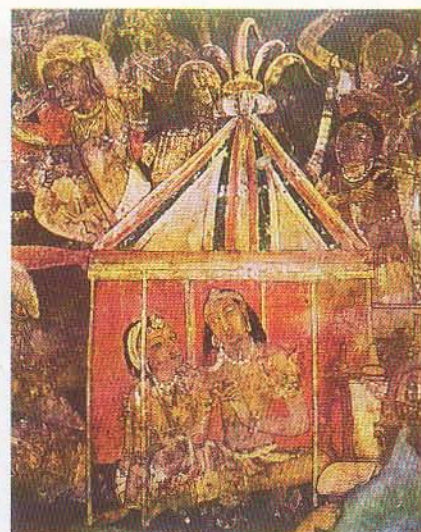




Бодхисатва с лотосом в руке.
Деталь росписи.
Рубеж V—VI веков н. э.



Жрец-брахман,
притворившийся нищим.
Деталь росписи.
Рубеж V—VI веков н. э.



Царевич с супругой в шатре.
Фрагмент росписи.
Рубеж V—VI веков н. э.



Княгиня среди придворных.
Фрагмент росписи.
◁ Рубеж V—VI веков н. э.

Слон в лotosовом озере.
Деталь потолочной росписи.
Рубеж V—VI веков н. э.

положения фигур, позы, жесты, переданные с обычным для индийских художников мастерством — короче, ритмическая организация изображения. Традиционная жестикация красноречиво говорит о чувствах, мыслях персонажей. То же можно сказать о мимике двух слуг, принесших скорбное известие.

В центре, бессильно откинувшись на подушки, полужелит Сундари. У ее ног служитель, преклонив колени, показывает корону. Он испуган, ему жаль госпожу, но принужден делать то, что делает. Рядом — слуга с воздетыми руками. Разнообразны позы служанок, хлопочущих вокруг царственной хозяйки. Одна, опустившись на колени, убеждает ее в чем-то, пробуя пульс. Девушка с опахалом всем своим существом выражает душевную боль. Третья служанка бережно поддерживает умирающую. Но у Сундари на лице уже печать смерти. Возвышенная печаль и полное достоинства мудрое спокойствие отражаются на лицах приближенных. Смерть, угасание неизбежно дополняли жизнь в мироощущении древних индийцев. Они — участники вечной драмы человеческой жизни.

Одна из самых красивых, «музыкальных» композиций изображает юного царевича Бодхисатву с супругой среди дворцовых покоев. Все представления об идеале красоты той эпохи словно слились в образ этого смуглого принца. Удлиненные дуги бровей,

характерные миндалевидные глаза, овал лица — все совершенно, как и должно быть у божества. Вокруг — служанки. Их фигуры прихотливо, своеобразным фризом разбросаны по полю росписи. Линия струится, поет, круглящиеся формы перекликаются.

Какие художественные приемы можно назвать типичными для росписей Аджанты? Это, конечно, цветовая гамма. Важно и соотношение объема и плоскости, которому неизменно следуют индийские мастера. Наметив фигуры, они с большим тактом сохраняют плоскость стены, нигде не переходя грань, за которой может быть нарушен декоративный принцип «распластанности».

Стенопись Аджанты — шедевр индийского искусства его классического периода. Глубокий гуманизм виден в уважении ко всему живому, своеобразном братстве людей, животных, растительности. Это обусловлено философией и фольклором древней Индии. В чисто буддийских на первый взгляд сюжетах отражена реальная жизнь страны в ту эпоху; содержание росписей Аджанты гораздо шире собственно религиозной тематики. Характер этого искусства жизнеутверждающ, а художественный уровень делает его непревзойденным в истории индийского изобразительного искусства.

С. ТЮЛЯЕВ,
доктор искусствоведения

ФРАНЦУЗСКИЕ ИМПРЕССИОНИСТЫ

Произведения импрессионистов дарят нам ощущение радости жизни и единства человека со всем, что его окружает, — природой, городом, интерьером. Художники этого направления писали то, что видели вокруг себя — сады, поля, улицы, прохожих, друзей и знакомых. Они пользовались чистым цветом, стараясь не смешивать краски на палитре и не добавлять черных и серых тонов. Если подойти к импрессионистической картине близко и рассмотреть ее поверхность, то можно увидеть много отдельных разноцветных пятнышек, нанесенных кисточкой вплотную одно к одному. А если отойти от полотна на несколько

шагов, то маленькие мазки будут сливаться в один тон — розоватокрасный, если преобладают теплые краски; серый — если цвета даны примерно поровну. Из-за своеобразной живописной манеры поверхность картин у импрессионистов кажется трепещущей, зыбкой, благодаря чему им удавалось передать блеск солнечных лучей, рябь на воде, улыбку, мелькнувшую на лице человека.

Эти художники ценили очарование быстро преходящего момента жизни. Само название их живописи «импрессионизм» произошло от французского слова *impression* — впечатление. «Впечатление. Восход солнца» — так

называлась картина Клода Моне, показанная на выставке в Париже в 1874 году. В ней приняли участие многие живописцы нового направления. Посетивший выставку одним из первых известный критик Луи Леруа окрестил ее участников импрессионистами, и они сами вскоре стали именовать себя так же.

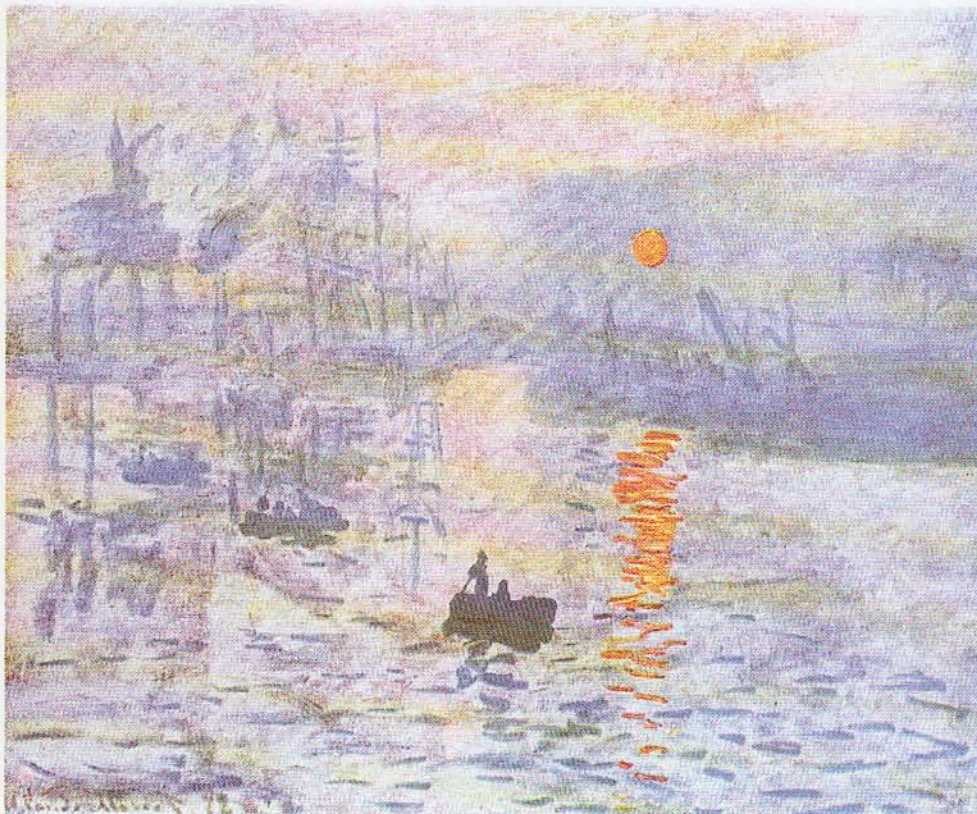
Интерес к современности составляет характерную черту французской живописи прошлого столетия. В начале века художники романтизма, крупнейшие из которых — Т. Жерико и Э. Делакруа, откликнулись своим искусством на значительные общественные события в жизни страны. О. Домье в карикатурах высмеивал пороки буржуазного общества. Художники демократического направления середины столетия сделали героями картин простых тружеников. Г. Курбе, глава реалистической школы, призывал изображать действительность такой, как она есть, без прикрас.

Импрессионисты выступили во многом как продолжатели реалистического искусства. Но в их живописи не было социальной критики, как у русских художников-передвижников, их современников. Завоеванием импрессионистов было то, что они утверждали ценности обывденного существования рядового человека. В то же время в официальном французском искусстве, одобренном властями и поддержанном крупной буржуазией, процветали фальшивые идеалы, основанные на подражании величавым образам былых эпох. У официальных художников были в ходу картины исторические, религиозные, населенные древними воинами, а также нимфами, амурами и другими условными персонажами, почерпнутыми из мифов и религий разных времен.

Импрессионисты увидели прекрасное не в прошлом, а в настоящем. Цена мимолетность, быстротечность живых впечатлений, они отказывались от подражания вечным канонам красоты. Вначале

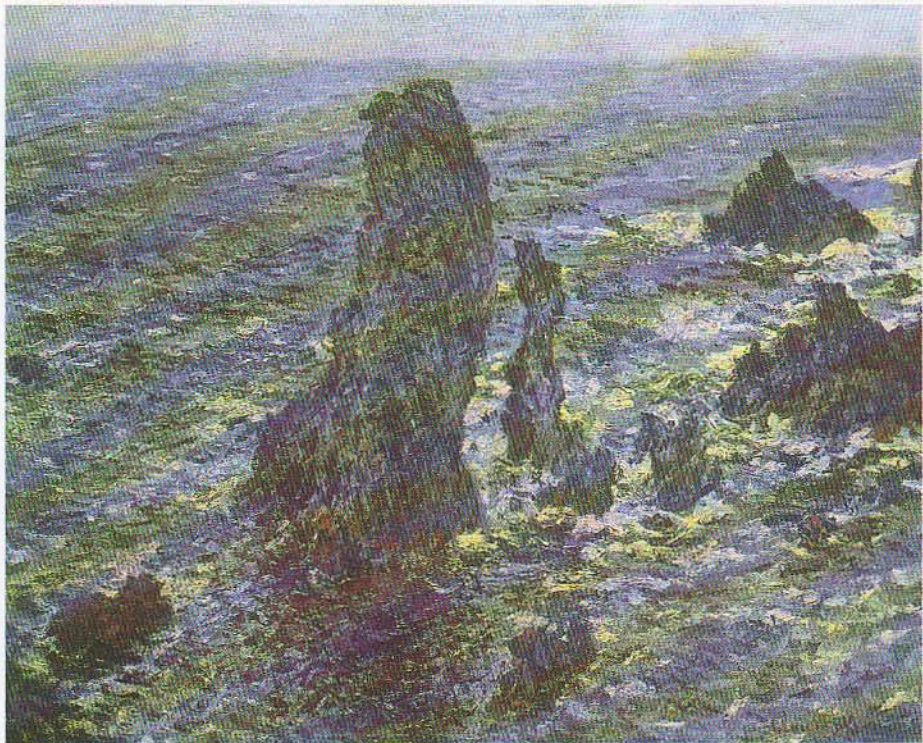
Клод Моне.
Скалы в Бель-Иль.
Масло. 1886.
65×81.
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина. Москва.▷

Клод Моне.
Впечатление. Восход солнца.
Масло. 1872.
50×65.



их живопись принималась только в узком кругу художников, критиков, писателей — среди них был тогда молодой Эмиль Золя. Импрессионистам приходилось нелегко — их картины отвергало жюри официальной выставки — парижского Салона. А раз их не экспонировали в Салоне, то и покупать никто не хотел. Поэтому художники стали устраивать независимые выставки. Но публика, привыкшая к помпезной и приглаженной салонной живописи, не понимала манеры молодых мастеров. Их упрекали в неумении рисовать, незаконченности работ, неправильном видении цвета. Потребовалось около полутора десятилетий, чтобы новое течение получило общественное признание.

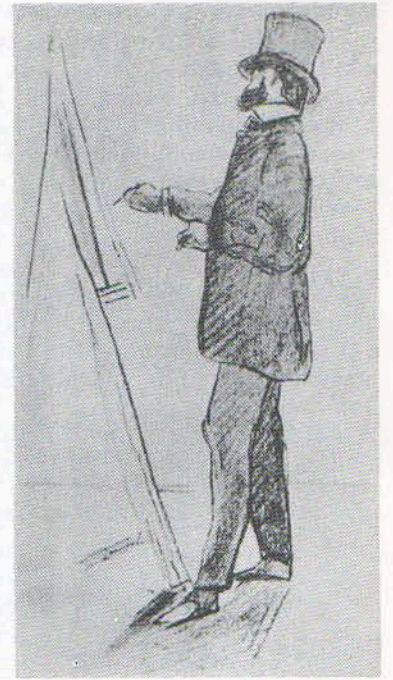
Все эти годы художники упорно продолжали работать. Некоторые из них бедствовали, находились на грани нищеты, но не уступали господствующим вкусам. Отдельные



Огюст Ренуар.
Девочка в шляпе с розовыми
перьями.
Масло. 1876.
47×41.
Частное собрание. Париж.

Огюст Ренуар.
Материнство.
Сангина. 1885.
Частное собрание. Лондон.





Камилл Писсарро.
Въезд в деревню Вуазен.
Масло. 1872.
46×55.

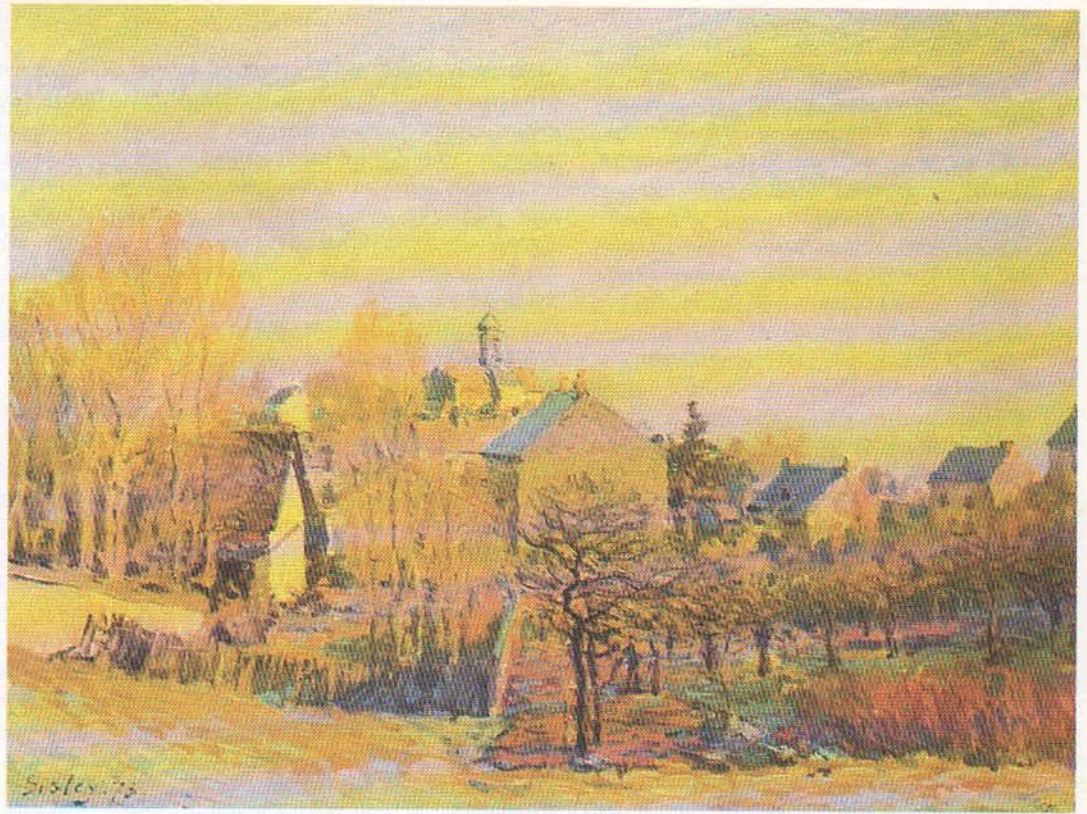
◁ Лувр. Париж.

Фредерик Базиль.
Рисующий Мане.
Уголь. 1869.
Частное собрание. Монпелье.
◁ Франция.

Камилл Писсарро.
Бульвар Монмартр.
Масло. 1897.
73×92.
◁ Государственный Эрмитаж.
Ленинград.

Альфред Сислей.
Мороз в Лувесьенне.
Масло. 1873.
46×61.
Музей изобразительных
искусств имени А. С. Пушкина.
Москва.

Эдуард Мане.
Чтение.
Масло. Около 1869.
61×73.
Лувр. Париж.



коллекционеры, мелкие служащие или художники-любители приобретали произведения импрессионистов, как могли поддерживали их: врач лечил детей художников, получая картины в качестве платы, торговец красками брал их работы в обмен на свой товар. Признание и материальное благополучие пришло к одним раньше, к другим позже, и старые товарищи протягивали друг другу руку помощи.

Познакомимся с главными представителями группы импрессионистов. Клод Моне родился в Париже в 1840 году, а юность провел в Гавре, куда переехали его родители. Гавр — морской порт. Первыми впечатлениями детства Моне были море, гавань, суда, обилие красок. Одним из увлечений юного Моне стала карикатура, в которой раскрылся его характер:

острый взгляд, наблюдательность, стремление к быстрому, лаконичному воплощению замысла. Свои карикатуры Моне выставлял в витрине местного окантовщика, где на них обратил внимание пейзажист Эжен Буден. Сам Буден любил изображать пустынные пляжи, море и облака, он привил Моне любовь к природе, научил его работать на открытом воздухе. В начале 1860-х годов Моне приехал учиться живописи в Париж. Здесь он увидел картины старшего современника — Эдуарда Мане, и тот стал его кумиром. Мане писал полотна на сюжеты из современной жизни, мастерски владел яркой, красочной палитрой. Он вдохновлял многих молодых импрессионистов. Мастера нового направления собирались в излюбленных ими парижских кафе, где Мане, другие известные художники

и критики вели жаркие споры о том, какой должна быть живопись, критиковали салонное и академическое искусство.

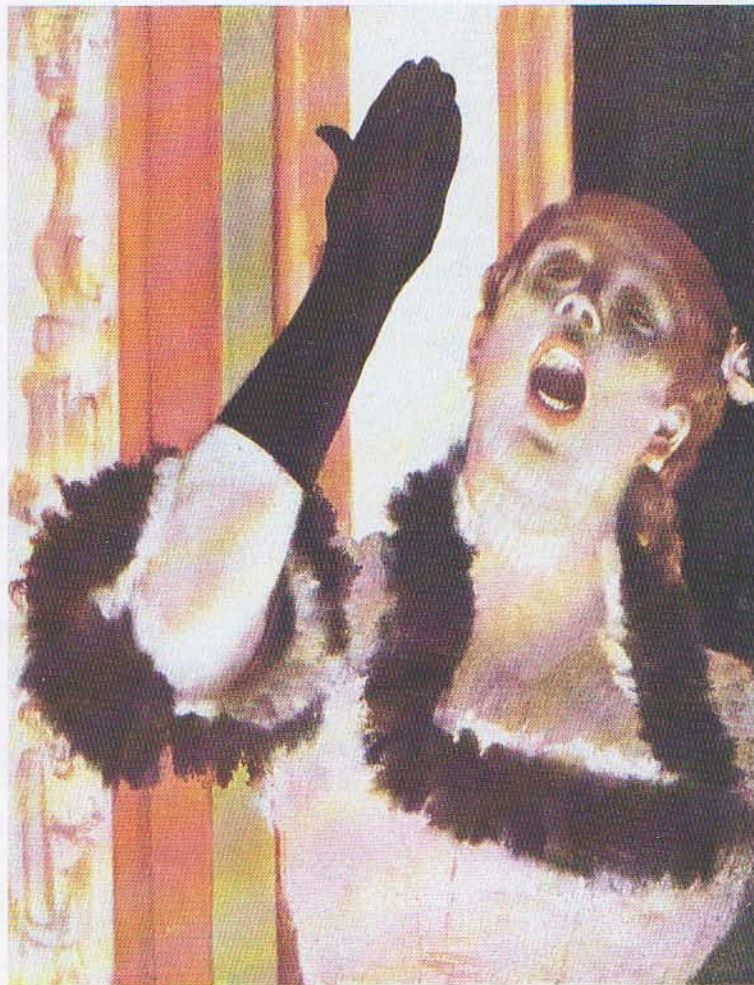
Моне подружился со своим сверстником — Огюстом Ренуаром. Чтобы заработать деньги на обучение живописи, Ренуар расписывал фарфоровую посуду, шторы, веера. Недовольные существующей системой преподавания, молодые художники искали новые мотивы для живописи. Моне и Ренуар писали этюды на берегах Сены, изображая оживленное место купания и отдыха парижан, так называемый «Лягушатник».

В том же дружеском кружке, к которому принадлежали Моне и Ренуар, заметное место занимал художник, десятью годами их старше, но также искавший собственную манеру живописи, — Камилль Писсарро. Он родился на да-

Огюст Ренуар.
Девочка в платье с голубым
поясом.
Масло. 1879. 128×75.
Художественный музей.
Сан-Паулу. Бразилия.



Эдгар Дега.
Певица с перчаткой.
Пастель. 1878.
Институт искусств. Чикаго.



леком маленьком острове Сен-Тома (ныне Сент-Томас) близ берегов Южной Америки. Познакомившись с оказавшимся на острове датским художником, он уехал вместе с ним путешествовать. Писсарро бежал от родителей, которые хотели сделать из него коммерсанта. С 1855 года жил во Франции, где писал пейзажи, пользуясь советами Коро.

Если Моне любил воду с солнечными бликами, яркую зелень листвы, цветущие сады и луга и создавал праздничное зрелище природы, то Писсарро нравилась влажная атмосфера пасмурных дней, теплые тона вспаханной земли. В его пейзажах главным была будничная простота мотива, обжитой уют сельского вида.

Каждому из импрессионистов свойствен свой взгляд на мир, излюбленные жанры. Альфред Сислей, Эдгар Дега, Берта Моризо вместе с уже названными мастерами составили ядро группы импрессионистов, которые показывали свои работы на совместных выставках вплоть до 1886 года. Стремление к обновлению живописи, к отказу от старых канонов и правил объединяло художников, но постепенно пути их разошлись, каждый утвердился в искусстве как неповторимая индивидуальность.

С самого начала от своих товарищей отличался Дега, для которого главную роль играла выразительная, гибкая линия, он любил работать пастелью. Сислей создавал исключительно пейзажи, отличавшиеся тонким декоративным решением. Моризо обращалась к сценам семейной жизни, изображению домашних интерьеров.

С годами у импрессионистов появилось много последователей, приемы их живописи стали принимать салонные художники, но достижения нового течения во всей полноте раскрылись в работах его первооткрывателей — в пейзажах и композициях, представляющих людей на открытом воздухе.

Выдающимся портретистом стал Огюст Ренуар. Он часто писал друзей не специально позирующими, а в момент дружеской пирушки на берегу реки, во время завтрака в садовой беседке, у качелей в парке. Раскованность и непосредственность поведения людей в свободном общении впер-

вые получила воплощение в живописи. Ренуар выполнял много заказных портретов, но его модели были, как правило, люди, близкие кругу художников — актеры, издатели, коллекционеры, их жены и дети. До Ренуара детей изображали как маленьких взрослых, с застывшими, серьезными личиками. Ренуар умел передать красоту юного лица: и обаяние хорошенькой девушки, и прелесть младенчества, и уловить изменчивое выражение лица ребенка, готового в любую минуту отвлечься от утомительного позирования.

Хотя импрессионисты вошли в историю искусства прежде всего как живописцы, они немало работали и в графике. Рисунок Ренуара показывает его умение обобщить силуэт фигуры, выразительно передать движение. Писсарро много сил отдавал гравюрам. В них он изображал сцены народной жизни — рынки с бойкими торговками, сельские улицы с крестьянами или бродягами.

Горизонты творчества импрессионистов с годами расширялись. В своих картинах они отмечали приметы нового, что несла жизнь. Франция переживала период промышленного роста, развивались железные дороги, менялся облик Парижа: здесь прокладывались широкие новые улицы взамен старых, средневековых, устанавливалось искусственное освещение, появилось метро, устраивались первые киносеансы.

К. Моне написал несколько картин, в которых изображались окутанные клубами дыма паровозы на большом парижском вокзале Сен-Лазар. Писсарро создал серии полотен, посвященных парижским улицам. Он представил один и тот же вид в разное время дня — то освещенный солнцем, то в надвигающихся сумерках, то запруженный толпой прохожих, то пустынный.

Художник специально снимал номер в гостинице, из окна которого писал картину, запечатлевая текучесть жизни большого города. В серии полотен, изображающих парижские бульвары, у Писсарро появляются новые черты — интерес к городской среде как сфере существования человека (раньше в городских пейзажах, как правило, представляли достопримечательности — известные архитек-

турные постройки, знаменитые памятники), стремление дать широкий охват пространства, совмещая его с мелким масштабом фигур и экипажей. Пейзажам Писсарро с видами Парижа присуща сероватая тональность, передающая атмосферу города.

Искусство импрессионистов в нашем столетии стало одной из главных художественных ценностей французской культуры. Картины этих мастеров экспонируются во многих музеях, они часто путешествуют по выставкам, их репродуцируют в книгах и альбомах, украшают ими афиши, календари и рекламные проспекты. Импрессионисты пользуются популярностью, потому что их произведения оптимистичны, учат ценить радость жизни.

Прежде публика пренебрегала полотнами импрессионистов, теперь они очень высоко ценятся на художественном рынке. Богачи, крупные фирмы, банки покупают картины французских живописцев, чтобы вложить в них капитал. «Интересуются» их произведениями и гангстеры. В 1985 году четыре человека, вооруженные пистолетами, ворвались в парижский музей Мармottан и похитили знаменитую картину Моне «Впечатление» и ряд произведений этого же мастера, а также полотна Ренуара, Моризо. Следствие, начатое полицией совместно с Интерполом, ничего не дало. Спустя два года в Японии во французское посольство пришел человек, у которого была информация о грабителях. Они предложили вернуть полотна за 20 миллионов франков. Однако французские власти не уступили вымогателям, и пока неизвестно, где находятся произведения, среди которых картина, давшая название целому направлению...

В ленинградском Эрмитаже и Московском музее образительных искусств имени А. С. Пушкина хранятся великолепные коллекции живописи французских мастеров, собранные еще до революции меценатами С. И. Щукиным и И. А. Морозовым. Картины импрессионистов изучали лучшие русские художники, и до сих пор эти произведения служат уроком для развития умения наблюдать натуру, запечатлевать очарование изменчивых мгновений.

К. БОГЕМСКАЯ,
кандидат искусствоведения

ОРЛЯТА УЧАТСЯ ЛЕТАТЬ

В дни II Всероссийского фестиваля творчества учащихся общеобразовательных школ «Революционный держим шаг» пионерский лагерь ЦК ВЛКСМ «Орленок» напоминал огромную красочную эстраду. Звучали хоры, духовые оркестры и фольклорные ансамбли. Шли спектакли театральных коллективов. Юные поэты читали стихи. Спешили на занятия секций этнографы и литературоведы. Работала школа творчества.

В дружине «Штормовая» отдыхали юные кинолюбители. Они съехались на IV Всероссийский кинофестиваль любительских фильмов детских студий. Ребята привезли более 120 документальных, игровых и, конечно, мультипликационных кинолент, которые всегда привлекают детей не только как зрителей, но и как авторов. Наверное, поэтому самым трудоемким видом киноискусства — рисованной и кукольной мультипликацией — заняты большинство детских киностудий страны. В чем тут дело? Кино как явление зрелищного искусства основано на чередовании изображения. В мультипликации рисунок, выполненный на листе бумаги, оживает, преобразуется, ребята получают возможность воплотить творческую фантазию, учатся понимать композицию, осмысливать окружающую действительность. Путь к четкому образу, графическому или живописному, всегда сопровождается развитием пластического мышления. Рисуя, ребенок создает себя, свое отношение к миру. Об этом и шел разговор с юными художниками-мультипликаторами.

— В любом случае надо хорошо рисовать,—

говорит Юлия Белова (16 лет) из детской студии «Эдельвейс» города Орджоникидзе. — Тогда замысел фильма раскрывается полнее. Развивается воображение.

— Можно, я скажу, — вступает в разговор 13-летняя Надя Соколова из киностудии «Солнышко» города Азова Ростовской области. — Недавно я закончила мультфильм про первобытного человека. Люблю рисовать акварелью и здесь применила эту технику. Конечно, я постаралась изучить исторический материал.

— Мы в своем кружке мультипликации при Октябрьском Доме пионеров города Ижевска рисуем много фильмов, но они часто получаются бесплодными, — рассказывает 13-летний Сережа Бутенко, — потому что работаем по принципу: «Увидел — снял». Да и чересчур много нужно сделать рисунков, а это быстро надоедает.

— Может быть, поискать другие формы мультипликации, — размышляет 13-летний Сережа Романов из киностудии Дома пионеров города Кингисеппа Ленинградской области. — Мы, например, пробовали делать пластилиновые фильмы. Очень нравятся марионетки. С ними весело работать.

Совместно с Всероссийской секцией кинолюбителей редакция провела конкурс на лучшую эмблему кинофестиваля. В ней приняли участие 70 юных любителей кино.

— Ребята прежде никогда не занимались этим видом графики, — рассказывает председатель жюри конкурса, режиссер-постановщик киностудии «Мосфильм» В. Крючков. — Почти в каждом эскизе заложена плодотворная идея. Например, дети младшего возраста изображают кинокамеру как живое существо, которое может летать вокруг земного шара и, словно солнце, заливать его жаркими лучами. Оригинально понимание эмблемы у

Пионерский лагерь «Орленок» в дни проведения II Всероссийского фестиваля творчества учащихся общеобразовательных школ «Революционный держим шаг».

Фото Я. Бриллианта





старших школьников как геральдического щита, знака цеховой принадлежности.

Первое место мы единодушно присудили Даниле Черногузу из города Балашова Саратовской области. Заслуживает внимания композиция эмблемы. Это плоскостное изображение гвоздики, один из лепестков которой представлен в виде кусочка киноплёнки. В скупой графической манере мальчик выразил высокий смысл и значение киноискусства. Кажется удивительным такое точное решение у далеко еще не взрослого человека.

Оля Подосинова из Вологды попыталась охарактеризовать место кино в своей жизни. В оранжевый восьмиугольник она вписала изображение земли, государственного флага и пионерского галстука. Есть в ее эскизе некоторая перечислительность, но

юная художница сумела удачно соединить символику кино и пионерской жизни, со знанием дела использует красный цвет. От ее эмблемы веет одухотворенностью. Ведь в русской орнаменталистике восьмигранник издревле считался знаком солнца. Используя его, Оля воплотила мечту о светлом будущем, устремленность киноискусства в завтра. Вот какая глубокая идея заложена в ее работе.

При взгляде на эмблему Алеша Пухликова из города Старая Русса невольно возникает сравнение киноплёнки с рекой. Где-то зарождается она тоненькой струйкой, а потом переходит в полноводный поток. Так мальчик обозначает свое отношение к киноискусству, которое его захватило. Хочется отметить переход от трехмерного изображения кассеты к плоскостному. Киноплёнка-река как бы течет параллельно картинной плоскости. Автор использует шрифт. Но, к сожалению, не владеет каллиграфией. Хотя что его винить — в школе этому не обучают.

В эмблеме Эдика Куракова из города Уварова Тамбовской области нет сложной символики. Нарисованы кассета и кинопроектор. Они соединены ниспадающей (или восходящей) киноплёнкой. Не правда ли, неожиданное решение? Однако композицию нарушает плохо выполненная шрифтовая надпись. Юный художник также слабо знаком с основами каллиграфии, что важно при выполнении такого рода заданий.

Да, много хороших идей заложено в представленных на конкурс эскизах. К сожалению, они не раскрыты в полной мере из-за слабого владения графическим материалом. Желаем ребятам, для которых кино и рисование стали формой познания мира, творческих успехов.

Все участники конкурса награждены дипломами журнала «Юный художник».

Р. БАРТОВСКАЯ

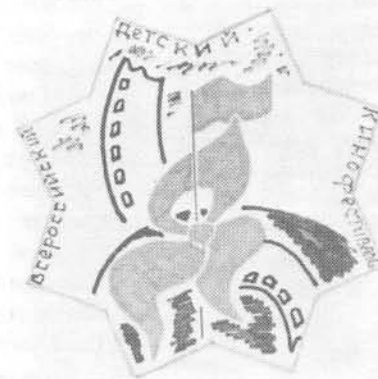


Эскизы эмблемы IV Всероссийского кинофестиваля любительских фильмов детских студий выполнили: Данила Черногуз, Балашов Саратовской обл.

Эдик Кураков, Уварово Тамбовской обл.

Алеша Пухликов, Старая Русса Новгородской обл.

Оля Подосинова, Вологда.



КАМЕННАЯ СИМФОНИЯ

Западноевропейский феодализм средних веков породил принципиально новую по сравнению с античностью архитектуру. Появились иные типы зданий, иное представление о совершенстве и красоте. Средневековье дало миру два архитектурных стиля: романский (X—XII века) и готический (XIII—XV века). Основным строительным материалом стал камень с частичным использованием кирпича и дерева. Романское и готическое зодчество имеют много общего в композиционных приемах. Однако в архитектурно-художественной трактовке есть различие.

Романский стиль — продукт творческого соединения местных традиций и форм, заимствованных из Византии. Главная черта — особая массивность сооружений крепостного характера: монастырских комплексов, церквей и замков, городских укреплений. Совершенно отвергнуты каноны пропорций, формы и декоративные средства античности. То немногое, что сохраняется, сильно преобразовано и огрублено. У храмов не расчлененные большими плоскостями стены, узкие оконные арочные проемы, аркады. Здесь нет ордера, как четкой пропорционально-пространственной системы, сохранена лишь капитель, которая приобретает разнообразие и отдаленно напоминает коринфскую. В отделке важную роль играет скульптура, архитектурная ornamentация. Настенные росписи и рельефы прославляют могущество божества. До нашего времени дошло немного сооружений романского зодчества. Вот лишь некоторые из них: соборы в Отэне и Пуатье, замки в Бретани, стены города Каркассона во Франции, соборы в Майнце, Вормсе и Шпейере (Германия), церкви на севере Италии.

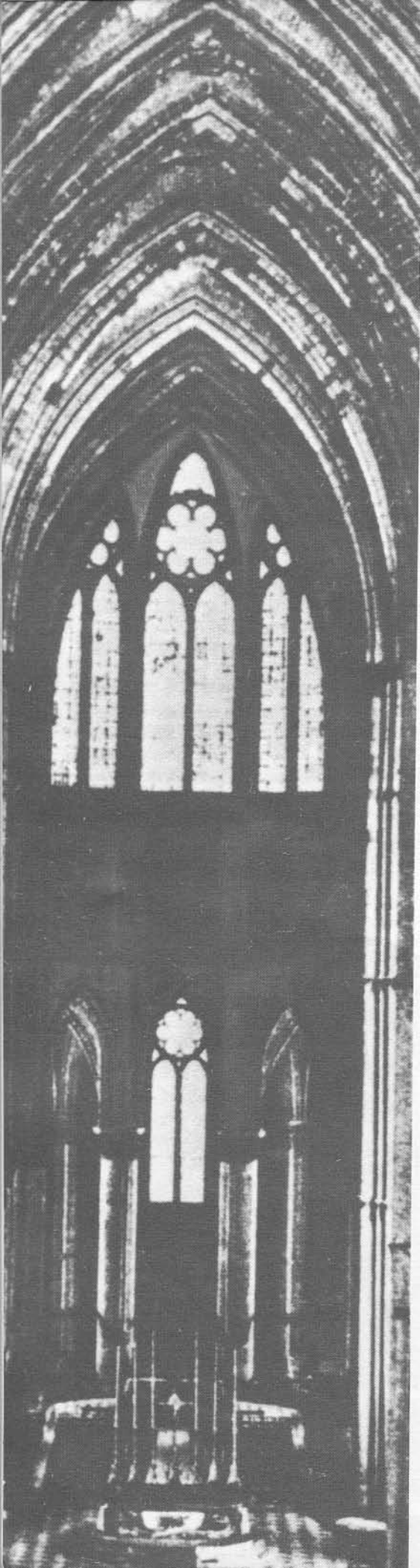
Готический стиль.
Собор в Реймсе. Интерьер.
XIII век.

...Середина XII века. В Париже, в западной части острова Ситэ, на месте галло-римского храма епископ Морис де Сюлли заложил первый камень собора Парижской богородицы — шедевра готики.

«Готическая архитектура... есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека... В ней все соединено вместе: этот стихийно и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные и узкие с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений; эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе с тем красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура», — так восторженно отзывался о готике Н. В. Гоголь.

Готика (от итал. *gotico* — буквально: «готский», от названия германского племени готов) — художественный стиль, завершивший развитие средневекового искусства в Западной, Центральной и отчасти Восточной Европе. Его возникновение и развитие связаны с ростом и богатством монастырей, а также превращением городов в крупные центры торговли и ремесел.

Основной тип сооружений — собор. Это не только самое крупное здание города, но и центр общественной жизни. Вид и размеры собора символизируют значение города, его политическое и торговое могущество. Здесь проходят торжественные богослужения, разыгрываются театрализованные представления, сообщаются постановления властей. Поэтому главные соборы способны вместить практически



все население, а также пришлых людей. Чтобы их возводить, пришлось овладевать новыми приемами.

Готическая архитектура в значительной мере связана с конструктивным решением и во многом определяется этой системой. Еще романские зодчие отказались от деревянных перекрытий и заменили их каменными сводами. Устойчивость здания обеспечивали массивные стены, что, однако, ограничивало возможности строителей. Необходима была легкая, экономичная, прочная конструкция, позволяющая при этом хорошо освещать внутреннее пространство. Все эти задачи решила готика.

Стены соборов между пилонами (опорами) ликвидировали и заменили огромными оконными проемами. При такой каркасной системе опорные точки нуждались в укреплении. И появляются противораспорные элементы: контрфорсы — устои, поперечные стенки и аркбутаны — наклонные полуарки. Именно аркбутаны придают зданию ажурность — одну из главных черт готического стиля. Наиболее массивной частью храма остается главный фасад с двумя башнями.

Каково декоративное убранство готических соборов? Это в основном скульптура на главном фасаде и в интерьере. Росписи за-

менили витражи на окнах, выполненные из небольших кусочков разноцветного стекла, запаянного в металлический (свинцовый) переплет. Нарядные цветные плоскости окон очень эффектно контрастируют с мрачной лаконичностью стен, создавая сильное впечатление.

Готика оставила много памятников в различных городах Европы. Всемирную известность имеют во Франции соборы Парижа, Реймса, Амьена, замок Куси, дворец юстиции в Руане, в Германии — соборы Кёльна и Наумбурга, соборы в Вене и Праге. Сооружения готики в Италии нередко отделывали многоцветными мраморными блоками чередующихся цветов: белого, зеленовато-серого, иногда розового, как, например, соборы во Флоренции и Сиене, дворец Дожей в Венеции. Готические здания (культовые, гражданские, жилые) сохранились и в республиках Советской Прибалтики. Это Домский собор в Риге, комплекс сооружений старого Таллина, выполненные из кирпича.

Особенность архитектуры средневековья, самобытная прелесть отдельных творений и целых городов тесным образом связаны со спецификой строительного дела этой эпохи. Ручное ремесло развило вкус народа. Мастерство зодчих выросло

из опыта народных умельцев. Архитекторы не имели разработанных проектов, а полагались на свой замысел и как бы лепили постройки в натуре. Медленные темпы строительства (50, 100 и более лет) воспитывали многовековые традиции, преемственность поколений.

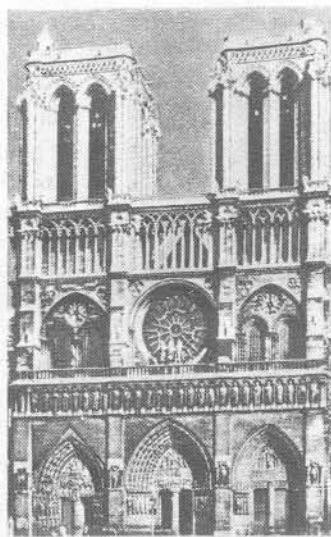
Искусство средневековья, достигшее наивысшего выражения в архитектуре, не утратило художественно-эмоционального воздействия по прошествии многих столетий. «...Несомненно собор Парижской богородицы еще и доньше является благородным и величественным зданием, — писал через семь веков после возведения этого сооружения В. Гюго. — И вряд ли в истории архитектуры найдется строение прекраснее того, каким является фасад этого собора... Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека, и народа... чудесный результат соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; одним словом, это творение рук человеческих могуче и изобильно, как будто оно символизирует разнообразие и вечность».

Г. ИСКРЖИЦКИЙ,
кандидат архитектуры

Романский стиль.
Церковь в Германии.
X—XII века.



Готический стиль.
Собор Парижской богородицы.
Главный фасад.
1163—1230 годы.



Готический стиль.
Собор во Флоренции.
1296—1436 годы.



МЕСТНЫЕ РАСТЕНИЯ

В прошлом году юные книголюбы столицы получили хороший подарок: Государственная республиканская детская библиотека РСФСР переехала в новое просторное здание в центре Москвы. Здесь дети не только читают и впервые знакомятся с литературными героями, но и занимаются в различных кружках.

Более десяти лет при библиотеке работает кружок «Природа и фантазия», где ребята создают из растительных материалов занятные фигурки и композиции. Фантазией и творческим трудом они превращают отжившие корни деревьев, сучки, коряги в сказочные диковинные существа, зверей и птиц.

В задачи кружка входит научить детей видеть красоту природы, развить чувство прекрасного, художественные способности. Познание окружающего мира сочетается с чтением книг, изучением творчества известных пейзажистов.

Для писателей, художников, композиторов лес — неисчер-



паемый источник вдохновения, и ему мы обязаны многими замечательными произведениями искусства. В кружке даются рекомендации по литературе о жизни леса и его влиянии на окружающую среду, лесной скульптуре.

Дети, отправляясь за город, с удовольствием собирают материал для работы и сами начинают открывать чудеса природы. Им предоставляется полная самостоятельность в выборе сюжетов, а композиции по мотивам книг детских писателей обсуждаются коллективно всеми кружковцами. Так появились скульптуры к «Приключениям Буратино» А. Толстого, «Чипполино» Д. Родари, «Мухе-Цокотухе» К. Чуковского.

Произведения, выполненные в кружке «Природа и фантазия», привлекательны, они отражают красоту и очарование родной природы, призывают любить и беречь лес, развивают творческие способности.

В. ПАНОВ,

руководитель кружка «Природа и фантазия», кандидат технических наук

Олег Федосеенко, 13 лет.
Дон-Кихот.

Шишки, кора.

На занятиях в кружке
«Природа и фантазия».



НЕЗАБЫВАЕМОЕ

1940 год. В Саратове состоялась первая выставка детского рисунка в фойе ТЮЗа. Там были представлены гравюры учащихся из кружка Дворца пионеров — иллюстрации к произведениям М. Ю. Лермонтова, подготовленные к юбилею поэта.

Выставка имела успех, о кружке гравюры узнали в Москве, о нем сообщалось в № 4 журнала «Юный художник» за 1941 год.

Пора довоенного детства, первые представления о мире...

Для нас, волжан, это Волга, родной Саратов, залитый солнцем. По раскаленным булыжникам и асфальту бежали мы, ребята, летом к речной прохладе, зимой шли по заснеженным дорогам в школу. Это было время созидания: страна строила новые города, заводы, развивала сельское хозяйство. Многое создавалось для подрастающего поколения: детские сады, пионерские лагеря, театры юного зрителя.

Узнаем, что в нашем городе рядом с оперным театром и художественным музеем имени А. Н. Радищева открывается Дворец пионеров. Там разные кружки: литературный, театральный, изобразительного искусства, конного спорта, связи, авиамодельный. Какими привлекательными были встречи с артистами, художниками, писателями, вечера, маскарады, полные радости и веселья праздничные демонстрации! Кружки изобразительного искусства посещала большая группа ребят, занятия по рисунку чередовались с работой акварелью. Преподавали саратовские художники. Ими были выполнены панно в нашем Дворце пионеров и скульптурные группы на фронтонных зданиях.

На первом уроке по гравюре мы встретились с художником Александром Васильевичем Скворцовым. Рассматривали авторские произведения, материалы и инструменты. В мастерской стоял пресс для печатания гравюр. Задания сначала несложные — натюрморты, рисунки на



различные темы, их мы переводили на линолеум. Работали не только во Дворце пионеров, но и дома. Одно из занятий отводилось офорту, удивительно тонкая техника которого заинтересовала нас; начали изучать несложную его разновидность — «сухую иглу». Александр Васильевич показывал нам гравюры и ксилографии мастеров. Познакомились мы и с офортами нашего руководителя, посвященными родному городу, Волге. Кружковцы делали повторения, помогавшие понять приемы и технику того или иного художника, затем проводился разбор работ.

Несколько подростков, в том числе и автор статьи, в те предвоенные годы поступили в Саратовское художественное училище. Опытные педагоги помогали нам в постановке глаза, привили любовь к цвету, дали основы академического рисунка. В училище, которое, как и художественный музей, основано внуком А. Н. Радищева, художником-пейзажистом А. П. Боголюбовым, была прекрасная библиотека. Часто занятия по истории искусств проходили здесь или в залах музея, его запасниках. Учащиеся приглашались на генеральные репетиции и премьеры трех театров, на концерты в консерваторию и дипломные спектакли театрального училища. Совершенствуясь в живописи и рисунке, не забывали об офорте и заходили в кружок к Александру Васильевичу. После весенних экзаменов выезжали вместе с ним на этюды.

Началась война. Уходят на фронт отцы, братья, педагоги, старшие товарищи. Мы включаемся в работу — помогаем убирать

Саратовский Дворец пионеров.
Фото.

В. Серебряков, 17 лет.
Домик Лермонтова в
Пятигорске.
Сухая игла. 1941.

Г. Куприн, 16 лет.
Памятник М. Ю. Лермонтову
в Пятигорске.
Сухая игла. 1941.

М. Голодаев, 17 лет.
Пейзаж.
Сухая игла. 1941.

урожай, роем траншей, осваиваем военное дело. Было голодно, занятия проходили в нетопленых мастерских. Прибывали эвакуированные из Ленинграда, прифронтовых городов. В 1942 году весь курс ушел на фронт. Собираясь, положил в вещмешок небольшую папку с бумагой и карандаши; в свободную минуту, когда позволяла обстановка, делал зарисовки. Некоторые рисунки тех фронтовых лет сохранились, портреты друзей отсылались ими домой.

Многие не дожили до Победы. Погибли Сева Иванов, Глеб Куприн — одни из самых увлеченных кружковцев. Немногочисленные гравюры Глеба говорят о большой одаренности подростка. Нет талантливых Володи Серебрякова и Коли Орлова: ведь возвращались раненые, потерявшие здоровье. Над Соколовой горой, видной с любого места города, взметнулся монумент с парящими журавлями, напоминающий нам о тех, кто отдал жизнь за Родину. Священна память о них.

После войны А. В. Скворцов вел в училище рисунок, увлекая своих учеников офортом. Некоторые из них позже продолжили обучение в художественных институтах Москвы, Ленинграда, Риги. С Александром Васильевичем мы встречались, рисовали на Волге. Его работы экспонировались на всесоюзных и международных выставках, персональные — прошли в студии И. Нивинского, в художественном музее имени А. Н. Радищева, посмертная — в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Произведения этого тонкого и задушевного мастера гравюры представлены в музеях страны, о его творчестве написаны монографии. Несколько лет руководила изокружком Саратовского Дворца пионеров его ученица Нина Семенова.

Интересны работы современных студийцев. Хотелось, чтобы традиции и опыт не были забыты и кружок гравюры вновь возобновил свою работу. В этом могла бы помочь Саратовская организация Союза художников РСФСР, ведь новому поколению увлеченных и любознательных предстоит прийти на смену старшему и продолжить дело своих учителей.

В. НАЙДЕНКО



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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

2. 1988

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Непобедимая и легендарная	<i>А. П. Белобородов</i>
2	ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ Рисунки солдата	<i>В. Давыдов</i>
5	У НАШИХ ДРУЗЕЙ Карандаши для Марии	<i>В. Носов</i>
8	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА «Степан Разин» Сурикова и Кустодиева	<i>В. Обухов</i>
12	Молодые художники-грековцы	<i>И. Тилова</i>
16	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Свидетельница истории русской	<i>С. Ямщиков</i>
18	ХУДОЖНИК И КНИГА «Хаджи-Мурат» в иллюстрациях Е. Лансере	<i>Д. Мороз</i>
22	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Пластическая анатомия и рисунок	<i>Г. Манашеров</i>
26	ГАЛЕРЕИ В АЛЬБОМАХ Российские города в открытках	<i>В. Седов</i>
28	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Урс Граф — художник-ландскнехт	<i>И. Чириков</i>
	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	
32	Росписи пещер Аджанты	<i>С. Тюляев</i>
36	Французские импрессионисты	<i>К. Богемская</i>
42	Орлята учатся летать	<i>Р. Бартовская</i>
44	РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Каменная симфония	<i>Г. Искрицкий</i>
46	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Лесные фантазии Незабываемое	<i>В. Панов В. Найденко</i>

Обложки:

1. Э. Мане. Мальчик со шпагой. Масло. 1861. 153×75. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.
2. Красные следопыты школы-интерната принимают в почетные пионеры участника прорыва блокады Ленинграда П. А. Жданова.
Фото ТАСС.
3. Е. Лансере. Шамиль среди мюридов. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Акварель. 1913.
4. А. Ананьев. Портрет четырехкратного чемпиона Европы по стрельбе из лука В. Ешеева. Масло. 1985. 150×95.

Главный редактор Л. А. Шитов.

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

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 14.12.87. Подп. к печ. 19.01.88. А00912. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 271.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сущевская ул., 21.





Уваров