

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



5. 1983



# ТРУДНЫЙ ПУТЬ РАДОСТНЫХ ОТКРЫТИЙ

ЕГОР ИСАЕВ,  
поэт, лауреат Ленинской премии

**А** началось все с детства... С подзакатных протяжных колыбельных, с озорных деревенских частушек до третьих петухов, с нашего обыденно-привычного и вместе с тем пленительного среднерусского раздолья, где поля такого размаха, что уходят за горизонт... Началось с нетерпеливого детского вопроса: а что там, за рекой и лесом, за горизонтом? С первой мальчишеской любви, с юности, опаленной жарким дыханием войны, началось...

Помню, как все мужики до единого ушли на фронт. Туда же отправили трактора, какие поновей, увели здоровых лошадей. И дорога, по которой ехали на фронт, дорога, хорошо знакомая, привычная сызмальства, как будто не то чтоб изменилась, а вроде спрямилась: вот она — война!

Ясно вижу лютую зиму 1941 года. Москва была далеко от нашей деревни, затерявшейся в воронежских снегах. Но каждый из нас, читая сводки Совинформбюро, буквально кожей ощущал, что и на меня, деревенского парня, надвигается фашистское чудовище. Это было самое напряженное время, но жила уверенность: хотя враг рвется к Москве, его останавливают и разобьют. Москва отыгрывалась в каждом сердце. А какое чувство любви к столице жило в бойцах Красной Армии, сражавшихся на подступах к Белокаменной!

Мы люди русской равнины. Так исторически сложилось. Нас не могут защитить горы. Но когда Родина в опасности, ее сыновья становятся исполинами духа, выходят навстречу врагу могучими богатырями и стоят насмерть, как скала. Именно так я понимаю подвиг панфиловцев, вставших на пути врага. Они и подобные им бойцы сомкнулись в могучий, неприступный красноармейский хребет защитников столицы. И враг не смог преодолеть это препятствие. Победа под Москвой, по сути, первый шаг к Берлину,

к славному дню окончательной Победы над фашизмом.

В годы войны люди быстро мужают. Рано повзрослели и мы и даже несколько возгордились: на нас, вчерашних пацанах, колхоз держится! Матери и сестры, бабки и деды вместе с нами должны всю мужицкую работу выполнять. Это был второй, тыловой, фронт. Он учил строгости и собранности, воспитывал чувство ответственности. Жили мы по солдатскому уставу, были сильны армейской спайкой и дисциплиной, ибо наш фронт начинался за околицей, на колхозном поле.

Тыл давал фронту силы материальные, а фронт пробуждал в нас силы духовные. Это была высочайшего патриотического накала радуга-дуга. Но что поразительно — в той сложнейшей обстановке мы оставались детьми. Тогда же я впервые прикоснулся к поэтическому слову, и зародилось ощущение творчества как такового. В нетопленной школьной библиотеке я забывался над страницами Некрасова и Кольцова.

Много испытаний выпало на долю старших. Память о трудовых и ратных университетах пробуждает в старшем поколении святое чувство ответственности за судьбы мира, ибо слишком хорошо известно, какой ценой он достался нашему народу. Обо всем этом я часто размышляю и, конечно, говорю, когда встречаюсь с молодежью. Как-то после очередной беседы с читателями задумался: а какие все-таки традиции старшего поколения юность должна унаследовать прежде всего?

Верность родной земле, высоким социалистическим идеалам, любовь к труду, уважение к старшим и потребность в коллективизме.

Хочу остановиться на последнем, ведь коллективизм лежит в основе нашего советского образа жизни. Воспитание этого чув-

ства в человеке идет многими путями, и один из них, особенно эффективный, на мой взгляд, в школьной среде, когда дети вместе поют, пробуют силы в поэзии, рисуют. Ведь хорошее искусство несет в себе высочайший заряд света, жизненности, социального оптимизма, его познание выявляет «чувства добрые», формирует требовательность к себе, увлекает на труд и на подвиг.

Именно усилие делает человека человеком-творцом. Вот написал я последнее слово и поморщился. Что делать, хотел в разговоре с вами, юными художниками, вовсе обойтись без таких слов, как «талант», «поэт», «творец», «художник». И сам их в своей обиходной речи избегаю. Но не потому, что недолюблю. Наоборот, от великой их значимости. Именно из глубокого уважения к поэтическому дару Пушкина, живописному мастерству Сурикова и Серова, музыкальному таланту Мусоргского и Шаляпина... с болью реагирую на злоупотребление, особенно в молодой художественной среде, этими дорогими словами и стоящими за ними великими понятиями.

Увы, еще слишком часто самые первые слабые ростки мы принимаем за исключительное дарование, а дарование спешим выдать за талант, а там и того больше. И вот сыплем: талантище! гениально! такого еще не было!

Именно на этом опасном пути безмерного захваливания утрачивается святое чувство меры и такта, реальности и соразмерности одаренности и тех требований, которые ты, молодой поэт, ты, начинающий живописец, предъявляешь к окружающим, а должен бы предъявить самому себе. Напомнив об этих простых истинах, хочу пожелать всем читателям «Юного художника» трудных поисков и радостных открытий на путях к прекрасному, великому, жизнеспособному искусству.

## «ГОВОРИТЬ ЯЗЫКОМ САМОГО ПРЕДМЕТА»

Чем дальше движется время, тем яснее становятся смысл и масштабы жизненного подвига Маркса.

**Ю. В. АНДРОПОВ,**  
Генеральный секретарь ЦК КПСС

**К** арл Маркс о труде художника — большой разговор, включающий темы «Художник и предмет творчества», «Личность художника и результат его труда», «Художник и общество».

В этой статье мы остановимся только на одном, самом первом вопросе.

Художник и предмет творчества...

Впервые к этой проблеме Маркс обратился, борясь против кружка берлинских литераторов-младогегельянцев<sup>1</sup>, претенциозно именовавших себя «Свободными». Он подверг уничтожающей критике их крайне опасные для рабочего движения реакционные, идеалистические взгляды, эстетические «установки». Маркс выступил по поводу критического разбора одним из кружковцев — Ф. Шелигой романа Э. Сю «Парижские тайны». Остро встал вопрос о свободе творчества.

Маркс разоблачил высокопарные заявления «Свободных», аристократическим замашкам которых были чужды интересы «закоснелой массы». Они не позволяли себе «опуститься» до окружающей «низкой среды».

Не изучать объект творчества, а «подняться» над ним, произвольно конструировать факты жизни и, следовательно, предавать забвению принципы художественного воспроизведения действительности — таково понимание младогегельянами творческой свободы. Маркс показал всю абсурдность этой претензии на «свободу», квалифицируя ее как мнимую, ложную. Он писал, что «свободное искусство», которое оторвалось от действительности и из самого себя, вне опыта творит предмет, нигде не привнося в него реального содержания, лишь по видимости свободно.

Маркс утверждал необходимость «говорить языком самого предмета» в искусстве. Через многие философско-эстетические и художественно-критические высказывания основоположников марксизма проходит мысль о зависимости замысла, средств изображения художника от предмета творчества, о необходимости изучения его особенностей как одного из важнейших условий творческого успеха, настоящей творческой свободы. Это та самая свобода, которую



**Л. Кербель.**  
Памятник Карлу Марксу  
в Карл-Маркс-Штадте.  
Бронза, гранит. 1971.

Маркс, говоря об отношении художника к предмету творчества, назвал разумной и естественной зависимостью, подчиненностью. Особенности выбранного объекта творчества, определяя отношение-оценку к нему художника, толкают и к поискам нужного жанра, формы, материала, позволяющих наиболее верно решить поставленную задачу.

Художественная практика дает множество убедительных примеров, подтверждающих сказанное. Вспомним, например, работу М. Нестерова над портретом И. П. Павлова — любопытнейший процесс эстетического исследования художником характера великого ученого. Нестеров создал одно из лучших произведений советского портретного искусства. Изучая процесс его работы над образом Павлова, невольно вспоминаешь слова Маркса: «Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно...»

Чем глубже, всестороннее прочувствовано художником своеобразие предмета, чем точнее выведен из него идейно-эстетический замысел произведения, его композиционно-живописный строй, тем художественно убедительнее созданное творение. Когда же художник отрывается от реального содержания избранного им предмета, становится на путь анархист-

<sup>1</sup> Младогегельянство — идеалистическое философское течение, исходившее из учения Г. Гегеля и по-своему развивавшее его идеи.

ской свободы, это неминуемо ведет к противоположному результату. Нарушение границ свободы не остается безнаказанным. Разумное и уверенное овладение предметом творчества уступает место неуверенности, которая имеет в своей основе незнание и выбирает «как будто произвольно между многими различными и противоречащими друг другу возможными решениями, тем самым доказывая свою несвободу, свою подчиненность тому предмету, который она как раз и должна была бы подчинить себе».

Подобную «свободу» Маркс квалифицировал как рабскую подчиненность, неестественную, неразумную зависимость от предмета. Рабская подчиненность есть тот субъективистский акт творчества, когда художник «самые случайные и самые индивидуальные определения» произвольно конструирует «как абсолютно необходимые и всеобщие», когда за типическое, существенное выдается то, что в действительности является второстепенным.

Основоположники марксистской эстетики придавали исключительно большое значение знанию художником жизни, видя в этом важную предпосылку творческого успеха. Еще будучи редактором «Рейнской газеты», 24-летний Маркс выдвинул требование: «...поменьше расплывчатых рассуждений, громких фраз, самодовольного любования собой и побольше определенности, побольше внимания к конкретной действительности, побольше знания дела». «Знание дела» — один из важнейших критериев Маркса в его суждениях о достоинстве и недостатках как специальных исследований, так и художественных, публицистических произведений.

При всей емкости содержания, которое основоположники марксизма вкладывали в понятие «реализм», для них одним из решающих принципов была конкретно-историческая правдивость изображения.

В понимании Маркса и Энгельса реализм как художественный метод познания и отражения действительности не имеет ничего общего ни с созерцательным, искажающим действительность объективизмом, ни с субъективизмом, который в творчестве художника выступает часто как оборотная сторона первого, его изнанка. В их понимании реалистическое искусство — это такое художественное творение, содержание которого передает главное, наиболее существенное, типичное в изображаемом явлении, воспроизводит во всей исторической правдивости, правильно раскрывая тенденции общественного развития.

Нет-нет, да и можно услышать вопрос по поводу давно решенного: что, мол, для искусства важнее — талант или знание жизни? Подобный вопрос не имеет под собой никакой основы. Отсутствие таланта не компенсируется самым хорошим знанием жизни, как и отрыв от действительности не компенсируется одаренностью. Когда отсутствует одно из них — художник терпит неудачу. Успех искусства определяется неразрывным единством того и другого.

Маркс не только раскрыл суть субъективистски-«свободного» отношения к предмету творчества, к действительности. Он также показал, от чего и для чего в конечном счете существует эта «свобода», а точнее — анархический произвол на попрание искусства.

Свобода и рабство, говорил Маркс, образуют антагонизм. Свобода и рабство в художественном твор-

честве рождают противоположные по своей идейно-эстетической значимости творения. Вскрывая убожество идейного содержания произведений младогегельянцев, Маркс характеризовал их творчество как свободное от всякой мысли и глубокого содержания. Эту «свободу» бессмысленности и бессознательности они прикрывали необузданной, по замечанию Маркса, формой: расплывчатыми рассуждениями, громкими фразами. Именно в «необузданной», малодоступной или вовсе недоступной нормальному человеческому восприятию форме младогегельянцы усматривали свою свободу.

Выхолащивание идейности и утверждение бессознательности неразрывно связаны с разрушением конкретно-чувственной формы, ясной образности. Это закономерность. Ведь форма, отмечал Маркс, может быть только дальнейшим развитием содержания. Поэтому «свобода» от содержания ставит художника в зависимость от формалистического трюкачества, которое призвано прикрыть убожество или вообще отсутствие какой-либо мысли и содержания в его работах и в то же время хоть как-то привлечь к ним внимание публики. «Люди,— писал Маркс,— которым любой предмет служит поводом для стилистических упражнений, преподносимых ими публике, извращают вследствие такого формального подхода самое содержание предмета, а извращенное содержание, со своей стороны, опять накладывает печать вульгарности на форму». Маркс указывал, что боязнь быть разоблаченными за свои бессодержательные произведения заставляла некоторых преподносить свое творчество в малодоступной народу форме. «...Чудеса критически-спекулятивного сотворения мира,— писал он,— чтобы не подвергнуться «осквернению», могут быть сообщены непосвященной массе только в форме мистерий».

Как актуально звучат эти слова сегодня, когда спекулятивное воспроизведение мира (как бы оно ни именовалось — абстракционизм, сюрреализм, поп-арт, гиперреализм и т. п.) плодит в буржуазном искусстве несчетное количество «мистерий», основанных на полном отказе от конкретности, на «дематериализации» содержания! При этом ссылки на «свободу творчества» выступают едва ли не самыми распространенными среди аргументов, с помощью которых буржуазные философы, эстетики пытаются объяснить и оправдать эти уродливые «достижения» современного зарубежного искусства.

Для нас очевидно: художник свободен согласно своему мировосприятию, особенностям своего таланта, вкусам и наклонностям создать то или иное произведение. Вне творческой свободы нет искусства. Но критерием подлинной свободы, мерилom эстетической ценности созданного произведения является идейная глубина его содержания, художественно-эмоциональная сила формы, утверждение высокого нравственного идеала. Об этом со всей очевидностью свидетельствует многовековая история изобразительного творчества, богатейший опыт нашего советского искусства. Об этом вновь и вновь напоминают — через десятилетия! — бессмертные работы Карла Маркса, помогающие нам правильно понять специфику художественного творчества.

**3. АПРЕСЯН,**

*кандидат философских наук*



ПРОЛЕТАРИИ  
ВСЕХ СТРАН,  
СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

## ОБРАЗ ПЕРВОГО КОММУНИСТА ПЛАНЕТЫ

На площадях многих городов у нас в стране и за рубежом установлены памятники в честь замечательных людей и великих событий работы народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий Льва Ефимовича Кербеля. Он автор скульптурных портретов наших современников — видных государственных деятелей и пламенных коммунистов мира, героев Великой Отечественной войны, ученых, космонавтов, музыкантов, писателей, рабочих и колхозников.

Глубоко прочувствована, отмечена талантом и исключительной искренностью ленинская тема в искусстве скульптора. Не раз обращался он в своем творчестве и к образу Карла Маркса. Значительным итогом этой работы стали монументы основоположнику научного коммунизма в столице нашей Родины (1961) и в городе Карл-Маркс-Штадте Германской Демократической Республики (1971). О пути к образу Маркса, о значении для искусства современного художника больших политических тем рассказывает сегодня Лев Ефимович КЕРБЕЛЬ.

Начну с того, что желание лепить, рисовать, стремление стать художником родились не от глубокого интереса и особенной любви к искусству, а из страстной мечты увековечить образы великих людей. Очень хорошо помню то далекое время, когда мальчиком узнал скорбную весть о смерти Ильича. Тогда и начал рисовать. Лепкой занялся только в девятом классе смоленской средней школы. Первым моим опытом в пластике было также воспроизведение образа Ленина. Я вылепил барельеф и на областной олимпиаде художественной самодеятельности получил за него первую премию.

С барельефом Ильича в 1935 году приехал в Москву, в Наркомпрос, по путевке Смоленского обкома комсомола. Никогда не забуду участия в моей судьбе Надежды Константиновны Крупской, ее напутствий. О барельефе Ленина Надежда Константиновна отозвалась хорошо, по-доброму; горячо посоветовала учиться.

Последующий мой путь типичен для начинающих художников 30-х годов — время учебы во Всероссийской академии художеств Ленинграда, заботливое отношение преподавателей, известных мастеров И. Бродского, А. Матвеева, В. Домогацкого, Л. Шервуда. Если же говорить о педагогах

в более широком смысле, то прежде всего многому учился и учусь у таких замечательных провозвестников гражданской темы, как скульпторы Н. Андреев, И. Шадр, В. Мухина, Н. Томский, живописцы А. Дейнека, А. Самохвалов.

Нередко приходится слышать, как тебя с уважением и не без доброй зависти называют «ровесником Октября». Не скрою, приятно сознавать, что родился 7 ноября 1917 года. Еще приятнее встречать свой день рождения всякий раз среди ликующего народа, в день самого большого праздника. Но это счастливое совпадение никаких преимуществ перед другими и оснований для гордости не дает. Оно заставляет чувствовать только одно: особую ответственность за порученное или взятое на себя дело. «Ты ровесник Октября, — постоянно напоминаю себе мысленно, — будь же достойным рядовым своего славного поколения!» Помню, как волновался в канун 44-й годовщины Октября в 1961 году, когда в дни работы XXII съезда КПСС в центре столицы, на площади Свердлова, открывался памятник Карлу Марксу. Я стоял среди делегатов и почетных гостей съезда и думал: примет ли народ мое творение?..

Еще в 1918 году была предпринята попытка увековечить облик Маркса и Энгельса. В 1920 году в сквере напротив Большого театра в торжественной обстановке Ленин заложил камень с надписью «Первый камень памятника великому вождю и учителю пролетариата Карлу Марксу». Проект памятника, созданный скульпторами С. Алеши-



Л. Кербель.  
Памятник Карлу Марксу  
в Москве.

Гранит. 1961

Ученик 9-го класса  
Лев Кербель с вылепленным  
им барельефом В. И. Ленина.  
1933 год.



ным и С. Кольцовым, получил одобрение Ленина, но осуществлен не был.

В 1957 году вновь объявлен конкурс на памятник Марксу для Москвы. Для меня наступила пора тщательного изучения документов, фотоматериалов, обширной иконографии. Скрупулезно исследовал, срисовывал, обобщал все увиденное, прочитанное, услышанное.

Не владея искусством портрета, невозможно создать подлинно монументальное произведение. Работая над памятником Марксу, я добивался органического слияния точного портретного изображения с символом, конкретных черт и типического обобщения, чтобы воплотить образ емкий, выражающий неукротимую силу страстной природы борца и ученого. Серьезную трудность представлял выбор композиции, главной идеи монумента. Пришлось неоднократно варьировать, сопоставлять сидящего героя и поднявшегося во весь рост. Результаты оказывались неудовлетворительны: то возникал образ бунтаря, революционера, то намечался портрет ученого, учителя, философа. А желанный синтез, идея единства учителя и борца, образ творца новой идеологии оставались недостижимы.

Буквально за несколько дней до конкурса пришла спасительная мысль. Толчком к счастливому замыслу послужила случайно услышанная по радио фраза о том, что марксизм является крае-

угольным камнем международного рабочего движения. В воображении выстраивались ассоциации: краугольный камень, глыба, монолитная скала. Революция представлялась мощным гребнем волны. Словно на гребне волны возникал цельный стремительный образ Маркса, живое яркое олицетворение всепобеждающей революционной мысли, которая опирается на стройную теоретическую систему.

Короткой ночи хватило, чтобы сделать в этом ключе эскиз. В окончательном проекте правая рука Маркса сжата в могучий кулак, левая бережно придерживает книгу. Крылатая строка из Коммунистического манифеста «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», вырезанная на цоколе памятника, отодвинула первоначальную идею создания символической фигуры рабочего. В этом случае графика спорила бы со скульптурой. А ведь памятник был задуман лаконичным, призванным моментально воздействовать на зрителя. Логически соединились с лозунгом на цоколе слова Ленина и Энгельса, высеченные на двух боковых блоках. На одном фланкирующем камне можно прочесть: «И имя его и дело переживут века. Энгельс», на другом: «Учение Маркса всеильно, потому что оно верно. Ленин».

На конкурсе мой проект получил первую премию. Архитекторы разработали план, уточнили перспективу. За дело взялись строители, гранитчики-резчики.

Огромным счастьем для меня стало присуждение Ленинской премии за эту работу. Не меньшее удовлетворение я испытываю всякий раз, когда вижу у памятника на площади Свердлова свежие цветы, положенные заботливой рукой, когда получаю благодарственные письма из разных стран мира — из Канады, Монголии, Франции, Болгарии, ГДР... Прошло время, и мне не приходится краснеть за свой труд. Глубоко памятен тот день, когда под торжественные звуки «Интернационала» легко скользнуло по граниту алое покрывало и перед москвичами и гостями столицы предстал памятник первому коммунисту планеты.

Если в московском монументе доминирует образ непреходящего исторического значения научной мысли Маркса, то памятник в центре Западной Европы воплощает иную главную идею, которую кратко можно выразить так: «Маркс — глава международного рабочего класса». Идеинная задача продиктовала характер художественного решения. Образ вождя задуман и реализован не в виде фигуры или полуфигуры, а через монументальное изображение головы героя (восьмиметровый цельный объем) с выпуклым лбом и свободно развевающимися волосами. Строка из Манифеста «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» дана уже не в пластической структуре памятника, а несколько позади него на большой зеркальной плоскости, четырежды повторенная на немецком, русском, английском и французском языках.

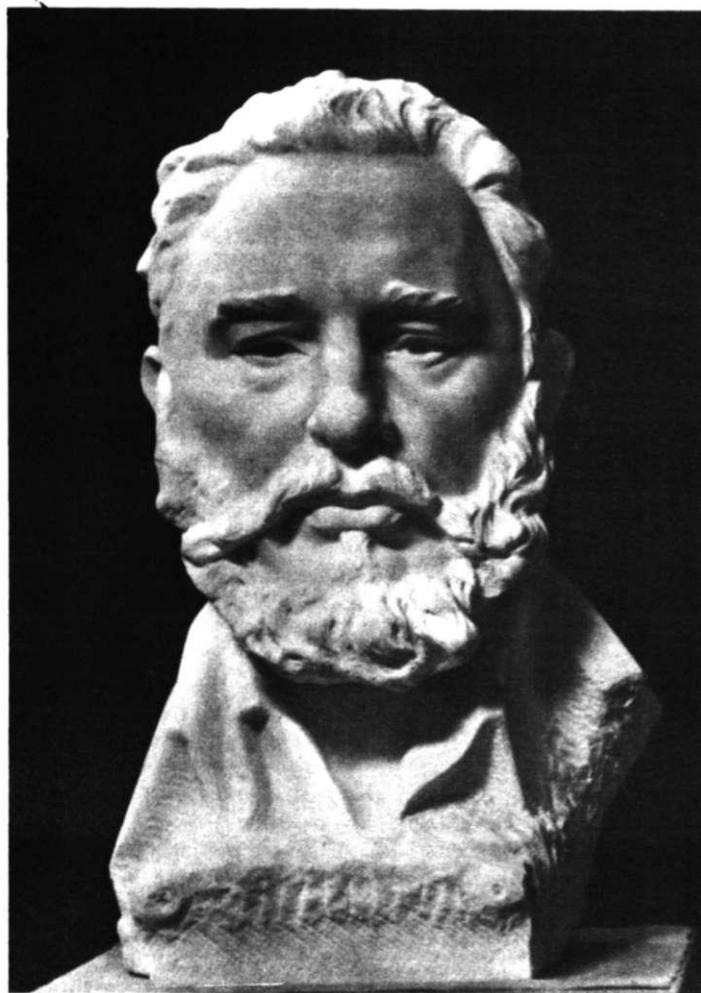
Вокруг памятника расположен аккуратный уютный сквер с фонтанами — отличное место отдыха, встреч, народных гуляний. Посетители сквера в основном рабочие, так как город Карл-Маркс-Штадт — средоточие высококвалифицированных рабочих и туристский центр.

Л. Кербель.  
Трудовые резервы.  
Бронза. 1947.

Л. Кербель.  
Проект памятника  
В. И. Ленину для Гаваны.  
Гипс тонированный. 1980.



Л. Кербель.  
Портрет Фиделя Кастро.  
Мрамор. 1982.



Как автору мне радостно сознавать, что немецкие друзья тепло и сердечно приняли памятник. Глубоко тронула меня и высокая награда ГДР — вручение ордена Карла Маркса.

Продолжаю ли я сейчас разрабатывать в своем творчестве одну из заветных тем? Конечно, да! Но решаю ее более опосредованно. Так, в соавторстве с М. Посохиным, Г. Лебедевым, Н. Любимовым, С. Кулевым мы выполняем ответственный заказ для Москвы. Замысел монумента родился и был сформулирован в дни работы XXV съезда КПСС — «Героям международного рабочего и коммунистического движения». Композиционно он представляет собой как бы пластический плакат, в центре которого обобщенный образ рабочего. Над динамичной фигурой рабочего высоко взлетело знамя. На знамени чеканные барельефы Маркса, Энгельса, Ленина. Таким образом хотелось подчеркнуть основную мысль: рабочий класс, вооруженный марксистско-ленинской теорией, непобедим.

Карл Маркс, Октябрьская революция, международное рабочее и коммунистическое движение, борьба прогрессивных сил за мир на земле — эти темы взаимосвязаны в моем творчестве. Но главной, объединяющей темой в своеобразном жанре скульптурной публицистики в продолжение всей моей жизни остается образ Ленина. В разные годы мною созданы памятники вождю, установленные в Софии, Горках Ленинских, Полтаве, Кемерово, Смоленске, Сыктывкаре, Биробиджане, Липецке, Гаване и других городах. Над образом Ленина я работаю сейчас и буду работать всю жизнь. В этом мой долг коммуниста, потребность художника, наконец, счастливая судьба ровесника Октября.

# П. КОРИН. ПОРТРЕТ МАРШАЛА Г. К. ЖУКОВА

По-разному видят художники мир, каждый по-своему изображает увиденное, передавая многоцветье природы, необычные характеры. А иногда мечтают выразить даже нечто отвлеченное: жизнь человеческого духа. Павел Дмитриевич Корин стремился «отразить непокорный, гордый дух нашего народа». И писал пейзажи родного Палеха, портреты людей безвестных и знаменитых, не уставая искать в их судьбах проявления «духа народного». Среди этих произведений особое место занимает «Портрет маршала Г. К. Жукова» (1945). Причем даже создание полотна — событие поучительное.

Началось оно в годы Великой Отечественной войны, когда Корин написал триптих «Александр Невский», достойный занять место в музее. Но сила воздействия образа, созданного мастером, оказалась такова, что репродукции «Александра Невского» украшали фронтовые землянки, солдатские газеты. Огромная копия «Александра», сделанная группой бойцов, штурмовавших древний Новгород, была установлена у его въезда. Шли на запад солдаты, и звал их на бой за свободу легендарный русский полководец. Так, искусство, выражая «дух народный», воевало.

И вот год 1945-й. Советский флаг над рейхстагом. В июне «Правда» напечатала фотографию наших военачальников. Корин вырезал ее и часто рассматривал: появилась мысль написать групповой портрет-картину «Комитет обороны». По опыту художник знал, что замысел воплощается только в работе с натуры. Значит, время приниматься за этюды. В газетах, журналах, по радио часто рассказывалось о маршале Жукове. 12 июня ему вручили третью Золотую Звезду Героя Советского Союза, 24-го он принимал Парад Победы на Красной площади.

Может быть, Корин вспоминал рассказы о штурме Зееловских высот — линии фашистской обороны на подступах к Берлину. Здесь наше командование во главе с Жуковым применило удивительную тактику: гитлеровцы знали, что советские войска обычно начинают артподготовку рано утром, потому что пехоте и танкам удобнее наступать при дневном свете. И вдруг темноту ночи разрубил свет мощных прожекторов. Слепленные фашисты растерялись, а нашим танкам и пехоте объекты атаки стали хорошо видны. Враг был разбит, советские войска понесли минимальные потери. О хитроумном маневре Жукова говорили немало. Художник раздумывал и

над необычностью судьбы полководца, прошедшего путь от ученика в скорняцкой мастерской до прославленного маршала. Вероятно, были и другие мысли и раздумья, но вывод напрашивался такой: первый этюд к картине писать с Георгия Константиновича.

Осенью 1945 года маршал и художник встретились в Москве. «Двух-трех сеансов вам, вероятно, хватит?» — спросил Жуков. «Нужно не меньше пятнадцати, а то и двадцати по полтора часа. Я отношусь к своему делу очень серьезно, так же как вы к своему».

В Москве Жуков позировать не мог — неотложные дела требовали его присутствия в Берлинской группировке войск. Но гражданские лица в Германию пока не допускались, и маршал приказал одеть художника в мундир капитана. Утром 16 октября Корин вылетел в Берлин. А через день в письме сообщал: «Завтра в 12 часов первый сеанс». Последний состоялся уже зимой, в декабре.

С первых же набросков автор упорно искал композицию портрета. Примечателен рисунок, сделанный 19 октября: Жуков сидит, откровенно позируя. В последующих рисунках Корин акцентировал те движения фигуры, что лишают ее вынужденной при позировании расслабленности.

Времени, отведенного для работы в импровизированной мастерской, не хватало. Художник рисовал маршала всюду, где мог встретить. Однажды адъютант Георгия Константиновича дал Корину фотографию — Жуков и Рокоссовский принимают иностранную делегацию. С фотографией живописец пошел на торжественное заседание, посвященное годовщине Октября. Жуков сидел в президиуме. Самое время порисовать! Но блокнота в кармане не оказалось. И набросок был сделан на обороте фотографии...

Компонуя, автор учитывал и особенности колористического построения. Так, яркий парадный мундир, многочисленные ордена, медали требовали предельно локального фона, однако динамичного, способного противостоять пестроте цвета.

Для художника-портретиста важно не только рисовать модель, но изучать многое из того, что влияет на характер, образ мыслей портретируемого. И Корин, следуя натурной традиции, ходил по разрушенному Берлину, среди руин и остатков оборонительных сооружений, живо представлял себе недавние жесточайшие бои, читал на стенах и колоннах рейхстага многочисленные надписи, сделанные солдатами-победителями.

Положив последний мазок, Корин показал портрет Жукову. «Мне нравится. И лицо полевое. Спасибо». — «А что значит «полевое»?» — спросил художник. «Такое, какое бывает на поле битвы», — ответил маршал. Затем достал официальный бланк и написал в адрес председателя Комитета по делам искусств: «Мой портрет... я считаю, выполнен хорошо. Он правдиво отображает действительность».

Этюд к картине перерос рамки подготовительного материала. Портрет вошел в число шедевров советской портретной живописи. Но иногда можно слышать, что Корин увлекся парадной стороной маршальского облика, слишком много внимания уделил регалиям. Так ли это?

Художник мог бы написать героя и не в парадной

форме, а в «рабочей», в будничной обстановке штабного кабинета. Но ясен авторский замысел — создать портрет парадный. Не потому ли знаки воинской доблести Корин пишет с таким вниманием? Они зрима, биография боевой славы. На портрете ордена, медали вспыхивают всеми цветами радуги — это фейерверк, салют Победы! И контрастом к ним чеканное, монохромное в цвете лицо.

Если мы посмотрим на фотографию маршала, сделанную во время подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии, то увидим сжатые губы, нахмуренные брови человека, весь вид которого говорит о некотором нетерпеливом раздражении. В портрете же исключено все случайное. Вдумчиво и спокойно лицо военачальника. Тугие складки лица, поджатые уголки губ, разлеты бровей, высокий лоб — таков образ предельно собранный, энергичный, образ организатора, способного зажать массы, увлечь за собой.

Смысл цветового решения портрета раскрывается шире в сопоставлении его с другими работами, близкими по тематике, и в первую очередь с триптихом «Александр Невский». В изображении легендарного героя интенсивно звучат красные и черносиние тона, золото и серебро.

Корин не раз говорил, что искусством начал заниматься «не по призванию, а по рождению как наследственным прадедовским делом». Однако неверно думать, будто Павел Дмитриевич механически перенес приемы иконописи в современный портрет. Единственное, в чем автор безоговорочно следовал традиции, — в стремлении наполнить образ духовностью и величием. Даже в репродукции ощущима монументальность произведения, утверждаемая особым качеством художественного содержания — соединением большой гражданской мысли и совершенной пластической формы.

Обширно и многообразно портретное творчество П. Д. Корина. Его произведения, раскрывающие образ современника, пользуются широкой популярностью. Но, как говорил сам художник, полотно, посвященное маршалу Жукову, — единственный портрет, с которым ему не хотелось расставаться, который он с удовольствием оставил бы у себя.



**П. Корин.**  
**Портрет маршала**  
**Г. К. Жукова.**  
*Масло. 1945.*  
*107х97 см*

Зная об отношении художника к портрету, о настроении, владевшем автором в период создания полотна, вдова замечательного мастера Прасковья Тихоновна Корина вспоминает:

— Портрет маршала Жукова — одна из лучших работ художника. Здесь нет ни единого бесцветного, равнодушного мазка. Этим произведением подтверждаются слова Павла Дмитриевича Корина, которые слышали от него не раз: в картине художник должен знать действие каждого мазка, им положенного, отвечать за каждую линию, им проведенную, за каждый контур, за каждый силуэт — нужна воля их находить, их создавать. Еще главное — чтобы не было «кисти сонной».

Суть портрета Жукова не исчерпывается внешним сходством, хотя оно абсолютно. В произведении слышится гром войны и эхо Победы; в нем воплощена гордость за людей, свято веривших в торжество добра. Изображение конкретной личности стало портретом целой эпохи.

**Юр. НЕХОРОШЕВ**

## СЕКРЕТ КУИНДЖИ

**Б**абочка сломала крыло. Судьба ее была удивительна: она принадлежала Куинджи. В конце лета он наполнял свой дом живыми бабочками. Поил и кормил их булкой, размоченной в сладкой воде. Многие бабочки жили в его квартире до весны и видели метели и снег за окном...

Как быть с искалеченным насекомым? И художник решился на операцию. Из папиросной бумаги он вырезал недостающую часть крыла и прикрепил ее — чем бы вы думали? — человеческим волоском!

И бабочка полетела!

Нужно ли рассказывать об этих мелочах? Да! Потому что они раскрывают нам ту меру любви и уважения, которые художник питал ко всему живому.

«Странности» были присущи многим великим художникам и ученым. Леонардо да Винчи, например, не разрешал в своем присутствии причинить вред ничему живому: ни животному, ни насекомому, ни даже растению. Лист на дереве смять не разрешал.

Странные поклонники были в Петербурге у художника Архипа Ивановича Куинджи. Мало какая картина в России пользовалась такой славой, как его «Лунная ночь на Днепре». Он осмелился открыть необычную выставку — одного произведения. Причем при искусственном свете, наглухо занавешенных окнах. Это была выставка, которая свела петербуржцев с ума: длинные очереди жаждущих посмотреть ее выстраивались на улице Морской. Не смешиваясь с

толпой, богатые ожидали в экипажах. Более бедные терпеливо стояли, прикрываясь зонтиками, под ветром и дождем. И все яростно спорили:

— Конечно, секрет! У художника есть секрет: картина написана на перламутре!

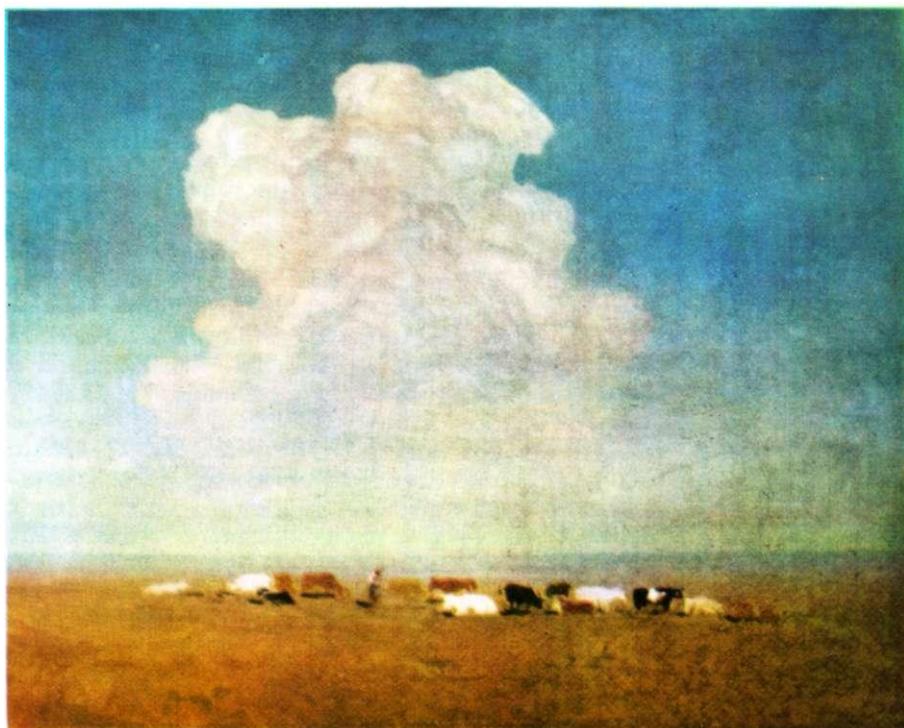
— Да нет, не на перламутре: на чистом золоте, говорят.

— А я вам точно скажу, господа: картина написана на стекле. Понимаете? На простом стекле! А за нею горит фонарь!

— Ах ты боже мой! Скорее бы очередь подошла! Я как гляну — сразу угадаю секрет!..

Вороны и галки Петербурга ничего не знали про картину «Лунная ночь на Днепре». Они знали другое: в строго определенный час поднимается на крышу дома темноволосый бородатый человек и щедро их кормит. Как уж сообщали об этом пернатые друг другу, неизвестно! Но перед часом кормления стаи птиц сидели на окружающих крышах и терпеливо ждали Куинджи. И он ни разу не обманул их ожиданий.

И — странно сказать — было нечто общее между тем, что привлекало к Куинджи людей и птиц. Это безмерная любовь к природе. Именно она заставляла его жалеть



**А. Куинджи.**  
**Полдень. Стадо в степи.**  
*Этюд.*  
*Масло. 1890—1895.*  
42x51 см

**А. Куинджи.**  
**Лунная ночь на Днепре.**  
*Масло. 1880.*  
104X143 см ▷

**А. Куинджи.**  
**Осенняя распутица.**  
*Масло. 1872.*  
70X110 см ▷





и кормить птиц, подклеивать бабочке крыло, и она же позволяла ему переносить на свои картины свет луны, блеск звезд, туман, плывущий над лугами.

Не на перламутре, не на золоте или стекле была написана «Лунная ночь» Куинджи — обыкновенными масляными красками на обыкновенном холсте. Но зрители этому не верили. Они входили в освещенный искусственным светом зал, подходили к картине — и споры умолкали. Торжественная тишина охватывала их. Высоко в небе, выйдя из пелены облаков, ярко сияла на холсте маленькая круглая луна. Дух захватывало от сознания безмерной высоты, с которой она светила. А внизу сверкал Днепр. Он искрился, мерцал, трепетал, медленно плыл под луною, и величавое движение великой реки было под стать величию неба. «Мерцание природы под этими лучами — целая симфония, — писал Иван Николаевич Крамской, — могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее, словом, предмет, для искусства достойный».

«Такой другой картины нет в целом мире...» — утверждали журналы. И картину купил великий князь Константин. Произведение, которое жаждали увидеть тысячи любителей искусства, радовало теперь только его вельможные очи. Более того: отправляясь на фрегате в кругосветное плавание, великий князь взял его с собой. Под какими небесами любовались луною над Днепром? Этого мы не знаем. Но от морского воздуха картина почернела. Предвидя это, писатель И. С. Тургенев пытался уговорить



**А. Куинджи.**  
**Березовая роща.**  
Масло. 1879.  
97x181 см

**А. Куинджи.**  
**Вечер на Украине.**  
Масло. 1878.  
81x163 см

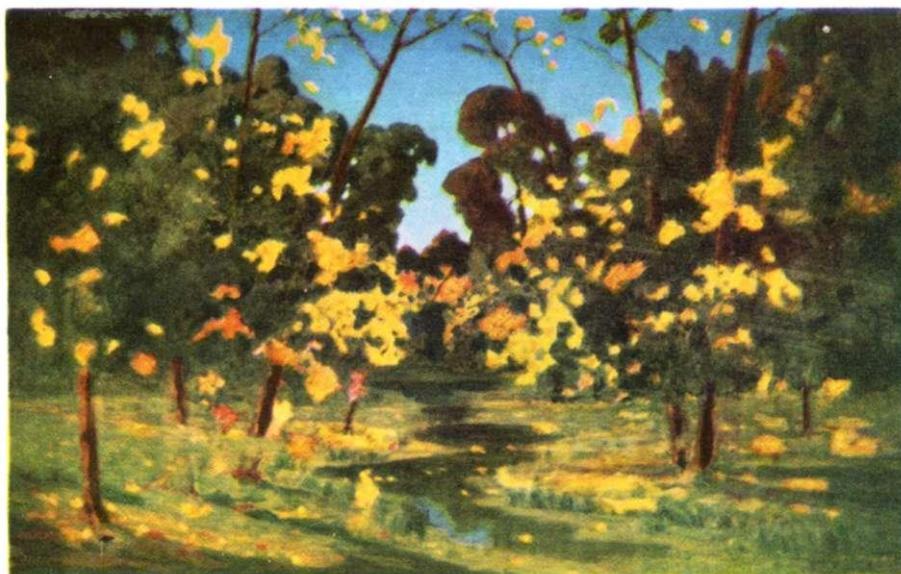
**А. Куинджи.**  
**Снежные вершины. Кавказ.**  
Этюд.  
Масло. 1890—1895.  
39x53 см

великого князя оставить ее в России. Тщетно!..

Опасаясь за недолговечность сияющих, мерцающих, трепещущих красок, И. Крамской предложил составить своего рода протокол, чтобы засвидетельствовать, что в 1880 году «Ночь на Днепре» вся была «наполнена действительным светом и воздухом, река действительно совершала величественное течение и небо было настоящее, бездонное, и глубокое».

Как пришел в искусство ее автор, удивительный человек и художник? Вся жизнь, все поступки обрусевшего грека Архипа Куинджи были необычайны, как и его картины. Родился он в бедной семье сапожника. Но сама фамилия «Куинджи» хранила воспоминание о деде-ювелире, серебряных и золотых дел мастере: по-турецки ювелир — «куюмджи». Не его ли художественный талант унаследовал Куинджи, не блеск ли золота и серебра, так волшебным образом преобразившихся под искусною рукою деда, перенес он в картины? В четырех-пять лет мальчик остался круглым сиротой. В одиннадцать он стал совершенно самостоятелен.

Кто измерит муки и тайные слезы, которые скрывал от всех гордый мальчишка? Кто расскажет нам, как вспыхнула в нем любовь к красоте и нищий мальчик понял: он художник? В тринадцать лет по выжженной земле Крыма пришел в Феодосию — к волшебнику-маринисту Айвазовскому, который умел писать луну и солнце, передавать сияние облаков и прозрачность воды. Но, как говорят, великий художник разрешил мальчику только покрасить забор. Так начался длинный путь в большое искусство. В трудные годы учебы Ку-



**А. Куинджи.**

**Дубы.**

Масло. 1900–1905.  
83X164 см

**А. Куинджи.**

**Эльбрус вечером.**

**Этюд.**

Масло. 1898–1908.  
40x54 см

**А. Куинджи.**

**Осень.**

**Этюд.**

Масло. 1890–1895.  
37X59 см

инджи работал ретушером у фотографов: с десяти утра до шести вечера, а с четырех утра до десяти занимался живописью. И в 1868 году, 26-летний, он получил звание свободного художника за картину «Татарская деревня при лунном освещении на южном берегу Крыма».

У Куинджи были особые глаза. «Есть прибор — измеритель чувствительности глаза к тонким нюансам тонов, — писал Репин. — Куинджи побивал рекорд к чувствительности до идеальных точностей». И, пользуясь своей необычайной способностью, он писал явления природы, часто мимолетные, которые так волнуют сердце человека и которые русской живописи были до сих пор почти неподвластны. Он изображал радугу, туманы, пурпурные отблески заката на белой стене украинской хаты, пятна лунного света на заснеженных еловых ветвях, уснувшие ночью горы — великолепные, торжественные, занимающие полнеба. Эти полотна он писал как бы «от себя», храня в памяти сотни виденных закатов. Опирался на этюды, сделанные со снайперской точностью и отражавшие медленное угасание лучей солнца, сгущавшийся на глазах туман, узенький месяц-молодик на небе, посеребренный зеркало широкой реки...

Картины Куинджи становились событиями дня. Они очаровывали и властно вовлекали в искусство людей, до сих пор им не интересовавшихся. Показом просторов России стало его полотно «Березовая роща». «Лунная ночь на Днепре» словно бы превратила в живопись прозу Гоголя. Былинным духом повеяло на зрителя от затуманенного «Днепра утром». Слава Куинджи гремела по России.

И вдруг он совершил новый необычный поступок — закрыл свою мастерскую и в зените признания и славы перестал выставляться. «...Я увидел, — объяснял он, — что больше так не сумею сделать, что голос стал как будто спадать». Но голос его не потерял силы: после смерти художника, через тридцать лет затворнической работы, зрители увидели его новые вещи: «Красный закат», как бы охвативший огнем полмира, «Ночное», тревожащее и берящее сердце своей тонкой печалью.

Но вне мастерской жизнь мастера была на виду. Пуская в оборот деньги, заработанные на картинах, он разбогател — факт необычный для русского художника. Его богатства, как кисть его и сказочный глаз, принадлежали искусству. Со всей присущей ему страстью он принялся преподавать в Академии художеств. Ввел новый порядок: раз в неделю на шесть часов он раскрывал двери академической мастерской для всех, кто бы ни захотел посоветоваться с ним о тайнах пейзажа. Он, маститый художник, с необычайной щедростью отдавал секреты искусства в руки всех, кто хотел их взять!

С учениками Куинджи жил одной семьей. Летом юноши работали в его крымском имении, зимой писали окрестности Петербурга. И когда лишь один из них, талантливый Пурвит, удостоился от академии зарубежной поездки, Куинджи с этим не согласился.

— Эт-то... вы все должны ехать, — заикаясь от волнения, сказал он. — В мае месяце я с вами поеду за границу...

И поехал. Тринадцать молодых художников за его счет увидели чудеса музеев Берлина и Дрездена, Вены и Парижа...

Можно сказать, что школа Куинджи не распалась со смертью художника: оставив небольшие деньги жене, он завещал весь свой почти миллионный капитал Обществу имени А. И. Куинджи на поддержку юных талантов. «Куинджи любил учеников, — писал учившийся у него Н. Рерих. — Это была какая-то особенная любовь».

...Ах, как много современников ломало голову над «секретом» Куинджи!

— Я нашел его, нашел! — кричал однажды ученик В. Орловский. — Он очень прост. Признайтесь, Архип Иванович, вы пишете пейзажи сквозь цветные стекла! — Он вынул из кармана алое, темносинее, голубое стекло и по очереди посмотрел в них одним глазом:

— Видите, как обобщает!.. Совсем как у вас!

Куинджи засмеялся...

Его секретом была та «особенная любовь» — любовь к природе, доброта к человеку, сострадание к бабочке, ненароком сломавшей легкое цветное крыло...

## Репин о Куинджи (1913 г.)

Тогда жизнь учащейся искусству молодежи лепилась на чердаках Академии художеств, где скромным бедняком появился и А. И. Куинджи. И появления его вначале никто не заметил. Он был с большими недочетами в образовании, односторонен, резок и варварски не признавал никаких традиций. Как истинный гений-изобретатель, он шел от своего природного ума. Его гений мог работать только над чем-нибудь еще неизвестным человечеству, не грезившимся никаким художникам до него.

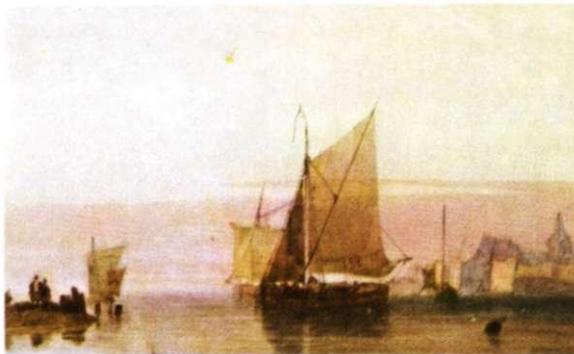
Некоторые картины его ставили на дыбы благовоспитанных зрителей, особенно вот эти простые украинские хаты, что с особой пластичностью поместились на круче. Картина залита такими горячими лучами заходящего солнца, при которых темная зелень кажется гранатного цвета. Сколько споров возбуждал этот чистый, горячий свет на белых хатах, щедро нарумяненных финальным лучом заката! Все тонкие эстеты упрекали Куинджи в бестактности: брать такие резкие моменты природы, от которых больно глазам. Но никто не думал о своих глазах — смотрели не сморгнув: не оторвать, бывало...

Труднее всего вообразить в наше время новизну всех этих мотивов. Вся стая работавших тогда пейзажистов ждала и с жадностью набрасывалась на каждый новый эффект мага и волшебника. Разругав громко на все корки Куинджи за всякое его выступление, противники не могли удержаться от подражания и с азартом старались выскочить вперед со своими подделками. Но главным камнем преткновения была иллюзия тона в оригиналах и сила гармонии в отношении теней и света.

...Живо представляю: долго стоит он на расстоянии шагов пятнадцати перед своей картиной; сильно, не сморгнув, смотрят его буркалы в самую суть создаваемой стихии на холсте; кажется, лучи его зрения уже мне, зрителю, видны — так они сильны и остры...

И. Е. РЕПИН,  
«Далекое близкое»

Ариадна ЖУКОВА



## АНГЛИЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ АКВАРЕЛЬ

До середины XVIII века акварель использовалась живописцами Англии и других стран Европы в основном в этюдах и эскизах, предварявших большие композиции. Со второй половины столетия эта техника приобретает самостоятельное

значение. Она получила широкое распространение в пейзажной живописи. Художники оценили ее возможности в передаче состояния воздушной среды, тончайших световых переходов, что так важно при изображении природы.

Некоторые английские мастера полностью отказались от масляных красок и стали работать только акварелью. Одним из пионеров английской акварельной живописи заслуженно признан П. Де Винт (1784—1849). Он виртуозно работал широкими

**Р. Бонингтон.**  
**Рыбачьи лодки.**  
*Акварель. 1820-е годы.*

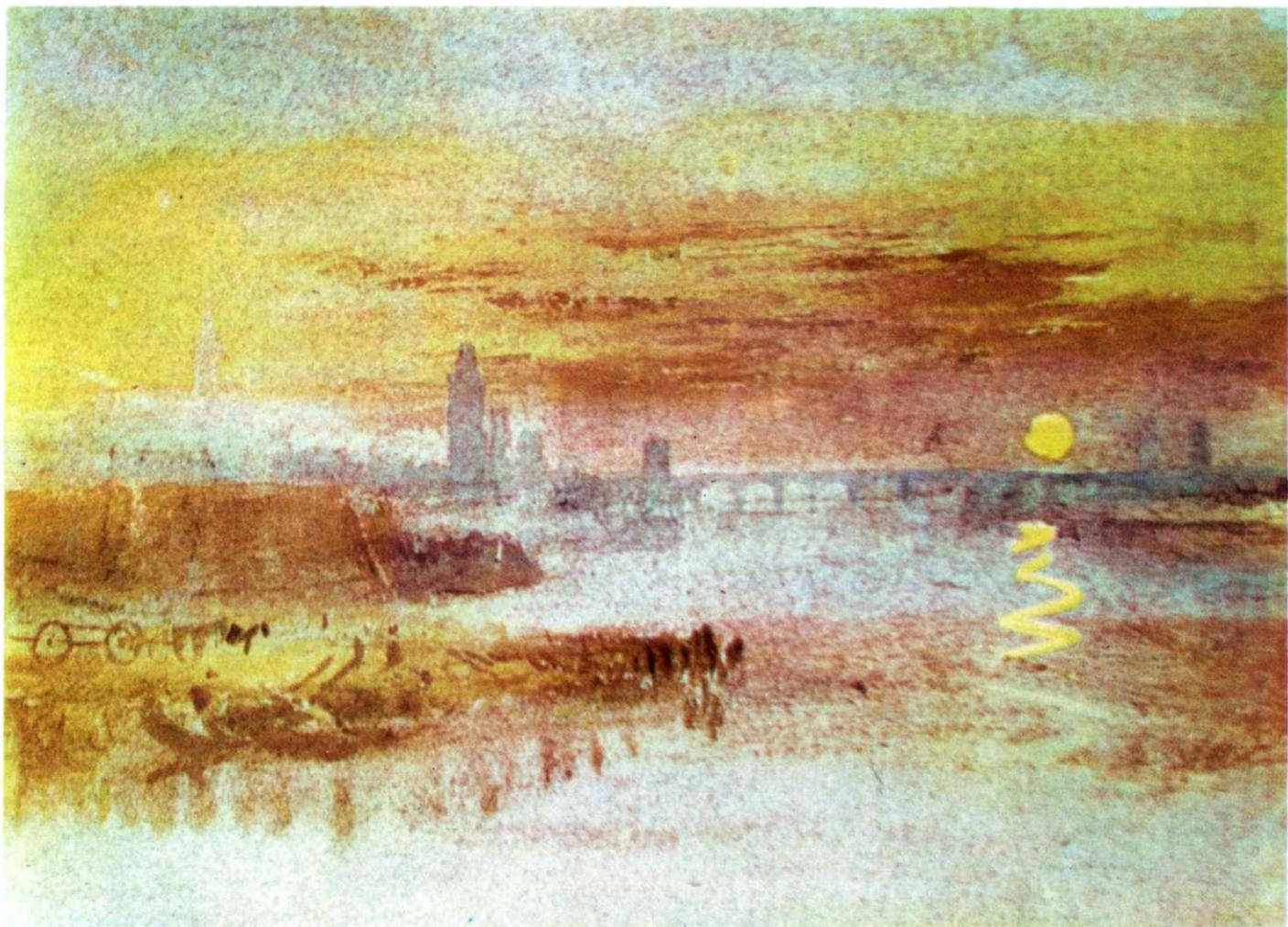
**Д. Котмэн.**  
**Мост Греты, Йоркшир.**  
*Акварель.*  
*1-я треть XIX века.*





**Д. Тернер.**  
**Люцерн. Вечер.**  
*Аquarelle. 1840-е годы.*

**Портрет Д. Тернера**  
**в возрасте 23 лет.**  
*Масло. 1798.* ▷



**Д. Тернер.**  
**Заход солнца. Руан.**  
*Тонированная бумага,  
гуашь. 1829.*

**Д. Тернер.**  
**Венеция. Большой Канал.**  
**Салют.**  
*Аquarelle. 1840.*



**Д. Тернер.**  
**Интерьер кафедральной**  
**церкви в Оксфорде.**  
*Аquarelle. 1799—1801* ▷

жесткими кистями по фактурной бумаге. Его акварели замечательны чистотой цвета, в них много света и воздуха, контрастов между светлыми и темными массами.

Акварели Т. Гертена (1775—1802) хорошо иллюстрируют метод английской акварельной школы. Художник прожил недолгую жизнь, но его вклад в развитие акварели значителен. Его работы отличает безупречное владение акварельной техникой. Он любил начинать с предварительных прозрачных заливок теплыми тонами. Этот прием типичен и для акварелистов, современников Гертена. Вот, например, «Долина Эйре». Мастер накладывает легкие, почти прозрачные мазки, чтобы потом нанести еще несколько слоев краски. Не случайно первая прописка сделана теплым тоном, а остальные — холодным. Возникает эффект просвечивания нижележащего красноватого цвета.

Шедеврами английской акварельной живописи считают произведения Д. Котмэна (1782—1842). И для этого художника характерна многослойная техника. В прекрасной его работе «Мост Греты. Йоркшир» краска кладется постепенно тонкими слоями, придавая пейзажу декоративный характер. Хотя изображение дано в деталях, его можно разделить на три пространственных плана, четко различающихся в тоне.

Среди акварелистов-британцев немало маринистов. К числу выдающихся относится Р. Бонингтон (1801—1828). Он широко использует контрасты теплых и холодных цветов, взаимно уравновешенных и потому создающих впечатление колористической целостности. Его акварели примечательны классической простотой исполнения.

Бонингтон — англичанин по происхождению — учился у известного французского художника А. Гро и почти все время жил во Франции. Он вошел в историю живописи этой страны. Выбирая пейзажные мотивы, Бонингтон решительно порывает с канонами исторического пейзажа; природа интересует его во всех проявлениях. Он изображает море, то спокойное, то с набегающими

волнами на фоне сине-голубого утреннего неба, уголки итальянских городов, пейзажи с широко раскрывающимся горизонтом. Пейзажи Бонингтона, написанные звучными красками, дают представление о возможностях акварели в передаче света, воздушной среды, глубины пространства.

Особенно типичен лист «Рыбачьи лодки». Его композиция тщательно продумана. Паруса своим силуэтом создают основной центр зрительного притяжения. Нежные холодные тона воды дают ощущение пространственности. А как замечательно с точки зрения техники написано небо широкими смелыми заливками!

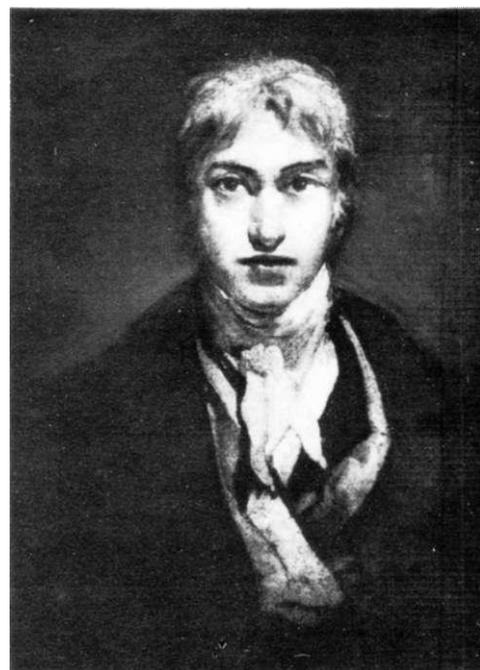
Новаторскими в английской акварельной живописи первой половины XIX столетия стали произведения Д. Тернера (1775—1851), который переосмыслил роль цветовой среды. Он исходил из ее динамики, вечного непостоянства, неповторимости мгновенных ощущений. Акварели Тернера поражают фантастическим разнообразием цветовых нюансов. Он довел до совершенства акварельную технику.

До поступления в школу Королевской академии Тернер был учеником архитектора-топографа Т. Милтона, серьезно занимался черчением и рисованием. Занятия обеспечили ему наряду с точностью и твердостью руки строгую тренировку — глаза.

В его раннем творчестве преобладают архитектурные мотивы, виды старинных зданий, руин. Особенностью этих работ являются их большие размеры. Некоторые из них по величине более соответствуют картинам, чем камерным акварелям.

Мастер имел мало предшественников. Возрастание роли акварели в тот период связано с именем Т. Гертена, который сильно повлиял на раннего Тернера. Он первый начал передавать в акварели атмосферные эффекты.

Тернер в акварельной живописи много экспериментировал, применяя разные варианты многослойного письма. Дополнительные прокладки он делал и на законченных листах. В процессе выполнения акварели для снятия красок применял промо-



кательную бумагу, счищал краску хлебным мякишем, чтобы положить новый тон. Для передачи бликов пользовался выскабливанием или белым меловым карандашом.

Первыми зрелыми акварелями Тернера считаются его произведения с видами Темзы. В них художник отходит от классических сюжетов. По свежести и богатству красок они как бы завершают его эксперименты предыдущих десяти лет. Акварели написаны артистично, в них не





ощущается труда художника: свет и цвет струятся легко, прозрачно. Их принято делить на две группы: работы для выставок (и продажи) и для себя. Ко второй категории относятся знаменитые итальянские акварели.

Эти серии имеют различие не только в сюжетах и размерах, но и в технических приемах в зависимости от целей художника, настроения и накопленного опыта. Во время первого путешествия по Италии (1819 год) он по свежим впечатлениям создает этюды Венеции, панорамы Неаполя, римской Кампаньи.

Работая в Италии, мастер не отказывается от серого фьна, так хорошо служившего ему на севере. Целый ряд римских этюдов написан на тонированной бумаге гуашью. Это можно объяснить «теплотой» гуаши, поскольку средиземноморский свет воспринимается не только ярче, но также и теплее, что лучше передается сочной, плотной гуашью.

Тернер применяет синюю бумагу, на которой он, используя экспрессивную и гибкую технику, пишет столь же точно и подробно. На синем фоне выполнена гуашь «Заход солнца. Руан». Он использует перо, обмакнутое в краску, для прорисовки мелких деталей. Парижские и руанские сцены с толпами людей на ярком солнце исполнены так, как будто это гравюры. С другой стороны, некоторые рисунки, выполненные гуашью, воссоздают быстро изменяющиеся атмосферные эффекты, ранние утренние туманы или затухающий дневной свет, словно они выполнены акварелью.

**Д. Тернер.**  
**Ярмутский рейд.**  
Акварель. 1842.

**Д. Тернер.**  
**Вид горы Риджи**  
**и кафедрального собора**  
**Люцерна в полнолуние.**  
Акварель. 1841.

**Т. Гертин.**  
**Долина Эйре.**  
Акварель.  
Конец 1790-х — начало  
1800-х годов.

**П. Де Винт.**  
**Стрихемское пастбище.**  
Акварель.

1-я половина XIX века. ▷

В период расцвета английской акварельной живописи ни один другой художник не создал ничего, хотя бы отдаленно приближающегося по мастерству к работам Тернера. Их бесконечно изящная, утонченная детализировка бесчисленными мелкими мазками была несравнима с манерой других художников.

Акварели Тернера отличаются подробной проработкой деталей и вместе с тем написаны широко, смело, свободно. Сочетание как будто противоположных приемов является уникальным свойством художника. Процесс его письма очень своеобразен. Сохранилось свидетельство человека, присутствовавшего при создании акварели «Сцена на море» 1818 года. «Сначала Тернер обильно смочил бумагу жидкой краской, а затем принялся неистово тереть, скрести, царапать, превратив рисунок в настоящий хаос. Однако постепенно начало появляться изображение корабля со всеми его мельчайшими деталями и через несколько часов акварель была полностью закончена». Как видно, в руках Тер-

нера бумага и краски были очень податливыми материалами.

Виртуозность его акварельной техники достигла вершин около 1840 года. Одной из лучших акварелей с гуашью и выскабливанием по карандашу можно назвать лист «Венеция. Большой канал. Салют», а также «Ярмутский рейд». Прием выскабливания всегда применялся с большим мастерством. Он служил для передачи ярких пятен света, отражающегося практически от всех объектов изображения. В некоторых своих последних работах он использовал для гуаши коричневый фон бумаги, чтобы ярче передать оттенки света — ламп в театре, факелов или фейерверков в ночном небе.

К концу творческой жизни Тернер оставил более 260 альбомов набросков. Они дополняются многочисленными рисунками, выполненными на отдельных листах бумаги. Его наследие насчитывает около 1900 рисунков и акварельных этюдов, хранящихся в настоящее время в Британском музее.

В 1870-х годах, когда его твор-

чеством заинтересовались импрессионисты, уже была известна теория дополнительных цветов и принцип разделения цвета. В 1871 году К. Моне и К. Писсарро, побывавшие в Лондоне, были изумлены феерическими красками Тернера. Их поразили цветовые эффекты, благодаря которым английскому мастеру удалось передать впечатление белизны снега. Они убедились, что превосходные результаты достигнуты им не одной только белой краской, а бесконечными переливами цвета. Импрессионисты признали заслуги Тернера, и отголоски его влияния можно уловить в «Стогах» и венецианских пейзажах К. Моне.

Без изучения английской классической акварели, без знакомства с произведениями лучших ее представителей невозможно овладеть сегодня в совершенстве этой интереснейшей техникой живописи.

**А. МИХАИЛОВ,**  
заслуженный деятель  
искусств РСФСР





ХУДОЖНИК И КНИГА

## МАСТЕР КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

*(К 75-летию со дня рождения Б. А. Дехтерева)*

Многим из нас знакомо чувство встречи с прекрасным, которое испытываешь при виде издания, где на титуле есть строчка — «Рисунки Б. Дехтерева». И не надо быть искушенным знатоком, чтобы с первого взгляда узнать книгу, иллюстрированную Б. А. Дехтеревым, будь то массовая брошюра или нарядный том подарочного издания. Более пятидесяти лет жизни отдано художником сложному и интересному делу — искусству иллюстрирования книги.

Становление мастера проходило в сложное для страны и нашего искусства время. Каких только модных направлений, сверхновых

и сверхсмелых теории не возникало тогда. А «соблазнительные» лозунги отказаться от школы, от достижений мирового искусства могли вскружить голову не только молодому художнику. И вот тогда-то проявился характер Дехтерева. Он не поддался модным соблазнам, остался верен себе и выбрал трудную дорогу реалистического искусства.

Уже в ранних работах Дехтерев заявляет о себе как умелый мастер. Обращение его к произведениям М. Горького закономерно. Живые, полнокровные образы великого пролетарского писателя стали благодатным материалом

для художника, твердо вставшего на путь социалистического реализма. Уже тогда им были четко определены для себя взаимоотношения между автором, иллюстратором и читателем.

Большое значение в жизни мастера сыграла высокая оценка его работ М. Горьким. В письме к Дехтереву он писал: «...Удивили меня рисунки точностью воспроизведения «натуры», с которой Вы ознакомились только по описанию... Я поражен сходством портрета «хозяина» с натурой. Замечательно!»

Горький отметил и оценил способность иллюстратора чувство-

Нельзя не сказать и о культуре владения материалом. Живописные рисунки углем, строгие наброски карандашом, ювелирно-четкие рисунки пером или цветные листы всегда мастерски исполнены.

Для каждой работы художник находит свой пластический язык. Сравним сочные пятна теней, из которых появляются фигуры в «Гамлете», привнося драматическую напряженность; лирическую ясность штриха в «Записках охотника»; мрачную, в отблесках пламени среду «Данко» и спокойную гамму «Дюймовочки».

Помню, в 1958 году на афише выставки Б. А. Дехтерева была помещена голова жреца из иллюстрации к «Данко», напоминавшая классические образы монументального искусства. Это ли не свидетельство мастерства, когда деталь рисунка может выдержать пи-

гантское увеличение и существовать самостоятельно?

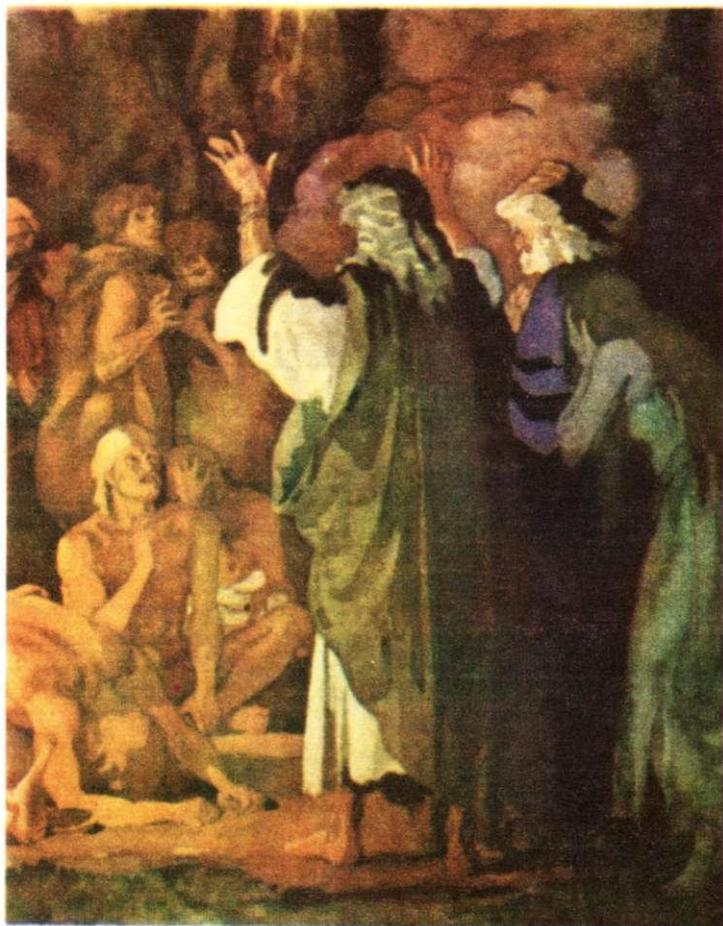
Б. А. Дехтерев — профессор Московского художественного института имени В. И. Сурикова, уже много лет он руководит мастерской книги на графическом факультете. По всей стране и за рубежом работают его ученики. И что интересно, проучившись несколько лет под руководством большого художника, заявляют о себе очень разные, непохожие друг на друга мастера. Роднит их высокая школа профессионализма и метод работы, в основе которого лежит глубоко продуманная и детально разработанная педагогическая система.

До мельчайших подробностей запомнились автору этих строк уроки Б. А. Дехтерева. Очень живо помню то разочарование, которое охватило сначала меня, да и неко-

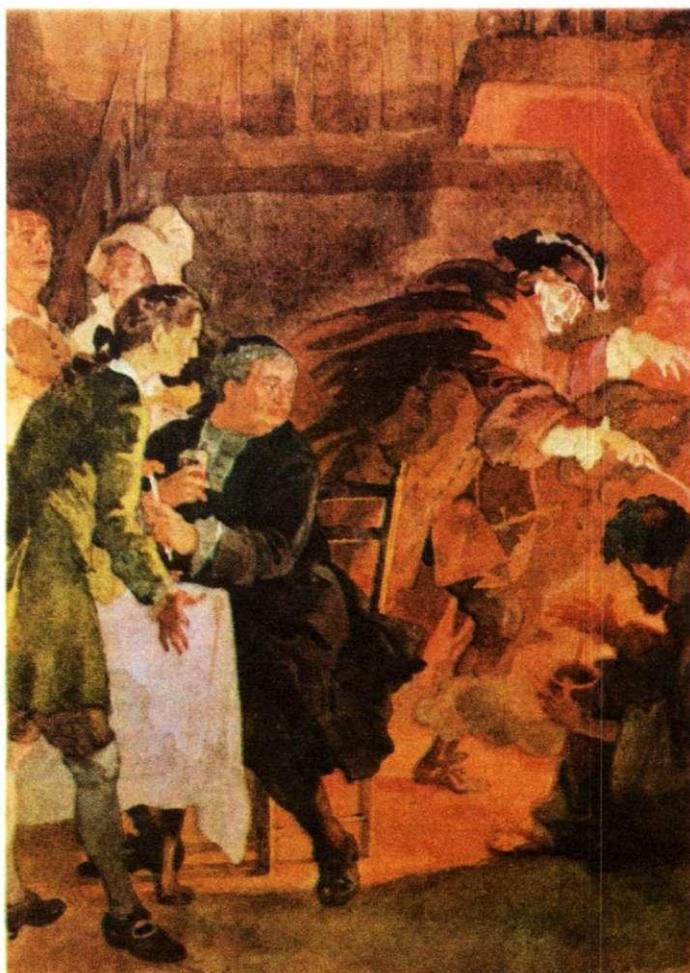
торых моих друзей. Мы ведь так стремились попасть в эту мастерскую, научиться работать, иллюстрировать интересные книги! Как торопились узнать секрет его мастерства! Начало занятий обескуражило всех. Никаких секретов, никаких приемов, и отношение к нам, казалось, уже все знающим в искусстве, очень сдержанное. Вместо того чтобы сразу учить, долгие беседы: откуда приехали, почему выбрали данную специальность, какие выставки видели и что там понравилось, о чем мечтаете, что читаете, какую музыку слушаете? Потом были игры-тесты. Как бы вы истратили большую сумму денег? Кем из великих художников хотели бы стать? «Нарисуйте красивую девушку», — предлагал вдруг Дехтерев.

Помню, насколько беззаботны были наши ответы и как почему-то

**Б. Дехтерев.**  
Иллюстрация к поэме  
М. Горького  
«Горящее сердце Данко».  
Акварель, белла.

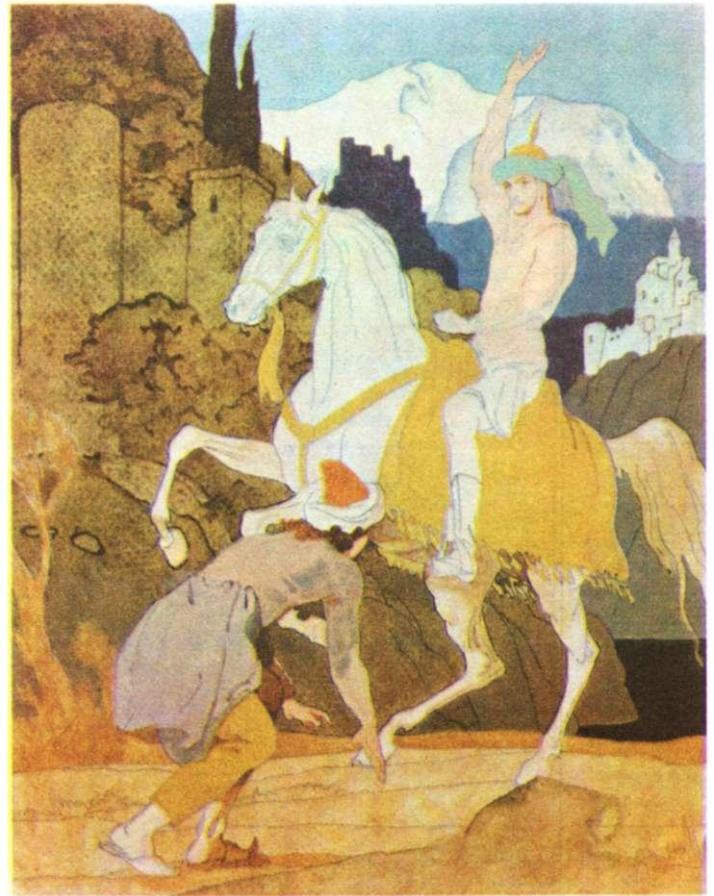


**Б. Дехтерев.**  
Иллюстрация к повести  
А. Франса «Харчевня королевы Педок».  
Акварель. 1957.





**Б. Дехтерев.**  
Иллюстрация к повести  
М. Горького «Детство».  
Карандаш. 1946.

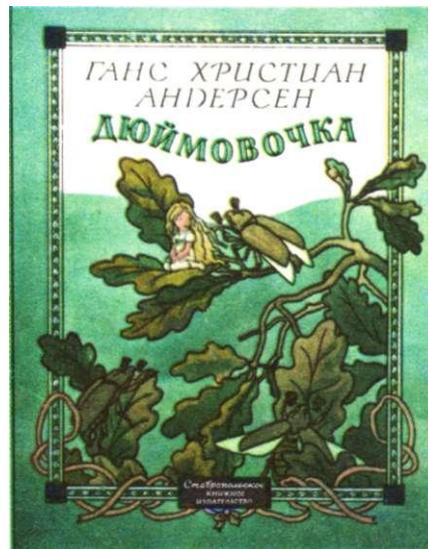


**Б. Дехтерев.**  
Обложка к сказке  
Г.-Х. Андерсена  
«Дюймовочка».  
Тушь, перо, акварель.  
1973.

**Б. Дехтерев.**  
Незаконченная  
иллюстрация к сказке  
М. Лермонтова  
«Ашик-Кериб».  
Темпера.  
1980-е годы.

грустно слушал Борис Александрович. Тогда нам было невдомек, что он знакомится с «материалом», с которым предстояло работать. Ведь надо было научиться профессии, заложить в нас основы будущего художника-иллюстратора.

Трудились много, соревнуясь друг с другом. Сравнивая свое творчество с работами соседних мастерских, огорчались. Там вещи большие, широко и эффектно исполненные. От нас же требовалась точность, внимательное изучение формы и ее положения в пространстве. Эффекты не поощрялись. А ведь порой хотелось сделать сочный мазок или провести жирную линию, чтобы все видели «творческий темперамент»! Трудно было отказываться от уже заученных приемов. Сурово осуждалась приблизительность и работа вполсилы. Борис Александрович призы-



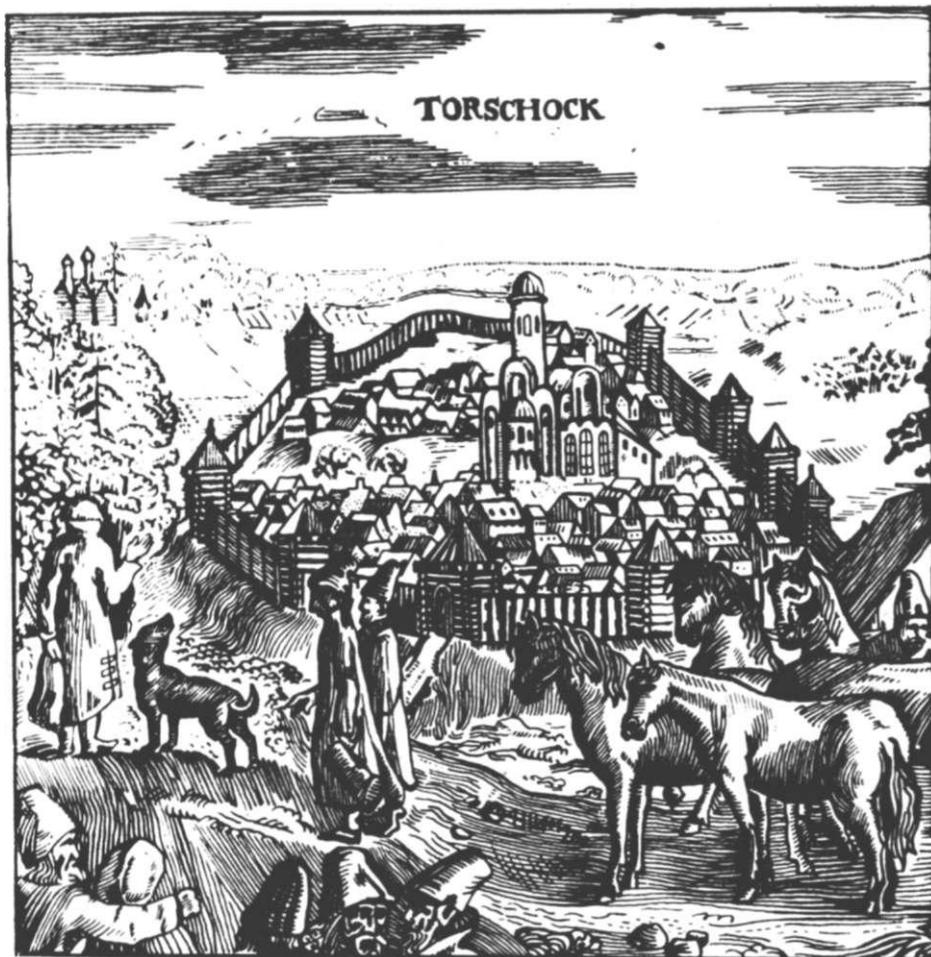
вал писать и рисовать с полной отдачей и напряжением, не позволяя сделать вещь кое-как.

Сейчас Борис Александрович — главный художник издательства «Детская литература», которое скоро отметит свое 50-летие. Много сил и времени отдает он работе с молодыми иллюстраторами, начинающими трудиться в области детской книги. Да и опытные коллеги всегда могут рассчитывать на его внимание, помощь и добрый совет.

В мастерской Дехтерева на мольбертах, на стенах и только что начатые, незавершенные вещи, и картоны к будущим картинам, и, конечно, планшеты с иллюстрациями. Почти закончена большая их серия к сказкам русских писателей. Художник работает...

**В. ПАНОВ,**  
художник

# ТОРЖОК



Крепость Торжок.  
Гравюра XVII века.

Однажды, идя с Волги вверх по Тверце, караван новгородских купцов сделал остановку на правом ее берегу. Повечеряли у ручья, который за целебную силу прозвали Здоровец, и заночевали. Место понравилось, и поутру решили часть товаров оставить здесь: впереди ждал нелегкий, хотя и свободный от поборов суздальских соседей «серегерский путь». Проходил он через глухие лесные речки к озеру Селигер, а там рукой подать до Ильмень-озера и Новгорода...

Со временем склад товаров на берегу Тверцы стал местом Нового Торга. Так, вероятно, где-то в начале XI века, задолго до Москвы, возник Торжок.

Оказавшись посредником в хлебной и иной торговле между Новгородско-Псковскими и Владимиро-Суздальско-Рязанскими землями, он быстро богател. Однако вместе с торговыми заботами на его плечи легла тяжелая обязанность быть пограничным городом. Каждый, кто хотел взять за горло Великий Новго-

род, прежде всего захватывал Торжок. Или сжигал его дотла, обрекая новгородцев на голод. Все эти обстоятельства навлекли на Торжок жесточайшие испытания огнем и мечом. В эпоху княжеских усобиц то и дело разоряли его соседи, потом пришла и более страшная беда.

В феврале 1238 года к городу подошли орды Батыея. «И обступили Торжок и огородили тыном, — как повествует летопись. — И били из пороков (стенобитных орудий. — *Ред.*) 2 недели. Изнемогли люди в городе, а из Новгорода им не было помощи, все сами были в недоумении и страхе. И так поганые взяли город и иссекли всех и мужчин и женщин, священников и черноризцев. Все поруганы горькою и несчастною смертью, отдали души своему господину месяца марта в 5 день». Город пал, но, задержав на две недели и без того ослабленного противника, фактически сорвал поход Батыея на Новгород.

То был уже не первый набег иноземцев, и после Торжок не раз жгли и грабили литовцы и поляки. А всего он погибал около 30 раз!

Но неистребима вера русского человека в конечную победу правды! И Торжок вновь и вновь поднимался из пепла. До нашего времени дошли наиболее поздние его постройки, начиная с XVII века, но, по всей видимости, и прежде здесь стояли храмы не менее прекрасные, чем псковские или новгородские. Историки утверждают, что в течение 600 лет в Торжке существовал кремль; он возник на мысу, при впадении ручья Здоровец в Тверцу, и к XVII веку занимал площадь в семь гектаров, имел 11 башен и стены выше четырех метров.

От времен частой осады кремля остался потайной ход к Тверце, соединявший с рекой дере-

вянную церковь Спаса, что сгорела в пожаре 1238 года. Ход обнаружили лишь в начале XIX века при закладке большого каменного Спасо-Преображенского собора, над проектом которого работал Карло Росси. Строительство его относится к периоду расцвета русского классицизма — самобытного стиля, соединившего лучшие традиции европейской архитектуры и отечественного зодчества. Именно от древнерусских мастеров идет постоянная забота о единстве больших монументальных ансамблей с родной природой и окружающей застройкой. Два величественных сооружения этого периода — Спасо-Преображенский собор и Входа-Иерусалимская церковь по сей день украшают нижнюю, правобережную часть города.

По другую сторону ручья, подле стен кремля кипел когда-то торг: теснились купеческие лавки, приставали к берегу суда. Со временем здесь образовался целый торговый комплекс. Конечно, прошедшие века сильно изменили его облик, однако сама Торговая площадь (ныне площадь 9 января) существует и поныне. Начинается она от изящной часовни-ротонды на бывшей Хлебной пристани. Здание построено по проекту Н. А. Львова — архитектора и художника, ученого и поэта XVIII столетия, уроженца этих мест. В 1863 году на месте хаотического скопления лавок возвели торговые ряды — три длинных каменных корпуса. К сожалению, сохранилась лишь часть ансамбля: в 1941 году ряды сильно пострадали от бомбежки.

От площади лучами вверх к восьми холмам расходятся улицы с купеческими особняками. На вершинах холмов церкви с колокольнями: Ильинская, Покровская, Успенская... В старину по числу храмов приезжий мог судить о размерах и богатстве города. В сравнительно небольшом Торжке числилось до революции 29 церквей и два монастыря. Строили их по-купечески, на широкую ногу — важно было отличаться удалью и размахом.

Примерно так складывался архитектурный облик всех русских городов, расположенных

на торговых путях. Лицом своим такой город неизменно обращался к воде — чтобы издалека, с реки, видно было все великолепие построек. Вырастая из воды и глядя на путешественников с высоких холмов, он как бы удивлялся в размерах и красоте и ошеломлял! Может быть, впечатление такого рода и легли в основу народной легенды о граде Китеже?

Вот почему «читать» историю

зей Бориса и Глеба, их старшим братом Святополком. Русь терзали братоубийственные войны, и канонизация первых русских святых не только поднимала авторитет русской церкви. Культ Бориса и Глеба освящал чрезвычайно важную для судеб государства идею: все русские князья — братья, и в то же время подчеркивал обязанность «покорения» младших старшим. Именно так и поступили Борис



К. Юон.  
Красный ряд.  
Литография. 1910-е годы.

большинства старых купеческих городов лучше с воды. Мы уже начали знакомство с нижней, правобережной, частью Торжка, а впереди, на холме, что за городским валом, высятся мощные стены и башни — история еще более древняя, чем сам город.

Борисоглебский монастырь — один из старейших на Руси. Основание его в 1038 году стало своеобразным политическим откликом на предательское убийство сыновей Владимира, кня-

и Глеб, почитая старшего брата за отца, а Святополк «окаянный» злоупотребил их братской покорностью.

Сохранился главный храм монастыря, построенный по проекту и под руководством Н. А. Львова почти 200 лет назад: крупное кирпичное здание с шарообразным куполом и дорическими портиками. Когда-то его интерьер украшал деревянный резной иконостас, 37 икон которого выполнил В. Л. Боровиковский. Рядом с приземи-

стым массивом монастырских построек неожиданным кажется поднебесный взлет трехъярусной колокольни. Удивительно грациозная и стройная, она целиком отражается в спокойных водах Тверцы.

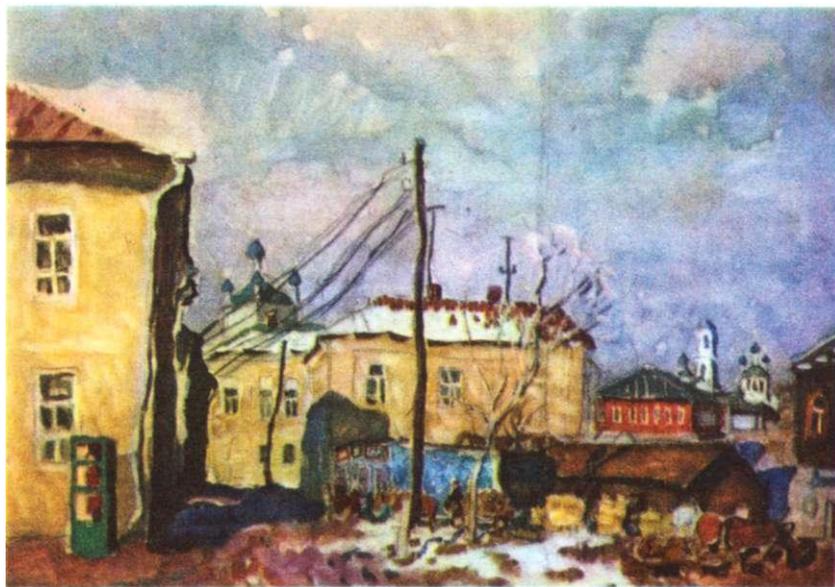
Еще дальше над рекой словно парит легкая деревянная Старо-Вознесенская церковь. В основание ее положен обычный сруб-четверик, а на него поставлены три постепенно уменьшающихся восьмерика с маковкой. Церкви более трехсот лет.

Река, отражающая многочис-

Пожарских. Сейчас это клуб имени Парижской коммуны, а когда-то здесь останавливались А. Н. Радищев, Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, С. Т. Аксаков, А. Н. Островский, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой... Хозяйка, потомственная ямщица Дарья Пожарская угощала всех знаменитыми Пожарскими котлетами. На одной из стен второго этажа Пушкин оставил стихи — своеобразную рекламу гостиницы. Что были за строки — может быть, те, что на мемориальной доске?

знакомившись с экспозицией музея, разместившегося в «старом доме» на Ямской. В начале прошлого века он принадлежал семье Балавенских и Олениных — родственников президента Российской академии художеств А. Н. Оленина. Поэт любил посещать этот гостеприимный дом. Одно время он был сильно увлечен Анной Олениной и посвятил ей прекрасные стихи: «Предчувствие» и «Я вас любил...».

Да, велико влияние, которое оказал Торжок на творчество



**А. Ткачев.**

**Торжок.**

Акварель, гуашь. 1977.

Публикуется впервые.

**С. Никиреев.**

**Церковь Вознесения.**

Офорт. 1970-е годы.

ленные храмы, торговая площадь и длинные ряды двух- и трехэтажных каменных купеческих домов — все это по-прежнему составляет лицо города, его живописную прелесть.

К началу XX века в связи с постройкой железной дороги транспортное значение реки опало и история города переместилась на левый берег. Началось это перемещение еще при Петре I, когда Торжок стал важным пунктом на дороге из Петербурга в Москву. В городе возникла Ямская слобода, появились постоялые дворы, гостиницы и трактиры для приезжих. Тут что ни шаг, то предание.

На Ямской (ныне улица Дзержинского) прекрасно сохранилось здание бывшей гостиницы

*На досуге отобедай  
У Пожарского в Торжке,  
Жареных котлет отведай  
И отправься налегке.*

В нижнем этаже находилась лавка, торговавшая сапожками, поясами, перчатками и прочими изделиями, украшенными золотным шитьем (возникшее в Торжке в XIII веке, оно живо по сей день). Пушкин послал несколько таких поясов в подарок жене своего близкого друга поэта П. А. Вяземского со словами: «Скажи княгине, что она всю прелесть московскую за пояс заткнет, как наденет мои поясы».

Более двадцати раз бывал поэт на торжокской земле и гостил у своих друзей в Бернове, Грузинах, Павловском, Малинниках. Обо всем этом можно узнать, по-

наших литераторов. Вывеска местного лавочника с благозвучной фамилией «Евгений Онегин» дала имя герою знаменитого романа. В гостинице Пожарских нашел пристанище Пьер Безухов из «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Он попадает сюда в очень трудный момент, когда пытается разрешить самые насущные вопросы: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить и что такое я? Что такое жизнь, что смерть?» Как знать, может, сам Толстой решал их для себя когда-то именно здесь, в Торжке?

Много впечатлений вынес из тихого Торжка драматург А. Н. Островский, повстречавший здесь героев будущих своих

пес: «Грозы», «Женитьбы Бальзамина», «Горячего сердца». Вот две записи его от 11 мая 1856 года: «...Был городничий. Потом был винный пристав Развадовский (рыболов). Рекомендовался так: честь имею представиться, человек с большими усами и малыми способностями». Там же: «Ходил по городу... Вид с бульвара на ту сторону Тверцы выше всякой похвалы!»

В прошлом веке архитектурный облик города сложился окончательно. Каких-нибудь двадцать лет назад, в годы моего

И все же будущее города-пмятника беспокоит. Дело в том, что деловой и культурный центр Торжка по-прежнему находится в черте старого города: тесно пешеходам, тесно машинам. Проблема не решилась и после того, как убрали гранитные столбики вдоль тротуаров, к которым раньше привязывали лошадей, а бульжную мостовую упрятали под асфальт. А пройдите по старым улочкам и набережным — укором встретят вас ветхие, непригодные для жилья дома. Что с ними будет — снесут или вос-



**С. Никиреев.**  
**Торжок.**  
*Офорт. 1970-е годы.*

детства, проведенного здесь, он был еще похож на Торжок Островского. Зато теперь не узнать прежних окраин: застроенные новыми современными корпусами, они вплотную подступили к лесам, отчего город сильно помолодел и заметно «подрос». Мало изменилась только древняя его часть: очистилась от шелухи заборов и строительных лесов, устремив в небо блестящие шпили колоколен. В центре старого города почти нет новых сооружений, а если и есть, то столь деликатные, что ни в коей мере не портят его прелести. Так, в зелень паркового холма органично вписалось здание городского Дворца культуры, а за громоздким старым мостом вырос новый — легкий и изящный.

становят? Ведь без этих улочек и площадей древний город утратит свое лицо! Вызывает опасение и судьба бывших культовых сооружений, в которых разместились предприятия с тяжелым оборудованием, расшатывающим фундаменты и стены. Число подобных проблем с каждым годом растет, и городскому архитектору решить их пока не под силу...

А так нужно, чтобы город этот, столько повидавший и так много сделавший для Родины, остался самим собой, а не одним только именем на карте, уже и сегодня не каждому понятным. Ведь тут живая история: стоит завернуть за угол — и прошлое предстанет явью.

**В. АНИСИМОВА**

## ПИСАТЕЛИ О ТОРЖКЕ

**В. А. Чивилихин. Из романа-эссе «Память». 1980.**

...Тысячелетняя многострадальная судьба Торжка столь необыкновенна, что нет ей подобия даже на родной многострадальной русской земле, не говоря уже о землях чужих — сопредельных или далеких...

...Летописи сообщают один совершенно поразительный факт, особенно если взять его в сравнении. В самом начале набега орда шесть дней штурмовала Рязань, пять — Москву, немногим дольше продержался стольный Владимир, а прежде чем овладеть Торжком, орда «биша пороки по две седмицы». Две недели, четырнадцать дней сражались защитники города! Только после взятия Торжка Субудай (военачальник Батые, фактически возглавлявший поход на Русь.— Ред.) мог двинуться к Новгороду.

**И. И. Лажечников. Из романа «Ледяной дом». 1835.**

...Вот статная красивая девушка из Торжка с чудным венцом наподобие отсеченной сахарной головы. Он слегка прикрыт платком из золотой нити, концы которого, подвязав шею, прячутся на груди. На лоб опускаются, как три виноградные плети, каштановые волосы, искусно заплетенные в косы, краса и гордость русской девушки. На левой руке виднеется круглое зеркальце — неотъемлемая принадлежность новоторжских красавиц...

**А. Н. Островский. Из очерка «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода». 1856.**

В Торжке еще до сей поры существует обычай умыкания невест. Считается особым молодецеством увезти невесту потихоньку, хотя это делается почти всегда с согласия родителей. Молодые на другой день являются с повинной к разгневанному будто бы родителям, и тут уж начинается пир горой. Такой способ добывать себе жен не только не считается предосудительным, но, напротив, пользуется почетом. «Значит, уж очень любит, коли увез потихоньку», — говорят в Торжке.

# О ФОРМЕ ЮНОГО ПИОНЕРА

*Надолго запомнится юным ленинцам торжественный пионерский парад на Красной площади, посвященный 60-летию Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Он состоялся в дни работы XIX съезда ВЛКСМ. В праздничном шествии и рапорте приняли участие пионеры — представители всех союзных республик страны. Вместе с вождями шли ребята в красочных национальных костюмах и парадной пионерской форме. Наш рассказ посвящается истории ее создания, которая неразрывно связана со славной историей советской пионерии.*



**Ш**ел отряд по городу. Впереди трубач под красным знаменем. С любопытством разглядывают ребятки своих ровесников — первых пионеров Петрограда. Мы не случайно поместили исторический снимок 20-х годов и фотографии сегодняшних пионеров. Между ними расстояние более чем в 60 лет.

1919 год. Под руководством партийных ячеек при государственных учреждениях и общест-

венных организациях страны возникают первые детские коммунистические объединения. В беседе с детьми на Красной площади в мае того же года В. И. Ленин говорил, что организация детей — лучший путь воспитать коммунаров.

1922 год. Комсомол принимает решение о создании детской коммунистической организации. Большую помощь в этом важном государственном деле оказывали М. И. Калинин, Н. К. Крупская, А. В. Луначарский.

Трудное было время. В стране, залечивавшей раны гражданской войны, не хватало топлива, продовольствия, тканей для одежды. Рассматривая фотографию отряда при Смольном, вы, дорогие ребята, заметите, как скромно одеты дети рабочих, пионеры тех далеких лет. Не было у них такой красивой формы, какую надеваете вы на сбор или торжественную линейку в школе. То время нашло свое отражение в работах многих советских художников. На картине Н. Чернышева мы видим девочек в красных галстуках, одна из них в косынке. Символом борьбы и преемственности поколений становится для пионерок красная косынка, которую носили тогда передовые женщины-работницы. Пионерский галстук, олицетво-

ряющий частицу революционно-го знамени, первоначально был похож на косынку с четырьмя углами и складывался пополам по диагонали. Позднее его сделали таким, как сейчас, — одинарным и треугольным по форме.

1925 год. Растет число пионерских отрядов в городах и селах. Страна Советов заботится о здоровье юной смены. Летом первый красногалстучный отряд поселился в палатках «Артека», пионерского лагеря на Черноморском побережье. Зазвенели ребячьи голоса, замелькали у моря белые панамки. С тех пор не одно поколение юных ленинцев прошло закалку в этой замечательной здравнице. О том, как выглядели первые обитатели лагеря, рассказывает литография художника А. Пахомова.

Вместе с рождением «Артека» родилась и первая пионерская форма. В 30-е годы это была матроска и пионерский галстук. Некоторое время галстук закреплялся специальным металлическим зажимом, на котором были изображены три символических языка пламени.



Первый пионерский отряд, пионерский лагерь, I Всесоюзный слет пионеров, даже первый детский колхоз — все было впервые в молодой Республике Советов. Неукротимый трудовой энтузиазм первых пятилеток, стремление к знаниям, физическому и духовному совершенству молодого поколения 30-х годов отражены в творчестве А. Дейнеки, Б. Иогансона, А. Самохвалова и других известных мастеров.

Уже после Великой Отечественной войны для пионеров-артековцев неоднократно разрабатывались модели удобной и красивой одежды: белая блуза, шорты василькового цвета для мальчиков и юбочка для девочек. Их конструктивное решение и было взято за основу, когда в 1966 году Бюро ЦК ВЛКСМ приняло постановление о создании единой пионерской формы.

Авторами ее стали художники-модельеры Вильнюсского Дома моделей: заслуженный деятель искусств Литовской ССР В. Винцевичус и лауреат премии комсомола Литвы О. Винцевичене. Есть своя нарядная форма и у пионерских вожатых. Ее эскизы создавались художниками-модельерами общесоюзного Дома моделей одежды совместно с литовскими коллегами.

Комплект парадной пионерской формы состоит из белой блузы, серо-голубых шорт (или брюк) для мальчиков, серо-голубых юбок для девочек, пилоток такого же цвета, желтого ремня со специальной металлической пряжкой. На левый рукав блузки прикрепляется шеврон с изображением пионерского значка и знаков различия пионерского актива.

Меняются направления в искусстве моделирования, в стиле одежды, и в конце 70-х годов в эскизы пионерской формы были внесены дополнения с учетом климатических зон страны: для южных районов блуза шьется с коротким рукавом, для северных — с длинным. Неизменным с тех далеких 20-х и особо значимым для подрастающих поколений остается красный галстук — символ единства коммунистов, комсомольцев, пионеров.

**Пионеры отряда при Смольном.**  
1920-е годы.

◀ **Пионеры-знаменосцы.**

◀ **Парадная пионерская форма.**

**Н. Чернышев.**  
**Пионерки 20-х годов.**  
Масло. 1928.

**А. Пахомов.**  
**Линейка.**  
Цв. литография. 1933.



**Т. БЛЫНСКАЯ**

# ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

*Это один из самых молодых художественных музеев нашей страны — ему всего два с половиной года. Тем не менее здесь всегда людно: москвичи, приезжие, взрослые, детвора. Уверены, что с годами посетителей будет еще больше.*

Наш корреспондент беседует с директором Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, кандидатом искусствоведения В. А. ГУЛЯЕВЫМ.

— Владимир Андреевич, целый ряд наших музеев гордится своими собраниями прикладного искусства... И вот открыт еще один. В чем его уникальность?

— До недавнего времени в РСФСР не было музея, который специально занимался бы проблемами декоративно-прикладного и народного искусства во всей их полноте. А нужда в таком научно-исследовательском и научно-просветительском учреждении в последние годы ощущалась очень остро.

Во-первых, постоянно растет интерес к народному творчеству. В произведениях его все чаще видят не просто эффектный сувенир, а нечто гораздо более важное: воплощение духовного опыта народа, свидетельство неповторимого национального характера. Искусство это является неотъемлемой частью советской социалистической культуры. Вместе с ростом благосостояния советского человека увеличилось и общественное значение творчества профессиональных художников-прикладников, самой сутью своего ремесла тесно связанных с нашей повседневной жизнью. Наконец, опыт показал, что проблемы декоративно-прикладного искусства следует решать в комплексе.

Словом, необходим был республиканский научно-методический центр по собиранию, хранению, изучению и пропаганде декоративно-прикладного и народного искусства. Так определены наши задачи в постановлении Совета Министров РСФСР о создании нового музея.

О значении, которое придается ему, красноречиво говорит то, что



**М. Тараев.**  
**Ваза «Искусство**  
**принадлежит народу».**  
Фарфор, лепка. 1981.

**Пряничная доска.**  
**Русский Север.**  
Дерево, резьба.  
XVIII—XIX века.

**Д. Шушканов.**  
**Декоративная композиция**  
**«Радуга России».**  
Стекло, гута; сложная живописная техника. 1980.



музею передано великолепное здание — дворянский особняк XVIII века. Когда-то им владел герой 1812 года граф А. И. Остерман-Толстой. После революции в нем разместился ВЦИК, здесь выступал В. И. Ленин. А в последние годы здание принадлежало Совету Министров РСФСР.

— Музей недавно родился, но уже встречает посетителей большой и яркой экспозицией, причем месяц от месяца она становится все полнее и интереснее. Как формируются ваши фонды?

— Вопрос не праздный, ведь коллекции крупных музеев складываются порой столетиями. Тем не менее фундамент нашего собрания действительно заложен хороший.

На первых порах нам оказали поддержку многие министерства, ведомства и организации. Основу коллекции составили произведения, переданные музею Министерством культуры РСФСР и Союзом художников РСФСР. В основном это лучшие работы последних лет. С изделиями старых мастеров помогли другие музеи — Русский, Кусково, а особенно Исторический.

В итоге удалось создать экспозицию, достаточно полно отражающую сегодняшнее состояние декоративно-прикладного искусства России. Показаны важнейшие направления и промыслы, представлены практически все ведущие мастера. А ведь использована лишь небольшая часть фондов! Теперь наша задача сделать ретроспективную экспозицию, которая давала бы представление об истории отечественного искусства.

Немало ценных экспонатов мы приобрели у частных коллекционеров. Например, у наследников Л. О. Утесова — уникальную коллекцию агитационного фарфора. Другое интереснейшее собрание — русские самовары, занявшие целый зал.

— Какой вы видите роль художников в жизни музея?

— Стремимся поддерживать с ними тесную связь: музей должен стать для них родным домом. Ведь художники не только наши авторы, но и советчики, помощники: помогают готовить выставки, участвуют в конференциях.

Хорошей традицией становятся



**Бульотка**  
(водонагревательный прибор со спиртовкой).

Красная медь.  
Начало XX века.

**К. Герасимов.**  
**На занятиях.**  
Кость, резьба. 1974.  
Якутск.

встречи мастеров с посетителями. Проходят они интересно, на фоне произведений, с показом слайдов. О своем творчестве гостям музея уже рассказали народный художник РСФСР М. Тараев, заслуженные художники РСФСР Г. Антонова и А. Степанова, лауреат премии Ленинского комсомола В. Малолетков. А дымковская мастерица Н. Трухина прямо в зале показывала, как лепят игрушки.

— У входа в музей висят красочные плакаты последних выставок. Пожалуйста, несколько слов о них.

— 60-летие образования СССР мы встретили серией смотров, посвященных искусству автономных республик: Кабардино-Балкарии, Коми АССР, Чечено-Ингушетии. С успехом прошла персональная выставка произведений народного художника РСФСР якутского костореза Т. Аммосова. А выставка «Русская лаковая роспись по металлу»? Наряду со знаменитыми жостовскими подносами тут были представлены самые разные предметы: сундуки, шкатулки, посуда, показывающие широкое распространение лаковой росписи в России.

Экзотическим материалом привлекла публику выставка из Эквадора. Специалисты получили бо-

гатую пищу для размышления. Кажется, что общего между творчеством народов России и этой далекой страны? И вдруг обнаружилось немало общего, например, в символике.

Музей провел ряд зарубежных показов. Мы экспонировали наши произведения в Испании, обменялись выставками с Чехословакией, Югославией.

— В залах немало юных посетителей. Как музей работает с ними?

— Впечатления, полученные в детстве, остаются на всю жизнь, поэтому к детям мы особенно внимательны. В музей часто приходят школьники, проводим экскурсии даже с группами детских садов. И ребята впервые узнают, как плетут кружево или «золотят» хохломскую посуду. В наших залах и фондах занимаются учащиеся художественных школ: изучают и зарисовывают произведения. Это, мы считаем, чрезвычайно важно. Музей наш знакомит с интереснейшей областью искусства. И чем раньше человек откроет ее для себя, тем более прекрасным увидит мир.

*Интервью провела*  
**О. НЕФЕДОВА**

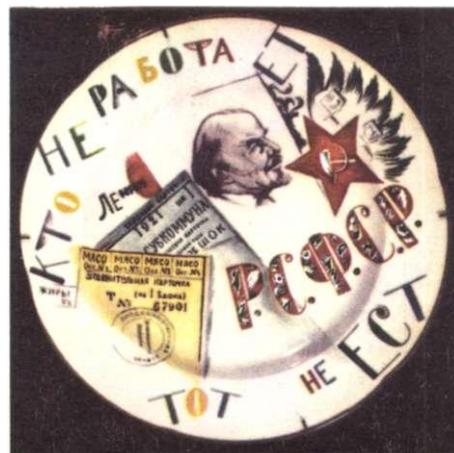
Агитационный фарфор — интереснейшее явление в истории советского искусства. В совершенной художественной форме в нем запечатлена бурная эпоха Октябрьской революции и рождения первого в мире социалистического государства. Страстное утверждение завоеваний Октября, трудности и лишения военного времени, борьба с отжившим и пафос созидания новой жизни — все нашло отражение в этой своеобразной летописи революции.

Творческий энтузиазм сплотил художников разных направлений, стремившихся отразить грозное и

прекрасное время, создать произведения, достойные настоящего и обращенные к будущему.

Одним из очагов нового агитационно-массового искусства стал Государственный фарфоровый завод в Петрограде. Совсем еще недавно бывший Императорский завод жил замкнутой жизнью придворной мануфактуры, а теперь едва ли не первым откликнулся на зов времени. И фарфор «заговорил» ранее недоступным ему языком!

Политический лозунг, эмблематика нового государства, сюжетная или орнаментальная роспись,



М. Адамович.  
Тарелка «Кто не работает,  
тот не ест».  
1922.

## ЗВОНКАЯ ЛЕТОПИСЬ РЕВОЛЮЦИИ

ОБ АГИТАЦИОННОМ ФАРФОРЕ

3. Кобылецкая.  
Декоративное блюдо  
«1 Мая — праздник  
международной  
пролетарской  
солидарности».  
1928.



облеченные в яркую художественную форму, действовали на зрителя активно и непосредственно. Прохожие задерживались перед витриной магазина на Невском проспекте, чтобы рассмотреть тарелки с призывами, фигурки матросов и красноармейцев. Агитфарфор называли «полпредом советского искусства»; он побывал на выставках в Лондоне, Берлине, Стокгольме, Милане, а в Ревеле и Париже получил золотые медали.

Общность идейно-эстетических задач обусловила стилистическое единство агитационно-массового искусства, монументальной пропаганды и нового фарфора. Одни и те же лозунги можно было прочесть на стенах зданий и памятниках, на плакатах и блюдах. Одни и те же художники оформляли праздники, рисовали книжные иллюстрации, создавали эскизы для театральных представлений, расписывали фарфор.

В июле 1918 года был объявлен конкурс на лучшие надписи и изречения, «способные... зародить искру светлой мысли или горячего революционного чувства». 28 из них получили одобрение В. И. Ленина и А. В. Луначарского. Вот только три: «Все ценное создано знанием и трудом», «Дело науки служить людям», «Искусство есть одно из средств, которые служат объединению людей».

В марте 1918 года завод передали в ведение Комиссариата народного просвещения: старейшему предприятию отводилась роль

своеобразной лаборатории. Художественным руководителем стал С. Чехонин. Известный график и керамист, человек высокой культуры, он оказал огромное влияние на формирование стиля советского фарфора.

Чехонин первым ввел в агитфарфор эмблему государства рабочих и крестьян — серп и молот в окружении цветочного венка. Еще ярче агитационный характер нового искусства проявился в тарелках с лозунгами: «Кто не с нами, тот против нас», «Борьба родит героев», «Ум не терпит неволи». Четкий шрифт, обычно черного или крас-



С. Чехонин.  
Тарелка «РСФСР».  
1921.

ного цвета, дополненный редкими листьями и цветами, подчеркивает категоричный тон афоризмов.

Чехонину удалось создать произведения, полные романтического порыва в будущее. В тарелке «Красная лента» выразительность образа во многом достигается благодаря насыщенному красно-оранжевому цвету. Подобной силы цвета фарфор Императорского завода не знал, так как с начала XX века предпочтение отдавалось подглазурной росписи с приглушенными тонами и размытыми очертаниями. После революции художники снова перешли к технике надглазурной росписи, активно используя цвет как одно из главных выразительных средств. Была даже специально составлена краска «красный коралл», которую и использовал художник.

Классической по праву можно

назвать чехонинскую тарелку с монограммой «РСФСР». Составленная из гирлянд цветов, надпись торжественна и величава. Сдержанный ритм безупречно найденных линий, изысканный колорит и рафинированная живописная техника выдают руку опытного художника, впитавшего утонченную графическую культуру «Мира искусства».

Большая заслуга Чехонина в том, что он сплотил вокруг себя талантливых художников. Коллектив сложился в основном из молодежи, окончившей школу Общества поощрения художеств, а также Школу технического рисования Штиглица и пришедшей на завод в 1918—1919 годах. Были и опытные фарфористы, работавшие здесь до революции. К созданию эскизов привлекали живописцев, графиков и архитекторов разных художественных направлений, но преобладала в основном «мирикусническая» ориентация.

Самым ярким дарованием среди молодежи была А. Щекотихина-Потоцкая. Безудержная фантазия



А. Щекотихина-  
Потоцкая.  
Тарелка «Набат».  
1921.

и талант прирожденного живописца, темпераментная манера письма и ликующий цвет отличают ее работы. Щекотихина тяготеет к образам, навеянным древнерусским и народным искусством. Надписи играют вспомогательную роль, основное содержание передается композицией, цветом, ритмом. В 1921 году художница расписала



С. Чехонин.  
Тарелка «Кто не с нами,  
тот против нас».  
1920.

тарелку «Набат». Нарядный русо-головый парень в окруженной цветами и травами расписной звоннице бьет в колокола. В воздухе звонят-рассыпаются буквы-звуки «Да здравствует VIII съезд Советов!».

Тарелка М. Адамовича «Кто не работает, тот не ест» (1922) — одна из самых популярных в агитфарфоре. Портрет В. И. Ленина выполнен по натурному рисунку Н. Альтмана. Победа нового государства выражена символически — красная звезда попирает царский герб. Несмотря на приметы сурового времени (продовольственные карточки), надпись, состоящая из разноцветных и разновеликих букв, красная звезда и мо-



С. Чехонин.  
Тарелка «Красная лента».  
1919.

нограмма «РСФСР» вносят ощущение уверенности и оптимизма.

В следующие пять лет выпускались произведения, посвященные юбилеям Октябрьской революции, Красной Армии и другим важным событиям в жизни страны. Созданное в 1928 году декоративное блюдо З. Кобылецкой «1 Мая — праздник международной пролетарской солидарности» — произведение монументального характера. Композиция напоминает роспись плафонов. Сияние золота на фоне земного шара — «1 Мая» — и четкий мерный ритм надписи утверждают торжество идеи единения людей труда. Многоцветность, своеобразие архитектурных памятников и пятиконечная звезда из цветов говорят о многоликости и богатстве мира. А черное силуэтное изображение вереницы людей, окаймляющее борт, символизирует сплоченность народов Земли.

Традиционная для русского искусства гражданственность обогатилась в агитационном фарфоре достижениями революционной эпохи. Высокое мастерство, широта поиска и глубина содержания стали отличительными чертами ленинградской школы и во многом повлияли на искусство советского фарфора.

С. КАВЕЦКАЯ

**А. Магомедов. Хума (чаша), щипцы для хлеба. Дерево, металл; токарная обработка, резьба, инкрустация. 1979.**

Это оригинальное искусство возникло на дагестанской земле почти 200 лет назад. В горном аварском селе Унцукуль мастера оружейного дела перешли от художественной обработки металла к насечке металлом по дереву. Умение сочетать два эти материала и дало богатые плоды.

Поначалу унцукульцы украшали в основном оружие. Но уже тогда искусство насечки распространилось на различные бытовые предметы: кувшины, блюда, стаканы... Делали трости, портсигары, табакерки и прославившиеся впоследствии на весь мир курительные трубки, которые в связи со строжайшим запретом на курение, наложенным Шамилем, продавались за пределами Дагестана...

Для своих изделий мастера выбирают твердые породы дерева: абрикос, кизил, орех. Древесина их хорошо распаривается на огне и легко принимает нужную форму,

а затем прочно удерживает кусочки инкрустации.

Вещи для собственного пользования с самого начала декорировались в Унцукуле скромнее: треугольными, трапециевидными и круглыми кусочками меди и мельхиора. Такая инкрустация не была трудоемкой. А вот изделия, предназначенные для продажи или подарка, украшали как можно более изысканно: тончайшей серебряной или мельхиоровой проволокой, пластинками из рога, перламутра, бирюзы.

Техника такой насечки сложна. Сплюснутую проволоку вколачивают ребром, постепенно, сантиметр за сантиметром, выкладывая линейные композиции. А изящные точечные создают другим способом: вбивая в древесину торцом кусочки круглой проволоки. Надрезы, забивки, уколы, втискивания и другие приемы требуют точных движений и кропотливого труда. Но результат того стоит: на красивой коричневой текстуре дерева начинает драгоценно переливаться узор металлического кружева!

Орнамент в основном геометрический. В основе рисунка циркульные линии, остальные элементы объединяют их. Опытный мастер может создать бесконечные варианты узора.

Искусство одного из самых известных художников сегодняшнего Унцукуля — А. Магомедова поражает неистощимой фантазией. Подобно народному сказителю, сочиняет он свои волшебные орнаменты-мелодии. Созданный им обеденный прибор придает застолью особую праздничность и торжественность. А изящные хлебные щипцы с искусно орнаментированной ручкой делают священным самое прикосновение к хлебу.

На весь мир прославились унцукульские изделия самобытной красотой, исполненной национального достоинства.

Л. ПИРОГОВА





НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ● ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ

**В. С и б и р ц е в а** (по мотивам К. Исаковой). Панно «Зима». Лен, коклюшечное плетение. 1972.

Долгая и таинственная зимняя ночь. Крепкий морозец рисует и рисует неповторимые свои узоры на окнах домов. А утром... Нет, не случайно все-таки искусство плетения кружев, которым издавна славилась русская земля, связано в нашем сознании с этим зимним чудом. Тут особенно ясно видно,

что главный учитель в народном творчестве — родная природа.

...Сидя за тугим коротким валиком-подушкой с наколотым на него рисунком, мастерица быстро перебирает в руках деревянные палочки-коклюшки. От булавок, обозначающих каждый поворот узора, веером тянутся к коклюшкам нити. Перебегая от булавки к булавке, быстрая пара нитей рождает ажурную сетку, ровную ленту *полтянки*, шнурочек *плетешки*, напоминающие зерна — *насовки*.

Да, элементов плетения всего четыре, но именно из них и складывается бесконечное разнообразие народного кружева.

Его выполняют разными способами. *Численное* — без рисунка-сколка, по памяти, *сцепное* и *многопарное* — всегда по сколку. В сцепном кружеве узор выкладывается *вилюшкой* — плотно сплетенной полоской, изгибы которой заполняются легкими прозрачными *решетками*. Затем элементы кружева соединяются — «сцепляются» между собой крючком. Но самое трудоемкое — многопарное. Узор и фон в нем плетут одновременно, а число пар коклюшек доходит порой до 150!

Всемирную известность получили вологодские сцепные кружева. Промысел сложился здесь давно: на рубеже XIX—XX веков в Вологодской губернии работало около 20 тысяч мастериц. В наши дни искусство их хранят и развивают художники вологодского кружевного объединения «Снежинка». Пятерым из них — К. Исаковой, В. Сибирцевой, В. Веселовой, В. Эльфиной, Э. Хумала — присуждена Государственная премия РСФСР имени И. Е. Репина.

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства представлены работы лучших современных мастеров Вологды. Поэтичностью образов, оригинальностью композиции отличается панно В. Сибирцевой «Зима».

На прозрачном фоне в окружении раскидистых елей изображены лесные олени. Головы их, обрамленные ветвистыми рогами, обращены назад. Животные словно на миг прервали свой стремительный бег и теперь чутко прислушиваются клееным шорохам, звону белого снега, движениям морозного ветра. Фигурки оленей и деревья расположены на разных уровнях, и это создает ощущение объемности лесной опушки. Не по-зимнему ласковое солнце словно освещает эту сказочную картину. В его искристых лучах кружатся и тают недовечные снежинки.

Как незабываемо прекрасна русская зима!.. Белоснежное кружево как бы светится чистотой ясного зимнего дня и рождает чувство праздничного и трогательного единения с природой.

Г. БАТОВ



#### НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ● ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ

**М. Чижов. Шкатулка «Федоскино — родина русских лаков». Папье-маше, масло, лак, сусальное золото; роспись, 1979.**

Застывшие в морозном воздухе деревья, деревенские домики, глядящие окнами на заснеженную улицу. А по ней мчатся тройки, наполняя пейзаж праздничным, веселящим сердце азартом, вселяя в замерзшие деревья и избы, во все окружающее пространство энергию стремительного и легкого движения. Это Федоскино — родина русских лаков...

Искусство лаковой миниатюры пришло в Россию из Европы в конце XVIII века и в сравнительно короткий срок достигло удивительного расцвета. Изделия фабрики Лукутиных, находившейся неподалеку от подмосковного села Федоскина, приобрели широкую известность благодаря изящной и удобной форме, с которой великолепно сочетались тончайшая декоративная живопись и изысканный орнамент. Постепенно формировался своеобразный характер лукутинской миниатюры, создавались образы и композиции, воплощавшие самую суть этого удивительного, очень русского искусства. Так появились «чаепития», «катания на тройках», «хороводы», ставшие излюбленными мотивами для многих федоскинских мастеров. Сцены эти, выйдя за рамки бытовой живописи, приобрели символический характер, воплотили поэзию народной жизни.

Современные мастера Федоскина бережно хранят и творчески развивают унаследованные ими традиции. По словам заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина Михаила Степановича Чижова, он всегда стремился «проникнуться до конца» сутью родного искусства. Изучая работы старых мастеров, художник создал целый ряд произведений, вобравших в се-

бя лучшие качества лукутинской живописи и одновременно отразивших сегодняшнюю жизнь.

В нашем музее хранится шкатулка Чижова «Федоскино — родина русских лаков», написанная в 1979 году. Создавая миниатюру, автор шел от живых впечатлений. Но это не просто этюд с натуры. Перед нами обобщенный образ, исполненный поэзии и глубокого смысла. Черты современного Федоскина углубляются в пейзаже, на фоне которого удалые тройки кажутся явившимися из далекого прошлого. Они словно рождены воображением художника, что стоит за мольбертом на первом плане.

Чижов свободно владеет языком федоскинского искусства. Горизонтальная композиция подчеркивает форму шкатулки. Предмет и живопись объединены и черным цветом изделия, который играет в миниатюре роль условного фона. Стремительное движение троек мастерски вписано в композицию, а снежная поземка как бы тормозит бег коней, не давая им вырваться за пределы изображения.

Поражает необычайная добротность многослойной масляной живописи. Ювелирно отделаны мельчайшие детали. Прекрасно написан снег, белизна которого при минимальном использовании белил передана сложной игрой цветовых полутонов. Мастер применяет традиционное для федоскинской миниатюры сочетание «сквозного» лессировочного письма по подложенным кусочкам сусального золота и «плотную» корпусную живопись. Просвечивающее сквозь краски золото звучным аккордом включается в приглушенную цветовую гамму миниатюры и словно зажигает на снегу озорные огоньки праздничного веселья.

Стремительно несется и все же остается с нами вечная русская тройка!

**Е. ДОРОШЕНКО**

Г. Зоткин.

Олень, Полкан, баран. Глина; эмалевая и бронзовая краска; лепка, роспись, 1970-е годы.

Наверно, вы встречали подобные фигурки на выставках или в художественных салонах. Если нет, знакомьтесь: абашевская игрушка. Она не столь знаменита, как дымковская или филимоновская, но, право же, не менее интересна. Делают ее в селе Абашеве Пензенской области — уже в прошлом веке производство игрушек стало здесь самостоятельной отраслью гончарного промысла.

Основа всякого вида народного искусства — традиционность. Если коротко, это система правил, выработанных многими поколениями безымянных художников и передаваемых «по наследству» от мастера к мастеру. Правилам этим следуют постоянно, идет ли речь о глубоко содержательных или чисто технических моментах творчества. Скажем, глиняная игрушка. На всей огромной территории России для нее характерен небольшой устойчивый круг сюжетов, так или иначе связанных с персонажами древней земледельческой мифологии: «барыни», всадники, животные, птицы.

Понятно, сколь важное значение для художественных образов приобретают в этом случае элементы формы: пластика, фактура, раскраска — они-то как раз непохожи в разных областях. В абашевской игрушке бросается в глаза неподвижность фигур и фронтальность композиции. Четко очерченная лепка объемов и насечки на глине наводят на мысль о другом, более твердом материале — камне и рождают ассоциации с древними культовыми фигурками.

Вот, например, олень-дерево. В древнеславянской мифологии Олень Золотые рога переносит солнце с запада на восток. В игрушке символ становится одновременно поэтическим образом — деревом в золотистых лучах солнца. А ведь дерево — другой древнейший образ, общий для индоевропейских народов. Вспомним, к примеру, легендарное Древо Жизни. Так в одной фигурке сплетается множество полузабытых смыслов.

Для русской игрушки характерна многозначность образа. Здесь

удивительным способом сочетаются отголоски древних поверий, причудливый вымысел и меткость житейского наблюдения. Кто такой Полкан? Этим именем называли на Руси мифического кентавра — странное существо, соединяющее два начала — звериное и человеческое. Перед нами абашевский вариант сюжета: козел с человеческим лицом обычным округлым движением держит в руках маленьких козлят. Интересно, что такое положение рук характерно для бесчисленных глиняных фигурок — «барынь» с младенцами или птицами. А их первообразом, в свою очередь, служит Мать-Сыра-Земля, символизировавшая в сознании нашего предка-пахаря плодородие. С такой неожиданной стороны преломляется древняя тема в этой интересной игрушке.

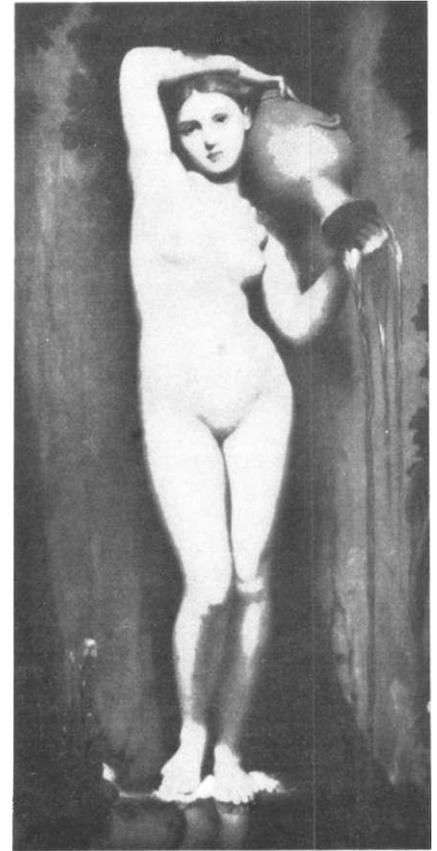
Но откуда эта форменная, едва ли не полицейская одежда с блестящими пуговицами, забавно об-

рисовывающая самодовольно выпяченные грудь и брюхо? Думается, абашевский Полкан не чужд и социальной темы. Отсюда известная карикатурность образа, некоторая жанровость. Они заставляют предположить довольно-таки позднее происхождение такого типа фигурок.

Автор всех трех игрушек — замечательный народный мастер, неизменный участник крупных художественных выставок последних лет Тимофей Никитич Зоткин. При сдержанности пластики и небольшом размере работы его монументальны и значительны. До 50 мотивов разрабатывает художник в глиняной пластике. Игрушки Зоткина — органичная часть русского деревенского фольклора. А это всегда непосредственность восприятия мира, точность найденного образа и уходящая в глубины веков мудрость.

А. ПРОКОПЬЕВ





**О. Ренуар.**  
**Ребенок с кнутиком.**  
Масло. 1885.  
105x75 см

**Э н г р.**  
**Источник.**  
Масло. 1856.  
163x80 см

#### УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

## О ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

**М**ожно без преувеличений сказать, что XIX век явился веком пленэрной живописи. Художники, распахнув двери мастерских, впервые в истории стали работать на открытом воздухе, постигая законы пленэра, воплощая цветовой богатство окружающего мира в своих произведениях. Тем самым они произвели настоящий переворот в древнем искусстве живописи, подняли его на новую ступень.

В чем же заключаются особенности условий, с которыми живописец сталкивается при работе на открытом воздухе? Чтобы в этом разобраться, напомним о главных причинах изменения локального цвета предметов.

Это прежде всего:

1. Степень освещенности предмета, зависящая от силы источника освещения и от угла падения светового луча.
2. Окрашенность этого луча.

3. Степень удаленности предмета, или так называемая «воздушная перспектива».

4. Тоновые и цветовые контрасты.

5. Солнечные лучи, отраженные от окрашенных предметов, то есть рефлексы.

Все эти факторы действуют, разумеется, и в закрытом помещении, но резко активизируются на пленэре. Это и составляет

особенности живописи на открытом воздухе.

Еще одно важное обстоятельство: цвет тела человека необычайно сложен и богат тончайшими нюансами. Даже в обычных условиях верная его передача под силу лишь живописцу с развитым, хорошо поставленным глазом. Не потому ли изображение человека на пленэре всегда было показателем степени цветового видения художника, его живописного мастерства.

Пленэрные эффекты еще более усложняют и без того трудную задачу, стоящую перед художником.

На пленэре мы часто имеем дело с прямыми, неотраженными солнечными лучами, значительно усиливающими светлоту цвета, как бы выбеливающими его. Но при облачном небе отсутствуют тени, и это в значительной степени осложняет передачу цвета. В условиях мастерской при рассеянном освещении локальный цвет остается в светах, высветляясь в бликах и затемняясь в полутонах.

Именно на пленэре в полную силу сказывается воздушная перспектива, то есть изменение цвета предметов в зависимости от их удаленности.

Преобладающее значение в условиях пленэра имеют также рефлексы. Они составляют цветное богатство пленэрной живописи. Еще Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» утверждал: «Различие в ощущении и применении рефлекса делит художников на два лагеря, из которых каждый порицает своих противников».

Не случайно рефлекс, а с ним и другие эффекты пленэра стали основной темой теоретической мысли и художественной практики на протяжении всего XIX века.

Так, Энгр заявляет: «Знайτε и никогда не забывайте, что рефлекс всего лишь незначительный господинчик довольно дурного общества, который должен все время смиренно держаться в стороне, со шляпой в руке, всегда готовый уйти».

Он же, по свидетельству Делакруа, считал: «Рефлекс недостойн исторического живописца».

В те времена историческая живопись, то есть картина с глубокой идеей, с сюжетом, отражающим значительные события в жизни человечества, считалась вершиной художественного творчества.

Энгру возражает Делакруа: «В природе все — рефлекс\*. Чем больше я размышляю о цвете, — говорит дальше Делакруа, — тем больше убеждаюсь в открытии, что окрашенный рефlekсами полутон есть тот принцип, который должен доминировать. В самом деле, это он дает верный тон, тон, образующий валер, самый важный в предмете и дающий ему существование. Свет, которому нас в школах учат придавать такое большое значение, не что иное, как случайное обстоятельство. Но весь истинный цвет там (в окрашенном рефlekсом полутоне). Я имею в виду цвет, дающий ощущение плотности и той коренной раз-

ницы, которая должна отличать один предмет от другого».

Мы приведем мнения этих разных мастеров, чтобы подчеркнуть, как остро и противоречиво ставился вопрос о роли рефлекса в живописи вообще и в живописи на пленэре в особенности. Нельзя не отметить, что, выйдя из мастерской на пленэр, сам художник попадает в особые условия. Ведь и на его палитру и этюд тоже проникают рефлексы, что значительно затрудняет поиски достоверного цвета.

Это необходимо учитывать при выборе места для работы на воздухе. Если нельзя найти надежное укрытие, художники берут с собой особый зонт, защищающий их от рефлексов голубого неба и солнечных лучей.

Наступило лето — пора этюдов, работы на открытом воздухе. Желаем вам, дорогие ребята, успехов в вашем творчестве, в освоении на практике сложных законов пленэрной живописи.

Д. ДОМОГАЦКИЙ



П. Кончаловский  
С покоса.  
Масло. 1952.  
302x405,5 см

\* Правда, надо добавить, что у французов слово «рефлекс» чаще означает «полутон».



## ПЛЕНЭР. ЖИВОПИСЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ

**Р**аботая в Риме над картиной «Явление Христа народу», великий русский художник Александр Иванов обратил внимание на то, что многие человеческие фигуры его сложнейшей композиции по сравнению с пейзажем, написанным с натуральных этюдов, кажутся бесцветными. Помня слова своего друга Н. В. Гоголя о том, что в картине всегда недостает чего-то, если нет на небе солнца, он в один из солнечных дней взял с собой

семерых мальчиков и отправился с ними в окрестности города. Перед ним стояла сложная задача — изобразить человеческое тело, учитывая эффекты освещения, которые были сформулированы еще Леонардо да Винчи в «Книге о живописи», но до этих пор практически не применялись художниками. Верный последователь мастеров эпохи Возрождения прекрасно решил поставленную задачу.

Своих натурщиков А. Иванов

разместил таким образом, что условия, в которых они расположены, были аналогичны условиям, изображенным в его картине. Шесть мальчиков разделены на группы по два человека. Одну группу он поместил на первом плане. Вторая группа находится в тени холма, третья — на солнце, но значительно удалена от первой группы. Седьмой мальчик — отдельно на дальнем плане. Попробуем же проследить на данном

этюде те особенности, которые присущи живописи, созданной на пленэре.

Первое, на что нам следует обратить внимание,— особое освещение, возможно только на открытом воздухе,— группа мальчиков на первом плане освещена прямыми солнечными лучами. Обнаженная фигура и синий плащ сидящего сильно высветляются. Но в то же время золотистый цвет солнечного луча добавляется в светах к цвету тела, делая его розовато-желтым. Плащ под тем же воздействием приобретает зеленоватый оттенок.

И еще одна особенность пленэра: в тенях на восприимчивых к цвету белых поверхностях отчетливо виден голубоватый цвет воздушного слоя. В этюде это хорошо заметно на белой простыне в руках мальчика, в складках чалмы сидящего.

В противоположность первой группе мальчиков, вторая на-

ходится в тени, и на нее не падают прямые солнечные лучи. Поэтому в ней сохраняются локальные цвета синего плаща и красной чалмы, но белая рубашка целиком окрашивается воздухом в голубой цвет.

Особую роль играют в этюде рефлексы. Они представляют собой лучи отраженного света и приобретают окраску того предмета, от поверхности которого отражены. В светах они почти не оказывают на цвет никакого влияния, так как сила отраженного света меньше силы прямого. Зато в тенях их действие очень заметно. В этюде они значительно смягчают густоту тени холма. Синие рефлексы от плаща играют на лице мальчика, сидящего на свету; свет, отраженный от руки, делает лицо обнаженного более красным.

Отдельного рассмотрения требуют удаленная группа мальчиков и фигура на дальнем плане. Первая за счет расстояния начи-

нает терять четкость очертаний, исчезают полутона. Фигура мальчика на заднем плане превращается в темное пятно. На открытом воздухе к действию линейной перспективы, влияющей на уменьшение величин тела на расстоянии, добавляется действие воздушной среды, слоев воздуха, насыщенных влагой, пылью и так далее. Это приводит, с одной стороны, к потере интенсивности цвета предметов, а с другой — к уменьшению отчетливости фигур и границ тел на расстоянии. Такой эффект называется «воздушная перспектива».

В этюде запечатлены все изменения цветов в тени и на солнце, вблизи и вдали. Тонко взяты соотношения голубых тонов. Самый яркий — тень на освещенной простыне, глуше — тон рубашки в тени холма.

В чем же особая заслуга А. Иванова как живописца? В его этюдах людей, освещенных

**А. Иванов.**  
**Семь мальчиков.**  
Этюд.  
Масло. 1840-е годы.  
43,7x64,5 см

**А. Пластов.**  
**Витя-подпасок.**  
Масло. 1951.  
121x186 см



солнцем, открываются подлинные краски природы, появляются рефлексы, делающие тени более светлыми и окрашенными. Отсюда новизна в цветовых и тоновых отношениях. Эти открытия художник применил в работе над картиной, на которой человеческие тела заиграли цветными тенями, на лицах появились оранжевые и зелено-голубые рефлексы. Но, применив законы пленэров, он, по словам советского художника С. Чуйкова, сохранил во всей объемности и материальности форму предметов, эллинскую

пластику человеческих фигур, то есть разрешил самую трудную задачу.

До конца 20-х годов XIX века художники, казалось, не обращали внимания на пленэрные эффекты, хотя, как уже говорилось, подробные наблюдения световых и цветовых изменений на открытом воздухе были сделаны еще Леонардо да Винчи. Дело в том, что мастера классического направления, считая своим учителем Рафаэля, в первую очередь ставили задачу изображения объема, рельефности и формы тела. Даже в том

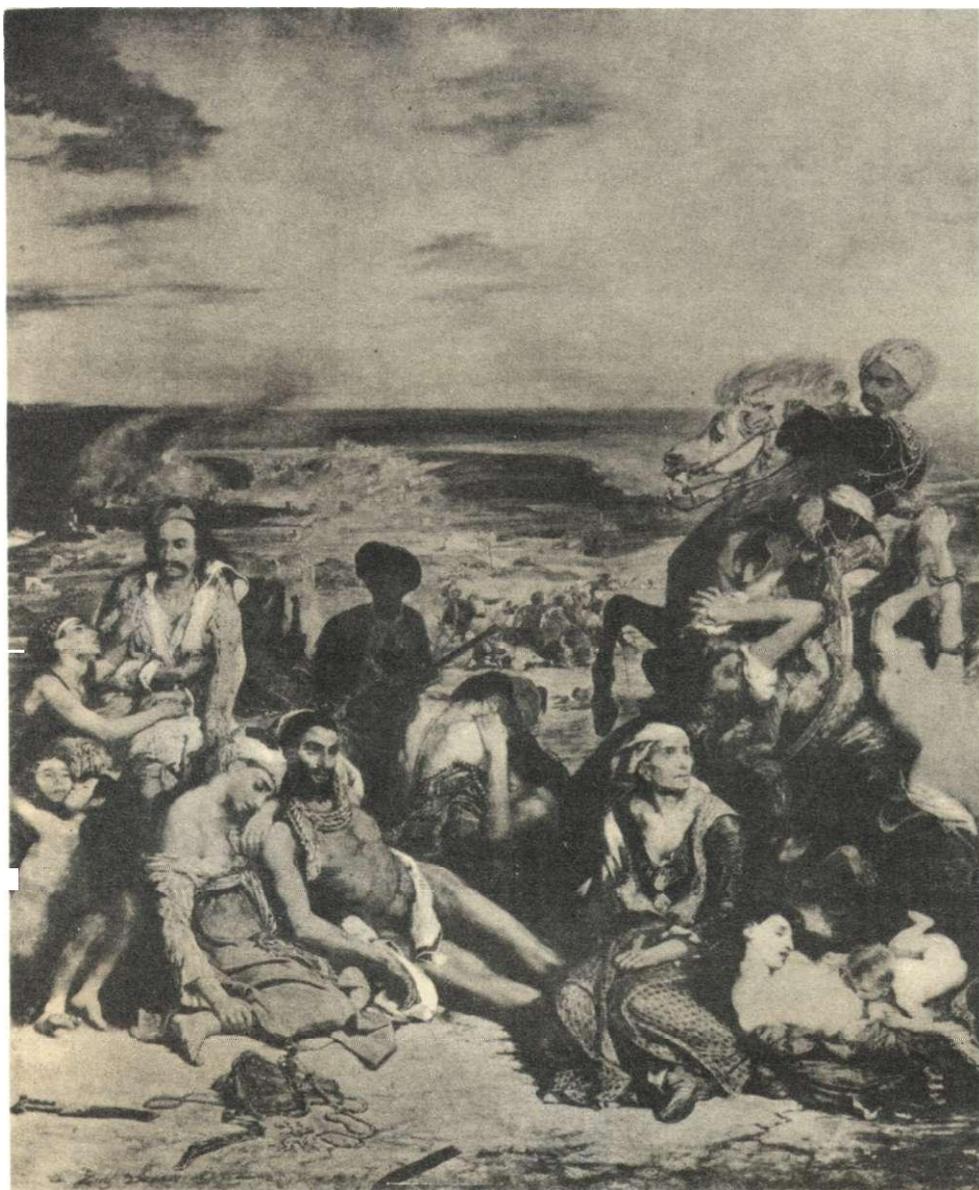
случае, когда фигура в картине помещалась на открытом воздухе, как, например, в работе Энгра «Источник», художник в первую очередь занимался формой фигуры, игнорируя особенности освещения.

Интерес к пленэрным эффектам возникает с зарождением в искусстве течения романтизма. Взяв лозунгом слова наиболее яркого его представителя Делакруа «Высшая цель всякого искусства — это эффект», художники-романтики обращали в первую очередь внимание на все внешне необычное, красочное. Не случайно поэтому получает тогда распространение стиль «ориенталь», то есть изображение экзотической жизни стран Востока. Одной из отличительных черт было особое внимание к эмоциональной выразительности живописи, что выдвигало цвет в первый ряд художественных выразительных средств. Но повышать в картине интенсивность локальных цветов было опасно, так как можно впасть в излишнюю пестроту, перечернить тени. Что же делать? Решить эту проблему смог Делакруа, который обратил внимание на то, что на открытом воздухе даже самые яркие цвета не кажутся кричащими, а тени черными. Благодаря наблюдениям природы он смог обнаружить и применить цветные рефлексы в картине «Резня на острове Хиос». Но живопись художников-романтиков еще не была пленэрной. Она и не могла создаваться на открытом воздухе, так как в распоряжении художников не было ни переносных мольбертов, ни красок в тубиках\*.

Пленэрная живопись в современном понимании появляется много лет спустя в творчестве французских художников-импрессионистов, которые писали картины только на открытом воздухе и всегда в один сеанс. Один из основоположников этого направления, Огюст Ренуар,

\* Согласно «Оксфордскому словарю искусств» первые масляные краски в тубиках были выпущены фирмой «Виндзор и Ньютон» в 1841 году, а первый переносной мольберт демонстрировался на выставке в 1851 году.

Э. Делакруа.  
Резня на острове Хиос.  
Масло. 1823—1824.  
422X357 см



посвятил творчество изображению человека в условиях пленэра. Его портреты, написанные при интенсивном солнечном свете и поражающие легкостью, красочностью и воздушностью, как бы тонут в мареве разноцветных рефлексов.

Особое направление приняло развитие пленэрной живописи в России. Русские художники, во многом базируясь на этюдах А. Иванова, пришли к своему пониманию живописи на природе, отличительной чертой которого является подчинение цвета форме. Пленэрные эффекты применял В. Суриков в картинах «Боярыня Морозова» и «Взятие снежного городка», где голубоватые рефлексы неба играют на снегу и на лицах людей. Особое внимание стоит обратить на картину В. Серова «Девушка, освещенная солнцем». Это полотно целиком создано на открытом воздухе. Но в нем колористические задачи, сходные с задачами импрессионистов, решены иначе. Художник посадил модель в тени дерева, что дало ему возможность сохранить яркие чистые краски летнего дня и невысветленные локальные цвета фигуры. В картине все элементы пленэрной живописи: цветные тени, зеленоватые рефлексы на лице девушки, подчеркивающие розовый цвет тела и окрашивающие ее светлую блузку. В работе сохранена объемность формы, которая смягчается, но не растворяется в потоке солнечного света.

Открытия художников XIX века в области пленэрной живописи легли в основу творческого метода многих известных советских художников, таких, как М. Нестеров, П. Кончаловский, А. Пластов.

Последовательное и правильное применение пленэрных открытий обогащает палитру художника, позволяет полнее раскрывать красочное богатство мира, не лишая форму человеческого тела присущей ей пластической выразительности, не разрушая гармонию художественного произведения, которая складывается не только из колорита, но и из рисунка и композиции.

**И. АРХИПОВ,**  
заслуженный художник РСФСР

## ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

*Многие ребята обращаются к нам с просьбой рассказать о профессии художника-керамиста, о том, где можно получить эту специальность. Помещаем заметку о кафедре художественной керамики Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское).*

### ДРЕВНОСТЬ ТРАДИЦИЙ И МОЛОДОСТЬ МАСТЕРСТВА

Московскому высшему художественно-промышленному училищу более ста пятидесяти лет, это одно из старейших учебных заведений в стране. Основанное известным археологом С. Г. Строгановым как «школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам», училище способствовало развитию национального прикладного творчества. В его стенах создавались образцы художественных изделий из глины, дерева, камня, металла, впоследствии внедрявшиеся в производство. В нем преподавали выдающиеся художники Н. Андреев, В. Ватагин, М. Врубель, С. Герасимов, К. Коровин.

Сегодняшняя Строгановка продолжает развивать лучшие традиции русского декоративного искусства. Стекло и керамика, текстиль и художественная обработка металла, декоративная скульптура и промышленная графика, монументальная живопись и художественное конструирование, искусство интерьера — таков круг специализаций будущих художников.

Отделение керамики готовит художников для промышленности и художественных фондов, архитектурно-проектных организаций. Чем же интересно это отделение, что привлекает многих студентов в профессии керамиста, одной из древнейших на земле? Гончарное ремесло появилось в глубокой древности. Раскапывая неолитические стоянки, археологи часто находят вместе с предметами труда, оружием и глиняные сосуды, посуду, игрушки. Вещи сопровождают человека на протяжении всей жизни, по ним можно судить о быте и культуре различных цивилизаций. Многообразна керамика и по материалам: фарфор, фаянс, майо-

лика, шамот, простая гончарная глина.

Творческая работа современного художника-керамиста, помимо художественного мастерства, требует научных знаний, умения организовать сложный технологический процесс. Например, чтобы выполнить изделие из фарфора, надо изучить свойства и особенности фарфоровой массы, время обжигов, технологию изготовления. Важно также почувствовать «душу» материала. Например, фарфор — материал хрупкий, тонкий, и когда вы берете в руки фарфоровую чашку, невольно любуетесь ее прозрачностью и белизной. В архитектуре художники используют более грубую по фактуре, но прочную керамику, такую, как шамот. Фаянс — благодатный материал для крупных форм, для скульптуры.

Поэтому наряду с традиционными художественными дисциплинами — рисунком, живописью, скульптурой, графикой, композицией, развивающими художественное мастерство и творческое мышление, студенты отделения изучают историю керамики, ее виды, применение орнамента, художественное конструирование. Они приобретают навыки работы на гончарном круге, лепят из глины вручную. Во время практики на заводе самостоятельно отливают изделия, расписывают специальными красками, цветными эмалями, покрывают глазурями.

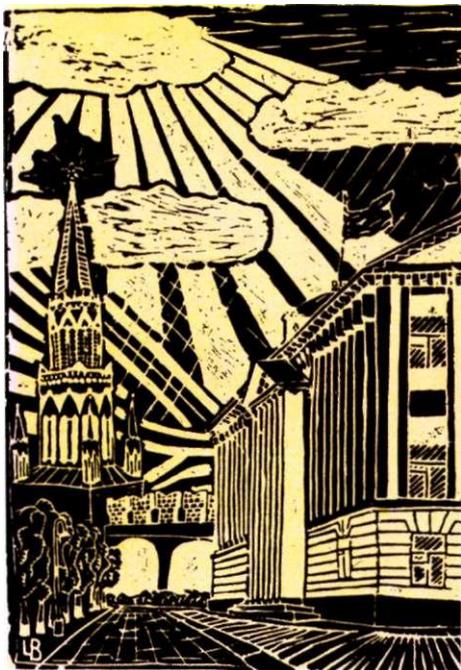
Для дипломов студенты выбирают интересные современные темы: защита мира, охрана окружающей среды, освоение космоса, спорт, счастливое детство.

Выбрав тему, студенты делают эскизы, проекты формы и росписи. Потом выполняют их в материале на ведущих фарфоровых и фаянсовых заводах страны. Педагоги прививают дипломникам самостоятельность и смелость в решении сложных задач, чувство материала.

Выпускники Строгановки, став самостоятельными художниками, своими успехами во многом обязаны родному училищу. Ведь здесь формировался их художественный вкус, зрело мастерство. Здесь прошли они настоящую школу.

**Т. АСТРАХАНЦЕВА**

## ЛЮБИМАЯ ТЕМА



**М**осква, ее исторические и архитектурные памятники — вот любимая тема многих линогравюр учащихся изостудии московской школы № 600 при Академии педагогических наук СССР.

Конечно, самое важное — увидеть то, что хочешь изобразить. А если увиденное подкреплено знаниями, то работать всегда интересней и результат гораздо лучше, убедительней. Узнать ближе нашу столицу помогли экскурсии, прогулки по ее улицам и площадям, пристальное изучение архитектурных построек.

Ребятам повезло: они живут и учатся в Москве. Но это и предъявляет к их работам повышенные требования. Поэтому студий-

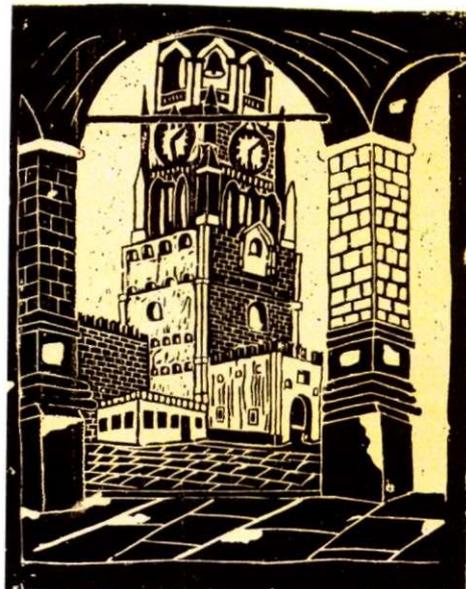
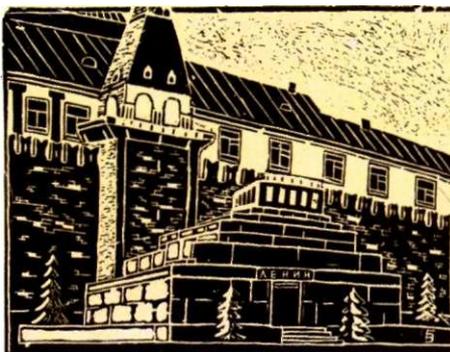
**Вадим Черемискин,**  
14 лет.  
Кремль. Здесь жил  
В. И. Ленин.  
*Линогравюра.*

цы, прежде чем взяться за бумагу и карандаш, обращались к истории города, к творчеству художников, посвятивших свои произведения Москве.

Когда темой изображения было историческое событие, относящееся к древнему прошлому нашей Родины, проводились экскурсии в Кремль, на Красную площадь, в Новодевичий монастырь, Коломенское. Когда темами для гравюр были события Отечественной войны 1812 года и Великой Отечественной войны, мы ездили с ребятами на Бородинское поле. Здесь, на легендарной земле, в 1812 году русские воины доблестно сражались с французской армией, а в 1941 году шли жестокие бои советских солдат с немецко-фашистскими ордами.

На 23-м километре Ленинградского шоссе великому патриотическому подвигу защитников города-героя сооружен памятник в виде противотанковых ежей как символ неприступности рубежей Москвы в грозное время — осенью 1941 года. Недаром на гранитной стеле высечены слова популярной песни: «И врагу никогда не добиться, чтоб склонилась твоя голова». Впечатления от рассказов о героических воинах — защитниках Москвы, о подвигах трудящихся столицы, строивших оборонительные сооружения вокруг родного города, легли в основу сюжетов линогравюр.

Мы посещали и другие места, связанные с героической обороной Москвы, и каждый раз узнавали о новых событиях из рассказов, стихотворений, песен, воспоминаний ветеранов. Все, с чем знакомились ребята, отражалось затем в их рисунках и гравюрах.



**Валерий Гаврилов,**  
14 лет.  
Мавзолей В. И. Ленина.  
*Линогравюра.*

**Елена Лисовская,**  
14 лет.  
Эстакада.  
*Линогравюра.*

**Вадим Черемискин,**  
14 лет.  
Московский Кремль  
с набережной.  
*Линогравюра.*

## ОБ ИСКУССТВЕ ГРАФИКИ



Сергей Сухоручко,  
14 лет.  
Спасская башня.  
Линогравюра.

Галина Ковылина,  
14 лет.  
Останкинская телебашня.  
Линогравюра.

Ольга Павлова, 14 лет.  
На нашем дворе.  
Линогравюра.

Выполняя задание на тему «Сегодняшний день столицы», мы побывали на крупнейших строительных площадках. При зарисовках с натуры педагоги разъясняли возможности передачи в гравюре увиденного. Например, Бородинские памятники, Останкинская телебашня, подъемные краны просматривались силуэтом на светлом фоне неба; так они и изображались. Светлые силуэты архитектурных памятников ребята передавали на темном или сером фоне.

Многое связано в нашем районе с именем Владимира Ильича Ленина. Рядом со школой находится завод имени Владимира Ильича, где в 1918 году великий вождь неоднократно выступал на митингах и собраниях бывшего завода Михельсона. 30 августа здесь было совершено злодейское покушение на жизнь В. И. Ленина врагами революции. На месте покушения установлена гранитная плита. На площади возвышается бронзовая статуя вождя.

Учащимися выполнялись зарисовки и других мест, связанных с именем В. И. Ленина. Перед этим педагоги проводили с ними беседы: так, рисуя корпус педагогического института имени В. И. Ленина, они знали, что раньше здесь помещались Высшие женские курсы и в этом здании Владимир Ильич выступал перед трудящимися Хамовнического района на I Всероссийском съезде работников просвещения.

Делали зарисовки на Красной площади, где ежегодно в день рождения Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина проходят парады юных пионеров.

Ребята узнали об истории создания Мавзолея В. И. Ленина. Много зарисовок делали и внутри Кремля, где с 1918 по 1923 год жил и работал Ильич. Рисовали здания Совета Народных Комиссаров, Большого Кремлевского дворца, Успенского, Благовещенского, Архангельского соборов, ансамбля Ивановской площади; рисовали Кремль с улицы Волхонки и с набережной Мориса Тореза.

В линогравюрах, помещенных на этих страницах, и запечатлены наши самые любимые темы.

С. ФЕДОРОВ,  
художник-педагог

Слово «графика» происходит от греческого слова «графо» — «пишу». Так как всякое письмо обычно осуществляется с помощью пера или кисти, дающих на бумаге одноцветную линию, то графику рассматривали в первую очередь как линейное изображение в одну краску. Это и отличало ее от живописи, которая пользуется многокрасочной палитрой и цветным мазком.

Постепенно понятие графики расширилось, в нее включались различные виды гравюры — и одноцветной и многоцветной: литографии, рисунки черными и цветными карандашами. Изобразительные возможности графики совершенствовались. Она стала воспроизводить многое из того, что когда-то воспроизводила только живопись: свет в тени, цвет, присущий предметам, воздушную среду и воздушную перспективу и целый ряд тех свойств окружающей нас природы, которые из линейного изображения были исключены. Наконец, к графике стали причислять также и акварель, то есть живопись водяными красками на бумаге, в которой цвет играл ведущую роль.

Обычно произведения графики, будь то изображение, сделанное непосредственно рукой художника, или воспроизведение рисунка любым видом полиграфической техники, создаются на бумажном листе. В этом один из наиболее существенных признаков графики.

Но далеко не все произведения графики созданы на бумаге. Скажем, портрет великого русского певца Шаляпина, сделанный Валентином Александровичем Серовым, нарисован углем на холсте, а графические произведения первобытных народов дошли до нас на камнях или на стенах пещер.

Часто про картину или фреску говорят, что они графичны. Что же хотят этим сказать? Обычно прежде всего это означает, что в картине или фреске отчетливо проступает рисунок, линия, контур, что в произведении все элементы изображения отделены четко друг от друга.

Очень часто понятие графичности, применяемое к живописи, означает также явное преобладание в ней черного и белого или сочетания белого с серым или с коричневым, то есть цветов, как их называют, «ахроматических», как бы бесцветных (греческое слово «хромое» означает «цвет»).

Таким образом, одним из характерных признаков графики является построение изображения исключительно с помощью рисунка и применения одного — ахроматического, а чаще всего черного цвета в сочетании с белым или же цветным фоном самой бумаги (иногда холста, стены, камня или металла).

И все же эта относительная бедность средств графики в сравнении со средствами живописи лишь кажущаяся. Многообразно варьируя отношение даже одного только черного цвета рисунка к белому фону бумаги то в виде лаконичных контрастов белого и черного, то прибегая к тончайшим и сложнейшим переходам пятен и линий разной интенсивности, художник-график может добиться большой выразительности. Благодаря этому в настоящем высокохудожественном произведении графики мир никогда не будет выглядеть обесцвеченным, как не выглядит он таковым, скажем, в черно-белом фильме. К тому же графика имеет и ряд преимуществ: ее исполнение требует меньшего времени, и потому она может очень быстро отразить волнующие художника чувства и мысли.

Виды графики очень многообразны, гораздо многообразнее, чем виды живописи.

Как и живопись, графика может быть станковой, то есть предназначенной для самостоятельного, независимого от определенного места существования. Название это произошло от названия «станковая живопись». Так называют живопись, которая в отличие, например, от стенных росписей создается на особом станке —

мольберте. Станковую картину, как и произведение станковой графики, можно переносить с места на место, повесить на любой стене или же хранить отдельно.

Однако, помимо станковой, существуют многие другие виды графики, связанные с весьма определенным назначением. Такова книжная графика — иллюстрации и оформление книги, затем плакаты, афиши, газетные рисунки, карикатуры и так называемая прикладная графика: марки, этикетки, графическое оформление конвертов и многое, многое другое.

Во всех этих видах графики, отличающихся друг от друга своим назначением, используются и различные техники. Это прежде всего обыкновенный рисунок — безразлично, наносится ли он карандашом или кистью на бумагу, процарапывается ли на металле или выполняется на камне. Рисунок, будучи механически воспроизведенным любым видом печати, все равно остается в основе своей рисунком.

Но наряду с рисунком существует еще и эстамп, то есть авторское воспроизведение рисунка, специально предназначенного для печати. Сюда относятся различные виды гравюры: на дереве, на металле, на камне, на линолеуме, на стекле, на картоне.

Различные виды графики, как и техника их исполнения, возникли постепенно в зависимости от потребностей жизни и характера искусства той или иной эпохи.

Графика — древнейшее из изобразительных искусств. Первые изображения — рисунки, нацарапанные на стенах и скалах пещер первобытного человека, орнамент, высеченный на предметах быта, орудиях труда и на оружии эпохи неолита и бронзового века, — все это можно отнести к первым шагам искусства графики.

На ранних ступенях цивилизации графика совместно со скульптурой выступала как бы предшественницей письменности. История сохранила для нас и пергаментные свитки, и каменные плиты с различными изображениями, которые надо было не просто смотреть, а читать как надпись, хотя в отличие от настоящего письма в них о многом следовало лишь догадываться.

Так, например, желая рассказать о том, что царь Нармер покорил всю долину реки Нил и захватил при этом шесть тысяч пленных, египетский художник IV тысячелетия до нашей эры изобразил на плите, высеченной в честь этого события, мифического покровителя египетских царей — бога Гора. Бог Гор был изображен в виде сокола, покоряющего бога реки Нил, а каждый из шести цветков лотоса, как бы растущих из Нила, означал тысячу пленных. Такие изображения-надписи называются пиктограммами.

В течение длительного времени графика существовала лишь в связи с украшением того или иного предмета, главным образом из керамики и металла. Станковой графики как таковой еще не было. Основной областью применения графики были также рукописные книги или свитки, в которых текст дополнялся, пояснялся и украшался рисунками. Связь графики с письменностью таким образом сохранялась.

В Китае, например, даже не существовало принципиальной разницы между рисованием и каллиграфией, которая считалась там вполне равноправным искусством. Так, великий китайский художник XVIII века Ван Вей был также и прославленным в свое время каллиграфом, отлично умевшим рисовать сложнейшие иероглифы и красиво располагать их на свитке-книге.

Долгое время единственным видом графики был рисунок, и выполнялся он в одном экземпляре. И лишь в 868 году нашей эры в Китае был открыт способ размножения рисунка с помощью вырезанного на дереве клише (рисунка-печати). Это был зародыш той гравюры на дереве, или «ксилографии» («ксинос» — по-гречески «дерево»), которая возникла в Европе лишь в первой половине XV века. Появление ее было связано с народными движениями, охватившими многие европейские страны того времени, с первыми крестьянскими революциями.

**А. ГОНЧАРОВ,**  
заслуженный деятель искусств РСФСР

(Из книги «Об искусстве графики», 1960)

## О рыбаке и рыбке

Уважаемые товарищи!

В журнале «Юный художник» № 6 (1982) помещена статья кандидата искусствоведения А. АLEXИНА «Композиция. Движение и время в картине». Я хотел бы сделать частное замечание по поводу описания А. АLEXИНЫМ картины французского художника Пюви де Шаванна «Бедный рыбак».

Вот что говорится в статье: «Худой, нищенски одетый человек, безвольно сложив руки, печально склонив голову, стоит так неподвижно, что от лодки не расходится по воде даже малейшей ряби. Река, низкие безжизненные, с чахлыми желтыми цветками берега, нависшее мрачное небо — все оцепенело. Живопись сухая, сумеречная, жесткая. Следов кисти незаметно. Лиловые, бледно-зеленые, бледно-серые краски. Полное уныние, беспросветное, бесцветное, бесконечное... Не вносят оживления две фигурки на берегу, словно застывшие в своих движениях.

А рыбак все стоит. Все ждет. Верша пуста, и надежд на улов никаких. Почти ошутим ход времени, и здесь оно медленное, тихое».

Можно сразу сказать — автор статьи не рыбак. Иначе он не сделал бы столько ошибок.

Одно правильно — на картине передано состояние покоя. Все прочие рассуждения автора — домысел. Прежде всего рыбак ловит рыбу **не вершей**, а подъемником. Это тот способ лова, где необходимо терпение, и от неподвижности рыбака во многом зависит улов.

Рыбак «нищенски одетый»... Но никто не ходит на рыбалку в хорошей одежде, все надевают что постарее. У рыбака, изображенного на картине, обычная для ловли рыбы одежда. А то, что он в рубашке-майке, показывает лишь, что погода теплая, за это же говорит и вид раздетого ребенка, тихая вода.

«Безвольно сложив руки...» Но при ловле рыбы подъемником это

самая обычная, нормальная поза. Здесь надо стоять и не шевелиться. «Печально склонив голову...» Я лично ничего печального не углядел. Обычная для рыболова поза. Просто он стоит и ждет времени, когда можно будет поднять подъемник. «Стоит так неподвижно, что от лодки не расходится по воде даже малейшей ряби». Именно так он и должен стоять, если хочет хоть что-то поймать. «Мрачное небо» в этой репродукции увидеть трудно. Не согласен я и с основным выводом: «Полное уныние, беспросветное, бесцветное, бесконечное...» Никакого уныния на картине нет! Еще раз хочу сказать, если бы автор разбирался в рыбной ловле, он не сделал бы такого вывода. Отличная картина, и ничего печального на ней нет! Да, на ней изображено состояние покоя (что и хотел показать художник, и это ему удалось!) и то относительного. Не зря же художник ввел подвижную фигуру на третьем плане.

Может быть, на автора статьи произвело большое впечатление название картины — «Бедный рыбак» (а правилен ли перевод названия?). Но всем рыбакам известно: подъемник не сеть и богатым при таком способе ловли не будешь никогда.

Зачем я написал это письмо? Я просто по-товарищески хочу сделать небольшое замечание. Описывая картину, надо хорошо знать, что на ней изображено. Иначе последует неверный вывод.

А «сухая, сумеречная, жесткая» живопись — это, вероятно, манера письма художника.

Трактовка картины автором статьи ошибочна. Нельзя, не зная существа изображенного явления, давать подробное описание. В этом случае легко ошибиться.

А в целом статья хорошая.

С уважением

Уважаемый тов. Солдаткин!  
Я благодарен Вам за доброжелательную критику той части моей статьи, которая посвящена анализу картины французского живописца Пюви де Шаванна.

Пьер Пюви де Шаванн (1824 — 1898) — очень известный в свое время художник, автор больших монументальных композиций, портретов, рисунков. Его работы восхищали Дега, Ван Гога, Гогена, Н. Рериха. О нем очень высоко отзывался А. Дейнека, который, в Частности, писал: «Пюви поднял интерес к декоративным проблемам, он дал современное толкование монументальной практике».

Тем не менее в настоящее время этот мастер мало кому известен. Даже на родине Пюви де Шаванна уже несколько десятилетий о нем не издавалось почти никакой литературы. А ведь в будущем году исполняется 160 лет со дня рождения этого замечательного художника.

«Бедный рыбак» (перевод названия правилен) не столько жанровая картина, сколько аллегория, обобщенное выражение поэтического замысла. Конечно, по черно-белому воспроизведению трудно судить о колорите, о силе выразительности картины. Однако я имел возможность видеть ее в подлиннике и полагаю, что, анализируя полотно, не погрешил против истины.

Конечно, можно еще отметить, что в этом произведении Пюви де Шаванн выразил свою любовь к земле, речным далям, безбрежному небу, воплотил мечту об утраченном единстве человека, пусть бедного, с природой, прекрасной во всех своих проявлениях.

Что касается ошибки в названии рыболовной снасти, то тут никуда не денешься — ее нельзя не признать. Я обязуюсь усиленно заняться рыбной ловлей во время очередного отпуска.

Е. И. СОЛДАТКИН,  
рыболов-спортсмен  
1-го разряда

А. АЛЕХИН

ДУЧЕНТО, ТРЕЧЕНТО,  
КВАТРОЧЕНТО, ЧИНКВЕЧЕНТО

Если перевести эти итальянские слова на русский язык, то они буквально означают 200, 300, 400, 500, а также 1200-е, 1300-е, 1400-е и 1500-е годы, что равносильно XIII, XIV, XV, XVI столетиям. В нашем искусствоведении данные термины используются для обозначения соответствующих этим векам периодов в развитии итальянского искусства, и все они могут быть объединены таким общеизвестным понятием, как Возрождение (или Ренессанс). Эпоха Возрождения подразделяется на Проторенессанс, или так называемое Предвозрождение (конец дученто-треченто), Раннее Возрождение (кватроченто), Высокое Возрождение (конец кватроченто — начало чинквеченто) и Позднее Возрождение (чинквеченто). Еще раз хотим обратить ваше внимание на то, что дученто — это не XII, а XIII век, треченто — не XIII, а XIV и так далее.

Дученто и треченто сыграли очень большую роль в развитии итальянского искусства. Именно в это переходное время был подготовлен будущий подъем ренессансного искусства, зародился особый интерес к античности, возникло восприятие человека как сознательной и мыслящей личности. В период дученто темпы развития архитектуры, живописи и скульптуры не совпадали. Ранее всего искусство Проторенессанса проявилось в скульптуре, а именно в творчестве Николо Пизано и его ученика Арнольфо ди Камбио, который выступал также и как архитектор. Если для дученто ведущим видом изобразительного искусства являлась скульптура, то для треченто это была живопись. В то время творил великий флорентиец, родоначальник реалистической живописи Джотто ди Бондоне.

Кватроченто характеризуется расцветом и архитектуры, и живописи, и скульптуры. В этот период в Италии работала целая плеяда выдающихся мастеров, и среди них три столпа Раннего Возрождения — архитектор Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо.

Высокое Возрождение — это как бы взлет, высшее проявление ренессансного искусства. Его представителями были величайшие Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль и Тициан, при жизни прозванные современниками «божественными». Творчество Веронезе и Тинторетто относят к периоду Позднего Возрождения, заключительного в истории итальянского искусства Ренессанса.

Е. АРХИПОВА.

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

ЮНЫЙ  
ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году.

5. 1983.

В НОМЕРЕ:

- |        |   |  |
|--------|---|--|
| 1      | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ<br>Трудный путь радостных открытий  | Егор Исаев   |
| 2      | К 165-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. МАРКСА<br>«Говорить языком самого предмета»                        | З. Апресян   |
| 5      | Образ первого коммуниста планеты  | Л. Кербель   |
| 8      | РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ<br>П. Корин. Портрет маршала Г. К. Жукова                                | Юр. Нехорошее  |
| 10     | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА<br>Секрет Куинджи<br>Репин о Куинджи                                   | Ариадна Жукова   |
| 15     | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА<br>Английская классическая акварель                                 | А. Михайлов  |
| 20     | ХУДОЖНИК И КНИГА<br>Б. Дехтерев (К 75-летию со дня рождения)                                      | В. Панов   |
| 24     | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ<br>Торжок  | В. Анисимова   |
| 28     | О форме юного пионера   | Т. Блынская  |
| 30     | МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ МУЗЕЕВ<br>Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства    | В. Гуляев, С. Кавецкая,<br>Е. Дорошенко, А. Прокопьев, Л. Пирогова, Г. Батов |
| 38     | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА<br>О живописи на пленэре<br>Пленэр. Живопись человеческой фигуры | Д. Домогацкий<br>И. Архипов  |
| 44     | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ<br>Любимая тема  | С. Федоров   |
| 45     | КРУГ ЧТЕНИЯ<br>Об искусстве графики   | А. Гончаров  |
| 43, 47 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ  |  |

На 1-й странице обложки: В. Серов. Девушка, освещенная солнцем. Масло. 1888. Государственная Третьяковская галерея. 89,5X71 см.

На 2-й странице обложки: Л. Кербель (руководитель), скульптор Н. Любимов, архитекторы М. Посохин, С. Кулев, Г. Лебедев. Героям международного рабочего и коммунистического движения. Рабочая модель памятника для Москвы. 1982.

На 3-й странице обложки: Э. Делакура. Резня на острове Хиос. Масло. 1823—1824. Лувр.

На 4-й странице обложки: Н. Соломин. Рубежи славы. Фрагмент. Масло. 1982.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова

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

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 05.03.83. Подп. в печ. 29.04.83. А00103. Формат 60x90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. в.

Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 175 500 экз. Цена 70 коп. Заказ 221.

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

