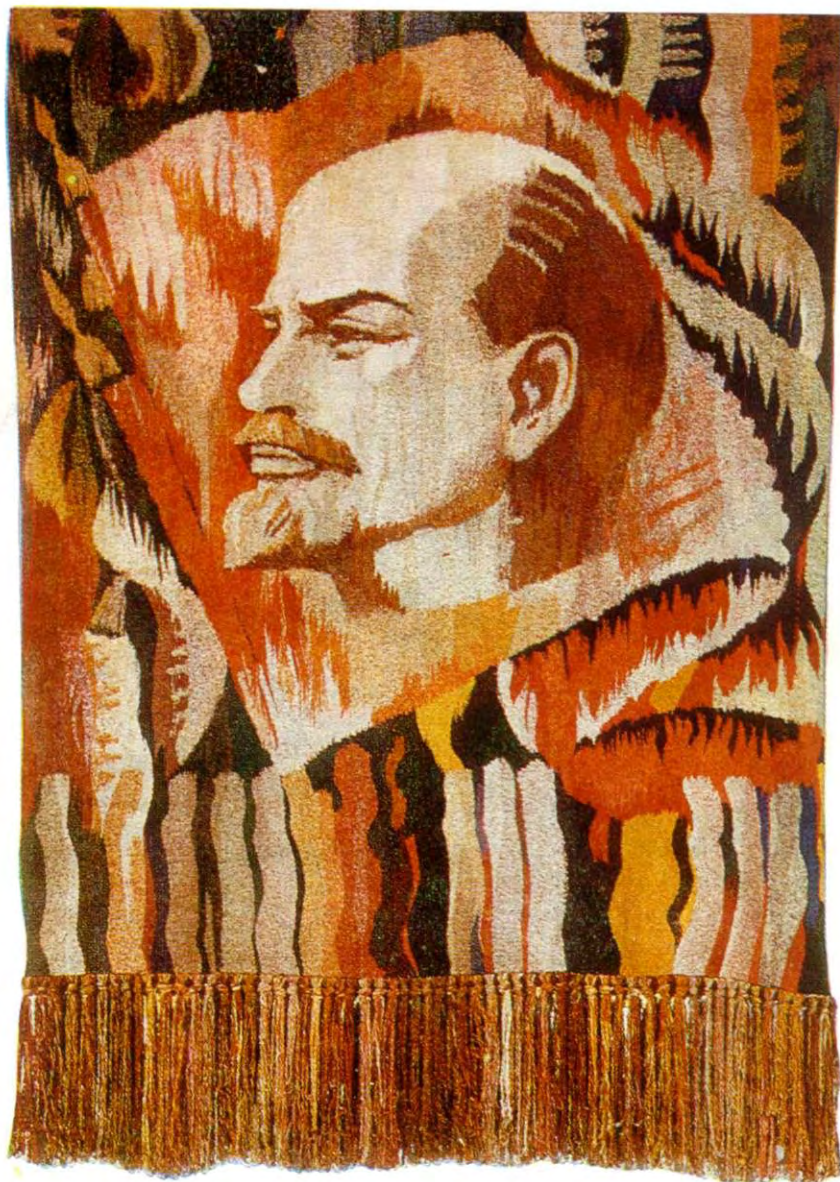


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





«КАКАЯ УВЛЕКАТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА...»

(В. И. Ленин и классическое западноевропейское искусство)

Известно, что однажды, в годы первой русской революции, когда В. И. Ленин скрывался на одной из конспиративных квартир в Петербурге, Владимир Ильич увидел там этажерку книг по изобразительному искусству и очень ими заинтересовался.

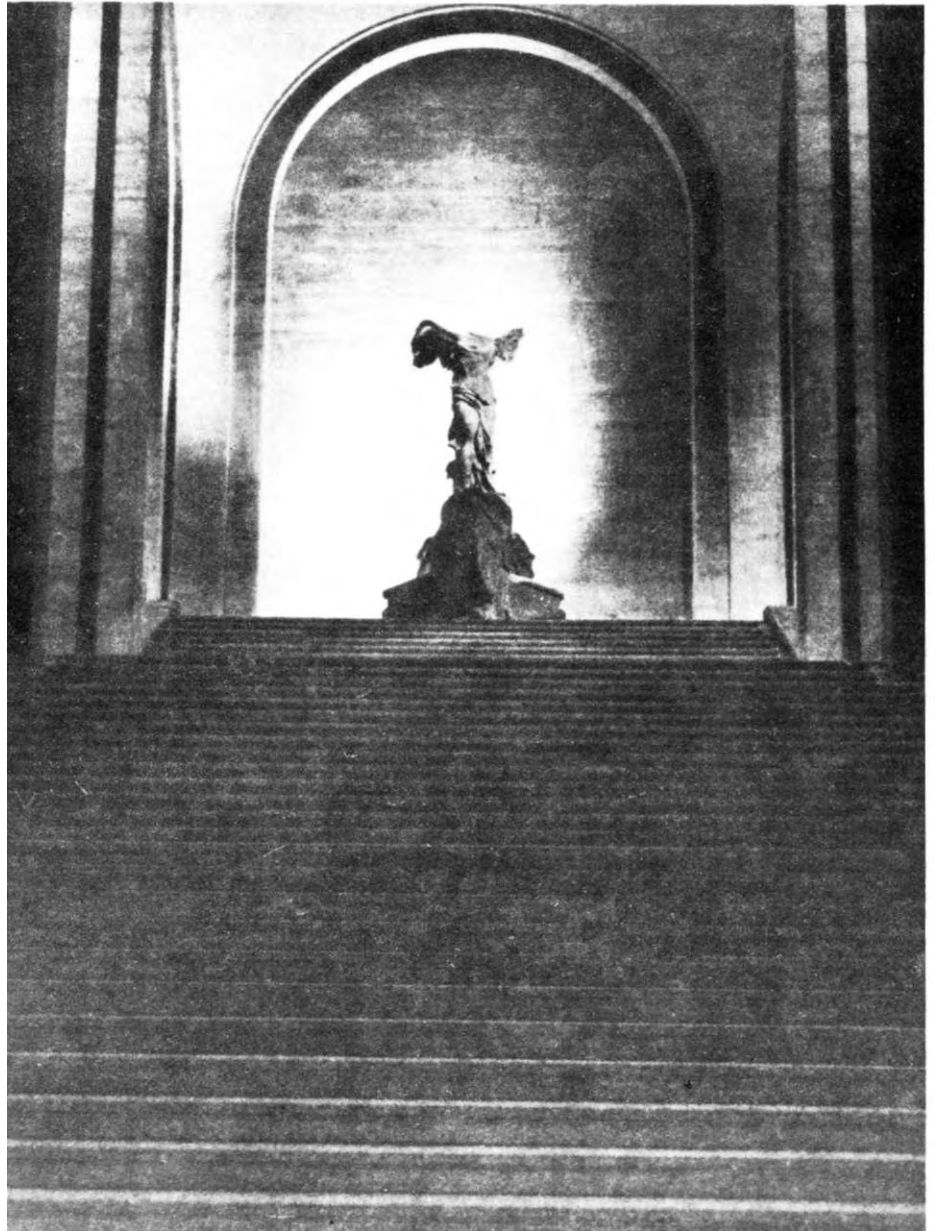
— На другое утро, — вспоминал впоследствии А. В. Луначарский, — Владимир Ильич сказал мне: «Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для коммуниста. Вчера до утра не мог заснуть, все рассматривал одну книгу за другой».

Но какие же конкретно книги так привлекли внимание В. И. Ленина? По словам А. В. Луначарского, это была коллекция кнакфусовских изданий, посвященных крупнейшим художникам мира.

Эти книги сравнительно небольшого объема, обильно иллюстрированные, снабженные популярно написанными текстами, доступные по цене — выпускал начиная с 1895 года немецкий художник и историк искусства Герман Кнакфус (1848—1915). Со вкусом оформленные издания широко распространялись среди любителей искусства не только в Германии, но и в России, многих других странах. Выпуски этой серии, именовавшейся «Ktinstler monographie», давали неплохое представление об изобразительном искусстве разных эпох и народов.

К тому времени было выпущено более 70 таких монографий. Некоторые из выпусков выдерживали до десяти изданий. Есть основания считать, что той ночью, когда Владимир Ильич заинтересовался ими, большинство книг этой серии побывало в его руках.

Хотя А. В. Луначарский, вспоминая слова Ленина, и сообщает о досаде Владимира Ильича на



Ника Самофракийская.
Мрамор. 305 год до н. э.
Лувр. Париж.

то, что у него «не было и не будет времени заняться искусством», мы тем не менее, по свидетельствам других близких Ленину лиц, знаем, что, загруженный самой разнообразной работой, он все же, используя редкие свободные



минуты, неоднократно пытался глубже познакомиться с изобразительным искусством не только по книгам и альбомам, но и по самим подлинникам.

Находясь в разных странах Западной Европы (это была поездка за границу в 1895 году и две вынужденные эмиграции, длившиеся более 14 лет, за ко-

торые Ильич жил или бывал проездом в 12 государствах), Ленин не раз осматривал всемирно известные памятники, посещал художественные музеи и галереи. Древние Помпеи, Кёльнский собор в Германии, Шильонский замок в Швейцарии, Лувр, Британский музей и Лондонская национальная гале-

рея, художественные музеи Вены, Стокгольма, Базеля, Антверпена, Мюнхена — вот далеко не полный перечень тех сокровищниц мирового искусства, которые привлекали к себе внимание вождя.

По воспоминаниям М. Ф. Андреевой — известной русской актрисы, общественной деятельницы, жены и друга А. М. Горького — известно, что вместе с Алексеем Максимовичем Ленин побывал на развалинах древнеримского города Помпеи, где сохранилось много памятников античного искусства. Произведения античного искусства Владимир Ильич, бесспорно, видел в Лувре, Британском и Неаполитанском музеях.

Интересны воспоминания грузинского революционера Миши Цхакая — одного из старейших деятелей Коммунистической партии, международного рабочего движения и Советского государства, с которым Ленин осматривал Париж и его достопримечательности.

— Почти целый день он был моим чичероне, — рассказывал М. Цхакая о Владимире Ильиче. — Сам он неоднократно бывал в Лувре, а сейчас ходил специально для меня. У подножия статуи Ники Самофракийской, греческой скульптуры — символа победы, Ленин шепотом сказал: «Смотрите, дорогой Миха, на это чудо древней эллинской культуры. Изумительное, нечеловеческое создание!»

Владимир Ильич так подробно рассказал мне историю этой скульптуры, будто всю жизнь посвятил изучению античного искусства. Его рассказ глубоко взволновал меня, остался в памяти на всю жизнь. В общении с Владимиром Ильичем я приобрелся и к искусству...

Вместе с Н. К. Крупской Ленин бывал в Венском художественно-историческом музее, в мюнхенской Старой пинакотеке, где знакомился с творчеством великих мастеров Возрождения и более позднего времени, осматривал выдающийся памятник немецкой готики — Кёльнский собор, посещал Шильонский замок на Женевском озере. А из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича известно, что в 1917 году Ильич особенное внимание уделил вели-

Леонардо да Винчи.
Мадонна в скалах.
Масло. Около 1497—1511.
Национальная галерея.
Лондон.

А. Дюрер.
Апостолы Иоанн Евангелист
и Петр.
Масло. 1526.
Старая пинакотека. Мюнхен.



колепно исполненным миниатюрам и другим украшениям средневековых рукописей, хранящихся в библиотеке Академии наук в Петрограде.

Об интересе Ленина к искусству эпохи Возрождения говорят воспоминания В. А. Десницкого — литератора, участника социал-демократического движения. В 1907 году во время V съезда партии при посещении с Горьким Национальной галереи в Лондоне Владимир Ильич, задержав внимание на картине Леонардо да Винчи (а там, как известно, находится вариант знаменитой «Мадонны в скалах»), сказал: «Вот художник, у которого есть мысль».

Из рассказа Десницкого, о котором сообщает в своих воспоминаниях Горький, известно также, что Ленин интересовался творчеством великого немецкого художника Альбрехта Дюрера. Однажды, когда Ленин и Десницкий ехали по Швеции в вагоне поезда и рассматривали немецкую монографию, посвященную Дюреру, соседи по купе, немцы, спросили их, что это за книга. Оказалось, что они ничего не слышали о своем великом художнике. Владимир Ильич с гордостью сказал Десницкому: «Они своих не знают, а мы знаем!»

Примечательно, что в личной библиотеке Ленина в Кремле находится альбом Старой мюнхенской пинакотеки, содержащий 300 репродукций произведений классического западноевропейского искусства.

О том, что Ленин любил изобразительное искусство и посвященные ему иллюстрированные издания, вспоминала Н. К. Крупская:

«Владимир Ильич любил картины. Помню, как я удивлялась, — писала она, — когда Владимир Ильич забрал как-то у Воровского целый ворох иллюстрированных характеристик разных художников и стал их подолгу по вечерам читать и рассматривать приложенные картины».

По сообщениям швейцарских исследователей известно, что, посетив город Базель, В. И. Ленин «часть утра... провел в музее перед полотнами Гольбейна и Бёклина».



Ленин не раз посещал богатейший Венский художественно-исторический музей. Об одном из таких посещений, вероятно первом, он сообщил в письме к своей матери. Участник революционного движения А. А. Трояновский рассказал, как в 1913 году он вместе с Владимиром Ильичем осматривал Венский художественно-исторический музей и галерею Лихтенштейн в Вене, где внимание Ленина привлекли широко представленные там полотна великого фламандского живописца Рубенса:

«В. И. Ленина влекло в музеи так называемых изящных искусств не простое любопытство или стремление увеличить свои знания в этой сфере, — писал Трояновский. — По моему мнению, Ленин в галереях и музеях наслаждался картинами великих мастеров, как мало кто другой. Я, по крайней мере, не видел людей, которые с таким настоящим восторгом смотрели на произведения большого искусства».

Я не могу подыскать подходящих слов, которые могли бы выразить то чувство, которое отражалось на лице Ленина, когда он рассматривал картины, которые ему сильно нравились. Это было нечто похожее на восторг и во всяком случае большее, чем просто удовольствие... Было интересно смотреть на самого Ленина, когда он стоял перед карти-

ной, которая производила на него сильное впечатление. Это тоже сюжет, заслуживающий быть изображенным кистью крупного художника... Еще более замечательно то, — продолжал свои воспоминания Трояновский, — что всякий раз, когда Ленин подолгу останавливался перед какой-либо картиной и свойственным ему образом восхищался ею, под картиной всегда стояла, и почти без исключения, подпись Рубенса.

Не то чтобы Ленин специально выбирал картины Рубенса. Нет. Он глядел на картину и переживал наслаждение, которое она ему доставляла, не смотря сначала на имя автора. Потом уже оказывалось, что это был Рубенс».

Среди книг кнакфусовской серии, которые рассматривал Ильич, по всей вероятности, была и изданная в 1902 году монография о выдающихся французских художниках-реалистах Франсуа Милле и Теодоре Руссо. Произведения этих мастеров, в частности знаменитая картина «Собирательницы колосьев» Милле, так же как и пейзажные полотна одного из видных представителей так называемой барбизонской школы Руссо, в начале нынешнего века уже находились в Лувре, и Ленин мог их там видеть и оценить по достоинству.

В связи с этим становится вполне понятным и то, почему на двух открытках, посланных Ильичем матери и сестре из Фонтенбло (Франция), мы встречаем изображение барельефного памятника этим живописцам, находящегося в лесу неподалеку от деревушки Барбизон. Если Ленин решил отправить родным открытки с памятником именно этим художникам, то, следовательно, он был знаком с их творчеством, должным образом оценивал их реалистические принципы и демократическую направленность.

Вероятно, из подобных же позиций исходил Ленин, когда советовал обратившимся к нему двум делегатам III съезда партии не только воспользоваться указаниями Г. В. Плеханова и А. В. Луначарского относительно осмотра тех или иных художественных памятников Парижа, но, наряду с посещением Стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез и Музея революции 1789 года (Музея Карнавале), рекомендо-



П. Рубенс.
Елена Фурмент,
жена художника,
с сыном Франсом.
Масло. 1635.
Старая пинакотека. Мюнхен.

вал особое внимание уделить скульптуре Огюста Родена «Мыслитель», в которой с необычайной идейно-художественной силой воплощена напряженность человеческой мысли.

Один из ветеранов немецкого рабочего движения, писатель и журналист Ф. Хольцапфель, общался о посещении Лениным Дрездена и о знакомстве его с

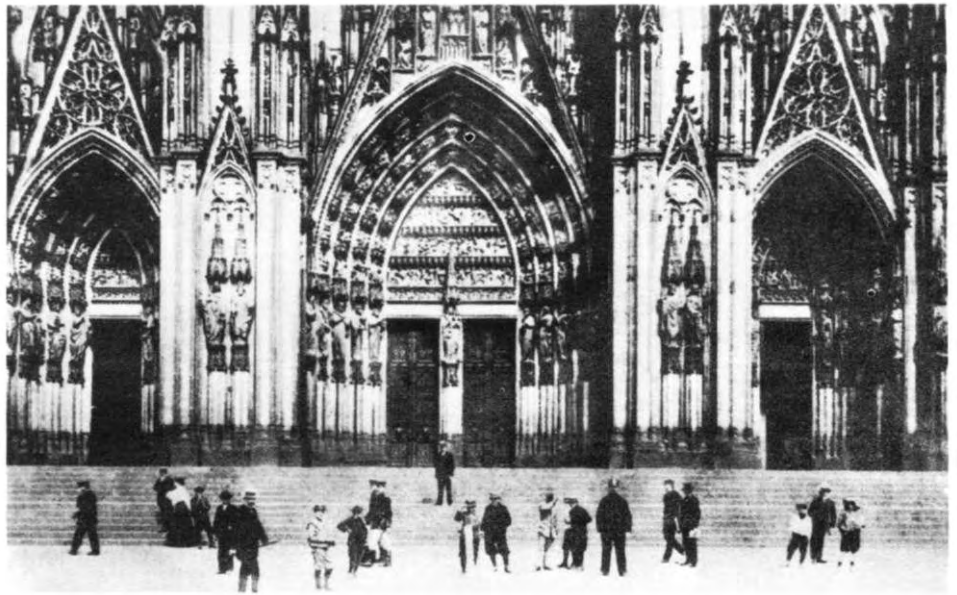
художественными памятниками этого города:

«Фрауенкирхе, Фюрстенцуг, дворец, Цвингер, опера, придворная церковь, итальянская деревушка, картинная галерея — все это он хотел видеть, обо всем хотел что-либо узнать... Иногда, отойдя от нас на несколько шагов, он останавливался перед каким-либо зданием и спрашивал о его происхождении и назначении. Было не очень-то просто дать на его вопросы удовлетворительный ответ... Мы стояли на Брюлевской террасе, которую когда-то называли «Балконом Европы». Ленин сдвинул кепку

на затылок и расстегнул пальто. Держа руку в кармане брюк, он стоял, облокотившись на решетку моста, немного наклонившись вперед, и показывал на мост Августа, оперу, придворную церковь и все другие прекрасные памятники архитектуры, в которых он разбирался лучше, чем мы. Его суждения об архитектуре и скульптуре были настолько уверенными, что мы просто удивлялись... Все это создали рабочие руки, и все это когда-нибудь будет принадлежать рабочим, думал он, вероятно, в эту минуту, глядя на роскошь королевской резиденции».

И действительно, в советские годы, руководя культурным строительством в нашей стране, В. И. Ленин не раз в своих работах, выступлениях, в различных декретах и в беседах подчеркивал мысль о принадлежности трудовому народу всех подлинных сокровищ художественной культуры прошлого, всех достижений классического искусства.

Конечно, углубленно и специально заниматься историей изобразительного искусства В. И. Ленин не имел возможности, но круг интересов его был настолько широк, что, судя по имеющимся ныне материалам, изобразительное искусство на разных этапах жизни Владимира Ильича неоднократно привлек-



О. Роден.
Мыслитель.
Бронза. 1880—1900.
Париж.

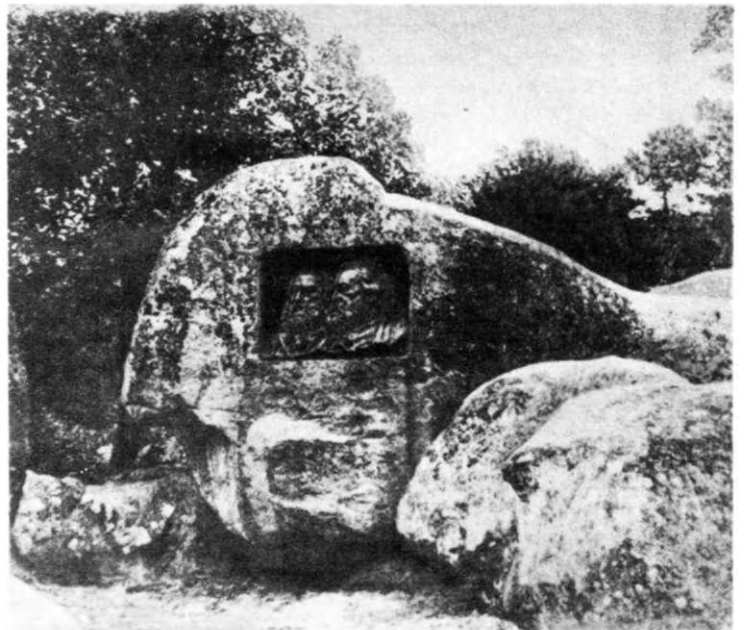
Кёльнский собор
Санкт-Петер.
1248—1880.
Главный портал.

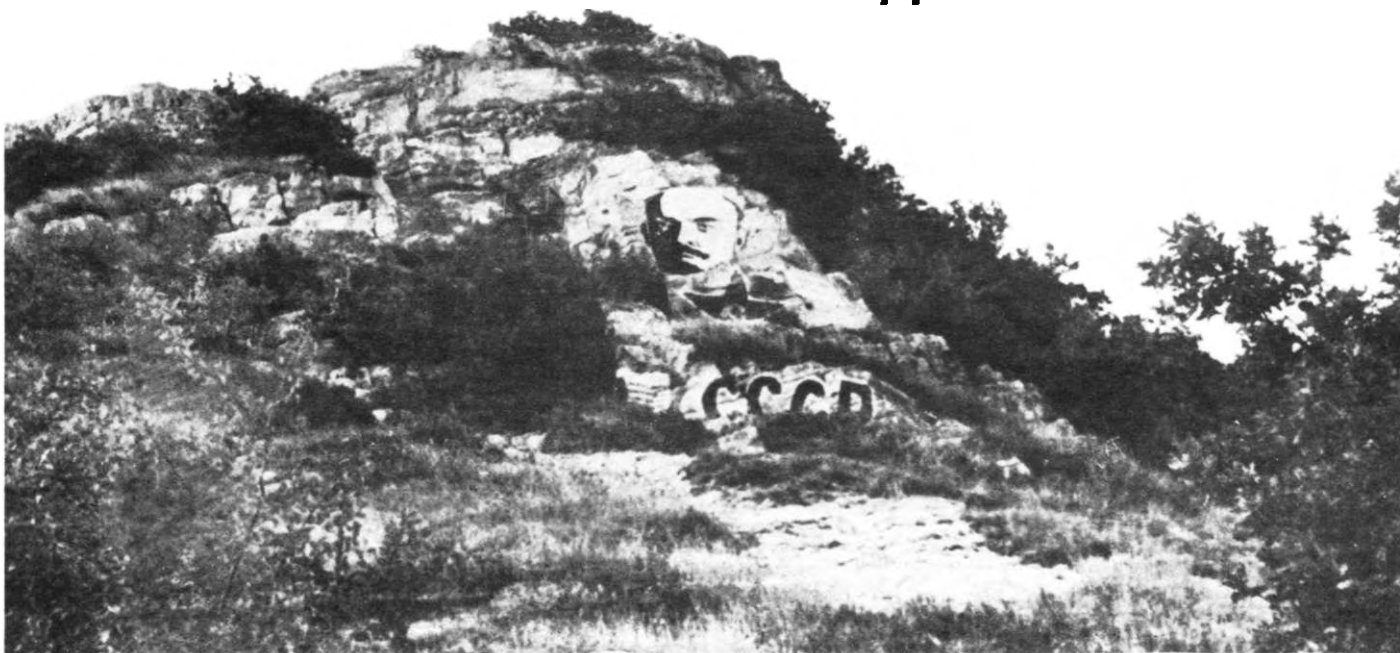
А. Шапю.
Памятник-барельеф
художникам Франсуа
Милле и Теодору Руссо
в лесу Фонтенбло.
Конец XIX века.

кало внимание вождя трудящихся. Более того, он не просто интересовался живописью, скульптурой, графикой, декоративно-прикладным искусством и архитектурой, но и, особенно после победы Великого Октября, непрестанно заботился о том, чтобы поставить их на службу делу революции.

Эти ленинские заветы воплощаются в художественной жизни Страны Советов на всем историческом пути ее развития.

В. ШЛЕЕВ,
кандидат исторических наук





Тому, кто бывал в Пятигорске, вероятно, приходилось, поднявшись на Горячую гору, видеть высоко подле вершины горы Машук на плоском выступе скалы огромный красочный портрет Владимира Ильича Ленина.

Интересна судьба этого изображения, сделанного на четырехсотметровой высоте в 1925 году художником Н. К. Шуклиным.

...Лето 1942 года. Полчища фашистов прорвались к Пятигорску. В городе настали мрачные дни «нового порядка», введенного оккупантами. Но на Ленинской скале, как ее называют пятигорчане, по-прежнему виднелся портрет вождя. Он воодушевлял советских людей на борьбу с захватчиками, вселял уверенность в победе. Нацистская комендантура расклеила по городу смехотворный приказ, запрещающий жителям глядеть в сторону скалы. Это, естественно, не помогло.

Через несколько дней в горы поднялась специальная команда эсэсовцев и забросала портрет грязью. Но ночью группа партизан, действовавших в горах, очистила портрет, и утром он вновь засиял на солнце. Взбешенные этой смелой вылазкой гитлеровцы решили забелить портрет известью. Для этого в горы была направлена специальная группа альпинистов из горнострелковой дивизии «Эдельвейс». Закрасив портрет, фашисты на ночь выставили под скалой часового. Но будто сама природа Кавказа восстала против оккупантов! Ночью разразился небывалый ливень, смывший всю «работу» спецкоманды из «Эдельвейса». Ярости врагов не было предела. Они установили на Горячей горе крупнокалиберные пулеметы и открыли ожесточенный огонь по изображению вождя. И хотя патронов не жалели, пули, отскакивая от монолитной скалы словно горох, так никакого вреда портрету и не причинили. Тогда на Горячую гору были подняты полевые орудия и минометы. Но и поврежденный снарядами портрет Ленина жил! Фашистам оставалось только одно — попробовать взор-

вать огромную скалу. Несколько дней к подножию возили взрывчатку. Все было готово к взрыву, но... поднять на воздух часть горы враги так и не успели, помешало стремительное наступление советских войск.

При каких обстоятельствах был написан этот необычный портрет В. И. Ленина?

В июле 1925 года в Пятигорске проходил Первый съезд женщин-горянок и казачек Северного Кавказа. Среди приглашенных на съезд гостей и оказался Николай Кузьмич Шуклин — молодой начинающий художник, журналист и поэт. Возвращаясь с очередного задания, Шуклин обратил внимание на высокую отвесную скалу одного из склонов Машука. И решил, что хорошо бы нарисовать на этой скале в подарок съезду портрет Ильича, увековечить дорогой всем трудящимся образ. Шуклин привлек к этой работе своих друзей комсомольцев. Вместе они раздобыли все необходимое и приступили к делу. В веревочной люльке энтузиасты сверху спускались к скале и от зари до зари работали. Ко дню открытия съезда портрет был завершен.

Торжественно открывали памятное изображение. У подножия горы собрались не только все делегаты съезда, но и большинство жителей города. Право снять покрывало с шестиметрового изображения было предоставлено почетному гостю съезда легендарному герою гражданской войны Семену Михайловичу Буденному.

С тех пор прошло почти шестьдесят лет. Портрет Владимира Ильича и сегодня виднеется высоко над Пятигорском. К подножию горы постоянно приходят люди. Здесь проводятся торжественные пионерские сборы, юным ленинцам, принятым в пионеры, повязывают красные галстуки, здесь же юношам и девушкам, вступающим в ряды ВЛКСМ, вручают комсомольские билеты. Не зарастает горная тропа к подножию Ленинской скалы!

ВЕНЕЦИАНСКИЕ ПЕЙЗАЖИСТЫ XVIII ВЕКА

К началу XVIII века некогда могущественная Венеция утратила значение политического центра Средиземноморья, превратившись в своеобразный центр паломничества. Сюда съезжались богатые путешественники со всех концов Европы, чтобы полюбоваться красотами города. И каждый мечтал увезти на память картину, рисунок или гравюру, изображающую какой-либо уголок прекрасного города. Недаром наибольшей популяр-

ностью среди других жанров пользовался пейзаж.

«Население Венеции,— писал историк Монье,— это праздничная и праздная толпа: поэты и приживальщики, парикмахеры и ростовщики, певцы, танцовщицы...— все, что живет удовольствиями или создает их.

В Венеции семь театров, двести постоянно открытых кафе, бесчисленное множество казино, в которых зажигаются свечи только в два часа ночи и в которых

самые благородные кавалеры и дамы смешиваются с толпой незнакомцев... Днем перед кафе пятьсот посетителей сидят за столиками, и говор их смешивается со звоном ложечек, которыми мешают шербет. Под арками Прокураций проходят плащи из серого шелка, из голубого шелка, из красного шелка, из черного шелка, проходят зеленые камзолы, обшитые золотом и отделанные мехом, проходят пурпурные рясы, халаты с разводами, муф-

А. Каналетто.
Отъезд венецианского Дожа на обручение с Адриатическим морем.
Масло. 1730-е годы.





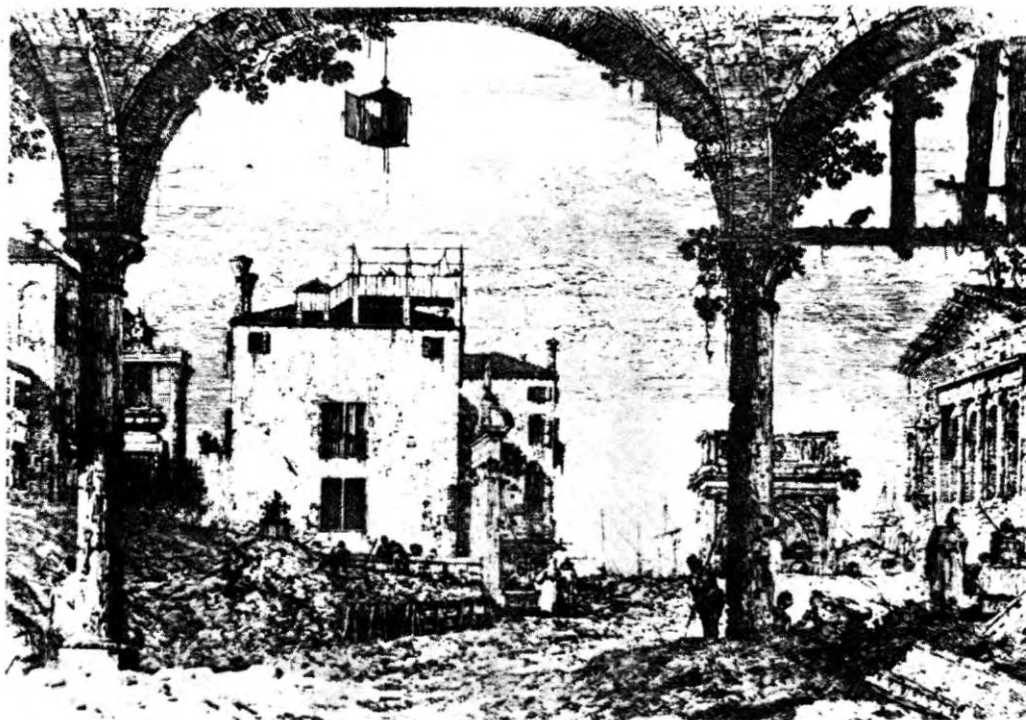
ты из леопарда, веера из бумаги, тюрбаны, золотые ризы, султаны и маленькие женские треуголки, вызывающе сдвинутые на ухо. Это народонаселение феерии, восточного базара, морского порта, где все обычаи встречаются, где сталкиваются и уживаются рядом все наречия».

Трудовой люд Венеции — рабочие мануфактур, гондольеры,

рыбаки, грузчики, перевозчики. Эта среда во многом питала венецианское искусство, имевшее широкую народную основу. Гаспаро Гоцци, брат знаменитого драматурга Карло Гоцци, рассказывал, что совсем неграмотные люди рисовали красивые виды без всяких специальных знаний. А вот прошение ремесленников, столяров и каменщи-

ков, поданное в 1741 году. Они просят, чтобы в праздничные дни, утром и после обеда, их обучали итальянскому языку и правилам знаменитых архитекторов, а также тому, как выполнять рисунки и точные профили.

В Венеции XVIII века существовало два направления пейзажной живописи: архитектурной и видовой, или ведутной. Наибольшим признанием пользовался пейзаж-ведута. В буквальном переводе слово «ведута» означает «вид». Различали два его типа. «Точная ведута» развилась как продолжение городского ландшафта, распространенного в Голландии XVII века. Этим родом живописи занимались такие художники, как Л. Карлеварис, Б. Белотто. Для наиболее верной передачи перспективы они пользовались оптической камерой. Венецианец Альгаротти следующим образом описывает ее устройство: «Посредством стеклянных линз и зеркала приспособление перемещает образ объекта и дает изображение на листе бумаги. Этот искусственный глаз известен как оптическая камера. Поскольку она допускает проходить только ярким лучам от объекта в фокус, она дает образ исключительной чистоты и силы. Ничего не может быть более при-



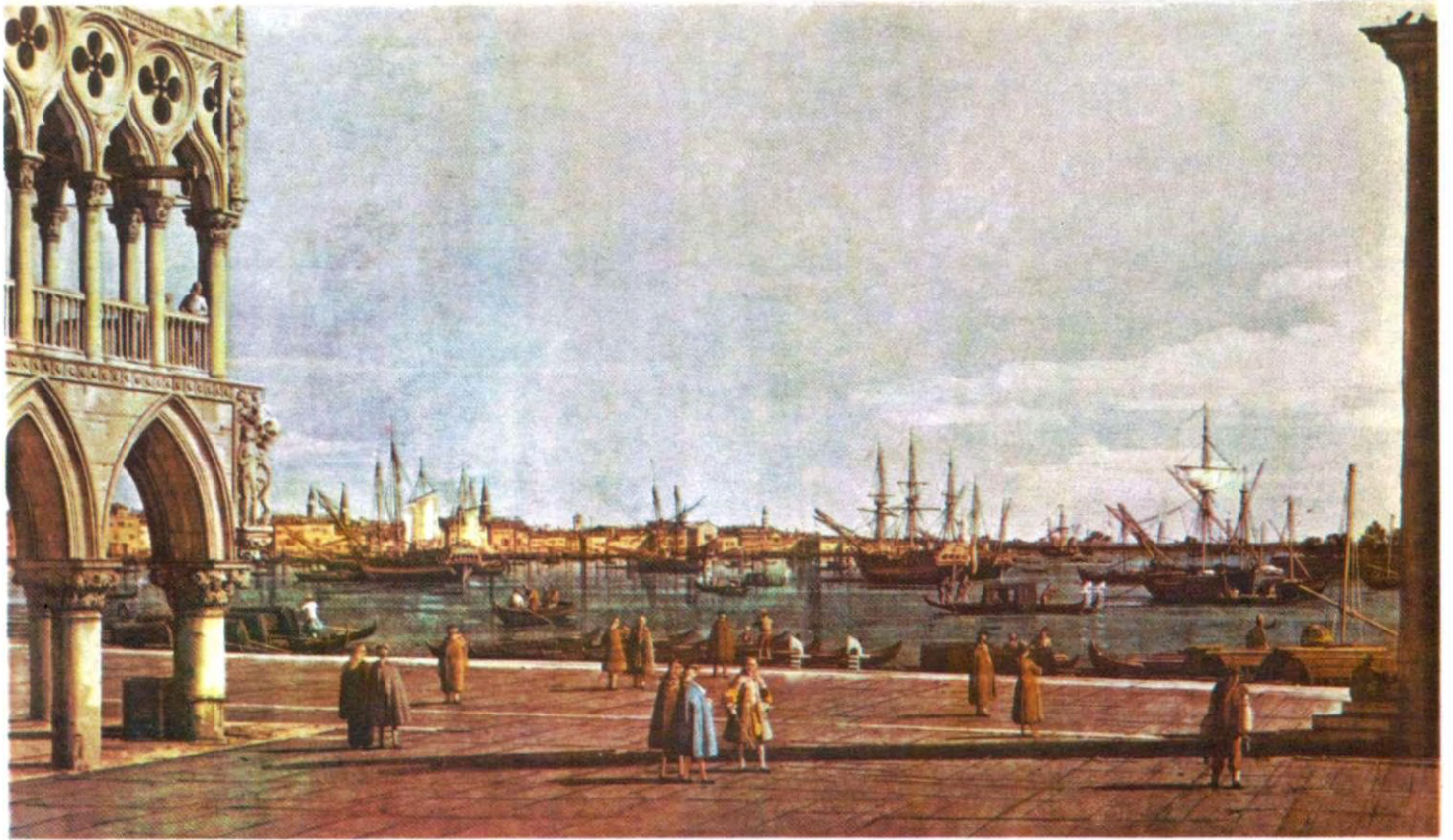
А. Каналетто.
Вид Большого канала около церкви Сайта Кроче.
Перо, коричневые чернила, карандаш.
1730-е годы.

А. Каналетто.
Портик с висящим фонарем.
Офорт. 1740-е годы.

А. Каналетто.
Залив Сан Марко.
Масло. Конец 1730-х годов. ▷

А. Каналетто.
Вид церкви Сан Лоренцо.
Перо, коричневые чернила, карандаш, с заливками серым тоном. ▷

А. Каналетто.
Улочка, перекрытая арками.
Перо, коричневые чернила, карандаш, с заливками серым тоном. ▷



ятного глазу и более полезного, чем картина, выполненная с помощью этого способа. Очертания точные, перспектива и светотень изумительно реалистические, в то время как цвет живой и мощный».

Подлинным мастером ведуты

стал **Джованни-Антонио Каналетто (1697—1768)**, которому удалось объединить в своих пейзажах документальную точность с тонким чувством природы.

Он начал работать как живописец в мастерской декоратора, а в 1719 году отправился в Рим. По возвращении на родину принял за самостоятельную работу, и вскоре известность его распространилась за пределы Венеции. Каналетто начал изображать знаменательные события из жизни родного города. Так, в 1726 году состоялся прием французского посла. Картина, рассказывающая об этом событии, находится теперь в Эрмитаже.

Вскоре он написал «Празднование Вознесения», затем «Прием императорского посла графа Боланьо».

Живописец работал под открытым небом, делая наброски карандашом, что в то время было новшеством. В его картинах с добросовестной правдивостью и совершенной перспективой воспроизводились интересные уголки города. При этом он постоянно заботился о красоте живописи —

характерна картина «Отъезд венецианского Дожа на обручение с Адриатическим морем». Тщательно выписанные здания, как бы окутанные влажным воздухом, золотистый солнечный свет, множество человеческих фигур, зеленоватые воды Адриатики,





Ф. Гварди.
Площадь Сан Марко.
Масло. Около 1760.

Ф. Гварди.
Площадь Сан Марко.
Фрагмент.
Масло. Около 1760.

где различима каждая волна, малиновое пятно корабля Дожа — все подчинено цели передать пышное, праздничное зрелище.

Наряду с «точной ведутой» в Венеции был известен жанр «фантастической ведуты», крупнейшим представителем которого стал **Франческо Гварди** (1712 — 1793).

В его холстах сама по себе фантастическая Венеция становится еще более похожей на мираж. Такова большая композиция «Праздничный корабль Дожа «Бучинторо» 1770 года. Но, в отличие от Каналетто, художник не стремился изобразить сцену документально. Он создает феерическое зрелище. Расширяет пространство лагуны, чтобы она вместила сказочный корабль Дожа и бесчисленное число сопровождающих его судов, растворяет дворцы в золотистой воздушной дымке, заполняет набережную движущейся, волнуемой, динамичной толпой.

Гварди был в числе создателей городского пейзажа, поэтом родного города, умевшим лирически изобразить любой скромный уголок Венеции. Такова небольшая картина «Рио деи Мендиканти» 1780 года. Главным становится передача стихии воздуха и воды, как будто тонущих в зеркале вод гондол, фигурок людей.

Гварди — великолепный колорист, сплавляющий предметный мир в единой голубовато-охристой с отдельными белильными вспышками красочной массе, так соответствующей влажной, прозрачной, зыбкой венецианской атмосфере. В его картинах зритель прогуливается по уютным дворикам, любуется величественными арками со старинными фонарями, заглядывает в игорный дом Ридотто с одетыми в маски странными посетителями, посещает музыкальные концерты, проходящие в роскошных апартаментах с лепниной, люстрами знаменитого муранского стекла, зеркалами и стенами, покрытыми голубым бархатом; бродит по паркам загородных вилл; неторопливо плывет по вечерней лагуне.

Таков мастерский холст живописца «Гондола в лагуне», исполненный в 1780 году, с его жемчужно-серой тональностью и то ли скользящей гондолой, то ли





сказочным городом, выплывающим издалека. Живопись здесь приобретает качества образной поэтической строфы.

Гварди — один из блестящих мастеров рисунка в мировом искусстве. Он передавал свет и воздух, подвижность и изменчивость атмосферы, чередование пространственных планов. Неподражаемо вписывал человеческие фигуры в окружающую среду, изображая массу людей с по-

мощью нескольких беглых штрихов, — словом, придавал сценам жизненность.

Художник работал пером и тонкой кистью, любил коричневые чернила, бистр, иногда применял акварель. Рисовал, как правило, на плотной, грубой бумаге, позволявшей добиваться живописных эффектов. Техника придавала изображению особую динамичность, легкость, воздушность. Вот, например, рисунок

бистром «Венецианский дворик» с разнообразными по интенсивности тона отмычками, легкими, прозрачными тенями и темпераментными росчерками пера. Недаром картины и рисунки Гварди с их тонким, поэтическим настроением, разнообразием оттенков чувств предвосхитили романтический пейзаж XIX века.

Л. ДЬЯКОВ

Ф. Гварди.
Вид таможни
близ Риальто.
Фрагмент.
Масло. 1750-е годы.

Ф. Гварди.
Поселяне.
Перо, кисть, бистр.
1770-е годы.

Ф. Гварди.
Посещение Дожем церкви
Сан Николо.
Фрагмент.
Масло. 1760-е годы.

Ф. Гварди.
Вид церкви.
Перо, кисть, бистр.
1770-е годы.



ДОРОГОЙ ВОСХОЖДЕНИЯ

Армения — одна из братских республик Советского Союза, народ которой после многих веков порабощения получил возможность строить на свободной земле новую жизнь. Поэтично рисует наше воображение этот край. Ярко-синего неба касаются суровые, неприступные утесы. Вдали величаво мерцает могучая глава Арак-рата. У подножия гор раскинулись плодоносящие сады и виноградники. Мирно и привольно пасутся стада. Звонко бегут прохладные воды Аракса. И в легкой дымке весеннего утра большим серебряным зеркалом лежит озеро Севан.

Изо дня в день животноводы, виноградари, хлеборобы и овощеводы отдают заботу сердца и тепло рук земле, ее полям и нивам. Растут и развиваются промышленные города. Небывалым размахом отмечены успехи науки. Крепнет и расцветает художественное творчество и искусство народа.

Трагические события минувшего вынудили два миллиона армян — чуть меньше половины всей нации — поселиться на чужбине. И когда дети и внуки беженцев после долгой разлуки впервые приезжают в отчий край, восторг и удивление вызывает у них Армения, преображенная за 60 лет Советской власти в землю поистине цветущую и прекрасную.

Лучшие сыны Армении в начале 20-х годов собрались в бедном полупустынном нагорье на большой подвижнический труд, мечтая возродить, создать заново культуру и искусство народа. В блистательном созвездии зачинателей возрождения национальной культуры были замечательные поэты О. Туманян, А. Исаакян, архитектор А. Таманян, композиторы А. Спендиаров, А. Хачатурян и славная плеяда художников — М. Сарьян, С. Агаджанян, Ф. Терлемезян, Е. Татевосян, А. Сарксян. Их творения и работы мастеров последующих поколений создали художественные образы нового, социалистического общества, утверждали идеалы подлинного гуманизма, высокой нравственности.

Рука об руку с другими народами страны, в едином стремлении братских республик к прогрессу, счастью, миру армянский народ внес в общую многонациональную культуру древние памятники и 1600-летнюю письменность, бессмертные строки поэтов и красоту, рожденную гением художников. Исторически сложилась

великая дружба русских и армян. Так, искусство восточной части Армении благодаря ее присоединению к России (1828) тесно взаимодействовало с русской демократической культурой. Некоторые художники органично вошли в историю искусства обоих народов, например замечательный маринист И. Айвазовский. Крупнейший армянский живописец В. Суреньянц был членом Товарищества передвижников. Репин назвал его «ярким представителем современной школы». Уроженец Армении, скульптор С. Меркуров внес большой вклад в развитие советской культуры.

По праву гордится и бережно охраняет Армения архитектурные сооружения, возведенные из камня в седой древности. Через столетия дошли до нас фрагменты древних росписей, искусство книжной миниатюры и орнамента. Керамика, серебряные дел мастерство, вышивка и ткачество, тис-

нение по коже, ювелирное искусство представляют собой то огромное культурное наследие, на почве которого расцвели все виды искусства народа.

Талантливо и вдохновенно работают сегодня мастера искусства республики, прославляя новь Отечества, красоту и мужество земли людей и людей земли. Точно выражены задачи и смысл труда современного художника в мудрых словах Сарьяна: «Земля прекрасна, ее законами мы живем. Нас безгранично радуют героические полеты в космос и проникновение в глубины вселенной. Но земля — наш дом. И люди хотят жить в своем доме. Люди хотят очень простых вещей — тепла, уюта, мира... Защитим же этот полный красок, звуков, чувств, мыслей мир нашим оружием — искусством! И сохраним этот мир для нашего искусства — трудного, прекрасного, человеческого».



М. Сарьян.
Солнечный день.
Темпера. 1923.

ГЕРБЫ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

АРМЯНСКАЯ ССР



Герб Армянской Советской Социалистической Республики создан в 1922 году. Автор герба — выдающийся художник Мартирос Сергеевич Сарьян (1880-1972) — включил в него ряд своеобразных национальных элементов. Интересно проследить, как Сарьян совершенствовал гербовый рисунок, вернувшись к нему спустя полтора десятилетия после создания первого варианта. Изменения не коснулись композиции и главных эмблем. Они были направлены на усиление лаконизма рисунка, на устранение деталей, которые либо не были абсолютно необходимыми, либо могли быть выражены иными средствами.

В основе герба — круглый восточный щит белого цвета. Он окаймлен девизным кольцом, где расположены написанное на армянском языке золотыми буквами название республики и отдельно, на красном девизном щитке, — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на русском и армянском языках. В центре щита помещено стилизованное изображение гор — Большого и Малого Арарата. Это символы древности и прародины армян, имеющие особое значение для борьбы армянского народа за свою государственность. Художник не только поместил их в центре герба — на месте, где должны быть главные государственные эмблемы, но и в варианте герба 1937 года убрал из центральной части щита все остальные элементы и, в частности, эмблему солнца. Кроме того, с поля щита Сарьяном были сняты и колосья сорго — одного из видов проса, характерного для Армении. Вместо этого художник выделил колосья пшеницы, как общую для всех на-

родов СССР эмблему достатка и животворной силы земли. Более строгий вид приняла виноградная лоза. Изображения же кукурузных початков и других даров природы также были сняты во избежание ненужного эмблематического многословия.

При этом двум оставшимся растительным эмблемам, а также буквенному изображению на девизном кольце были приданы стилизованная форма и строго симметричное расположение, чтобы уравновесить необычное изображение двух Араратов.

Наконец, Сарьян прибег к смелому и оригинальному приему: он «наслоил» одну на другую сразу три эмблемы, и тем самым не только «выиграл» место на гербовом щите, но и решил проблему соотношения эмблем друг с другом. На место солнечного диска, оставив лучи, он поместил красную звезду. На звезду — эмблему серпа и молота. Чтобы серп и молот не выглядели деталью звезды, Сарьян резко увеличил размеры эмблемы. Так что она хотя и оказалась наложенной на звезду, но воспринимается как самостоятельная. Такое виртуозное композиционное решение мог, конечно, осуществить только большой мастер: оно построено и на точном расчете, и на совершенном вкусе.

Работа М. С. Сарьяна над гербом Армении останется не только вкладом художника в строительство армянской государственности, но и свидетельством того, с какой взвешательностью подошел этот художник к своему творчеству.

В. ПОХЛЕБКИН,
кандидат исторических наук

Сравнить Армению прошлую с современной — значит сравнить несравнимое, посох путника — с высокими куполами Бюроканторской астрофизической обсерватории.

Две трети Армении покрыты горами. Они как пьедестал, на который социалистическая история возвела трудовую Советскую Армению.

Сурен Петросян

...

*В лагнях гор, расколотых
Стозвучным ломом времени,
Как яблоко из золота,
Красуется Армения.*

*Клянся Араратом
И Аракацем тучным,
Она признала братом
Работы день насущный.*

*И Делижанским лесом,
И медью Зангезура,
И валом Дзорагэса
Владеет день лазурный.*

Николай Тихонов,
1924 г.

...

Каждый народ жил трудно. Но... судьба Армении, ее история полны особого драматизма. Это мог увидеть, ощутить, почувствовать каждый, кто проходил по долинам и нагорьям древней страны, видел развалины старинных храмов — творений замечательных зодчих, читал книги ее поэтов и мыслителей. Армяне свою страну называют страной армян, Айастаном. Мне говорили, что есть другое, близкое по звучанию слово — «Карастан», что означает «страна камней». Мне приходила мысль о том, что на армянской земле так много камней потому, что камень невозможно убить. Но враги, как ни старались, на протяжении веков и веков не могли убить армянский народ, его трудолюбие, его мысль, талант, надежды, упорство. Так много переживший и перенявший стойкость камня народ принес в дар миру неповторимые творения своих великих художников и поэтов, обогатив ими культуру человечества.

Кайсын Кулиев



Ф. Мирзоян.
Семья.
Масло. 1981.

Творчество Фараона Мирзояна (в 1975 году он окончил отделение монументальной живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в Ленинграде) проникнуто интересом к сложному духовному миру современного человека. Не случайно пристрастие художника к многофигурной композиции, портрету, групповому портрету. По изобразительной манере его полотна современны, остры, притягательны.



К. Агамян.
Прием в комсомол.
Масло. 1981.

Художнику 37 лет, он лауреат премии Ленинского комсомола Армении. Творческий диапазон молодого мастера широк: он занимается станковой живописью — пишет композиционные картины и портреты современников; в соавторстве с коллегами создает монументальные произведения — мозаичные панно на фасадах

общественных зданий и в интерьерах. Работает и в области дизайна, оформляя художественные и научно-технические выставки. За полотно «Прием в комсомол» на всесоюзной выставке «Молодость страны» удостоен почетного диплома Союза художников СССР.



Г. Агасян.
Праздничный вечер.
На площади Ленина.
Масло. 1982.

Л. Бажбеук-Меликян.
Автопортрет.
Масло. 1976.

Дочь замечательного живописца Армении А. А. Бажбеук-Меликяна, одна из талантливых учениц выдающегося художника-педагога С. В. Герасимова, Лавиния Александровна соединяет и продолжает в своем творчестве лучшие традиции армянской и русской советской живописи. Ее портреты и композиции экспонируются на представительнейших выставках у нас в стране и за рубежом, неизменно находя путь к сердцу зрителя.

Обращаясь к событиям минувшего и актуальным темам, С. Мурадян стремится к новизне живописных образов, постижению тончайших оттенков духовной жизни современника. В своем многожанровом творчестве он успешно сочетает национальные традиции и опыт искусства других народов.

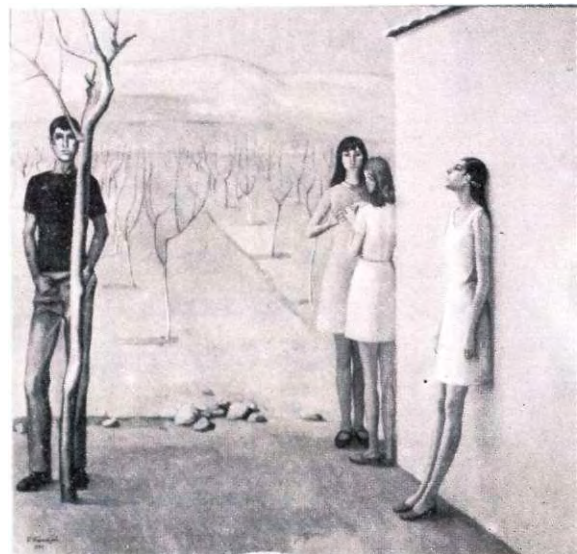
Создав в начале пути полотно «Последняя ночь композитора Комитаса», Саркис Мамбреевич не раз возвращался к темам прошлого родины. И в картинах о сегодняшнем дне Армении автора не покидают думы о судьбах народа, пережившего тяжелые испытания. В картинах «Перед рассветом», «Новости», «Под мирным небом», «Прощание», «Перекресток», «Ранняя весна» художник на материале обыденном, житейском остро и своеобразно решает темы добра и зла, любви и отчаяния, скорбных потерь и веры в будущее.

Работая над образом современника, мастер черпает наблюдения из окружающей действительности и активно выражает свой идеал чело-

века — личности благородной, бескомпромиссной, живущей мечтой и смелым дерзанием. Не отворачиваясь от драматических сторон жизни, от трудных вопросов времени, Мурадян отстаивает светлое, доброе в мире, олицетворением чего стал сегодняшний день солнечной Армении.

За лучшие произведения, посвященные республике, С. Мурадян удостоен Государственной премии СССР. Анализируя эти произведения, другой большой художник Армении Г. Ханджян пишет: «В произведениях Мурадяна мечта о будущем подчеркивает достижения наших дней. Свидетельством тому картина «Саженыцы». Художник показывает огромный созидательный труд людей, землю в садах, плоды которых принадлежат будущему, юношей и девушек, которые сами — саженыцы грядущего. Поэтично и сдержанно «слово» живописца. Но оно открывает зрителю простор для размышления о времени и человеке, дает возможность помечтать вместе с ним».

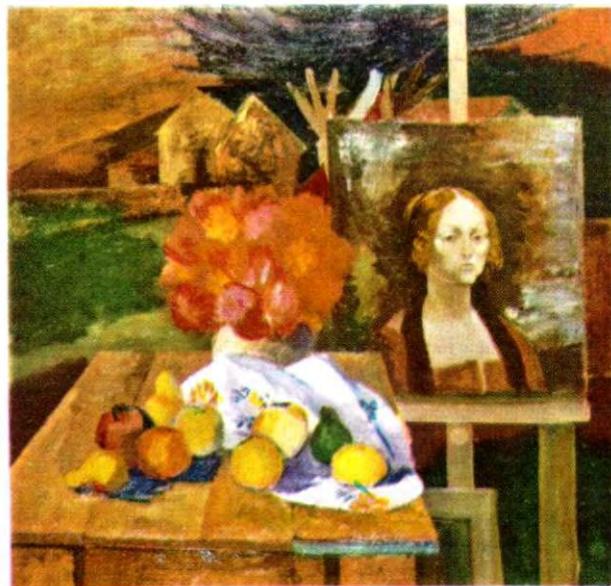
С. Мурадян.
Саженыцы.
Масло. 1970.



Р. Погосян.
Натюрморт с картиной.
Масло. 1981.

▽ Выпускник Ереванского художественно-театрального института, Размик Погосян сегодня один из его молодых преподавателей. Связь художника с театром отразилась на его профессиональном выборе: с 1975 года Размик работает на ереванской телестудии, оформляет различные музыкальные передачи и телеспектакли.

Любимый жанр Р. Погосяна — натюрморт; в ярких, радостных по цвету композициях с атрибутами искусства, цветами и плодами воплощена гармония жизни, мечта о прекрасном.



«...КАКИМ СОТВОРИЛ БЫ ЕГО НАРОД»

О памятнике
Давиду Сасунскому
в Ереване

Каждый, кто хотя бы раз побывал в Ереване, надолго запомнит скульптурный памятник Давиду Сасунскому, выполненный народным художником СССР Ервандом Комаром. Немногом более двадцати лет назад создан этот монумент, РЮ уже невозможно представить себе древний город, ровесник Рима и Вавилона, без могучего всадника, скачущего на богатырском коне.

В Армении нет человека, который не знал бы о подвигах Давида Сасунского. Это герой народного эпоса — личность легендарная. Но в основе образа, несомненно, лежат реальные события. Ведь поводом для создания эпоса послужило восстание жителей горного района Сасун против сборщиков дани арабского халифа.

Эпос рассказывает о вспыльчивом юноше необычайной силы. Давид никак не мог соразмерить ее и в детских играх то и дело раргил товарищей. Повзрослев, он обратил свою силу на защиту слабых и обиженных. Главный его подвиг — освобождение родной земли от захватчиков и победа над их предводителем Мера Меликом. То был поединок равных соперников. Однако на стороне Давида была справедливость, и это определило победителя.

Зная, что схватка будет нелегкой, Давид берет с собой богатырское оружие предков — меч-молнию и укрощает могучего морского коня Джалали, который в прыжке мог достигнуть солнца. И вот решающий миг поединка. Поднялся на дыбы Джалали и



Е. Кочар.
Памятник Давиду
Сасунскому в Ереване.
Кованая медь, гранит. 1959.

Е. Кочар.
Памятник Давиду
Сасунскому в Ереване.
Фрагмент.

Е. Кочар.
Из иллюстраций
к армянскому народному
эпосу «Давид Сасунский».
Бой Давида с Мера
Меликом.
Гуашь. 1939.

бросился на врага. Разметало ветром гриву коня, и отбросило назад плащ Давида. А сам он гневно сдвинул брови и, поднявшись на стременах, занес свой меч-молнию для сокрушительного удара...

Таким и увидел Давида Сасунского Ерванд Кочар.

Человек разностороннего дарования — талантливый живописец, график, скульптор, он создал первые свои значительные произведения в Тифлисе в начале нынеш-

него века. Затем жил и работал в Париже. Влюбленный в искусство старых мастеров, он в то же время искал новые способы выражения сложной современной действительности. Эти поиски привели его к созданию произведений, где живопись и скульптура существуют в неразрывном единстве. Они принесли ему широкую известность.

Но ни шумный успех, ни парижская слава не смогли удержать художника вдали от роди-

ны: в 1936 году Ерванд Кочар приезжает в Ереван — древний и в то же время молодой, строящийся город.

Опыт и знания художника, обогащенные новым соприкосновением с национальной историей и культурой, определили появление важной темы в творчестве мастера. В это время в Армении готовились к празднованию тысячелетия «Давида Сасунского», и Кочар делает иллюстрации к одному из изданий.

Художник видит героев эпоса весомо, материально, объемно и, нарушая привычные представления о книжной графике, рисует гуашью старые камни с рельефами, изображающими эпизоды древнего сказания. Да, фантазия, но прочно связанная с национальной традицией, потому что каменной резьбой исстари украшали в Армении храмы и камни «хачкари».

Эпический характер повествования заставил художника отказаться от ярко выраженного движения в композициях. Даже сцена поединка Давида с Мера Меликом благодаря тому, что фигура юноши изображена в центре уравновешенной композиции, навеивает ощущение величавого спокойствия. Все это показывает, сколь талантливо Ерванд Кочар воплотил свое понимание эпоса и традиций армянских камнерезов. По словам одного исследователя, он «выполнил иллюстрации такими, какими, вероятно, и сотворил бы их народ, если бы пожелал запечатлеть в камне свою историю».

Почти два десятилетия спустя художник вновь обращается к этой теме и создает замечательный памятник Давиду Сасунскому. Подобно тому, как на протяжении многих лет, освобождаясь от нехарактерных деталей, становясь символом мужества и справедливости, постепенно складывался образ Давида Сасунского в самом эпосе, так в творчестве мастера окончательно созрел образ чудо-богатыря.

Глядя на иллюстрации Кочара, мы постоянно помним, что события, о которых они рассказывают, происходили очень давно. Об этом нам напоминает и текст эпоса, напечатанный рядом, и сами иллюстрации, стилизованные под старину. Другое дело — памятник на людной площади. Тут скульптор делает нас как бы свидетелями

и даже соучастниками происходящего, заражая энергией и чувствами своего героя.

От звона опрокинутой конем чаши до звука опускаемого меча — всего лишь мгновение поединка запечатлел мастер. Но, обходя скульптуру, мы видим, как неуловимо она меняется: прыжок коня переходит в долгий полет, а мгновение превращается в вечность. Как и в эпосе, конкретное событие обретает непреходящее значение.

Если в книге иллюстрации и текст дополняют и поясняют друг друга, то скульптурный памятник обязан «говорить» сам. Даже человеку, незнакомому с текстом «Давида Сасунского», должно быть понятно, что перед ним герой, поднявший меч на врагов своего народа, и победа его несомненна. Сравните прежний графический лист и скульптуру — сколько нового внес Ерванд Кочар! Большей силой налились мышцы всадника и коня. Изменилось лицо Давида. Иначе смотрится прыжок Джалали: горизонтальные линии, дающие устойчивость, превратились в диагональные — и движение стало сильнее, стремительнее!

В памятнике нет случайных, непродуманных линий. С постамента, сложенного из базальтовых глыб и олицетворяющего суровую природу Армении, льется из опрокинутой чаши вода. В армянском фольклоре с ней всегда связывалось представление о жизни, о силе. Пастушеская одежда Давида — одежда человека труда, а не война — заставляет вспомнить историю Армении, в которой созидательный труд народа так часто прерывали захватчики. Необходимость защищать независимость своей родины заставляла крестьянина, ремесленника, пастуха братья за оружие.

Да, трудно найти образ, более близкий армянскому народу и более совершенное воплощение его. Монумент тесно связан с историей и культурой Армении и в то же время отражает высокие общечеловеческие идеалы. Зритель воспринимает его и разумом и чувством. Все это делает памятник Давиду Сасунскому, созданный Ервандом Кочаром, одним из лучших в советском изобразительном искусстве.

С. ХРОМЧЕНКО

*Да, вы поставлены на грани
Двух разных, спорящих миров,
И в глубине родных преданий
Вам слышны отзвуки веков.*

*Все бури, все волненья мира,
Летя, касались вас крылом —
И гром глухой походов Кира,
И Александра бранный гром...*

Валерий Брюсов, «К армянам»
1916 г.

* * *

Известный советский поэт Валерий Брюсов много и успешно переводил с армянского. Он взял на себя подготовку и редактирование сборника «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (1916), в предисловии к которому писал: «В изучении Армении я нашел неиссякаемый источник высших духовных радостей... как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении целый, самобытный мир... а как поэт, как художник, я увидел в поэзии Армении такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне, вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества».

Совнарком Армянской ССР высоко оценил заслуги Брюсова перед армянским народом, присвоив ему в связи с 50-летием со дня его рождения звание народного поэта Армении. В. Брюсов был первым поэтом, получившим это звание.

* * *

Подобно тому, как свет Рима, пробиваясь сквозь французские века, доходит до нас благодаря кисти Никола Пуссена, а затем Коро, свет Армении доходит до нас благодаря Мартиросу Сарьяну.

Луи Арагон



Григор Ханджян:

«БЫТЬ НУЖНЫМ СВОЕМУ НАРОДУ»

В центре огромного живописного гобелена легендарный Вардан Мамиконян. Стремительно и гневно вынут меч и занесен над головой, чтобы в следующее мгновение поразить врагов на поле битвы. Битвы за независимость своей родины, своего народа...

Выражением этой идеи служат слова, начертанные в верхней части гобелена:

*Смерть неосознанная — смерть,
Смерть осознанная — бессмертие.*

Монументальная композиция Григора Ханджяна, фрагмент которой мы воспроизводим, воскрешает события знаменитой в истории Армении Аварайрской битвы. Чтобы понять содержание этого произведения, надо вспомнить историческую обстановку того времени. В IV веке Армения, некогда великое государство, была разделена на две части могущественными соперниками — Византией и Персией. Принятие христианства, создание собственного алфавита и письменности позволили Армении и в таких условиях сохранять внутреннюю автономию, независимость духовной жизни. Это прекрасно понимали и армяне, и их поработители. И вот в середине V века персидский царь направил армянским князьям грамоту с предложением принять дружную религию. Ответом было вооруженное восстание. В 451 году шестьдесят тысяч армян под руководством Вардана Мамиконяна сразились на Аварайрском поле с двухсотдвадцатитысячной персидской армией. И хотя в неравной борьбе они потерпели поражение, но их дух не был слом-

лен, и персы временно отказались от посягательств на духовную независимость армян.

Когда смотришь на произведение Григора Ханджяна, то поражаешься тому, с каким огромным сопереживанием и мастерством передан весь драматизм события, яростное напряжение битвы не на жизнь, а на смерть. Художник сумел с такой пронизательностью выразить атмосферу схватки, что современное зрительское впечатление полностью созвучно свидетельству очевидцев. Вот описание битвы, оставленное ее участником, выдающимся историком V века Егише в сочинении «О Вардане и войне армянской»: «Обе стороны распались и, полные решимости и великой ярости, со звериной силой бросились одна на другую, и шум криков обеих сторон создавал гром, который рождается между столкнувшимися тучами, и звучание голосов потрясало утесы гор».

Чем же привлекли внимание современного мастера события давно минувших дней? Несмотря на всю их историческую значимость, Ханджяна интересовала не только и не столько историческая достоверность. Содержание «Вардананка» гораздо шире. На картоне рядом с варданцами, окружающими своего вождя, мы видим портреты великих сынов армянского народа — революционного поэта Егише Чаренца, композитора Комитаса, живших уже в XX веке, и даже автопортрет самого художника.

Изображая конкретное событие, художник создает картину-обобщение, символ истории родного народа, вынужденного на протяжении многих веков отстаивать свою независимость, народа, которого не сломили никакие испытания и который 60 лет назад в революционной борьбе вместе со старшим братом — русским народом

завоевал подлинную свободу. Поэтому «Вардананк» заставляет нас с гордостью вспомнить путь Советской Армении, которая за короткий исторический срок сумела достичь подлинного расцвета в экономике, науке, культуре.

Путь становления самого художника, рост его таланта — еще один яркий штрих творческой жизни советской республики. Григор Ханджян родился в Ереване в 1926 году. Именно в те годы в Ереван были приглашены крупнейшие мастера, такие, как Мартирос Сарьян, для создания национальной художественной школы. Творческий путь Григора поначалу не отличался от многих других: учеба в Ереванском училище имени Терлемезяна, затем в Ереванском художественно-театральном институте. Но вскоре дарование молодого художника ярко проявилось и в живописи, и в графике. Иллюстрации к поэмам классика армянской литературы О. Туманяна «Давид Сасунский», роману Х. Абовяна «Раны Армении», поэме Г. Эмина «Танец сасунцев», повести М. Шолохова «Судьба человека», живописные полотна «Сумерки», «И хлеб, и любовь, и мечты» — таков краткий перечень важнейших работ Григора Ханджяна, уже зрелого мастера, лауреата Государственной премии СССР, действительного члена Академии художеств СССР, народного художника Армянской ССР.

Г. Ханджян человек самых разнообразных интересов. И в любой отрасли искусства он проявляет себя оригинально и глубоко. Являясь одним из крупнейших советских графиков и живописцев, Г. Ханджян также большой знаток материальной культуры — мебели, костюма, народного творчества, дизайна, реставрации древних памятников. При этом его знания не книжные, или, точнее, не только книжные, но и знания

Г. Ханджян.
Вардананк.
Картон для гобелена.
Фрагмент.
Пастель. 1981.

МОЗАИКА ИЗ ТУФА

Рассказывает художник-монументалист Зораб Мирзоян

ремесла. Так, увлекшись дизайном, Ханджян оформил интерьер гостиной дома отдыха, где все — от дверей, шкафов, стульев до оконных ставен из дерева и кованого железа — сделано по замыслу и чертежам художника. Конечно, здесь, кроме высокого вкуса мастера, помогло и знание богатых традиций народного искусства.

Он ставит перед собой и решает самые разнообразные творческие задачи. Но главное, конечно, постоянное обретение высокого профессионального мастерства, работа за мольбертом, наброски, эскизы, натурные этюды. Поэтому в мастерской художника монументальные картонные для гобеленов уступают место камерному триптиху под названием «Руки» и серии натюрмортов, состоящей из девяти полотен и раскрывающей размышления о сути творчества.

«Своим искусством, — говорит художник, — я хочу волновать людей, быть нужным моему народу». И эти слова подкрепляются всей повседневной творческой жизнью Григора Ханджяна.

Он много раз бывал за границей. Итогом зарубежных поездок явились графические циклы: парижские, итальянские, испанские, мексиканские. И всегда такие поездки — это встречи с людьми, со своими соотечественниками, ответы на их горячий интерес к жизни Советской страны. Когда мы встретились с Григором Селуховичем, он только что возвратился из Канады. «Рассказы о нашей культуре, об успехах науки, экономики республики вызывают там огромный интерес, — делится впечатлениями художник. — Когда-то, в начале века, Армения была бедна и нуждалась в помощи, сегодня мы сами оказываем помощь армянам, проживающим за границей. Авторитет Советской страны, нашей республики во всем мире очень высок. Нередко во время таких встреч и разговоров видишь слезы на лицах армян. Слезы радости за все то, чего достиг армянский народ за годы Советской власти благодаря своему жизнелюбию, труду, братской дружбе со всеми другими народами нашей великой Родины».



Свой рассказ я начну с истории. Тридцать лет назад армянские археологи и ученые, работая на территории античного храма Гарни, обнаружили мозаичный пол удивительной красоты: на светло-зеленом фоне выложены изображения богов Океана и Моря, вокруг поместились мифологические ихтиокентавры, nereиды, дельфины. Мозаика выполнена красочно, с тонкими цветовыми переходами. И, как выяснили ученые, за материалом не надо было ходить далеко — разноцветные камни подобраны со дна реки Азат, огибающей холм и крепость Гарни.

Представьте себе картину, составленную из цветных квадратиков глины, естественных камней или особого стекла — смальты. Это и есть мозаика. Она пришла к нам из глубины веков. Ею украшали стены античных зданий, интерьеры церквей и дворцов. Древнейшие мозаики были найдены при раскопках античных городов Помпеи и Пергама, мозаикой из драгоценных камней был украшен

трои фараона Тутанхамона в Древнем Египте. Прекрасные образцы византийских мозаик Равенны и Софии Киевской вошли в сокровищницу мирового искусства.

Интерес к искусству мозаики огромен. Особенно он возрос в наши дни, когда изобразительное искусство прочно вошло в жизнь, стало неотъемлемой частью градостроительства.

Несколько лет назад художники Армении попробовали изготовить мозаику из нового для них материала — армянского туфа. Почему именно из туфа? Прежде всего потому, что его у нас много, он всегда под рукой. И в глубокой древности, и сейчас туфы — основной строительный материал Армении. Неповторимая вязь знаменитых армянских крест-камней (хачкаров), декоративные гроздья винограда и национальный орнамент, украшающие здания нашего города, — все это туф. Так почему бы из него не сделать и мозаику?

В поисках нужных оттенков этого камня художники часто ез-



З. Мирзоян.
Мозаичное панно на фасаде
здания филиала
Всесоюзного центра
хирургии в Ереване.
Фрагмент.
Римская мозаика.
Армянский туф, базальт,
мрамор, гранит. 1978.

дят в горы. Здесь его великое множество самых разнообразных цветов: розовых, красных, сиреневых. Иногда в одном камне несколько десятков оттенков: от светло-розового до черного. Туф красив, звучен, легок.

Как же создается такая мозаика? Из камня выпиливаются брусочки, которые затем дробятся на квадратики размером от 1 см до 4—5 см (в зависимости от художественного замысла и с учетом того расстояния, на котором будет смотреться работа). Чем меньше размер камешков, тем богаче и нежнее цветовая гамма. Иногда к туфу добавляется базальт (серых, красноватых тонов), фильзит (желтых, кремовых), реже — гранит. Вся поверхность изображения заполняется по эскизу квадратиками разных цветов, и они закрепляются специальным клеем, который содержит цемент, различные эмульсии. При вдавливании туфа в клеящий раствор получается своеобразный контур из этого клея. Такова технология изготовления мозаики.

Э. Карсян,
З. Мирзоян.
Мозаичное панно для
конференц-зала
республиканской детской
больницы в Ереване.
Рождение. Фрагмент.
Флорентийская мозаика.
Армянский туф. 1982.

Конечно, работа художника начинается с поисков изобразительного решения, органической связи будущего произведения с архитектурной средой. Затем выполняется эскиз, в котором большое значение имеют цветовая и тоновая разработка, линия и силуэт. Хотя в нашем искусстве очень важно рукотворное ремесло, но главное, конечно, убедительность художественного решения. И здесь многое зависит от того багажа знаний, опыта и умения, которые молодой художник приобретает в вузе.

Я окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) и занимался у прекрасного педагога Василия Федоровича Бордиченко. В институте меня особенно интересовала фреска, и я много изучал ее и работал в этой технике. Но так получилось, что моей первой самостоятельной работой в Ереване стала мозаика. И не жалею об этом.

С той поры прошло уже десять лет. За это время мной и моими товарищами сделано немало мозаичных работ в Ереване — на фасадах зданий института физиотерапии и института хирургии. Несколько мозаик были выполнены для Москвы, Ярославля, Таганрога, Сочи. Сейчас вместе с художниками Э. Карсяном и А. Багдасаряном делаем мозаику для конференц-зала республиканской детской больницы в Ереване. Это будет рельефная мозаика, имеющая несколько аллегорических сюжетов, условно их можно назвать так: Рождение, Юность, Клятва, Полет, Созидание. Между главными сюжетами располагаются пейзажные композиции, помогающие более полному раскрытию основной темы.

Чем дольше мы работаем, тем больше убеждаемся в неограниченных возможностях мозаики для выражения самых глубоких и современных тем.

И новых стен цвета весенние
Под цвет весенних наших дней,
И вся судьба моей Армении,
Как и судьба ее камней!
Своими добрыми руками
Их пробудило время новое.
О, камни, розовые камни,
Сиреневые и лиловые!

Сильва Капутикян.
«Песня о наших камнях»

...Одна и та же нас в былом
душила черная рука.
Так, угнетаемые, мы бок о бок
прожили века,
покамест солнце Октября
над нами не пронзило туч
и с севера не заблестал надежды
золотистый луч.

На легендарную борьбу
одновременно встали мы,
и, рабства сбросивши ярмо,
из вековой мы вышли тьмы.
Пора настала — всей страной,
семье согласной нашей всей
безоблачную строим жизнь,
торопим утро новых дней.

Егише Чаренц,
«Сердечное слово
к братской Грузии»,
1936 г.

...Вот уже минуло шестьдесят,
как горная армянская тропа
счастливо слилась со столбовой
дорогой Союза Советских Социалистических Республик. Для моей родины она стала дорогой восхождения. Нет для творческого работника темы более благородной, чем тема возрождения родного края. И тут первое слово обращено к народам-братьям нашей страны, которые помогли обновлению ветхозаветной земли Армении.

Эдгар Оганесян

Вот уже в течение 15 лет А. А. Григорян участвует на республиканских и всесоюзных выставках живописными произведениями, одновременно занимается монументальным искусством. В Союзе художников Армении он возглавлял молодежное объединение. И сейчас у него ответственные общественные нагрузки: Анатолий Акопович — заместитель председателя Союза художников Армении.

Но и небольшой мастерской, где на стенах висят старые этюды, а на подрамнике новый холст, Григорян — просто живописец, художник со своими заветными темами и дорогими сердцу привязанностями и идеалами. Рассматривая его портреты и композиции, чувствуешь плодотворный интерес автора к миниатюре начальных веков армянской письменности, к фрескам, некогда украшавшим древние памятники национального зодчества.

Мировое искусство привлекает Григоряна славными именами Уччелло, Эль Греко, Пикассо. Побывав недавно в Италии, художник долго не мог преодолеть неуверенность в себе после встречи с высокой классикой. Тем с большей силой позднее нахлынули впечатления и образы родного края — ведь они всегда составляли содержание творчества А. Григоряна. Начиная с темы молодости, романтического мотивом чистоты и дерзания. В полотнах «Дорога», «Счастье», «Наша улица» переплетаются настроения открытия мира и ритмы комсомольской песни, переживания самого автора и чувства целого поколения. Кроме молодежной темы, художника привлекает историко-революционная, представленная пока немногими полотнами, но важными по гражданским раздумьям, живописной образности и силе.

А. Григорян.
Пейзаж.
Масло. 1980.



А. Григорян.
Радостный день.
Масло. 1982.

Как и многие армянские художники, А. Григорян первоначальное образование получил в училище имени Ф. Терлемезяна. Затем окончил Ереванский художественно-театральный институт. Не случайно его станковым произведениям свойственны черты театральной динамики, яркой зрелищности.

Немало творческому воображению мастера дают национальный фольклор, народные традиции, особенности быта и пейзажа Армении. Для А. Григоряна святы воспоминания о городе, где он родился, о людях, которые запомнились навсегда. Еще не оконченная серия так и называется: «Воспоминания о родном городе Ленинакане». Она включает лирические пейзажи города и его окрестностей, сюжеты, посвященные жителям Ленинакана, привычным к нелегкому труду и расположенным к неторопливому отдохновению, задумчивым беседам.

Другая серия, к которой художник периодически возвращается, — «Забывшие игры», также тесно связана с обычаями народа, с историей праздников и обрядов. В перерывах между сериями и композиционными картинами Анатолий Григорян пишет лаконичные натюрморты с рыбами, создает прозрачные голубовато-синие севанские этюды, акварели и гуаши для книжных иллюстраций.

В натуральных этюдах и емких по содержанию композициях художник любит изображать детей и животных, оживляя подчас сложные многофигурные полотна интонациями нежности и доброй иронии. Одна из последних работ живописца — картина «Радостный день», показанная на всесоюзной выставке «СССР — наша Родина», заостряет внимание зрителей на привычном, знакомом, близком, что составляет надежное счастье каждого человека и наполняет радость сердце художника.

ВЛАДИМИР АЙВАЗЯН

— За сорок пять лет творческой работы я не создал ни одной композиции, которая не была бы связана с тематикой Армении, — рассказывает Владимир Тигранович Айвазян, раскрывая очередную папку рисунков, гравюр, этюдов. И образ республики постепенно складывается из множества листов, из пестрой мозаики отдельных сюжетов и стройных серий. Индустриальные пейзажи, сценки труда и отдыха сельских жителей, архитектурные мотивы, безмолвные ландшафты гор и долин, композиции, одухотворенные доверчивым взглядом, теплой улыбкой человека, многочисленные анималистические этюды, наброски растений и камней раскрывают образ Армении — трудолюбивой и мудрой.

Эстетическая ясность и совершенство композиций рождены в творчестве мастера отнюдь не последовательным и солидным профессиональным образованием, а талантом и волей, вниманием к жизни, пытливым интересом к природе.

Нелегким было детство художника, рано потерявшего родителей. Пришлось самому зарабатывать на жизнь упорным трудом. Только в 20 лет Айвазян впервые берет в руки карандаш, и это становится решающим в его судьбе. Сосредоточенный поиск, тщательное самообразование ведут его к обретению мастерства. Избрав искусство графики призванием и целью жизни, Айвазян решает первоочередные задачи — среди них овладение графической культурой, поиск выразительности гравюры, использование многообразия способов печати. Художник работает в различных техниках, отдавая предпочтение той или иной в зависимости от конкретной эстетической задачи. Офорт, линогравюра, литография приходят на смену друг другу для того, чтобы автор полнее смог воплотить замысел, убедительнее выразить состояние человека и природы, красоту птицы и дерева.



В. Айвазян.
Эчмиадзинский собор.
Офорт. 1980.

В. Айвазян.
Зангезурский мотив.
Автолитография. 1972.

УЗОРЫ НОВОГО КАРПЕТА

Иногда многое зависит от тона бумаги. Один и тот же сюжет звучит то лирической исповедью, то сухова-той фиксацией интересного наблюдения. Художник находит дополнительные оттенки выразительности в фактуре и тоне бумаги, делает новые пробы, варьирует, сравнивает, изучает.

Последнее время В. Айвазян увлеченно работает над анималистической сюитой. Много рисует с натуры. Использует впечатления от увиденного в маленьких селениях и больших колхозах. Иногда за день делает 20—25 зарисовок. Упорные штудии приводят к редкому эффекту: художник с закрытыми глазами может точно набросать фигуру верблюда, нарисовать волка. Когда замысел становится ясен, натура изучена, из массы наблюдений отобраны самые существенные, автор создает композицию, удивляющую легкостью рисунка.

Анималистические этюды В. Айвазяна населяют добрые и трогательные «персонажи». В большинстве своем они друзья и помощники человека в труде и досуге. Не случайно художник часто изображает людей и животных вместе. В одной из композиций, напоминающей своеобразный групповой портрет, пожилой крестьянин запечатлен рядом с терпеливыми буйволами.

Многие листы анималистической сюиты В. Айвазяна повествуют о естественных, изначально светлых отношениях детей и животных. В них подкупает полнота и бесконечность жизни! Художник в незатейливых сюжетах утверждает гармонию крестьянского бытия и не омраченного жестокостью существования бессловесных друзей человека.

Подобно тому, как с теплотой и симпатией изображает мастер животных, с интересом зарисовывает пучки трав и растений,— так же любовно увековечивает он образцы старинной архитектуры. Тема Армении не исчерпывается в творчестве Владимира Тиграновича постижением жизни сельских тружеников, проникновением в мир природы: он пылко изучает историю родины, воссоздавая в образах станковой графики черты материальной культуры. Художник настойчиво подчеркивает взаимосвязь прошлого и настоящего, раскрывает образ современника сквозь призму повседневных забот и привязанностей. В этом — особый притягательный смысл внешне спокойных и простых душных произведений мастера.

Материалы тематической
подборки подготовили
Н. ИВАНОВ и Н. ПЛАТОНОВА

Она просидела за работой всю ночь, решив довязать новый ковер. Карпет¹ во что бы то ни стало. И вот он лежит перед ней, нарядный, праздничный, отнявший у мастерицы столько сил. Но давший неизмеримо большее — радость творчества. Валерия Оганесян уже придумала ему название — «Мечта». Да-да, именно так — «Мечта»...

Одиннадцатилетней девочкой она уже увлеченно занималась в кружке рукоделия Ереванского Дворца пионеров имени Г. Гукасяна. Тогда-то и появилась первая мечта — постигнуть тайны древнего искусства, стать настоящей мастерицей. И Валерия подала заявление в только что открывшееся в Ереване художественно-техническое училище. Ни разу она не пожалела об этом шаге.

Девушке действительно посчастливилось: в училище она слушала лекции самого Мартироса Сарьяна и прославленной ковровщицы Серик Давтян. Учеба у больших мастеров помогла понять своеобразие армянского народного искусства. Когда срок учебы кончился, руководство училища, отметив работы талантливой выпускницы, послало ее на стажировку на ереванскую фирму «Армковер».

Всего несколько месяцев потребовалось Валерии, чтобы овладеть самыми важными и сложными приемами ковродельного искусства. В том же году она вернулась в родное училище, но уже на правах преподавателя. И сегодня у молодой мастерицы собственные ученики...

Мы в мастерской ковровщицы. Валерия показывает свои работы — ковры, ковры, ковры, кружева. Но рассказывает о себе неохотно — не считает свои изделия чем-то из ряда вон выходящим. Да и вообще она очень скромный человек. Зато об искусстве говорит увлеченно.

— Поэт выражает свои мысли и чувства словами, композитор — звуками. И у ковродела немало испытанных средств, чтобы рассказать о себе, своей стране: орнамент, краски, сама фактура нити...

Мир, который создает Валерия, неповторим и своеобразен. Вот ее гобелен «Журавли», не раз демонстрировавшийся в Армении и других республиках нашей Родины. Эта работа похожа на лирическое стихотворение, настолько оно гармонично. Тщательно продуманная композиция: фигуры трех летящих журавлей. Цвета — приглушенные, ненавязчивые. Гобелен создает теплое и немного грустное настроение, какое бывает у человека осенью.

— Больше всего меня привлекают портреты и пейзажи,— рассказывает мастерица.— Но к какому бы жанру я ни обращалась, прежде всего должна сама быть готова к предстоящей работе. Впитать в себя новую тему, прочувствовать ее до конца. Только после этого сажусь за станок...

Слушаю Валерию и краешком глаза наблюдаю за ее движениями, красивыми и умелыми. Мелькают тонкие пальцы — едва успеваешь следить за ними. Узелок, еще узелок... Здесь, в мастерской, я увидел бережно хранимые рукодельные работы ее матери. Вот где еще один — и не главный ли — исток таланта! Двум узорным наволочкам, вышитым матерью, почти

¹ Карпет — небольшой тканый ковер.



В. Оганесян.
Корпеты.
Шерсть, ручное ткачество.
1980.

четверть века. А ведь вышиванием занималась и бабушка Валерии — нить эта тянется далеко в прошлое...

Мастерица часто ездит по селам, знакомится с музейными фондами. Подолгу рассматривает ковры и корпеты вековой давности, изучает традиционные приемы сочетания узоров и красок. И всегда внимательно наблюдает природу, как бы отпечатывая в памяти ее собственные линии и цвета. Благодаря всему этому ее работы, глубоко индивидуальные и своеобразные, в то же время остаются чисто национальными по духу и технике исполнения.

«Армения» — так называется один из ковров Валерии Оганесян. Его нижний край украшают изображения шедевров армянской архитектуры: древнего Звартноца, памятника Давиду Сасунскому, здания Ереванского театра оперы и балета. Виноград и гранат, которые введены в узор, символизируют природу родного края. Не случайно в верхней части и пейзаж Араратской долины, милый сердцу каждого армянина. А в центре — изображение площади Ленина в Ереване с памятником вождю...

Каждое новое произведение — событие в жизни Валерии. Но многие ее работы стали событием и для любителей прикладного искусства. Изделия молодой мастерицы представляли Армению на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. А в 1977 году она была удостоена звания лауреата Всесоюзной выставки народного творчества.

...И снова мелькают над станком ее быстрые и тонкие пальцы, и цветные нити послушно ложатся красочными узорами — узорами нового корпета.

Бабкен СИМОНЯН

г. Ереван



В СЕМЬЕ ЕДИНОЙ

НА ЯЗЫКЕ, ПОНЯТНОМ ВСЕМ

Музей детского творчества Армении — мир неиссякаемой детской фантазии и наблюдательности... Здесь светят самые яркие солнца на мирных небосводах, здесь разные народы Земли рассказывают о себе на понятном всем языке детского рисунка.

В музее собраны десятки тысяч рисунков из 95 стран мира, всех союзных республик нашей Родины. Это зримое олицетворение дружбы детей земного шара, их надежд и мечтаний, радости и боли, их представлений о настоящем и будущем.

Дети любят и ненавидят искренне, они смотрят на жизнь удивленными и очарованными глазами и видят вокруг чуда. Их рассказ — гимн природе, людям, миру. Часто они вдохновляются народным эпосом, подобно эпическим героям их герои просты, добры, монументальны. Ребята всех стран любят веселые праздники, обряды, сказки, рассказывают о них по-своему, в соответствии с традициями, бытом, обычаями народа. Опираясь на свои познания, маленький автор создает соответствующую персонажу-избраннику обстановку. В представлении ребенка мир реальный мало чем отличается от воображаемого. Так, сказочным королем может стать его же собственный отец, а в углу привычного знакомого двора поселиться семиглавый дракон.

Каждое из выставленных в армянском, всесоюзном и международном отделах Музея детского творчества произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства оригинально. Хотя авторы живут в разных странах, на разных континентах, в их работах можно заметить тематическую и жанровую общность.



Трудно даже перечислить все рисунки, посвященные свадебным обрядам и народным празднествам, — такие они разные и в то же время похожие друг на друга по силе и вдохновенности исполнения. По залам «кружат» десятки сказочных героев и добрых рыцарей, «рыщут» реальные и фантастические звери и животные.

В творчестве ребенка налицо проявляются характерные для национального творчества и ремесел цветовые и композиционные решения. Даже самому неискущенному зрителю нетрудно отличить работы юного индийца и болгарина, вьетнамца и француза.

Все вокруг: природа, люди, вещи — воспринимается ребенком непредвзято и может стать материалом для творчества. Это еще одно свидетельство органической связи между жизнью повседневной и жизнью творческой в детском рисунке.

Дети любознательны и активны. Они мечтают о путешествиях, дальних странах, читают книги о жизни своих зарубежных сверстников. Поэтому армянские дети, например, создают превосходные пейзажи и бытовые картины Италии, мальчик из Финляндии изображает слона и тигра, обитающих в Индии, румын передает стремительность сибирской собачьей упряжки.

Рисунки, хранящиеся в музее, периодически становятся экспонатами выставок внутрисоюзных и зарубежных. 1970 год — год создания Детской картинной галереи Армении. За 12 прошедших лет было организовано 115 выставок, 20 из них — международные. В свою очередь, работы армянских детей прописаны постоянно во многих отечественных и зарубежных галереях детского рисунка.

Наш музей всегда в развитии, поиске. Мы настойчиво ищем новые формы работы с детьми. Сегодня музей стал частью респуб-

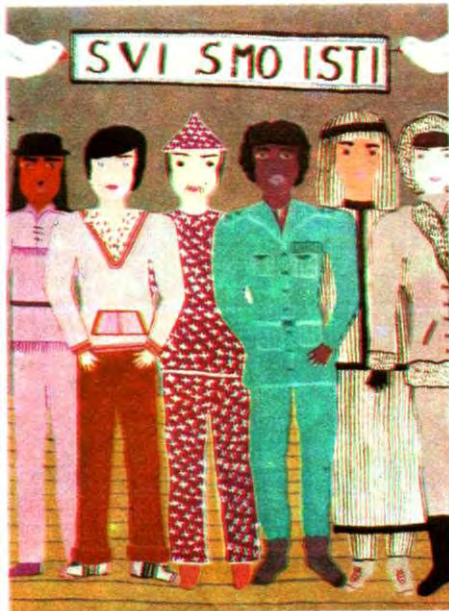


Интерьер зала с работами детей из Армянской ССР.

Стенд с рисунками детей из Молдавии, Латвии, РСФСР, Таджикистана, Узбекистана.



Махале Рамдас,
12 лет (Индия).
Цирк.



Баят Живанка,
13 лет (Югославия).

Мариам Джержес,
16 лет (Египет).



ликанского Центра эстетического воспитания, объединяющего и картинную галерею, и детскую филармонию, киностудию, театр. Это бесценный дар Советского государства нынешнему и грядущим поколениям, проявление отеческой заботы нашей партии о расцвете юных талантов.

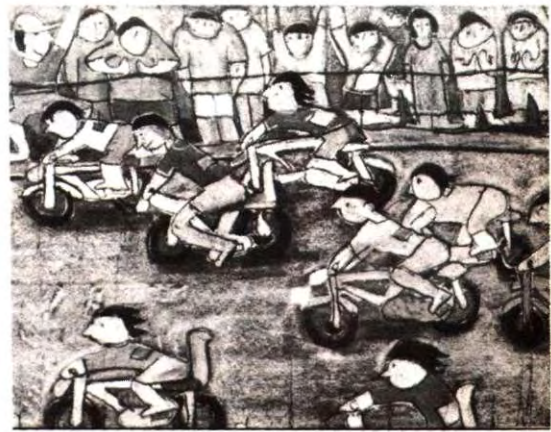
В своей работе центр опирается на богатейшие народные традиции в искусстве, неразрывные культурные связи Советской Армении с республиками нашей страны. Все лучшее в нашей деятельности, что получило поддержку и широкое признание, явилось результатом пытливей мысли многих художников, педагогов, психологов, родителей, органической связи центра с жизнью города, школы и семьи.

Эстетическое воспитание неотделимо от нравственного. Наша цель не только в привитии художественных навыков и познаний. Мы стремимся воспитывать высокие нравственные идеалы, утверждать советский патриотизм, сделать прекрасное необходимой духовной потребностью каждого человека. Назначение детского творчества — в духовном обогащении личности ребенка, завтрашнего гражданина нашей страны.

На детских рисунках в нашем музее вы не встретите ни стреляющих пушек, ни взрывающихся бомб. Дети — миролюбивый народ, и мы хотим, чтобы они сохранили стремление к миру во все времена.

Нерсес КАРАПЕТЯН,
художник-педагог

г. Ереван



Хо - Чи - Вей, 11 лет
(Сингапур).
Велосипед.



Нуне Минасян,
12 лет, Армянская ССР.
Коврик.

Рамил Круз,
10 лет (Филиппины).

Из письма М. С. Саргыана по случаю открытия Детской картинной галереи:

«С большой радостью узнал о том, что в центре нашей столицы в Ереване открывается Детская картинная галерея. Значит, с этого дня вы будете иметь свой собственный очаг, свой дом... Что вам пожелать, мои дорогие малыши? Самое главное, учитесь хорошо, любите своих учителей, любите искусство и станьте настоящей гордостью Родины, и нашего народа».



ОКНА, ОТКРЫТЫЕ В ИСТОРИЮ

Как. «читать» древнерусскую книжную миниатюру

Среди дошедших до нас рукописных книг Древней Руси особую ценность представляют иллюстрированные рукописи. Их именуют лицевыми, так как миниатюры, которыми они украшены, наши предки называли «лицами». Рассматривать такие книги — занятие необычайно увлекательное и поучительное, но далеко не простое. Чтобы по достоинству оценить древнерусскую миниатюру, надо понимать ее своеобразный изобразительный язык, а сегодняшний читатель, особенно юный, привык к иным художественным системам. Помочь ему сделать первый шаг в это удивительное искусство я и собираюсь.

В крупнейших библиотеках Москвы и Ленинграда хранятся девять томов (не все дошли до нас) Лицевого летописного свода конца XVI века. Грандиозное произведе-

ние создавалось по инициативе Ивана Грозного. Это своего рода историческая энциклопедия того времени: первые три тома повествуют о всемирной истории, остальные посвящены русской — до 1567 года. Иллюстрации Лицевого свода (их более 16 тысяч) — своеобразный эталон, вошедший в себя главные особенности древнерусской книжной миниатюры. Присмотримся к ним.

Над украшением Лицевого свода трудилось несколько мастеров. Но в целом их работа подчинена одному стилю и выполнена почти одинаковыми приемами.

Сначала композиции рисовали свинцовым карандашом. Редакторы, следившие главным образом за содержательной частью миниатюр, проверяли их и вносили необходимые изменения. Затем рисунки обводили тушью и раскрашива-

ли¹. Все же главную роль играет тут рисунок — линия подчиняет себе цвет, хотя владение цветом иногда достигает иногда виртуозности, а эмоциональное воздействие очень велико.

У миниатюр Лицевого свода одна важная особенность — они не столько изображают тот или иной момент истории, сколько рассказывают ее изобразительными средствами, создавая повествование, параллельное словесному.

Каждая иллюстрация представляет собой как бы несколько миниатюр. Художник словно стремится перебороть статич-

ность рисунка, развивая его во времени. Например, воины «посекают» неприятеля: мечи лежат мертвыми на полях, но те уже лежат мертвыми. С нашей точки зрения, изображение не последовательно, но так ли? Если вдуматься, художник как раз весьма последователен: для нападающего воина характерно поднятое оружие, о врагах же говорится в летописи, что их посекали — вот они и лежат с отрубленными головами. Миниатюрист не останавливает происходящее, а рисует именно действие, вместившееся в целый промежуток времени. Но и этот промежуток кажется ему слишком малым, потому в одной миниатюре он соединяет разные эпизоды сюжета, несколько раз показывая одних и тех же действующих лиц.

Чтобы сделать свой рассказ предельно лако-

¹ Наиболее древние книги написаны на особым образом выделанной телячьей коже — пергамене. Его грунтовали, а потом писали красками. В конце XVI века на Руси появилась бумага. Используя легкие краски — яичную темперу, а позднее и акварель, мастера накладывали их прямо на лист рукописи.



На миниатюре Лицевого летописного свода изображено извержение Везувия. Огонь грозит уничтожить опустевший город. Слух о стихийном бедствии быстро распространяется по Италии. И вот уже жители другого города горячо обсуждают случившееся с приезжими греками (это видно по жестам их рук). А в правом верхнем углу — летописец. Не случайно он показан в отдалении от оживленной толпы. Уединенно и сосредоточенно вершит он свой труд, ведь потомкам нужна будет только правда.



Перед вами миниатюра из «Жизния Антония Сийского» середины XVII века: игумен Антоний готовит пищу. Чтобы показать действие целиком, художник изображает героя трижды. Так поступал миниатюрист и с более сложным сюжетом. Хороший пример — иллюстрация на следующей странице. Внизу — Дмитрий Донской отправляет послов в Тверь с просьбой о подмоге; тут же они покидают столицу. Наверху — гонцы передают Михаилу Тверскому слова великого князя — и вот уже войско движется к Москве.



Послаже иискратпоуепоёмоуиспедикомоу
 кнзюмиханлоу алексаидропичипер
 ескомоу просъ помощи . оняжепёкоре
 поеденлоу . ииъпоуептискнемоуепомо
 щьбратпичлспоегокнзса иианпее
 полодичахолмгекато . поуика алекса
 идропа . праппоуика миханлопа . пра
 праппоуика тарослапа тарослапича .

ничным и не опустить ни-
 чего важного, художник
 имел в запасе несколько
 любимых приемов. Пре-
 жде всего поясним
 назначение так называе-
 мых лещадных горок и
 палатного письма.

Неискушенный зри-
 тель может подумать, что
 в большинстве миниатюр
 события разворачивают-
 ся в гористой местности,
 среди скал и обрывов.
 А ведь лещадные гор-
 ки — просто символ при-
 роды: их функция не
 изображать, а исключи-
 тельно обозначать, что
 действие происходит вне

города. Если в летописи
 говорится, что событие
 произошло на поле, лещадные горки объ-
 единяются⁴ сверху
 плавной линией. В осталь-
 ных случаях они служат
 «кулисами», из-за кото-
 рых выступают группы
 людей или отдельные
 персонажи, в свою оче-
 редь изображающие те
 или иные события. Лещадные горки позволя-
 ют разделить всю мини-
 атюру на отдельные сю-
 жеты и одновременно со-
 кратить число фигур,
 оставив часть группы или
 даже одни головы. С их

Великий князь Дмит-
 рий Иванович посылает
 гонцов к князю Михаилу
 Тверскому с просьбой о
 подмоге. Иллюстрация к
 «Сказанию о Мамаевом
 побоище». Лицевой лето-
 писный свод конца
 XVI века.

помощью можно дать
 только знак события,
 спрятав все, что показа-
 лось лишним.

Если место действия —
 город, тем же целям служит
 палатное письмо. Художник не ставит за-
 дачи показать реальную
 архитектуру или даже
 просто возможную. Столп
 может упираться в кры-
 шу нижестоящего зда-
 ния, крепостная стена —
 неожиданно входить в
 проем дома. Очень часто
 изображают ворота, что-
 бы указать, что войска
 или, скажем, гонцы поки-
 дают город. Ворота эти
 тоже условны: группы
 всадников, выезжающих
 из них, не видны с проти-
 воположной стороны, хо-
 тя по размерам, своим и
 стенам, должны быть вид-
 ны. Вообще крепостные
 стены — главный при-
 знак города. Их рисовали
 чаще всего внизу мини-
 атуры, причем линии ос-
 нования обычно не совпа-
 дали с нижним ее краем,
 а слегка приподнимались

к боковым, обозначая,
 что стены окружают го-
 род, и придавая всей ком-
 позиции компактность и
 замкнутость.

Изображая отдельные
 сцены, миниатюрист
 стремился выделить са-
 мое важное. Толпы людей
 или группы войска ни-
 когда не закрывают глав-
 ного действия. Лещадные
 горки или архитектурные
 детали только ограничи-
 вают внимание зрителя,
 направляя его в нужное
 русло. Все на виду, и все
 подчинено рассказу.

Действующие лица
 словно слегка позируют
 художнику, от этого их
 движения кажутся как
 бы застывшими. Каждый
 жест остановлен именно
 в тот момент, который
 наиболее выразителен
 для события: занесена
 сабля, рука поднята для
 благословения, указу-
 ющий перст четко вырисо-
 вывается над толпой.
 Изображению рук отве-
 дена первостепенная
 роль: их положения сим-
 воличны. О том, что пер-
 сонажи обращаются друг
 к другу с речью, мы узна-
 ем не по выражению ли-
 ца, а по жестикеляции.
 Менее всего подвижны
 князь, епископ, митропо-
 лит; им не пристало сует-
 иться, к ним обращают-

Так называемые лещадные горки в древнерусской миниатюре совсем не обязательно изображают реальные горы. Это символ природы — земли, не заставленной человеческими творениями. Весеннюю землю, освободившуюся от снега, вы и видите на иллюстрации. Во всю силу сияют солнце и луна на небе, изображенном в виде развернутого свитка. Недавно распустились деревья, реки со всех сторон устремили в море полые воды. Этой поэтичной миниатюрой мастер сопроводил один из эпизодов Троянской войны в Лицевом летописном своде.



Дмитрий Боброкъ и воевода
 Ильяша и половецъ и
 и половецъ и половецъ и половецъ
 и половецъ и половецъ и половецъ



Ильяша средь в бойхъ половецъ . и в
 тиша на половецъ патрархъ . и с
 ша шескучь и половецъ . и к
 ржнщася и маютъ . и кн
 жюще . и кнотроубы гласъ . и з

ся, но собственные их ответы скупы.

Ноги персонажей показаны условно: люди не стоят, а как бы парят в воздухе. Вообще в композиции чувствуется некоторая «невесомость», необходимая потому, что сцены даны одна над другой и верхние не должны «давить» на нижние. Вместе с тем она придает иллюстрациям как бы геральдическую замкнутость.

В каком же порядке располагаются сцены? Наиболее ранние события помещены внизу, над ними — совершившиеся позднее. Отчасти поэтому миниатюры обрамлены снизу и с боков, а сверху открыты: действие русской истории еще не завершено — «продолжение следует». Такую последовательность рассказа — снизу вверх — надо непременно иметь в виду.

Но нередко она нарушается. Дело в том, что низ миниатюры имеет еще значение главного места действия — своеобразного просцениума, поэтому основной эпизод может быть помещен здесь даже тогда, когда он завершает повествование. Кроме того, наверху часто изображают мотивировки, исторические параллели, различные видения. Миниатюрист объединяет в композиции знамение и события, им предвещенные, действие и его толкование летописцем, самих персонажей и события, о которых они упоминают. Низ миниатюры соответствует ближайшему к

Великий князь Дмитрий Иванович и воевода Дмитрий Боброк в ночь перед Куликовской битвой. Иллюстрация к «Сказанию о Мамаевом побоище». Лицевой летописный свод конца XVI века.



Перед вами две миниатюры. Первая взята из рукописи XVII века «Александрия» и рассказывает о сражении между войсками Александра Македонского и индийского царя Пора.

Вторая иллюстрирует один из списков древнего «Апокалипсиса» — книги, повествующей в форме фантастических видений о грядущих судьбах мира и человечества. Апостол Иоанн в священном ужасе наблюдает, как по звуку трубы одного из ангелов солнце, луна и звезды затмились на треть. Другой ангел летит посреди неба и громко возглашает: «Горе, горе!» Мастеру XVIII века хорошо удалось передать торжественно-грозную атмосферу отрывка, где речь идет о «конце света» и «страшном суде».



Необыкновенно выразительна миниатюра, опубликованная на предыдущей странице. Накануне Куликовской битвы к великому князю Дмитрию Ивановичу пришел Волынский воевода Дмитрий Боброк и сказал: «Когда наступит ночь, покажу тебе некие приметы и заранее узнаешь, как кончится сражение». Когда совсем стемнело, сели на коней, выехали на Куликово поле и стали между двумя войсками. Чужья близкую поживу, в оврагах выли волки, каркали вороны и клекотали орлы на Непрядве. Оборотились к татарскому стану — оттуда раздавались крики и стук. Потом повернулись к русскому лагерю — он был тих, и от множества огней над ним как бы загорались зори. «Хороший знак!» — сказал воевода... Таково содержание эпизода, с большим искусством «рассказанного» миниатюристом.

зрителю плану и во времени и в пространстве. Что признать преобладающим — зависело от миниатюриста. В одной из

Русское воинство переправляется через Дон. Иллюстрация к «Сказанию о Мамаевом побоище». Лицевой летописный свод конца XVI века.

миниатюр наверху показаны предшествующие события в Пскове, а внизу — последующие в Москве. По временному признаку следовало бы поменять сцены местами, и иначе, особенно если надо подчеркнуть важность события: скажем, отъезжающие направляются в Царьград. Все события разворачиваются не внутри здания, а снаружи. Долгое время считалось, что художники Древней Руси просто «не умели» рисовать интерьеры. Причиной не меняют обобщения не являются исключением в особом восприятии рассказа — снизу вверх. Существует и более слабое движение повествования — горизонтальное. Обычно приход войск, поход врагов, возвращение войска совершается слева направо; выступление наших воинов, отправление гонимых — происходит событие, а это можно сделать, толь-

иначе, особенно если надо подчеркнуть важность события: скажем, отъезжающие направляются в Царьград. Все события разворачиваются не внутри здания, а снаружи. Долгое время считалось, что художники Древней Руси просто «не умели» рисовать интерьеры. Причиной не меняют обобщения не являются исключением в особом восприятии рассказа — снизу вверх. Существует и более слабое движение повествования — горизонтальное. Обычно приход войск, поход врагов, возвращение войска совершается слева направо; выступление наших воинов, отправление гонимых — происходит событие, а это можно сделать, толь-



ниже прише нчтосотпорнша позар
тнелвеплть . поидемквоушннп
пейденъзлдонашен . нтамоложн
гласыеполпензлетылчрїан . нза
прпоселппоушпкрузакрїтїюнаш
закрестатїньство .

Нтамкопелікоімоуждополікоучрїзї
доптамостыоустроїатїн . лсамнїм
пдоестїхїнарлжнїнїм прїїчарлїем

ко изобразив наружный вид сооружения. Затем следовало уточнить, что действие разворачивается именно внутри здания. Для древнерусского художника интерьер имеет один устойчивый признак — темноту. И вот, сделав в стене строения темный проем, мастер рисовал действующих лиц на его фоне. Подобно правилу он следовал неукоснительно. Понятно, что тут не элементарное неумение, а определенная художественная система, где все взаимосвязано. Характерно, например, что темные пятна служат хорошим фоном для руки, поднятой в благословляющем или указующем жесте.

Миниатюры Лицевого свода связаны с текстом не только по смыслу. Слегка наклонный каллиграфический полуустав (особого типа почерк) создает ощущение движения, которым наполнены и иллюстрации. Каждая миниатюра, хотя и является «сводом» различных сцен, едина по композиции, по охватываемому ее ритму. Отдельные фигуры людей, пеших и всадников, целые группы воинов ритмично мчатся, ритмично падают. Ритм подчеркивается одинаковостью одежд, сходством лиц и их расположением на одном уровне (причем похожи и фигуры людей, одинаковые по росту). Ритм создается прямыми линиями на одеждах воинов, параллельностью летящих стрел, копий, что несут воины, занесенных над головами мечей и сабель. Он совпадает с ритмом разнообразного платного письма и лещадных горок.

Отдадим, наконец, должное эмоциональной выразительности миниатюр. Древнерусские художники весьма умело создавали нужное настроение, равномерно располагая многочисленные темные проемы в сценах смерти или сообщая всей композиции известную статичность и застылость в эпизодах с грозными предзнаменованиями. Замечу, что гибель войска никогда не производит впечатления: даже неудачные для наших предков битвы выдержаны в мажорных тонах и темпах. Напротив, известия о гибели русского войска, сцены оплакивания погибших или отпевания покойных всегда скорбны по композиции и по цветовому строю. В то же время четкий горизонтальный ритм создает впечатление волевого усилия, а вертикальное построение миниатюры говорит о стремлении художника вызвать у зрителя «возвышение духовное». Настроение условно: передаются не оттенки эмоций, а лишь главные чувства — торжество, скорбь, страх, смутение, благочестивость...

Если попытаться кратко определить главную художественную суть миниатюр Лицевого свода, можно сказать так: это церемониальное обряжение русской истории, своеобразный парад ее. Вот откуда стремление не пропустить ни одного сколько-нибудь важного эпизода, изобразив как бы геральдические символы происходящего, создать последовательный образительный рассказ, сохранив подобающий событиям повествовательный этикет.

Это, однако, не значит, что миниатюры не дают представления об исторических реалиях. Среди условной архитектуры нет-нет и попадутся детали, свидетельствующие о том, что миниатюрист видел то или иное здание собственными глазами. Так, на одной иллюстра-

ции изображен московский Архангельский собор с наиболее характерной его особенностью: раковинами в закомарах. Наряду с условно нарисованными воротами художники показывали и реальные: деревянные — с кровлями и верями, каменные — с герсами и подъемными мостами. По миниатюрам можно до известной степени судить об устройстве деревянных монастырских стен, состоящих из горизонтальных плах, заведенных в пазы вертикальных столбов.

Следует, впрочем, помнить, что миниатюристы изображали не само здание, а лишь его символ — поэтому воспроизводили строение в целом, ограничиваясь двумя-тремя характерными деталями. Даже когда говорится о разрушении здания, его все-таки рисуют неповрежденным, но тут же изображают и разрушение. Так, в рассказе о падении церкви в Коломне храм нарисован целым, однако с высоты сыплется на землю гряда камней, неизвестно откуда взявшихся: дан как бы знак церкви вместе со знаком ее разрушения.

Русские изображены в шляпах с косыми отворотами, литовцы — с прямыми, князья — в круглых шапках с меховой опушкой. Миниатюрист не делает особого различия при изображении татар и русских: Мамай долгое время носит такую же шапку, что и русские князья, и получает царский венец с пятью лепестками, только став золотоордынским царем.

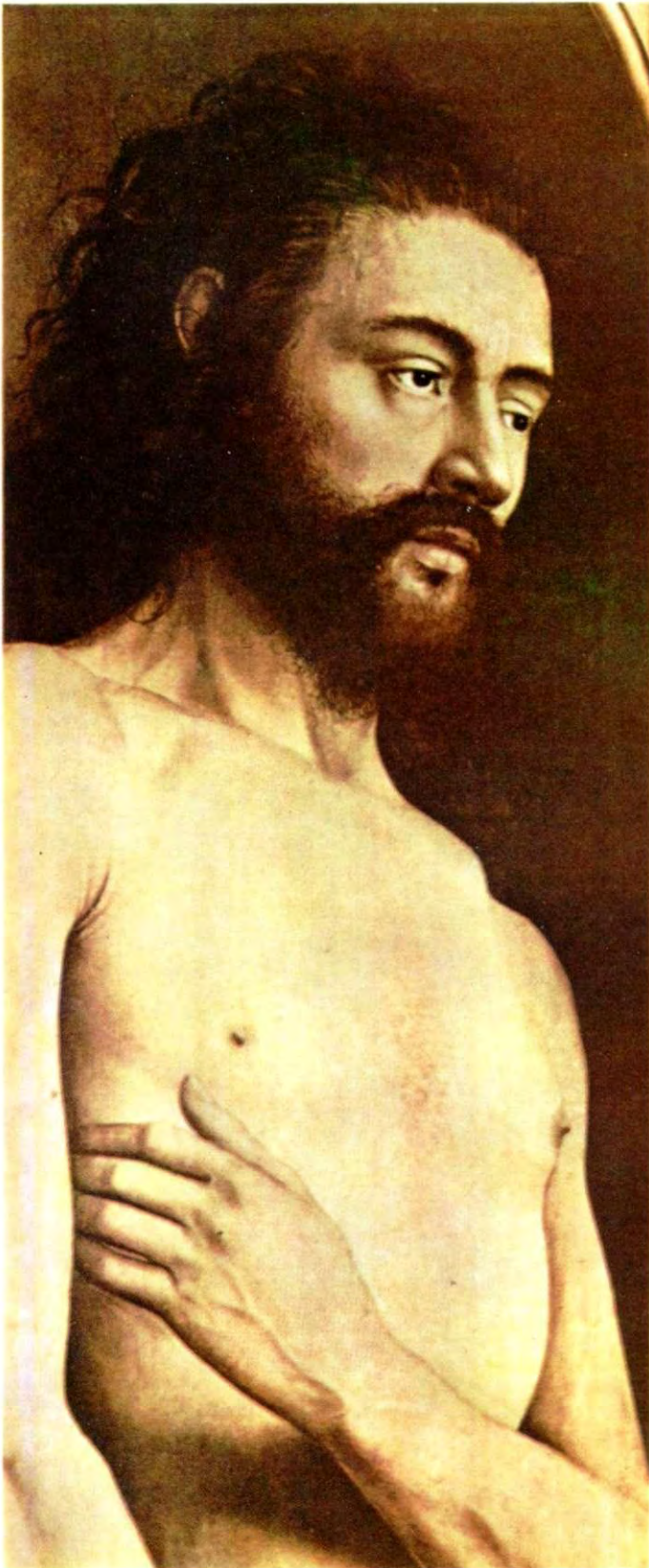
Есть хорошие бытовые изображения: писцов, пишущих под диктовку, переправы через реку в ладьях (лошади плывут рядом) и по наскоро сделанным мостам (без перил, на вбитых в дно

колях, с поперечными плахами). Интересна такая деталь: когда ведут пленников, мужчины идут со связанными позади руками, а женщины не связаны. Показано, как в ларях везут кольчуги, которые затем перед боем надевают. С подробностями нарисованы седла, сбруя, оружие, одежда, орудия труда, трубы трубачей.

Сложнее вопрос, насколько точно миниатюрист стремится передать реальные черты того или иного исторического лица. Можно сказать с уверенностью одно: художник тщательно следит за тем, чтобы главные особенности персонажей были переданы везде одинаково. Например, по форме бороды легко узнать Дмитрия Донского, Мамая и многих других. Лица простых воинов, всегда безбородых, крестьян, малозначительных персонажей не отличаются друг от друга.

Зритель получает в иллюстрациях Лицевого свода материал для бесконечных наблюдений, исчерпать которые невозможно. Миниатюры — это окна в историю, не только дающие возможность взглянуть на те или иные события и реалии, но и позволяющие понять эстетические представления художников Древней Руси, их отношение к истории Родины. Лишь учитывая художественные принципы миниатюристов и стремясь глядеть на их произведения их же глазами, вы сможете оценить достоинства Лицевого свода. Это искусство повествующее, условное, церемониальное. Оно изображает мир с высокой моральной и исторической точки зрения. Это искусство крупномасштабного зрения и панорамной оценки русской истории.

ФЛАМАНДСКИЙ МЕТОД ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ



Перед вами работы художников эпохи Возрождения: Яна ван Эйка, Петруса Крестуса, Питера Брейгеля и Леонардо да Винчи. Эти произведения разных авторов и разные по сюжету объединяет один прием письма — фламандский метод живописи. Исторически это первый метод работы масляными красками, и легенда приписывает его изобретение, как и изобретение самих красок, братьям ван Эйк. Фламандский метод пользовался популярностью не только в Северной Европе. Он был завезен в Италию, где к нему прибегали все величайшие художники эпохи Возрождения вплоть до Тициана и Джорджоне. Существует мнение, что подобным способом итальянские худож-

ники писали свои работы задолго до братьев ван Эйк. Не будем углубляться в историю и уточнять, кто же первый применил его, а постараемся рассказать о самом методе.

Современные исследования произведений искусства позволяют сделать вывод, что живопись у старых фламандских мастеров всегда выполнялась по белому клеевому грунту. Краски наносили тонким лессировочным слоем, причем таким образом, чтобы в создании общего живописного эффекта принимали участие не только все слои живописи, но и белый цвет грунта, который, просвечивая через краску, освещает картину изнутри. Также обращает на себя внимание практическое отсутствие



Братья ван Эйк.
Гентский алтарь.
Фрагменты.

◁ Масло, дерево. 1432.

Петрус Крестус.
Портрет молодой девушки.
Масло, дерево. XV в.



Леонардо да Винчи.
Картон к портрету Изабеллы
д'Эсте.
Фрагмент.
Уголь, сангина, пастель.
1499.

Леонардо да Винчи.
Поклонение волхвов.
Фрагмент.
Масло, дерево. 1481—1482.



Питер Брейгель.
Охотники на снегу.
Фрагмент.
Масло, дерево. 1565.



в живописи белил, за исключением тех случаев, когда писались белые одежды или драпировки. Иногда они еще встречаются в самых сильных светах, но и то лишь в виде тончайших лессировок.

Вся работа над картиной велась в строгой последовательности. Начиналась она с рисунка на плотной бумаге в размер будущей картины. Получался так называемый «картон». Примером такого картона может служить рисунок Леонардо да Винчи к портрету Изабеллы д'Эсте.

Следующий этап работы — перенесение рисунка на грунт. Для этого его накальвали иглой по всей контуру и границам теней. Затем картон клали на белый отшлифованный грунт, нанесенный на доску, и переводили рисунок порошком угля. Попадая в отверстия, сделанные в картоне, уголь оставлял легкие контуры рисунка на основе картины. Чтобы закрепить его, след угля обводили карандашом, пером или острым кончиком кисти. При этом использовали или чернила, или какую-

нибудь прозрачную краску. Художники никогда не рисовали прямо на грунте, так как боялись нарушить его белизну, которая, как уже говорилось, играла в живописи роль самого светлого тона.

После перенесения рисунка приступали к оттушевке прозрачной коричневой краской, следя за тем, чтобы грунт всюду просвечивал через ее слой. Тушевка производилась темперой или маслом. Во втором случае, чтобы связующее вещество красок не впитывалось в грунт, его покрывали дополнительным слоем клея. На этой стадии работы художник разрешал почти все задачи будущей картины, за исключением цвета. В дальнейшем никаких изменений в рисунок и композицию не вносилось, и уже в таком виде работа представляла собой художественное произведение.

Иногда, прежде чем закончить картину в цвете, всю живопись готовили в так называемых «мертвых красках», то есть холодными, светлыми, малоинтенсивными тонами. Эта подготовка принимала на себя последний лессировочный слой красок, при помощи которого придавали жизнь всему произведению.

Конечно, мы нарисовали общую схему фламандского метода живописи. Естественно, что каждый художник, который им пользовался, привносил в него что-либо свое. Например, нам известно из биографии художника Иеронима Босха, что он писал в один прием, используя упрощенный фламандский метод. При этом его картины очень красивы, и краски не изменили цвет от времени. Как все его современники, он готовил белый нетолстый грунт, на который переносил подробнейший рисунок. Оттушевывал его коричневой темперной краской, после чего покрывал картину слоем прозрачного лака телесного цвета, изолирующего грунт от проникновения масла из последующих красочных слоев. После просушки картины оставалось прописать фон лессировками заранее составленных тонов, и работа была закончена. Только иногда некоторые места дополнительно прописывались вторым слоем для усиления цвета. Подобным или очень близким способом писал свои работы Питер Брейгель.

Еще одну разновидность фламандского метода можно проследить на примере творчества Леонардо да Винчи. Если взглянуть на его неоконченное произведение «Поклонение волхвов», то можно убедиться в том, что оно начато на белом грунте. Переведенный с картона рисунок был обведен прозрачной краской типа зеленой земли. Рисунок оттушеван в тенях одним коричневым тоном, близким к сепии, составленным из трех красок: черной, краплака и красной охры. Работа оттушевана вся, белый грунт нигде не оставлен незаписанным, даже небо подготовлено тем же коричневым тоном.

В законченных произведениях Леонардо да Винчи света получены благодаря белому грунту. Фон работ и одежды он писал тончайшими перекрывающими друг друга прозрачными слоями красок.

Используя фламандский метод, Леонардо да Винчи смог добиться необыкновенной передачи светотени. При этом красочный слой отличается равномерностью и очень незначительной толщиной.

Фламандский метод недолго использовался художниками. Он просуществовал в чистом виде не более двух столетий, но многие великие произведения были созданы именно этим способом. Помимо уже упомянутых мастеров, им пользовались Гольбейн, Дюрер, Перуджино, Рогир ван дер Вейден, Клуэ и другие художники.

Произведения живописи, исполненные фламандским методом, отличаются прекрасной сохранностью. Выполненные на выдержанных досках, прочных грунтах, они хорошо противостоят разрушениям. Практическое отсутствие в живописном слое белил, которые от времени теряют кроющую силу и тем изменяют общий колорит произведения, обеспечило то, что мы видим картины почти такими же, какими они вышли из мастерских своих создателей.

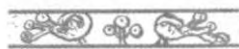
Основные условия, которые следует соблюдать при пользовании этим методом — скрупулезный рисунок, тончайший расчет, правильная последовательность работы и большое терпение.

А. АРЗАМАСЦЕВ





МАСТЕРА
РУССКОГО ИСКУССТВА



Знаете ли вы, ребята, кто был одним из первых иллюстраторов сказок в России? С чьим именем связано создание детской книги? Это прекрасная художница Елена Дмитриевна ПОЛЕНОВА (1850—1898), человек редкой душевной чистоты и таланта. С молодых лет она приобщилась к искусству, училась у П. П. Чистякова, И. Н. Крамского, у своего брата, всем вам хорошо известного художника В. Д. Поленова. Народное творчество и ремесла были ее любовью. Именно Елена Дмитриевна возродила почти забытое искусство резьбы по дереву. А каким она была певцом среднерусской природы, историческим живописцем! Обо всем этом вы узнаете из нашей статьи.

Е. Поленова.
Павлины.
Эскиз росписи прикладного изделия.
Гуашь. Конец 1880-х —
начало 1890-х годов.
Публикуется впервые.

В библиотеке музея-заповедника «Абрамцево» хранится серия детских книжек, иллюстрированных художницей Еленой Дмитриевной Поленовой. Возникает ощущение, что они дошли до нас из далеких времен — поблекшие тона бумаги, приглушенный колорит иллюстраций, буквы, выписанные с разным нажимом. Сказки Поленовой особенные. Это не литературно обработанные тексты, а народные, крестьянские сказы. В одном из ее писем упоминается бабушка Федосья — мастерица придумывать веселые небыли. Они очень нравились самой художнице. С ее именем связано создание русской детской книги.

Изучение крестьянского быта и работа над иллюстрациями к



Е. Поленова.
Подсолнухи.
Масло. 1885.

Е. Поленова.
Заводь в Абрамцеве.
Акварель. 1888.

Е. Поленова.
У опушки леса.
Купальницы.
Акварель. 1885.

Е. Поленова.
«Избушка блином
прикрыта...»
Иллюстрация к сказке
«Избушка на курьих
ножках».
Акварель. 1895.

сказкам — наиболее важные сферы творчества Елены Дмитриевны. Она считала, что «между ними существует положительное сродство, то и другое (сказки и деревянные резные вещи) основано главным образом на том, что я зачерпнула из народного творчества».

Есть у Поленовой неопубликованная сказка «О Маше и Ване». Ее сочинила, или пересказала, мать художницы. Иллюстрации и обрамляющий их узор русской вышивки выполнены от руки на 24 листах. В нашем воображении встает вечерний полумрак уютной старинной детской, где каждый эпизод рассказа переживается детьми. Но и в изданиях, отпечатанных типографским способом, предназначенных для широкого круга читателей, художница сохраняет столь драгоценное ощущение рукотворности. Кажется, что книга любовно сделана только для тебя, а не для многих людей.

Действие происходит не в сказочном царстве, а в русской деревне, на фоне природы. Художница часто писала пейзажи, небольшие по размерам, лиричные, — в них особая открытость и душевная проникновенность.

В природе художницу интересовали обжитые уголки. Чаше всего ее работы исполнены в «лягушачьей» перспективе. Это мир леса, увиденный снизу вверх — словно ребенком, для которого он чуть-чуть таинствен, и в нем легко может родиться сказка.

Цветы-купальницы разрослись как неведомые заросли, где недолго и заблудиться. Основное в пейзажах Поленовой — внимание к «мелочам», к «неглавным» обитателям леса: травам, цветам, грибам, насекомым. Они и становятся героями эскизов Поленовой.

Одна из ее любимых сказок «Война грибов». Ее она слышала от бабушки в раннем детстве, когда они проезжали по лесу в дорожной карете. Поленова писала, что постаралась «перенестись в то далекое детство, когда, слушая этот рассказ, я представляла себе в лесу миниатюрные монастыри и города, выстроенные, так сказать, в грибном масштабе, в котором живут и действуют эти удивительные существа, так как в детском разуме ни грибок — это существо совсем живое и очень привлекательное». Действие художница переносит в хорошо ей знакомую абрамцевскую рощу. Образы грибов разнообразны и причудливы: здесь и «грузди — ребятушки дружные», «рыжички — богатые мужички», «белянки — столбовые дворянки», «волнушки — монастырские служки» и, наконец, «царь — грибной боровик, всем грибам полковник». Они даны на заставке книжки в таком виде, в каком попадают в лукошко грибнику и при этом незаметно оборачиваются фантастично разодетым, сказочным народцем. Художница словно приоткрывает таинственную завесу в этот малый мир. Пейзаж, терема и хоромы в древнерусском стиле не то изображены в уменьшенном масштабе, не то грибы и теремки вырастают до огромных размеров.

Ее герои согреты симпатией и теплотой. Хорошо зная деревенский быт, художница любовалась им в иллюстрациях — «ищем вдохновения и образцов, ходя по избам и приглядываясь к тому, что составляет предметы их обихода». В сказке «Избушка на курьих ножках» интерьер избы дан очень достоверно. Зловещая дочка Бабы Яги (сказка «Сынко-Филипко») щеголяет в

расшитой русской рубахе, ее ступа расписана цветами. А вот Филипко приближается к острову, откуда зовет его Баба Яга, и в лодке — огромный красочный берестяной туесок.

Художница писала: «Завтрамы в той же художественной компании собираемся на Грибной рынок. Я набираюсь русского духа для сказок. Очень интересный этот Грибной рынок, кое-что зачертила и накупила курьезных глиняных животных, думаю, что некоторые из них пригодятся для сказок». Звери в иллюстрациях Поленовой походили на игрушечные; а игрушки — первое окружение ребенка — это подобие большого мира. Игрушечные животные всегда безопасны и добродушны. У детства свой непреложный закон, где добро сильнее зла.

Душевная теплота художницы отзывалась в творчестве. У нее был замысел написать картину «Детская» и создать образ русской няни. Через всю ее жизнь проходит преклонение перед домашним очагом.

Сказочный мир иллюстраций привел Поленову к мысли воссоздать театрализованный, полусказочный быт и в жизни. При содействии Е. Г. Мамонтовой, жены основателя Абрамцевского художественного кружка, организуется мастерская для обучения крестьянских детей столярному ремеслу. Главное ее назначение — возрождение народного промысла с сохранением приемов резьбы, обеспечение крестьян твердым заработком. Мебель, созданная по эскизам Поленовой, продавалась в Москве в специальном магазине и имела большой успех. В одном из ее писем читаем: «Наши вещи... идут хорошо, я полагаю исключительно благодаря новизне, оригинальности и стильности модели».

Для создания предметов быта Поленова изучала малоизвестные памятники. Предпринимались целые походы в соседние деревни. Много зарисовок сделала она и во время поездок по России. Эскизы мебели создавались в большом количестве, чаще

Моха все мятче подз ногами
 Все ло немз итти труднѣй;
 Виснетк сѣрыми космами
 Онъ съ поникнувшихъ вѣтвей.

Мухоморы такъ спѣсико
 Скружили дѣтвору
 И стаятъ они рядами,
 Много, много вереницъ....

Тихо, жутко
 и тоскли-
 во
 въ закол-
 ачаннаи
 вѣру.



Смотрятъ
 бѣлыми
 глазами
 изъ широкихъ
 красныхъ
 лицъ.



Е. Поленова.
Иллюстрация к «Сказке
о Маше и Ване».
Акварель. 1880-е годы.
◀ Публикуется впервые.

Е. Поленова.
Орхидеи.
Эскиз.
Гуашь. Конец 1880-х —
начало 1890-х годов.
◀ Публикуется впервые.

Е. Поленова.
Шкаф подвесной.
Дерево, резьба, роспись.
◀ Конец 1880-х годов.

Е. Поленова.
Эскиз росписи двери.
◀ Акварель. 1880-е годы.

Е. Поленова.
Полевые цветы.
Эскизы орнаментов.
Гуашь, тушь.
Конец 1880-х — начало
1890-х годов.
Публикуется впервые.



всего — подвесных шкафчиков, вешалок, полочек. И ни один не повторяет другого.

Резьбу художница часто раскрашивала или покрывала позолотой, стараясь сделать изделия нарядными. Уточняла размеры, указывала, что гвоздики должны быть золочеными, а дерево — темно-мореным дубом. В шкафах было много удобных выдвижных ящичков, иногда закрывающихся на крохотные, словно из игрушечной мебели, задвижки. И в мебели Поленовой, как и в ее иллюстрациях и станковых работах, мы видим то же любованье «мелочами».

В русской резьбе, вдохновившей художницу, широко встречаются мотивы, навеянные впечатлениями природы: цветы, плоды, животные, птицы. В своих орнаментах она чаще всего воспроизводит формы полевых цветов: чертополоха, одуванчика, ромашки. Располагает их в ритмической последовательности, стилизует — разворачивает на плоскости таким образом, чтобы получился красивый узор. Во всем виден элемент веселой игры, фантазии. Художница не просто разрисовывала мебель цветами, а создавала образ — «шкапчик-луг», «шкапчик-сад». Так же, как в сказке «Война грибов», где гриб — это воин, так и шкаф По-

леновой оборачивается то лугом, то садом, то избой. Будничный предмет начинает соотноситься со сказочным миром, где сияет солнце, светит месяц со звездами, а кот сидит на печурке и тут же сова с совытами. Вещи, созданные художницей, заставляют вспомнить русскую старину, торжественную обрядность древнего жизненного уклада. Про одну из работ критик В. Стасов писал, что «это сочинил какой-то неизвестный древний мастер нашей Руси».

В последние годы жизни художница исполнила множество набросков орнаментов. Они были использованы в дальнейшей ее работе над прикладными вещами. Изображения фантастических растений мало похожи на настоящие. Ей часто снились их причудливые сочетания, и, проснувшись, она спешила занести сновидения на бумагу.

В позднем творчестве соединились между собой два искусства: живопись и музыка. Художница обладала «цветным слухом», и много орнаментов родилось во время исполнения музыки. Та словно воплощалась в хрупкие растительные формы.

Абрамцево, где работала Поленова, значило для нее очень много. Атмосфера мамонтовского театра, насыщенная артистиз-

мом и кипучей энергией актеров и художников, вдохновила на создание костюмов для постановок. А любовь к русской истории, чему поклонялись обитатели Абрамцево, проходит через всю ее жизнь. Одновременно с художником М. Нестеровым она начала работать над эскизом к картине «Отрок Варфоломей». Ей принадлежат замысел полотна о юности Сергия Радонежского — основателя Троице-Сергиевской лавры, видного общественного деятеля Руси; картины «Борис и Глеб»; полотна, связанные с началом Невской битвы. Она исполнила такие историко-бытовые холсты, как «Иконописная мастерская XVI века», «Боярский двор». Интерес к истории своего народа вызвал изучение древнерусской архитектуры, ремесел — всего того, что составляет фундамент русской культуры.

В прекрасных акварельных работах Елены Дмитриевны Поленовой, в иллюстрациях, изделиях прикладного искусства, многообразных занятиях — уходе за ранеными в госпитале, в просветительской и художественной деятельности видна ее талантливость, цельный характер, верный высокому общественному призванию.

Л. РУМЯНЦЕВА

ТЕХНИКА ЧЕКАНКИ

Дорогая редакция!

Меня зовут Виктор, мне четырнадцать лет. Я учусь в Острогожской детской художественной школе. Люблю рисовать карандашом и пером. И еще мое любимое занятие — чеканка. Но я плохо знаю ее технику. Хочу вас спросить, как правильно работать, в какой последовательности и какие инструменты нужно использовать?

Виктор Козлов, г. Острогожск Воронежской области.

На вопрос Виктора и многих других наших читателей отвечает заведующий отделением художественного конструирования Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшего Строгановского) Владимир Петрович КОРОЛЕВ

Тип старинной чеканки.
Оклад иконы XVII века.
Фрагмент.

Чеканка — это произведения декоративно - прикладного искусства в виде скульптурных настенных барельефов из листового металла, скульптурных сувениров или предметов домашнего обихода. Возникла чеканка в далеком прошлом. Свидетельство тому — многочисленные изделия, обнаруженные при раскопках памятников материальной культуры древних египтян, индийцев, китайцев, монголов, греков, римлян, ацтеков, а также на территории нашей Родины: на Кавказе, в Средней Азии, Закарпатье, в скифских захоронениях Причерноморья.

Широко распространена че-



канка и в наши дни. Однако часто ее любители, привлеченные эффектным блеском металла, создают работы невзыскательного вкуса, копируют домошенные, антихудожественные образцы. Нам хочется, чтобы вы не занимались подобным «творчеством».

Материалом может служить практически любой мягкий пластичный листовой металл толщиной от 0,2 до 1,5—2 миллиметров. Наиболее часто применяют листовую медь, хорошо поддающуюся обработке и отделке. Широко используют листовую латунь, листовую алюминий, сталь «декапир». По томпаку, нейзильберу, серебру и другим металлам можно чеканить высокохудожественные сувениры и ювелирные изделия.

Инструмент для чеканки несложен, его без особого труда может сделать каждый. Это чеканы, давилки и молотки.

Чеканы бывают стальные и деревянные. Стальные представляют собой изготовленные из инструментальной стали стержни квадратного или прямоугольного сечения от 3x6 до 10x15 и длиной 150—160 миллиметров. Рабочий конец обычно утолщен, обработан напильником, закален и отполирован. По форме рабочей части чеканы различают на расходники в виде зубильца, острие которого закруглено с небольшим радиусом (рис. 1а); лощатники — с плоской, слегка скругленной площадкой (рис. 1б); облые — со сферической или овальной формой рабочей части (рис. 1в) и специальные: «сапожок» (рис. 1г), рифленый (рис. 1д), матировочный (рис. 1е) и другие.

Чеканы из твердых пород дерева, конфигурация и обработка рабочей части которых в основном та же, что и стальных (рис. 2), применяют для выколотки или дифовки, то есть чеканки на листе по отлиту из алюминия, баббита, свинца или бетона рельефу.

Давилки из стали либо прочной пластмассы применяются для выдавливания рельефа на фольге или очень тонком листе простым усилием руки без чекана и молотка. Толщина листа в этом случае должна быть не более 0,4 миллиметра.

Давилка представляет собой нож с закругленным лезвием длиной 20—40, шириной 20—30 миллиметров и деревянной ручкой. Лезвие ножа должно быть хорошо отполировано, а острие притуплено и закруглено с небольшим радиусом. Для работы с упором на плечо длина деревянной ручки должна быть

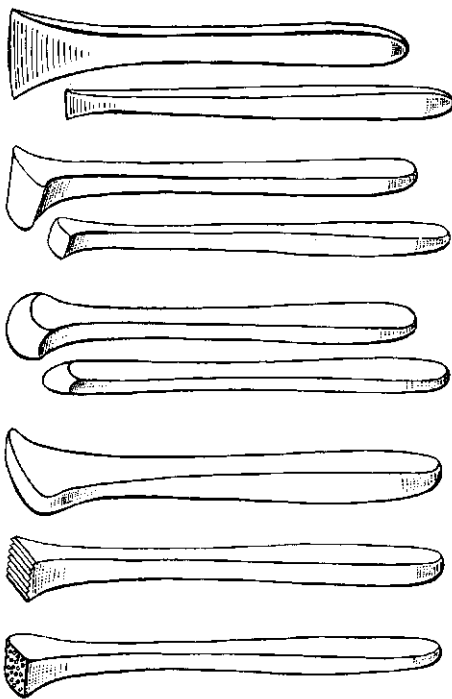


Рис. 1. Стальные чеканы: а) расходники, б) лощатники, в) облые; специальные: г) сапожок, д) рифленый, е) матировочный.

не менее 400—500 миллиметров (рис. 3).

Чеканить можно обыкновенным молотком. Однако применяемые профессионалами специальные молотки отличаются от обычных тем, что рабочая часть их хорошо отполирована, а боек представляет собой отполированную полусферу для создания на чеканке глубоких рельефов. Ручка, конец которой находится на одном уровне с рабочей плоскостью, более удобна, особенно в работе одной только кистью руки (рис. 4а). Вес молотка обычно не превышает 150—200 граммов, чтобы рука как можно меньше уставала, но обеспечивалась необходимая си-

ла удара. Для выколоток глубоких рельефов по баббитовой или алюминиевой отливке применяется удлинненный выколоточный молоток, представляющий собой как бы два соединенных чекана, например расходника и лощатника, насаженных на ручку (рис. 4в). Для этой же цели используют алюминиевые, резиновые и деревянные молотки — киянки (рис. 4б и г).

Особого оборудования для чеканки не требуется. Чеканить можно в любом помещении, лишь бы стук не мешал окружающим.

Чтобы осуществить первоначальную, грубую деформацию листа по задуманной композиции, нужен коврик из толстой (20—40 миллиметров) резины или подушка с песком. Можно использовать и обыкновенную доску или правочную плиту (рис. 5). Подушку шьют из двух-трех слоев прочного брезента крепкими нитками. Внутрь насыпают мелкий песок (рис. 6). Кроме того, необходим деревянный ящик соответствующих композиции размеров; для начала не более 250x350x50 миллиметров (рис. 7). Он заполняется битумно-земляной массой — «смолой», состоящей из пяти частей битума мягких марок, четырех частей мелкого песка или земли и одной части смеси из воска и канифоли поровну. Массу предварительно разогревают и хорошо перемешивают.

Для каждого, кто собирается чеканить, одной из ответственных задач станет композиция. Ведь произведение должно быть красивым и так скомпонованным, чтобы форма соответствовала содержанию, второстепенное подчинено главному, части — целому. Поэтому тем, кто не умеет рисовать, мы советуем использовать готовую композицию.

Затем приступают к подготовке листового металла. Ручными ножницами по металлу вырезают заготовку на 10—15 миллиметров больше размеров выбранной композиции, после чего ее правят деревянным молотком (киянкой) и отгибают углы под прямым углом, как показано на рисунке 8. Чтобы заготовка стала более мягкой, ее отжигают на газовой горелке, паяльной

лампе или иным способом и отбеливают.

Поставив ящик в духовку, разогревают битумно-земляную смесь, втапливают в разогретую массу заготовку отогнутыми концами вниз. По остывании смеси заготовку закрашивают светлой гуашевой или темперной краской. Так легче перевести рисунок на металл. Переносят выбранный рисунок с помощью копировальной бумаги и приступают к чеканке.

При оконтуривании нанесен-

Следующим этапом чеканки является осаживание фона композиции и прочеканка мест, расположенных ниже фона. Осаживание производят лощатником или облым чеканом, при этом чекан держат также с небольшим наклоном в сторону от направления движения.

Добившись необходимой глубины фона и других частей изображения, выравнивают и выглаживают все неровности лощатником, прорабатывают ребра между плоскостями на релье-

туют композицию с обратной стороны. Затем изделие опять вынимают из смолы, отжигают и снова прорабатывают с лицевой стороны. Повторяют операции до окончательной завершенности. Последняя операция — нанесение на рельеф специальными чеканами задуманной фактуры поверхности.

Есть и другие способы, в их числе чеканка давлением, которая распространена, например, в Закавказье и Закарпатье, где обходятся с минимальным набо-

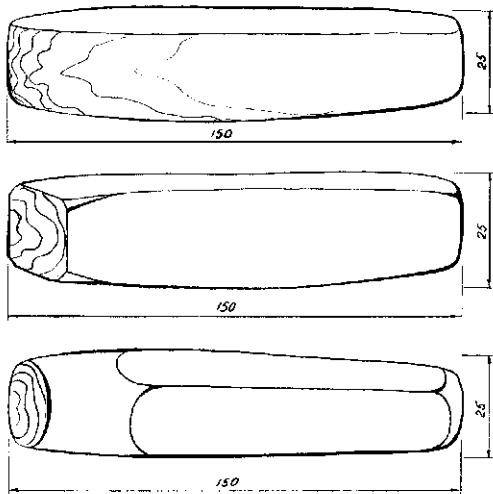


Рис. 2. Деревянные чеканы:
а) расходник,
б) лощатник,
в) облый

Рис. 3. Давильники:
а) стальной,
б) пластмассовый,
в) стальной с опорой на плечо.

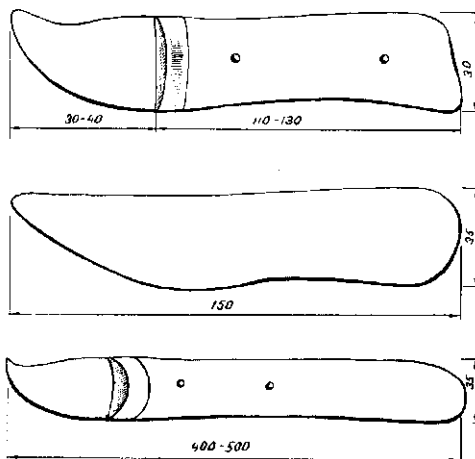
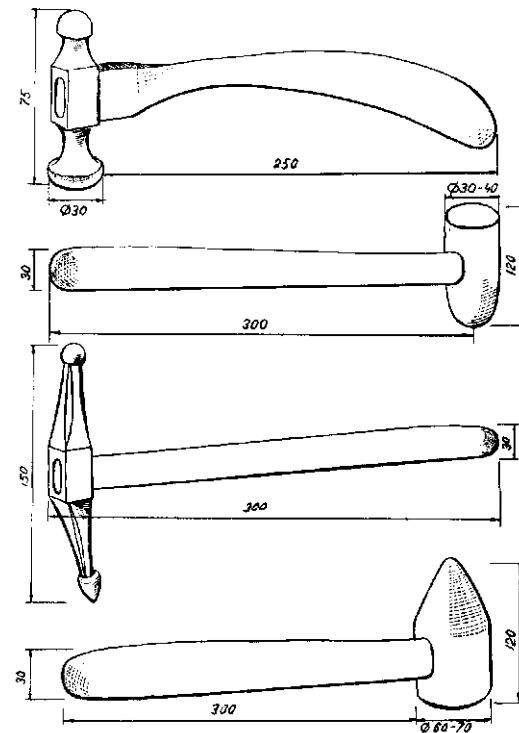


Рис. 4. Молотки:
а) чеканный стальной,
б) выколоточный алюминиевый,
в) выколоточный стальной,
г) деревянный (киянка).



ный на металл рисунок повторяют расходником; не следует пользоваться очень острым расходником или зубилом, так как можно просечь металл и испортить всю работу (рис. 9). Чтобы линия была плавной и красивой, а работа спорилась, расходник рекомендуется держать с небольшим наклоном в сторону, противоположную от направления движения оконтуривания. Тогда при ударе молотка чекан сам будет передвигаться на необходимую величину (рис. 10). Удары не должны быть слишком сильными, чтобы не прорубить металл, но достаточными для четкого оконтуривания границы плоскостей различной глубины.

фе и переходят к следующему этапу — чеканке с обратной стороны, чтобы рельеф стал более выпуклым и объемным. Для этого необходимо разогреть битумно-земляную массу, извлечь из нее проработанный с лицевой стороны рельеф, отогнуть уголки в обратную сторону и отжечь. Отжигом восстанавливается пластичность металла, так как он от ударов чеканом (особенно латунь и сталь) нагартовывается, становится упругим и ломким, трудно поддающимся дальнейшей обработке.

После отжига лист снова засмаливают, то есть втапливают, в битумно-земляную массу, и описанным выше способом прораба-

ром чеканов и без смолы. На медном или латунном листе не толще 0,4 миллиметра, располагаемом непосредственно на доске или правочной плите, при помощи давилника сильными и плавными движениями выдавливают рельеф с гладкой поверхности. Фону придается шероховатая фактура, создаваемая обработкой чеканами с обратной или лицевой стороны композиции.

Чтобы придать готовому произведению необходимую устойчивость и жесткость, края листа отбортовываются, то есть отгибаются, на 5—10 миллиметров под прямым углом в сторону, противоположную лицевой. Так

создается зрительно большая толщина рельефа. Для крепления готового произведения на доску с обратной стороны листа припаиваются крепежные стерженьки. Можно прикрепить чеканку к дереву и небольшими гвоздиками.

Важная роль принадлежит завершающему этапу — отделке. При этом художник может смягчить или подчеркнуть форму, усилить выразительность композиции, например затемнив фон на рельефе, сделать высту-

Приемов отделки произведений чеканки много, мы приводим лишь наиболее простые, например отбеливание. Для удаления частиц прилипшей смолы, грязи и окалины готовое изделие промывают в бензине, а затем просушивают в древесных опилках. Окислы и другие загрязнения на меди, латуни и серебре удаляют травлением в растворе из 200 граммов соляной или серной кислоты в литре воды. С серебра окислы лучше удалять в слегка подогретом раство-

60 градусов годен для чернения серебра. Для чернения латуни, бронзы и томпака берут 30 граммов гипосульфита или теосульфита, применяемого в фотографии, и растворяют в литре воды. В прозрачный раствор добавляют 10—20 граммов азотной кислоты, он становится желтым, и чувствуется запах серы. После этого раствор подогревают до 80 градусов, погружают изделие и держат до получения нужного оттенка. Если работа больше габаритов ванны, то ее подогревают

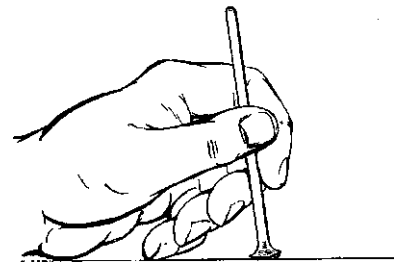
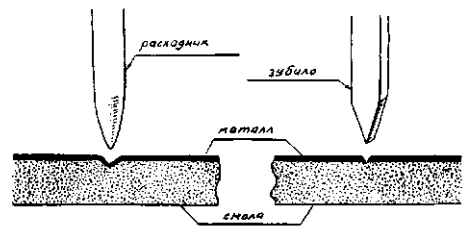
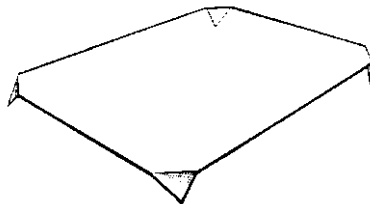
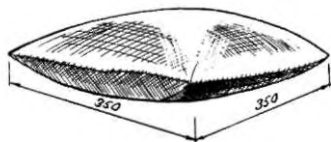
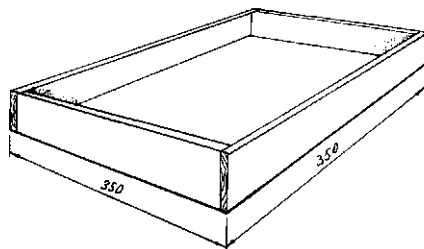
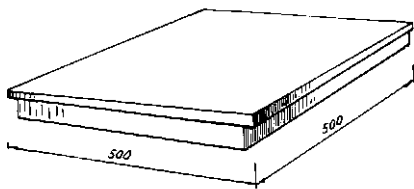


Рис. 5. Правочная плита.

Рис. 6. Подушка с песком.

Рис. 7. Ящик для песчано-битумной смеси.

Рис. 8. Заготовка листового материала.

Рис. 9. Оконтуривание (расходка).

Рис. 10. Положение руки и чекана при чеканке.

пающие части более заметными, усилить контрастность рисунка и так далее. Можно, наоборот, придать композиции впечатлительные мягкости, уменьшив блеск чистого металла, приглушив и смягчив переходы между частями рельефа.

Качество отделки определяют тщательность выполнения подготовительных работ, чистота обрабатываемых изделий, посуды, инструмента и материалов, соблюдение температурного режима, химического состава ванн, тщательность промывки и сушки. Кроме того, важны опыт, навыки и прежде всего художественный вкус и чутье художника.

ре соляной кислоты. Алюминий сначала опускают в щелочь (раствор едкого натра), а затем, когда изделие почернеет, промывают водой и опускают в азотную кислоту, где алюминий становится белым. После каждой операции по отбеливанию либо нанесению декоративного покрытия в ванне с кислотой или щелочью изделие необходимо тщательно промывать водой.

Для чернения — придания чеканке на меди различных оттенков черного или коричневого цветов, изделие опускают в раствор из 50 граммов односернистого аммония на литр воды при комнатной температуре. Этот же раствор при температуре

паяльной лампой и обливают тем же раствором.

Алюминий чернят с помощью 150—200 граммов электролита для меднения (в литре воды растворяют 200—250 граммов медного купороса и 40—50 граммов серной кислоты), добавляют в раствор 500 граммов соляной кислоты и держат в нем изделие до почернения.

Получив необходимый оттенок, тщательно промывают и протирают молотой пемзой или влажной щеткой, высветляя нужные места, сушат в древесных опилках и смазывают очень тонким слоем минерального масла. Теперь ваше произведение завершено.

ОБВИНЯЮТ ДЕТИ

РИСУЮТ ДЕТИ

Известно, что дети рисуют всегда правдиво, ибо они великие реалисты и изображают то, что видят. «Взято из жизни» — так называется международная передвижная выставка детского рисунка, организованная по странам Западной Европы Сальвадорским комитетом по правам человека.

Не папы, и мамы, и добрые зверюшки изображены на большинстве детских работ. Пытки электрическим током, разбросанные окровавленные тела, танки с надписью «США» на борту, сеющие смерть и ужас, — вот что запечатлел детский карандаш. Какое убедительное разоблачение лицемерных утверждений Белого дома о том, что в Сальвадоре положение с правами человека якобы «улучшилось»! Только в минувшем году, по неполным данным, вымуштрованные Пентагоном каратели уничтожили свыше 250 детей в возрасте от 1 до 15 лет. Лондонская газета «Трибюн», откуда перепечатан этот рисунок сальвадорской девочки Сиделы Солозано, приводит свидетельство очевидца: у него на глазах солдаты хунты подбрасывали в воздух малышей и на лету рассекали их ножом мачете.

Вспомните в этот рисунок. Пожалуй, невозможно найти более правдивого документа, под-

тверждающего рассказ оставшихся в живых очевидцев кровавой расправы над беззащитными людьми. Фашистская диктатура делает ставку на террор, стремясь потопить в крови борьбу свободолюбивого народа и добиться, как говорят сальвадорские ультра, «мира за счет 100 тысяч мертвецов».

Детей убивают вместе со взрослыми. Боятся, что из них вырастут партизаны, освободители многострадальной родины. Убивают учителей, чтобы они не смогли учить этих детей грамоте, рисованию... Потому что боятся их рисунков, обличающих сальвадорскую хунту. Пройдет время, и мы обязательно узнаем имена тех, кто, рискуя жизнью, собрал по всей стране эти такие страшные и такие по-детски искренние рисунки.

Зверства, чинимые насажденным Вашингтоном режимом, свидетельство не силы, а слабости, обреченности хунты. Сальвадорские дети очень рано взрослеют. И эти юные «гавроши» так же, как недавно их сверстники в Никарагуа, сначала берутся за карандаш, а затем и за оружие, заменяют павших отцов.

По материалам зарубежной печати публикацию подготовил

В. БОГДАНОВ

Сидела Солозано
(Сальвадор), 10 лет.
Каратели в деревне.



Этот небольшой городок славен на весь мир: именно отсюда начался отсчет звездного времени человечества, когда первый космонавт Земли Юрий Алексеевич Гагарин на корабле-спутнике «Восток» 12 апреля 1961 года проложил первую околоземную орбиту.

Многое связано в Звездном городке имени Л. И. Брежнева с первопроходцем космических трасс. Сегодня далекий космос для большинства побывавших там летчиков-космонавтов — обычная работа. И, как бы провозжая их в добрый путь, на центральной площади Звездного возвышается гранитный монумент Ю. А. Гагарину. Здесь, около памятника верному сыну Родины, проходят радостные встречи героев, вернувшихся из полета, здесь юных граждан городка, учащихся средней школы имени летчика-космонавта В. М. Комарова, на торжественной линейке принимают в пионеры.

Когда я переступила порог школы, была большая перемена, в коридорах царил веселое оживление, а по школьному радио юные дикторы вели передачу о Дне космонавтики — школа готовилась к празднику.

Обычная школа, где учатся обычные дети, но понятие «космос» для них неразделимо с трудом их родителей, с вечным поиском и открытиями. В фойе — портреты советских летчиков-космонавтов, на стендах — фотомонтажи о жизни школы, о ее бывших воспитанниках. И снова знакомые лица: это космонавты, живущие в Звездном городке, пришли в гости к ребятам. Частым гостем школы был Ю. А. Гагарин, он любил детей, и дети любили его, здесь учились его дочери — Лена и Галя. Обращаясь к ребятам-первоклассникам, он написал: «Дорогой друг! Если у тебя будут трудности, даже неудачи, тебе всегда поможет коллектив. Будь и сам хорошим

ЮНЫЕ ХУДОЖНИКИ ЗВЕЗДНОГО ГОРОДКА



товарищем, добрым, честным и справедливым. Желаю тебе счастья, здоровья, успехов в ученье. Твой друг Юрий Гагарин».

Чем живут, чем увлекаются, о чем сегодня мечтают дети Звездного городка? Любят природу, бережно ухаживают за деревцами, посаженными около школы, читают книжки. Взрослея, становятся пристрастными к технике (это по наследству от родителей!) и, как все их ровесники, мечтают о будущем. Фантазия юных художников — учащихся школы — безгранична, но посмотрите на работы, представленные на этой странице, и вы поймете, как особенно близка им космическая тема. Старательно рисуют ребята на уроках изобразительного искусства, которые ведет увлеченный



Лена Гамова, 13 лет.
В космосе.
Акварель.

Андрей Голубев,
11 лет.
В тайге.
Акварель.

Наташа Шуватова,
11 лет.
Чаепитие на другой планете.
Акварель.

Инна Джанибекова,
13 лет.
Космическая фантазия.
Акварель.



Миша Климук, 13 лет.
На пыльных тропинках
далеких планет...
Акварель.

Оксана Попович,
12 лет.
Иллюстрация к басне
И. Крылова «Стрекоза
и Муравей».
Акварель.

педагог Е. А. Трофимова. В кабинете — выставка репродукций картин: здесь классика, зарубежные, советские мастера. В шкафах аккуратно собранный натурмортный фонд: крынки, рушники, деревянная утварь. Много книг репродукций, слайдов — на занятиях дети не только рисуют, но и знакомятся с историей искусства.

Бережно хранит педагог работы учеников, давно окончивших школу, и тех, кто только начал осваивать азы творчества.

Вырастут дети Звездного, выберут разные профессии, может, среди них сейчас учится и будущий космонавт, но кем бы они ни стали, любовь к дерзновенным поискам прививается им со школьной скамьи. Иначе и быть не может: дорога в космос начинается здесь, в Звездном.

Т. БЛЫНСКАЯ

ВЫСТАВКА

«МОЯ РОДИНА — СССР»

В ЗВЕЗДНОМ ГОРОДКЕ ИМЕНИ

Л. И. БРЕЖНЕВА

Когда этот номер журнала готовился к печати, в школе, о которой вы только что прочитали, открылась выставка детского рисунка «Моя Родина — СССР», организованная журналом «Юный художник».

В гости к ребятам приехали искусствоведы, журналисты, известные художники. О значении эстетического воспитания для подрастающего поколения, о том, как важно уметь рисовать человеку любой профессии, о высоком назначении искусства шел разговор на торжественном открытии выставки.

С большим интересом рассматривали школьники красочные композиции, пейзажи, портреты, натюрморты, выполненные их сверстниками из союзных республик.

Выставка детского творчества, стала праздником для юных любителей искусства Звездного городка имени Л. И. Брежнева.

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

В НОМЕРЕ:

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ.

4. 1983.

- | | | |
|----|---|---------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ
Ленин и классическое западноевропейское искусство | В. Шлеев |
| 6 | ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
Легендарный портрет | Е. Жибура |
| 7 | ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
Венецианские пейзажисты XVIII века | Л. Дьяков |
| | В СЕМЬЕ ЕДИНОЙ | |
| 12 | Армянская ССР | |
| 13 | Герб Армянской ССР | В. Похлебкин |
| 14 | — 1 5 Галерея «Юного художника» | |
| 16 | Памятник Давиду Сасунскому | С. Хромченко |
| 19 | Г. Ханджян | |
| 20 | Мозаика из туфа | З. Мирзоян |
| 22 | А. Григорян, В. Айвазян | |
| 24 | Узоры нового ковра | Б. Симонян |
| 25 | Музей детского творчества Армении | Н. Карапетян |
| 28 | ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА
Как «читать» древнерусскую книжную миниатюру | Д. С. Лихачев |
| 33 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
Техника фламандской живописи | А. Арзамасцев |
| 37 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА
Сказочный мир Елены Поленовой | Л. Румянцева |
| 42 | ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ
Техника чеканки | В. Королев |
| 46 | Обвиняют дети | В. Богданов |
| 47 | Юные художники Звездного городка | Т. Блынская |

На 1-й странице обложки: Г. Багдасарян, С. Калайджан. В. И. Ленин. Гобелен. Шерсть, ручное ткачество, 1981.

На 2-й странице обложки: Круг Фидия. Западная сторона фриза Парфенона с рельефом, изображающим процессию всадников. Мрамор. V век до нашей эры. Афины, музей Акрополя.

На 3-й странице обложки: Е. Кочар. Памятник Давиду Сасунскому в Ереване. Кованая медь, гранит. 1959.

На 4-й странице обложки: Ф. Гварди. Дворик. Масло. 2-я половина XVIII века. Государственная картинная галерея Армении.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. А. Мильников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садьков, 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. Я. Дургина

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 05.02.83. Подп. в печ. 25.03.83. А00073. Формат 60x90/в- Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 175 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 9.

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



