

36

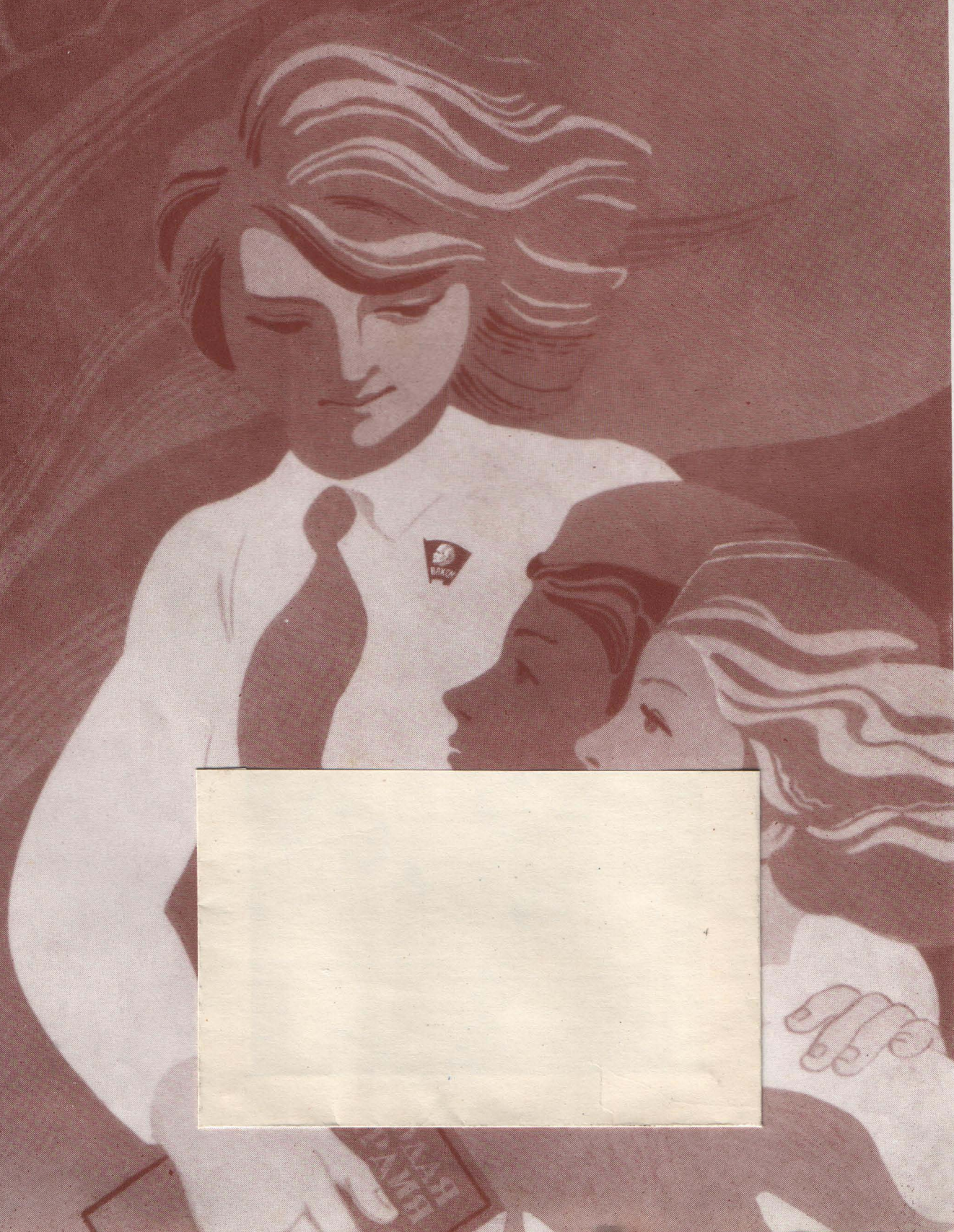
ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



6. 1982

Зрел. зам. 5

ЧТОБ МЕЧТА ВПЕРЕД БЕЛА,
БУДЬ НАСТОЙЧИВ, ПИОНЕР!
И В УЧЕБЕ, И В ДЕЛАХ
КОМСОМОЛ-ТЕБЕ ПРИМЕР.



МОЛОДОСТЬ — ЭТО УТРО ЖИЗНИ

К ИТОГАМ XIX СЪЕЗДА ВЛКСМ

«Ленин! Партия! Комсомол!» — раздавалось под сводами Кремлевского Дворца съездов. Это дружно скандировали делегаты XIX съезда ВЛКСМ — те, кто завоевал авторитет и доверие товарищей беззаветной преданностью партии и народу, ударным, самоотверженным трудом. Обращаясь к ним и приветствуя в их лице весь сорокамиллионный отряд комсомолии, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Леонид Ильич Брежнев сказал: «Хорошая у нас молодежь — образованная, талантливая, смелая. Так и должно быть. Молодость — это утро жизни. Это пора, когда человек формируется как личность, как гражданин...»

Байкало-Амурская магистраль и Нечерноземье, автогигант на Каме и целинные просторы Казахстана, нефтяные промыслы Сибири и город мирного атома Волгодонск — вот лишь некоторые вехи трудовой славы комсомола, символы его гражданской зрелости. Радостное чувство испытал всякий, кто увидел в дни съезда молодых рабочих и тружеников села, строителей и военнослужащих, студентов и школьников, заслуживших высокое право быть избранными на съезд, участвовать в его вдохновенной напряженной работе.

Как боевая программа деятельности комсомола и отеческое напутствие молодежи 80-х годов прозвучала на съезде речь Л. И. Брежнева. Заботой партии о подрастающем поколении, уверенностью, что советская молодежь будет свято хранить бесценное достояние — первое в мире государство развитого социализма, проникнуто каждое слово мудрого наставника молодежи.

Перед комсомольцами страгны необозримое поле деятельности. Им надлежит сыграть заметную роль в развертывании социалистического соревнования, переводе экономики на рельсы интенсивного развития, ускорении научно-технического прогресса.

Большие задачи ставит партия перед комсомолом в связи с утвержденной майским Пленумом ЦК КПСС Продовольственной программой. Ведь в сельском хозяйстве на полях и фермах, на транспорте и в промышленности занято немало молодежи, и от нее во многом зависит успех всего дела.

«Решения XXVI съезда КПСС, — отметил в своей речи товарищ Л. И. Брежнев, — требуют от молодежи большой энергии и постоянного напряжения сил. Ибо успех не может быть достигнут, говоря словами Ленина, лишь «героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и **будничной** работы».

Съезд вылился в яркую, праздничную демонстрацию готовности советской молодежи всегда идти рядом с коммунистами, быть продолжателями де-

ла революционных борцов, выполнять задачи, поставленные партией перед комсомолом.

Всех делегатов сближало чувство дружбы и братства, особенно крепкое в преддверии большого праздника нашей многонациональной Родины — 60-летия образования СССР.

Зримый многогранный образ Родины-матери предстает на Всесоюзной выставке творчества молодых художников, открытой в канун съезда в Центральном выставочном зале столицы.

Еще один «участник» майских торжеств в Москве — выставка детского рисунка в фойе Кремлевского Дворца съездов. Адресованная Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина в дни ее славного 60-летия, эта экспозиция составлена из работ, поступивших на конкурс «Моя Родина — СССР», объявленный нашим журналом. Красочный мир детского творчества вызвал интерес делегатов, среди которых были и молодые художники, — это Надежда Васильковская из Днепропетровского художественного комбината, преподаватель Академии художеств Грузинской ССР Кетеван Окропидзе, мастер из Палеха Борис Камардин, художница из Хохломы Евгения Шувалова.

Неизгладимое впечатление оставили у ребят Всесоюзная линейка и парад юных ленинцев на Красной площади, приветствие товарища Л. И. Брежнева Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина.

Многими событиями отмечено время комсомольского форума. Так, в памяти коллектива Дмитровского фарфорового завода надолго сохранится радостное торжество: комсомольско-молодежной бригаде Людмилы Устиновой из живописного цеха присвоено имя XIX съезда ВЛКСМ за победу в социалистическом соревновании. В дни работы комсомольского форума состоялась выставка «Молодые художники — Советскому фонду мира», все средства от которой станут вкладом творческой молодежи в дело защиты мира. Понятное удовлетворение испытал и студент МГХИ имени В. И. Сурикова живописец Сергей Оссовский. Ему комитет комсомола института поручил написать картину «Красная площадь» в подарок XIX съезду ВЛКСМ.

К творческой юности страны был обращен призыв первого секретаря ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухова создавать произведения яркие, талантливые, подлинно гражданственные, не допускать ремесленных поделок, «в которых всего понемногу — и «злобы дня», и модной формы, и псевдофилософичности». Съезд комсомола ориентировал творческую молодежь на развитие замечательных революционных традиций, нашего духовного наследия.

Молодым предстоит формировать день завтрашний, строить коммунизм. И нет сомнения, что наши юноши и девушки впишут новые замечательные страницы в героическую летопись родной страны, будут учиться, жить, работать и бороться по-ленински, по-коммунистически.

ГОРОД ЮНОСТИ

12 июня 1982 года исполнилось 50 лет Комсомольску-на-Амуре, который вошел в историю страны, Ленинского комсомола как город юности, символ мужества и трудового героизма советской молодежи, как первая Всесоюзная ударная комсомольская стройка на Дальнем Востоке. На примерах героического подвига первостроителей города воспитывались и воспитываются миллионы юношей и девушек. Достоянием продолжателем славных трудовых традиций Комсомольска является городская организация ВЛКСМ, насчитывающая более 40 тысяч комсомольцев. Молодежь активно участвует в строительстве Байкало-Амурской магистрали, городов-спутников Амурска и Солнечного, десятков ударных комсомольских строек по всей стране.



Самые дорогие воспоминания о городе юности хранят его первостроители — комсомольцы 30-х годов. Немало суровых испытаний выпало на их долю: холод и цинга, тяжелый физический труд и плохое снабжение всем необходимым, неналаженный быт и удаленность от культурных центров. Но комсомольцы, приехавшие из разных районов страны на берег Амура, стойко встретили трудности, мужественно преодолели преграды, чтобы дать жизнь первенцу дальневосточной индустрии.

Честно, с полной отдачей сил и редким воодушевлением люди строили город в тайге. Строили новую жизнь. Как формировался характер советского молодого человека, как рождалось передовое социалистическое отношение к труду — на обширном конкретном материале убедительно раскрыто в романе В. Кетлинской «Мужество» (1938 г.).

Глубокое проникновение в жизнь молодежи, документальная достоверность ее изображения, подробный рассказ о судьбе каждого героя отличают нестареющий фильм режиссера С. Герасимова «Комсомольск» (1938 г.). В процессе создания картины очень плодотворным было тесное общение авторов со строителями города. Живя на реке Амур, члены съемочного коллектива слушали их рассказы, собирали необходимый натурный материал, сами участвовали в строительных работах. Охотно снимались в массовых сценах рядом с актерами молодые строители. Все это сделало фильм уникальным художественным документом времени.

Пафос созидания, дух борьбы с косностью, эгоизмом, романтика мечты и действия воплощены в известной пьесе А. Арбузова «Город на заре» (1940 г.). Это емкий обобщенный образ комсомольской стройки 30-х годов, точные характеры людей дерзающих, беспокойных.

Художники творчески осваивали тему города юности, а юность города — дети и школьники — мечтали стать художниками. Они проводили свой пионерский досуг в небольшом клубе. Любовались голубыми сопками, изучали таинственный мир тайги. Изучали с карандашом в руках, с помощью разноцветных мелков и красок... Ведь за несколько лет до войны в Комсомольске начала работать изостудия при Доме пионеров.

Открывали секреты ремесла ребятам, развивали их эстетический вкус художники С. Витухновская и Х. Сандлер. С 1937 года в продолжение трех лет они жили рядом со строителями таежного края.

П. Чусовитин.
Время, вперед!
Кованая медь. 1980.

О. Кирюхин.
Комсомольцы.
Эскиз.
Гипс. 1979.

Учили рисунку и живописи их детей. И сами воплощали образы участников стройки, местных жителей — нанайцев, нивхов, пейзажи вырубленной тайги, просторные улицы города. Витухновская увлеченно работала над портретами Валентины Хетагуровой и девушек, откликнувшихся на ее призыв оставить большие города, а строить и жить на Дальнем Востоке.

И юные художники Комсомольска думали о завтрашнем дне родного города, старательно и любовно нанося на белый лист резкие контуры каменных зданий, мягкие силуэты окутанных туманом сопок. В 1940 году комсомольчане с волнением переступили порог выставки детской изостудии.

С интересом читаешь жизнерадостные строки пожелтевшего от времени каталога. Скромная тоненькая брошюрка с именами детей и забавно-серьезными названиями их работ. В предисловии каталога звучало живое утверждение: «По всем уголкам Родины, везде, где живут, играют и учатся ребята, есть сотни и тысячи юных поэтов, художников, музыкантов. Лишь немногие из них выберут искусство своей профессией. Впереди у них много интересных и увлекательных дорог, но кем бы они ни стали — инженерами или летчиками, врачами или геологами, — любимое искусство войдет в их души, расширит их кругозор, привет творческое созидательное отношение к жизни».

Мальчики и девочки, учившиеся в студии, выбрали свои дороги. Через год началась война и опали судьбы многих из них.

Орденом Ленина награжден был город в связи с 35-летием со дня основания. Большое, незабываемое событие. Но, наверно, комсомольчане помнят и более скромное торжество, состоявшееся накануне этого юбилея. Скромное, но очень важное для культурного развития города. В 1966 году в Комсомольске открылся городской музей советского изобразительного искусства — далекому краю было подарено собрание живописи, графики, скульптуры.

Инициаторами создания музея при поддержке Центрального Комитета ВЛКСМ и Союза художников СССР выступили «старожилы» дальневосточной стройки — Х. Сандлер и С. Витухновская. В прессе было опубликовано обращение к художникам страны. В нем, в частности, говорилось, что город юности должен иметь свою «Третьяковку», свой художественный музей, — он необходим Комсомольску, его сталеварам и строителям, рабочим многочисленных заводов и молодежи.

Братские республики страны дружно откликнулись на обращение: в фонд музея стали поступать произведения современного изобразительного искусства из Белоруссии и Украины, Грузии и Армении, Латвии и Литвы.

В постоянной экспозиции музея — творения мастеров нашего многонационального искусства, произведения советской классики, представленные именами А. Дейнеки, П. Кончаловского, А. Бубнова, Б. Иогансона, В. Фаворского, Г. Верейского, М. Родионова и других известных мастеров.

Ныне музей разместился в центре города. Он ведет широкую пропаганду искусства, организу-



ет выставки, экскурсии, лекции на предприятиях.

Содержательна и активна сегодня культурная жизнь города юности. Разнообразна программа юбилейных торжеств. К 50-летию Комсомольска-на-Амуре организованы театральные гастроли и встречи с ведущими мастерами литературы и искусства. Союзом художников СССР и РСФСР подготовлены представительные выставки. Издательствами страны выпущены новые книги, художественные подборки, серии плакатов и фотографий.

Комсомольчанам будут переданы также монументальные произведения, призванные увековечить трудовую славу, украсить молодой город. Это памятник первостроителям (авторы: скульпторы В. Горевой, Н. Атаев, С. Кубасов, архитекторы Н. Соколов, А. Гутнов, Е. Русаков), скульптурный портрет В. И. Ленина работы С. Казанцева, монументальная композиция «Время, вперед!», созданная П. Чусовитиным.

В разных уголках края трудятся творческие группы архитекторов, литераторов, скульпторов. Художники и сегодня продолжают изолетопись комсомольского созидания, славно начатого 50 лет назад на берегу Амура.

ГЕРБЫ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК



КИРГИЗСКАЯ ССР ТУРКМЕНСКАЯ ССР



Первый герб Киргизии был создан в 1929 году. В 1936 году Киргизская АССР была преобразована в союзную республику. 23 марта 1937 года утвержден новый герб Киргизской ССР, существующий и поныне. Государственная эмблема республики представляет собой изображение серпа и молота в орнаментированном круге, горной цепи с восходящим солнцем в голубой арке, обрамленных справа колосьями пшеницы, слева — ветвью хлопчатника и перевитых красной лентой с надписями на киргизском и русском языках «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и внизу на киргизском языке «Кыргыз ССР». Гербовый щит увенчан пятиконечной звездой.

В основу колористического решения рисунка герба положены национальные цвета киргизов — белый и голубой, и отчасти красный и фиолетовый (пурпур), которые совпадают с цветами революционной символики. Но не только с помощью цвета было подчеркнуто своеобразие национальной культуры молодой Киргизской республики. Необычны композиция герба, внесенные в него близкие национальным традициям натурные элементы, каких не знала европейская геральдика.

В центр герба внесена покрытая орнаментом арка. Ее прообразом послужила деталь портала выдающегося сооружения среднеазиатской архитектуры — мавзолея XII века в городе Узгене. Изображение арки в гербе Киргизии напоминает, что возрождение национальной культуры стало возможным для киргизов только благодаря Советской власти.

Еще одной реалией в киргизском гербе является изображение горных вершин, покрытых снегом, — вида, характерного для ландшафта республики.

Остается сказать об орнаменте, богато покрывающем арку, гербовый щит и девизную ленту. Это — национальный орнамент, изображаемый обычно киргизами на предметах прикладного искусства. Растительный орнамент, который считается у киргизов новым, внесен в герб республики, чтобы подчеркнуть, что государственность Киргизии, ее национальный расцвет целиком связаны со временем социалистических преобразований и неотделимы от них.

Герб Туркменской ССР утвержден впервые в 1927 году на II съезде Советов республики.

Новый герб, принятый по Конституции Туркменской ССР 1937 года, был коренным образом переработан.

Обратите внимание на бирюзовый цвет гербового поля. Испокон веков туркмены связывали с бирюзой представления о богатстве и независимости. Бирюза — сказочный символ прекрасного будущего в туркменском эпосе, «счастливый камень» (калаит).

В новом варианте герба подчеркнута и значение главных советских эмблем — серпа и молота, солнца, красной звезды, им придан золотистый цвет (звезда обведена золотой каймой). Остальные эмблемы занимают более скромное положение. Светло-оранжевые барханы напоминают о необозримых пустынях республики; над ними слегка намечены отроги хребта Копетдаг; силуэты буровой вышки и зданий промышленных предприятий говорят об индустриализации республики, хлопчатник и виноград — о развитии сельского хозяйства.

В центре нижней части герба изображен фрагмент ковра: продолговатый восьмиугольник с замысловатым крестообразным изображением на малиновом фоне, обведенный еще одним восьмиугольником. Это «салор-гэль», что в переводе на русский означает «салорская роза», — национальный символ двухтысячелетней давности. «Салор-гэль» — роза пустыни, дикая прародительница всех культурных сортов роз на нашей планете. В европейской геральдике роза изображается пятью лепестками. Но только у салорской розы чашечка состоит из четырех перисторассеченных листьев, а венчик — из четырех ярких и крупных лепестков. Вот почему в развернутом виде она напоминает восьмиугольник. Это хорошо подметили ковровщицы. Они придали цветку геометризованный вид и сделали его основным орнаментальным элементом туркменских ковров. Эта пронесящая сквозь века национальная эмблема заняла достойное место в гербе Советского Туркменистана.

В. ПОХЛЕБКИН,
кандидат исторических наук

ПАМЯТНИК ВОЖДЮ РЕВОЛЮЦИИ

Десятая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. В Туркмении только что разгромлены банды басмачей Джунаид-хана — ставленника английского империализма. В этот день колонны трудящихся республики собрались на Ленинской площади Ашхабада (тогда Полторацка) возле закрытого холстом монумента. Под пение «Интернационала» медленно сползло покрывало, и все увидели величественную бронзовую фигуру Ленина. В солнечных лучах вспыхнули начертанные на постаменте слова: «Вождю от рабочих и дехкан Туркменистана».

Сегодня этот памятник хорошо известен в стране, но мало кто, наверное, знает его историю. Попробуем мысленно воскресить события тех лет...

На другой день после кончины Владимира Ильича Ленина на траурном митинге в Ашхабаде народ решил увековечить образ великого вождя. Тогда же тысячи передовых рабочих и батраков вступили в партию. В день похорон, 27 января 1924 года, состоялась закладка памятника, средства на сооружение которого поступали в виде добровольных пожертвований трудящихся республики. Впоследствии многие работы были выполнены безвозмездно на коммунистических субботниках и воскресниках.

Известный академик А. А. Карелин, знаток искусства и культуры туркменского народа, предложил украсить пьедестал коврами орнаментами и выполнить их в майоликовой технике. Но секрет производства цветной глазурованной плитки, украшавшей знаменитые минареты и мавзолеи

Средней Азии, был утерян 400 лет назад. В короткий срок решено было наладить изготовление цветной майолики. В помощь Карелину приехал из Ленинграда крупный специалист по керамике Н. И. Назаров. О его работе в 1927 году газета «Туркменская искра» писала: «...Много бессонных ночей пришлось провести т. Назарову у своих печей, в которых обжигалась майолика. Трудность увеличивалась невозможностью должным образом оборудовать производство, средств было недостаточно. И вот на задворках стекольного завода были построены три, потом еще две печи, в которых производился обжиг. Обработка сырья производилась частью во дворе, частью в одной комнате, которой мы только и располагали и которая носила громкое название «мозаичной мастерской»... Несмотря на вышеизложенные обстоятельства, наша скромная керамическо-мозаичная мастерская, руководимая Н. И. Назаровым, не только решила задачу возрождения древнего искусства... но и упростила

технику... производства, применив это частично при облицовке памятника».

Одновременно над фигурой вождя работала скульптор Е. Трипольская. Необходимо было создать такой скульптурный образ Ленина, который удачно сочетался бы с постаментом из ковровой мозаики. Когда была закончена модель в глине, встал вопрос: где же отлить бронзовую статую? Специалистов не было. Изготовить бронзовый памятник в Туркменистане было задачей почти невыполнимой, так как промышленность республики тогда составляли лишь мелкие кустарные и полукустарные предприятия. И тем не менее из этого трудного положения нашли выход. Помог старый рабочий А. В. Двойников, работавший в былые времена на литейном производстве. Все пришлось делать вручную при помощи примитивного оборудования. Для отливки статуи потребовалось около ста пудов бронзы. Где ее взять? В дело пошли трофейные бронзовые пушки английского производства, хранившиеся в бывшем государе-



Е. Трипольская
(скульптор),
А. Карелин (архитектор).
Памятник В. И. Ленину
в Ашхабаде.
Бронза, майолика.
1927.

вом имени близ Кушки. Впоследствии за отливку фигуры монумента Двойникову было присвоено звание Героя Труда.

Несмотря на сложности, работа над сооружением была завершена менее чем за три года.

Сегодня мемориалу пятьдесят пять лет. Он представляет собой здание кубической формы, внутри которого размещается музей с экспонатами о жизни В. И. Ленина. Из помещения музея наверх, к подножию памятника, являющемуся одновременно и трибуной, ведет лестница. Сам пьедестал для бронзовой фигуры В. И. Ленина состоит из пяти параллелепипедов, символизирующих пять частей света. Он украшен майоликовыми плитками, образующими по сторонам здания национальные узоры туркменских ковров. Необычная сочная красочная палитра цветов всего узорного подножия памятника сразу привлекает взгляд к простым и лаконичным надписям, которые сделаны на русском и туркменском языках. Затем взгляд поднимается к величественной статуе, возвышающейся над большим тенистым сквером, где растут экзотические южные деревья.

Этот, первый на советском востоке, памятник Ленину — одно из немногих сооружений, сохранившихся после землетрясения 1948 года.

Ашхабадцы любят приходить на площадь возле монумента, утопающую в зелени и цветах, где в жаркое туркменское лето так хорошо можно отдохнуть от изнуряющего зноя возле несущих прохладу фонтанов. В сквере всегда многолюдно, но по-особенному оживленной и торжественной выглядит площадь в дни всенародных праздников, возле памятника собираются молодежь и ветераны гражданской и Великой Отечественной войн. Именно здесь, у подножия монумента, перед стройными шеренгами пионерии республики сегодня звучат слова Торжественного обещания: «Вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину, жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин».

В. УСТИЮК

РЕМЕСЛО, ТВОРЧЕСТВО, ФАНТАЗИЯ

Чий — известное по всей Средней Азии растение. Встречается в изобилии там, куда не дошла еще хозяйственная деятельность человека: в степях и высоко в горах, на песчаных, каменистых и даже засоленных почвах. В Киргизии его больше всего в Прииссыккулье. Растет чий пучками. К осени его стебли цвета слоновой кости, крепкие и гладкие, с узкими, очень жесткими листьями и метелками на концах достигают двух и более метров в высоту.

Киргизы с незапамятных времен использовали чий для выделки циновки. Заготавливали его впрок в конце лета: сушили растение вместе с корнем, очищали от листьев, выравнивали по длине. На простейшем станке стебли соединялись прочными нитями друг с другом в полотнище необходимой длины. Такие простые циновки — они называются ак чий — умеет делать в Киргизии каждая женщина.

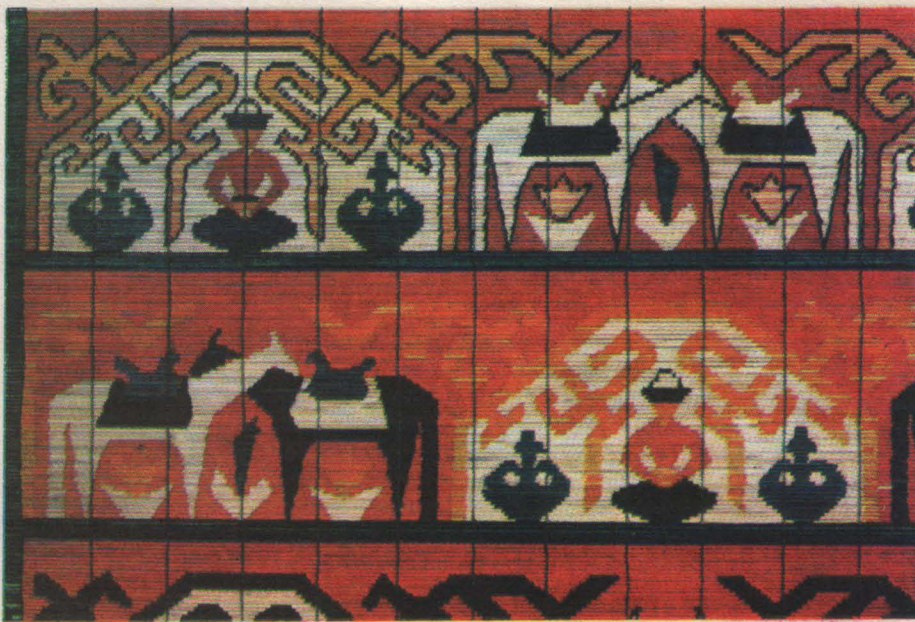
Чиевыми циновками обертывают решетчатые остовы юрт перед тем, как покрыть их войлоком, — это основное их применение в быту. Они служат также ширмами, отгораживающими внутри юрты хозяйственный уголок. Эти циновки подстилают под войлочные ковры, предохраняя их от сырости, делают из них настилы для сушки домашнего сыра, легкие летние постройки, многие предметы утвари.

Ткачи-народные мастера и узорные циновки — чырмаган чий, которые в прошлом были необходимой принадлежностью лишь богатой юрты. В этом случае каждый стебель чия оплетался тонким слоем непряденой разноцветной овечьей шерсти таким образом, чтобы при соединении их в циновку получился определенный узор. При чем рисунок будущего орнамента мастерица держит в памяти.

Узорные циновки высоко ценились киргизами — за хороший чий

Ш. Мамбетаипова.
Кумыс.
Фрагмент.
Чий, шерсть.

Ш. Мамбетаипова.
Кыз кумай.
Чий, шерсть. ▶



давали двух баранов. Среди предметов быта они занимали особое место. Мастерство их изготовления передавалось из поколения в поколение. Декоративные и яркие, насыщенные, радостные по колориту орнаментальные циновки из чия как своеобразный вид народного прикладного искусства представляют большую художественную ценность.

На всю жизнь полюбила это красивое растение заслуженный работник культуры Киргизской ССР Шакен Мамбетаипова. С колыбели перед ее глазами были яркие узорчатые чии, сотканые матерью и бабушкой. Ее деда, искусного ювелира, знали по всей Иссук-Кульской долине. Отец Шакен, погибший в Великой Отечественной войне, и четверо его братьев тоже были ювелирами.

Совсем маленькой приобщилась к народному ремеслу и она. В восемь лет уже выкроила свой первый ширдак — шитый орнаментальный ковер из войлока. С увлечением занималась вышивкой и ткачеством. Но больше всего нравилось работать с чием.

После окончания Киргизского государственного художественного училища Шакен пошла работать в экспериментальную лабора-

торию народных художественных промыслов во Фрунзе. Стала там главным художником, организовала участок по производству изделий из чия.

Однажды она поехала в Москву и Ленинград. Побывала в музеях, познакомилась с произведениями народных промыслов других республик. В Ленинграде ей очень понравились гобелены из коллекции Эрмитажа. Задумалась Шакен: а что, если попробовать выполнить в технике чия портрет Ленина?.. Дело было как раз накануне столетия со дня рождения Владимира Ильича.

По возвращении домой занялась работой. Пришлось немало потрудиться, пока не получился цветной эскиз таким, как хотелось мастерице. Затем подобрала одинаковые по толщине стебли чия и сделала рабочий чертеж — рисунок эскиза перевела в ломаные линии, рассчитала цветовой рядок для каждого ряда. Кропотливо подбирала оттенки окрашенного шерстяного волокна и оплетала им стебли... Портрет удался. Он с успехом демонстрировался на республиканской и всесоюзной выставках. Потом правительством Киргизской ССР был подарен братской Монголии.

Успех окрылил Шакен. Она поняла, что старинное, веками складывавшееся искусство чия может зазвучать по-новому. И решила попытаться, не отходя от народных традиций в технике и орнаментации, создать тематические композиции. Первой из них стала «Девушка с верблюдом». Строгое, выдержанное по рисунку и колориту, это декоративное панно удивительно динамично, несмотря на кажущуюся статичность каждого из двенадцати отдельно взятых фрагментов. Ритмичное чередование их в единой композиции, обрамленной традиционным орнаментальным узором, и создает эффект неспешного, размеренного движения.

В другом панно, которое называется «Кыз кумай» («Догони девушку»), Шакен отобразила лихую народную игру-забаву киргизов. Здесь уже каждый из мотивов, составляющих композицию, сам по себе динамичен. А все вместе они придают работе стремительность, которая еще более усиливается контрастным сочетанием цветов и формой отдельного сю-

жетного клейма — вытянутой вдоль всего поля и как бы вторящей быстрому бегу лошадей.

Одна из работ Мамбетаиповой навеяна повестью Чингиза Айтматова «Белый пароход». И снова совсем иной — уже напевный ритм и лирическое, сказочное настроение. Плавно вьющийся узор заполняет плоскость панно, образуя причудливой формы виньетки, в которые помещены стилизованные изображения белого кораблика с Иссук-Куля и рогатой матери-оленихи. В этой поэтичной композиции особенно заметно характерное для творчества Шакен органичное сочетание орнаментального и сюжетного начал.

Кроме изготовления чиев и тематических панно, Шакен Мамбетаипова в совершенстве владеет всеми традиционными видами текстильного прикладного искусства. Ее работы находятся в музеях Москвы и Ленинграда, Ашхабада, Кишинева, Ташкента и, конечно, Фрунзе. Многие произведения побывали на художественных выставках в ГДР, Монголии, Алжире, Сирии, Турции.

А еще Шакен пишет стихи. В Киргизии вышли уже два сборника ее лирики. Одну из книжек она назвала «Доброта Киргизии». Красивое, поэтичное название. И оно очень подходит к ее радостному, самобытному творчеству.

Ш. Мамбетаипова.
Белый пароход.
Чий, шерсть.



В. ШУМКОВ,
фото автора



РОЖДЕНЫ ОКТЯБРЕМ

В этом номере журнала ряд статей посвящается изобразительному искусству Туркмении и Киргизии. На вопросы редакции отвечают народный художник СССР Иззат Назарович КЛЫЧЕВ и народный художник Киргизской ССР, лауреат Ленинской премии Тургунбай Садыкович САДЫКОВ.

— Советское искусство — национальное по форме, социалистическое по содержанию — имеет глубокие исторические корни и традиции. Каковы особенности изобразительного искусства в ваших республиках? В чем своеобразие его развития?

И. Клычев: — 60-летие образования СССР — это великий праздник дружбы, единства, солидарности более чем 100 больших и малых народов нашего государства, тесно связанных общностью исторических судеб. Это подлинное торжество ленинских идей о равноправии и суверенности всех народов страны, полной свободе национального устройства их жизни, культуры, искусства.

Но давайте все же начнем с истории и, быть может, с истории далекой. На протяжении столетий народы Средней Азии были практически лишены такой важной и необходимой разновидности духовной культуры, как изобразительное искусство. И тем не менее оно имеет глубокие корни. Еще древнегреческие историки, описывая восточные походы Александра Македонского, свидетельствовали, что на этих землях не только во дворцах и святилищах, но и в домах местных жителей имелись настенные росписи. Археологические находки нашего времени подтверждают это. Однако с распространением в Средней Азии ислама сюжетная живопись уступила место орнаментальной и сохранилась лишь в виде книжной миниатюры. Это было, конеч-



1.

2.



но, большим ущербом в развитии культуры Востока.

Но человек никогда не мыслил жизни без искусства. И его стремление к удовлетворению эстетических потребностей, украшению быта, тяга к художественному творчеству вызвали к жизни появление собственно народного искусства. В Туркмении наиболее распространенными стали керамика, прославившиеся на весь мир ковроделие и ювелирное искусство.

Т. Садыков: — На территории Киргизии не так много памятников культуры, по которым можно судить о существовании у нас в далеком прошлом изобразительного искусства как такового. Это мавзолей Манаса и башня Бурана, комплексы Шах-Фазиль в Ошской области и городе Узгене, развалины караван-сарая в Таш-Рабате. С незапамятных времен до наших дней сохранилось множество наскальных изображений и каменных изваяний. О живом интересе народа к изобразительному творчеству говорит и широкое распространение разнообразных видов традиционного декоративно-прикладного искусства — изготовление узорных войлочных ковров и изделий из кожи, ткачество, вышивка, плетение орнаментальных циновок из чия, резьба по дереву. Без преувеличения можно сказать, что печатью художественного творчества был отмечен весь немудреный быт киргизов.

— Обратимся к истории нашего времени. Каким было начало развития советского изобразительного искусства в республиках?

И. Клычев: — Великий Октябрь принес не только освобождение от байского гнета и царизма. С революцией 1917 года связано и рождение изобразительного искусства Советской Туркмении, которое сразу же стало играть ог-

ромную роль в жизни простого народа.

Центром распространения нового изобразительного искусства стала «Ударная школа искусств Востока», организованная в 1920 году в Ашхабаде при воинской части, среди солдат которой оказались выпускники Академии

культуре, неисчерпаемые сокровища которой и по сей день служат нам источником духовного и творческого обогащения.

У истоков киргизского изобразительного искусства стояли Семен Чуйков, Владимир Образцов, Александр Игнатъев. Подлинная народность их творчества, высокое

чувство гражданской и профессиональной ответственности создали ту плодотворную почву, на которой расцвело искусство самобытных национальных мастеров Гапара Айтиева, Сабырбека Акылбекова, Кульчоро Керимбекова, Джакуля Кожаметова, Алтымышы Усубалиева и других художников.

И. Клычев: — Говоря о пионерах изобразительного искусства в Туркмении, мы с особой любовью и почтением называем имя Бяшима Нурали — первого художника-туркмена. После «Ударной школы искусств Востока» он учился в Москве, во ВХУТЕМАСе. В 30-е годы вернулся в Ашхабад, продолжал заниматься живописью, создал замечательные произведения о жизни туркменского народа.

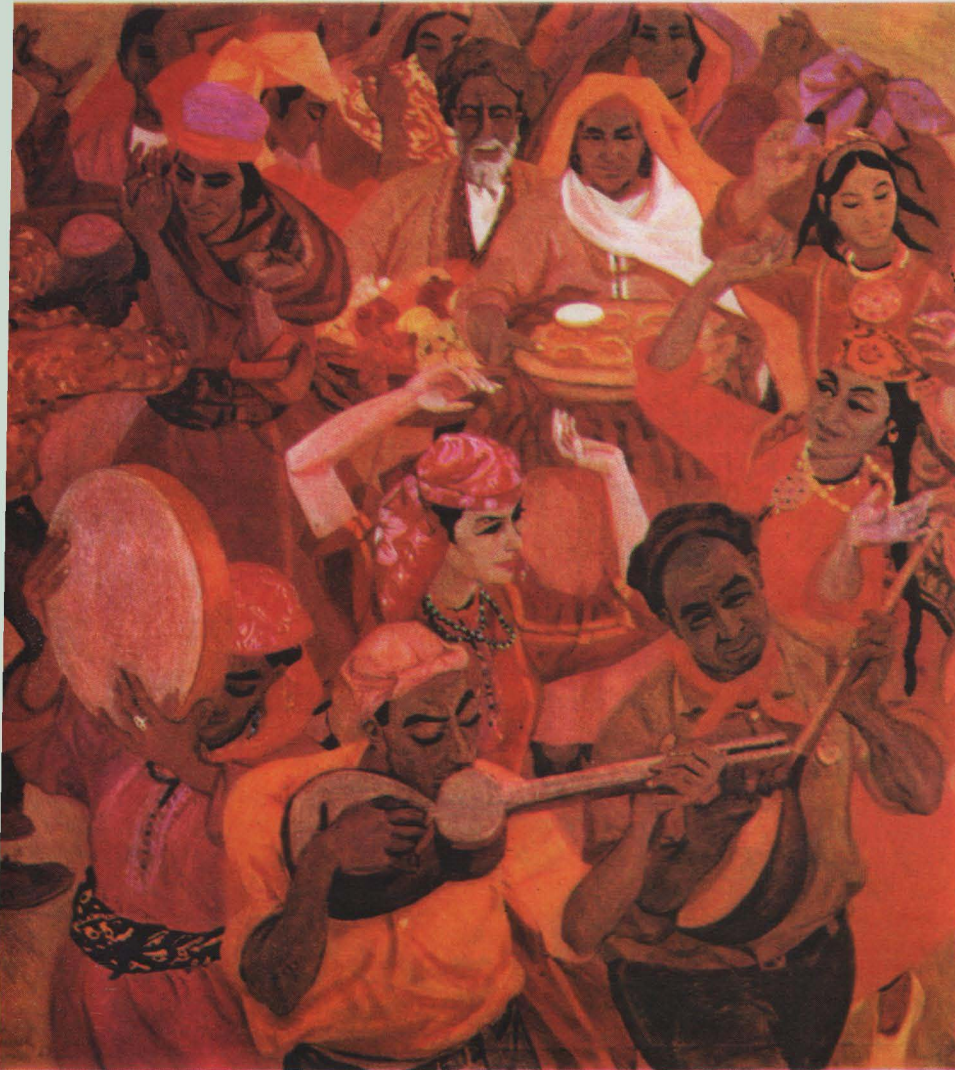
Это было знаменательное время в становлении туркменского советского изобразительного искусства. В эти годы к нам приезжали и плодотворно работали Мартирос Сарьян, другие видные советские мастера. Тогда же в Ашхабаде была открыта художественная школа-интернат, преобразованная затем в училище.

Примечательно и то, что в формировании самобытного туркменского изобразительного искусства принимал участие многонациональный коллектив художников и преподавателей. Сергей Бегляров был армянин, Иван Черинько — украинец, Юлия Данешвар — русская, ее муж Музафар Данешвар — азербайджанец. Наравне с ними работал и преподавал Бяшим Нурали. Все они поистине с отеческим, материнским чувством стремились воспитать в нас любовь к искусству, к своей профессии, к Родине, своему народу.

— То есть с полным основанием можно утверждать, что зарождение советского изобразительного искусства в республиках носило интернациональный характер?

И. Клычев: — Несомненно.

Т. Садыков: — Это характерная особенность в истории тех народов Советского Союза, которые не имели до революции собственной письменности, живописи, театра. Но интернациональным было не только участие разных художников в формировании и становлении новых видов искусства. Общность революционных идей и пони-



3.

художеств. Школа вела революционную агитацию среди масс такими понятными и доступными всем средствами, как плакаты, карикатуры, сатирические листки. Не только на улицах или площадях, но и в ежедневной газете появлялись рисунки первых художников республики.

Т. Садыков: — Зарождением национального изобразительного искусства все республики Средней Азии обязаны Октябрьской революции, великой и могучей русской



4.

мание роли искусства в жизни народа вели к этому интернационализму. В Киргизии, например, кроме упомянутых мною мастеров, работали и оставили о себе добрую славу венгерские художники-коммунисты Ласло Месарош и Бела Уитц, украинка Оксана Павленко.

И. Клычев: — Да, в жизни каждого из нас — художников разных национальностей и поколений — принимала участие вся Советская страна. Мне, например, довелось учиться в художественной школе у Бяшима Нурали, затем в училище — у Юлии Прокофьевны Данешвар. Именно ей я обязан тем, что сохранил в себе стремление стать художником в тяжелые годы войны, которую я закончил в Берлине рядовым солдатом. Потом был Ленинград, Академия художеств, учеба у Иосифа Александровича Серебряного и в мастерской Бориса Владимировича Иогансона. Судьба, обычная для многих художников наших советских республик. И не один я, все мы бесконечно благодарны нашим учителям за их внимание и заботу, за то, что мы стали художниками.

— Каковы современные достижения художников Туркмении и Киргизии?

И. Клычев: — В первые послевоенные десятилетия туркменское изобразительное искусство пополнилось новыми молодыми силами. Среди них живописцы Айхан Хаджиев, Евгения Аданова, Аман Кулиев, ныне народные художники Туркменской ССР, скульптор Алексей Щетинин — один из первых педагогов художественного училища по скульптуре. Позже целым рядом талантливых произведений, показанных на выставках у нас и за рубежом, заявили о себе такие известные сегодня мастера, как Аман Амангельдыев, Чары Амангельдыев, Дурды Байрамов. В 70-е годы, когда речь шла о развитии и достижениях советского многонационального искусства, в числе первых называли имена именно этих туркменских художников. Сегодня можно говорить о том, что у нас сложилась своя национальная школа живописи — своеобразная и самобытная, с присущими ей тематикой, светоносным, радостным колоритом.

Т. Садыков: — В изобразительном искусстве Советской Киргизии на протяжении многих лет преобладала живопись.

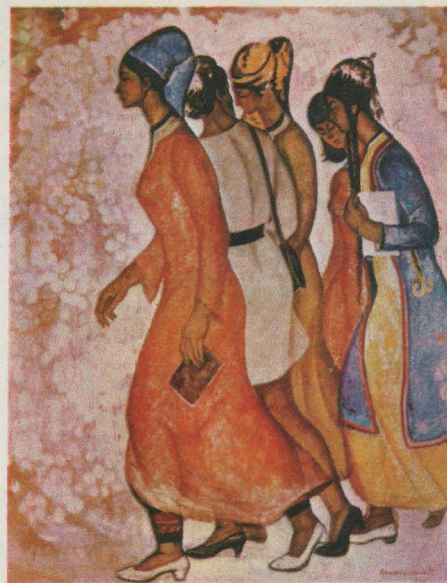
В 50—60-е годы получают дальнейшее развитие живопись, скульптура, расцветает графика, театральное-декорационное искусство. В отряд живописцев пришли такие мастера, как Кульчоро Керимбеков, Суйменкул Чокморов, Джамбул Джумабаев, Абдырай Осмонов, Сатар Айтиев.

В 70-е годы большого успеха достигло монументальное искусство. Причем интерес к нему, как и в целом к изобразительному искусству, проявлялся не только самими художниками, но и широкими массами народа. Наши мастера работали над оформлением гидросооружений Кировского и Орто-Токойского водохранилищ, Токтогульской ГЭС. Во многих городах и селах появились скульптурные памятники. Несколько интересных стеновых росписей в сельских Домах культуры выполнил Теодор Герцен.

Большой размах получило творчество художников-монументалистов и в столице республики городе Фрунзе. Созданные нашими мастерами памятники, росписи, мозаики, рельефы имеют не только эстетическое, но и огромное политико-воспитательное значение, играют активную роль в культурно-просветительской, патриотической работе. Весомый вклад в осуществление плана ленинской монументальной пропаганды вносит творческая молодежь нашей республики.

— Расскажите, пожалуйста, о делах творческой молодежи ваших республик, воспитании подрастающей смены.

И. Клычев: — Социалистическое искусство — живое, развивающееся явление нашей действительности. И, как всякое явление, в основе которого лежит творческий процесс, оно предполагает непрерывный поиск. Молодые же, как правило, всегда на острие этого поиска. Иногда удачного, когда он опирается на все лучшее в художественном опыте человечества. Иногда неудачного — это сразу чувствуешь: искусство теряет связь с жизнью, натурой, становится нарочитым либо бессмысленным.

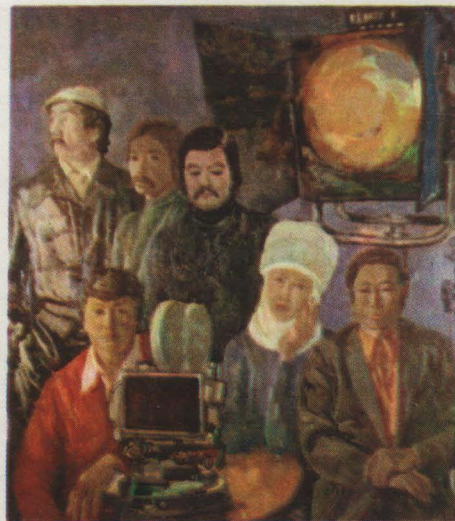


5.



6.

7.





1.
Т. Садыков
(скульптор),
А. Печенкин
(архитектор).
Скульптурный комплекс
«Манас».
Фрагмент.
Кованая медь, гранит,
мрамор.
1981.

2.
Т. Герцен.
Сражение.
Иллюстрация к эпосу
«Манас».
Гравюра на пластике.
1976—1978.

3.
И. Клычев
День радости.
Центральная часть
триптиха.
Масло.
1967.

4.
Г. Гурбанов.
Верблюды.
Литография.
1978.

5.
И. Амангельдыев.
К свету. Триптих.
Центральная часть.
Масло.
1969.

6.
Л. Ильина.
Если бы матери всей Земли...
Из серии «Материнство».
Литография.
1965.

7.
С. Чокморов.
Киргизские
кинематографисты.
Масло.
1981.

8.
М. Аннакулиев.
На хлопковом хармане.
Герой Социалистического
Труда Гызылгул
Аннамухаммедова
среди хлопкоробов.
Масло. 1975.

9.
М. Оморкулов.
Спецгидромонтажник.
Карандаш.
1962.

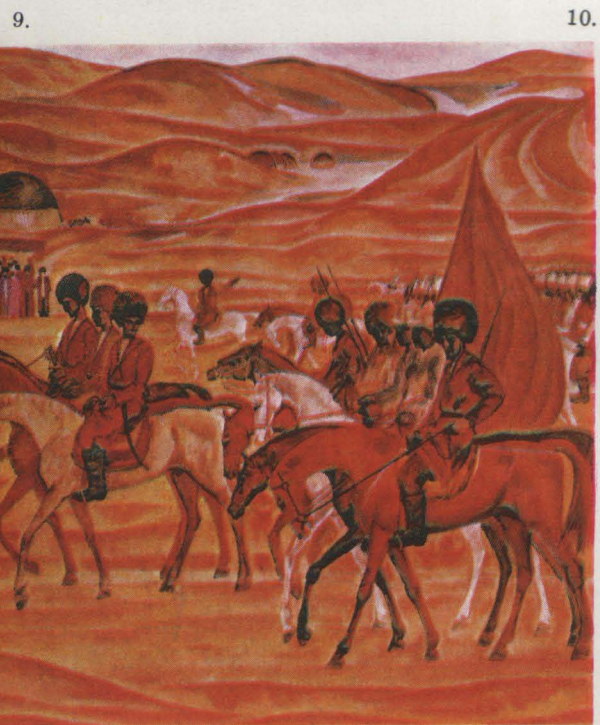
10.
М. Мамедов.
Красные в Каракумах.
Масло.
1972.

Талантливая молодежь работает, например, в городе Мары — древнейшем центре культуры Востока. Это живописцы Меретдурды Аннакулиев и Ата Акыев, скульптор Ходжаназар Баяев, график Гурбангельды Гурбанов и другие. Они упорно трудятся, стараются найти свое лицо в искусстве, пытаются создать образ нашей республики. Кстати, недавно в Ашхабаде с успехом прошла выставка произведений молодых марыйских художников, посвященная 60-летию образования СССР.

Т. Садыков: — Забота о творческой смене — одна из главных в деятельности Союза художников Киргизии. Будущих педагогов, оформителей, прикладников, скульпторов готовит наше республиканское художественное училище. Наиболее одаренные из окончивших его продолжают образование в ведущих художественных вузах страны. В городах Ош и Фрунзе работают детские художественные школы.

Огромную поддержку оказывает художникам правительство Киргизской ССР. В 1974 году во Фрунзе построено прекрасное здание Киргизского государственного музея изобразительных искусств, ставшего центром художественной пропаганды и культурной жизни, через который осуществляются связи с художниками всех братских республик.

И. Клычев: — Советская Средняя Азия — неповторимый, красивый край, в котором бурными темпами развиваются хозяйство, наука, искусство и культура. Ее народы, как и все люди нашей страны, исполнены сыновней любви к Владимиру Ильичу Ленину. С его именем мы связываем политическое, экономическое и духовное обновление и развитие наших республик в единой и могучей семье советских народов. С его именем мы связываем существование Советского Союза — великой, непобедимой, миролюбивой страны. Воплотить в своих произведениях красоты ее природы и жизни, воспеть дела людей-тружеников, снискавших ей заслуженную славу, — главная задача наших художников.



ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

Наследие венецианской живописной школы составляет одну из самых ярких страниц в истории итальянского Возрождения. «Жемчужина Адриатики» — причудливо-живописный город с каналами и мраморными дворцами, раскинувшийся на 119 островах среди вод Венецианского залива, — была столицей могущественной торговой республики, державшей в своих руках всю торговлю между Европой и странами Востока. Это стало основой процветания и политического влияния Венеции, включавшей в свои владения часть Северной Италии, Адриатическое побережье Балканского полуострова, заморские территории. Она была одним из ведущих центров итальянской культуры, книгопечатания, гуманистической образованности.

Она же дала миру таких замечательных мастеров, как Джо-

ванни Беллини и Карпаччо, Джорджоне и Тициан, Веронезе и Тинторетто. Их творчество обогатило европейское искусство столь значительными художественными открытиями, что к венецианской живописи эпохи Возрождения постоянно обращались художники более позднего времени от Рубенса и Веласкеса до Сурикова.

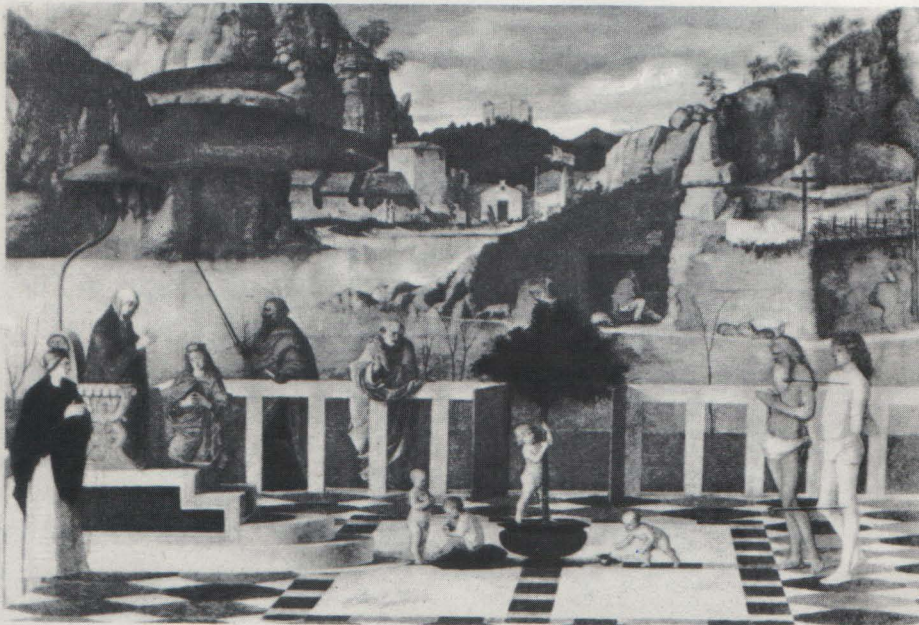
Венецианцы на редкость полно пережили чувство радости бытия, открыли окружающий мир во всем его жизненном полнокровии, неисчерпаемом красочном богатстве. Им были свойственны особый вкус ко всему конкретное-неповторимому, эмоциональное богатство восприятия, восхищение физическим, материальным многообразием мира.

Художников притягивал причудливо-живописный вид Венеции, праздничность и красочность ее жизни, характерный об-

лик горожан. Даже картины на религиозные темы нередко трактовались у них как исторические композиции или монументальные жанровые сцены. Живопись в Венеции чаще, чем в других итальянских школах, имела светский характер. Обширные залы великолепной резиденции венецианских правителей — Дворца дожей украшали портреты и большие исторические композиции. Монументальные повествовательные циклы писались также для венецианских Скуол — религиозно-филантропических братств, объединявших мирян. Наконец, в Венеции особенно широко было распространено частное коллекционирование, и владельцы коллекций — богатые и образованные патриции — часто заказывали картины на сюжеты, почерпнутые из античности или произведений итальянских поэтов. Неудивительно, что с Венецией связан наивысший для Италии расцвет таких сугубо светских жанров, как портрет, историческая и мифологическая картина, пейзаж, сельская сцена.

Важнейшим открытием венецианцев стали разработанные ими колористические и живописные принципы. Среди других итальянских художников было немало превосходных колористов, наделенных чувством красоты цвета, гармонического согласия красок. Но основой изобразительного языка оставались рисунок и светотень, четко и законченно моделировавшие форму. Цвет понимался скорее как внешняя оболочка формы; недаром, накладывая красочные мазки, художники сплавляли их в идеально ровную, эмалевую поверхность. Эту манеру любили и нидерландские художники, первыми освоившие технику масляной живописи.

Джованни Беллини.
Священная аллегория.
Масло. 1490-е годы.



Венецианцы в большей мере, чем мастера других итальянских школ, оценили возможности этой техники и совершенно преобразили ее. Например, отношению нидерландских художников к миру было присуще благоговейно-созерцательное начало, отенок религиозного благочестия; в каждом, самом обыденном предмете они искали отблеск высшей красоты. Средством передачи этой внутренней озаренности у них стал свет. Венецианцы, воспринимавшие мир открыто и мажорно, почти с языческой жизнерадостностью, увидели в технике масляной живописи возможность сообщить всему изображаемому живую телесность. Они открыли богатство цвета, его тональные переходы, которые можно достигнуть в технике масляной живописи и в выразительности самой фактуры письма.

Краска становится у венецианцев основой изобразительного языка. Они не столько прорабатывают формы графически, сколько лепят их мазками — то невесомо прозрачными, то плотными и плавающимися, пронизывающими внутренним движением человеческие фигуры, изгибы складок тканей, отблески заката на темных вечерних облаках.

Особенности венецианской живописи складывались на протяжении долгого, почти в полтора столетия, пути развития. Основоположником ренессансной живописной школы Венеции был Якопо Беллини, первым из венецианцев обратившийся к достижениям наиболее передовой в то время флорентийской школы, изучению античности и принципам линейной перспективы. Основную часть его наследия составляют два альбома рисунков с разработками композиций сложных многофигурных сцен на религиозные темы. В этих рисунках, предназначенных для мастерской художника, уже проступают характерные черты венецианской школы. Они проникнуты духом светской хроники, интересом не только к легендарному событию, но и к реальной жизненной среде.

Продолжателем дела Якопо был его старший сын Джентиле Беллини, крупнейший в Венеции



Тициан.
Портрет дочери Лавинии.
Масло. Конец 1550-х годов.

П. Веронезе.
Семья Дария перед
Александром Македонским.
Масло. Около 1570.



XV века мастер исторической картины. На его монументальных полотнах перед нами предстает Венеция во всем великолепии ее причудливо-живописного облика, в моменты празднеств и торжественных церемоний, с

В. Карпаччо.
Встреча святой Урсулы
с Эреем и отбытие
нареченных.
Цикл картин «История
святой Урсулы».
Фрагмент.
Масло. 1495.

многочисленными пышными процессиями и пестрой толпой зрителей, теснящихся на узких набережных каналов и горбатых мостиках.

Исторические композиции Джентиле Беллини оказали несомненное влияние на работы его младшего собрата Витторе Карпаччо, создавшего несколько циклов монументальных полотен для венецианских братств — Скуол. Самые замечательные из них — «История св. Урсулы» и «Сцена из жизни святых Иеро-



В. Карпаччо.
Прибытие послов.
Цикл картин «История
святой Урсулы».
Фрагмент.
Масло. После 1496.

нима, Георгия и Тифона». Подобно Якопо и Джентиле Беллини, он любил переносить действие религиозной легенды и обстановку современной ему жизни, разворачивая перед зрителями подробное, богатое множеством жизненных деталей повествование. Но все увидено у него другими глазами — глазами поэта, открывающего очарование таких простых жизненных мотивов, как усердно пишущий под диктовку писец, мирно дремлющая собака, бревенчатый настил причала, скользящий над водой упруго надутый парус. Все происходящее как бы наполнено у Карпаччо внутренней музыкой, мелодичной линией, скольжением красочных пятен, света и теней, одухотворено искренними и трогательными человеческими чувствами.

Поэтический настрой роднит Карпаччо с величайшим из венецианских живописцев XV века — Джованни Беллини, младшим сыном Якопо. Но его художественные интересы лежали в несколько иной сфере. Мастера не увлекало подробное повество-



В. Карпаччо.
Чудо с крестом.
Фрагмент.
Масло. 1494.

вание, жанровые мотивы, хотя ему и довелось много работать в излюбленном венецианцами жанре исторической картины. Эти полотна, за исключением одного, написанного им вместе с братом Джентиле, не дошли до нас. Но все обаяние и поэтическая глубина его таланта раскрылись в композициях иного рода. В них нет действия, развернутого события. Это монументальные алтари, изображающие мадонну на троне в окружении святых (так называемые «Святые собеседования»), или небольшие картины, в которых на фоне тихой, ясной природы перед нами предстают погруженные в задумчивость мадонна с младенцем или другие персонажи религиозных легенд. В этих немногословных, простых композициях есть счастливая полнота жизни, лирическая сосредоточенность. Изобразительному языку художника свойственны величавая обобщенность и гармоническая упорядоченность. Джованни Беллини намного опережает мастеров своего поколения, утверждая в венецианском искус-

ве новые принципы художественного синтеза.

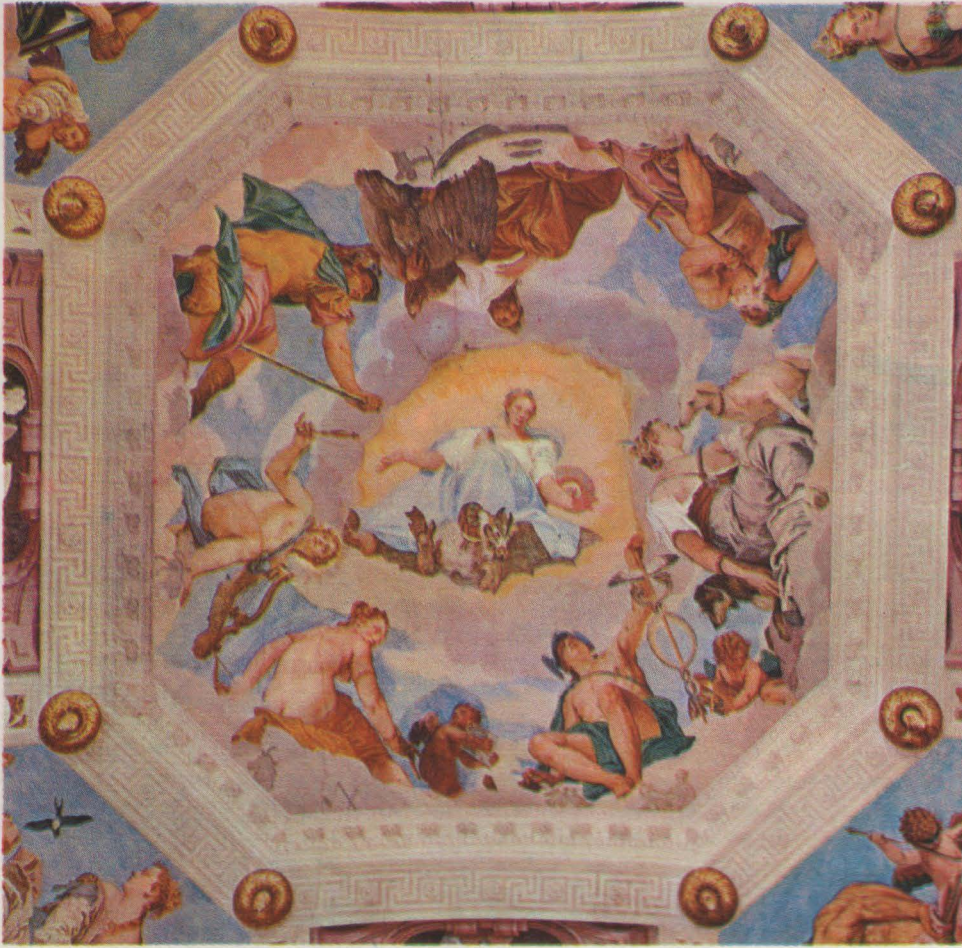
Доживший до глубокой старости, он в течение многих лет возглавлял художественную жизнь Венеции, занимая должность официального живописца. Из мастерской Беллини вышли великие венецианцы Джорджоне и Тициан, с именами которых связана самая блистательная

эпоха в истории венецианской школы.

Джорджоне да Кастельфранко прожил недолгую жизнь. Он умер тридцати трех лет во время одной из частых в то время эпидемий чумы. Его наследие невелико по объему: некоторые полотна Джорджоне, оставшиеся незавершенными, были закончены младшим товарищем и по-

Джованни Беллини.
Портрет дожа Леонардо
Лоредана.
Масло. Около 1501.





П. Веронезе.
Росписи плафона зала
Олимпа.
Мазер,
вилла Барбаро-Вольпи.
Фрагмент.
Фреска. Около 1565.

Я. Тинторетто.
Поклонение пастухов.
Масло. 1578—1581. ▶

ставлений мощные аккорды, а в старости разработал знаменитую «позднюю манеру», столь новую, что она не нашла понимания у большинства современников. Поверхность его поздних полотен вблизи представляет фантастический хаос беспорядочно нанесенных мазков. Но на расстоянии разбросанные по поверхности цветные пятна сливаются, и на наших глазах возникают полные жизни человеческие фигуры, здания, пейзажи — как бы находящийся в вечном становлении, полный драматизма мир.

С последним, завершающим периодом венецианского Возрождения связано творчество Веронезе и Тинторетто.

Паоло Веронезе принадлежал к числу тех счастливых, солнечных натур, которым жизнь раскрывается в самом радостном и праздничном аспекте. Не обладая глубиной Джорджоне и Тициана, он в то же время был наделен обостренным чувством прекрасного, тончайшим декоративным чутьем и настоящей влюбленностью в жизнь. На огромных полотнах, сияющих драгоценными красками, решенных в изысканной серебристой тональности, на фоне великолепной архитектуры перед нами предстает красочная, поражающая жизненной яркостью толпа — патриции и знатные дамы в великолепных одеяниях, солдаты и простолюдины, музыканты, слуги, карлики.

В этой толпе иногда почти теряются герои религиозных легенд. Веронезе даже пришлось предстать перед судом инквизиции, обвинившей его в том, что он осмелился изобразить в одной из композиций множество персонажей, не имеющих никакого отношения к религиозной тематике.

Особенно любит художник тему пиров («Брак в Кане», «Пир в доме Левия»), превращая скромные евангельские трапезы в великолепные праздничные зрелища. Жизненная сила образов Веронезе такова, что Суриков назвал одну из его картин «натурой, задвинутой за раму». Но это натура, очищенная от всякого налета бытовизма, наделенная ренессансной значительностью, облагороженная велико-

мощником по мастерской Тицианом. Однако немногочисленные картины Джорджоне должны были стать откровением для современников. Это первый в Италии художник, у которого светская тематика решительно возоблада над религиозной, определила весь строй творчества.

Он создал новый, глубоко поэтический образ мира, необычный для итальянского искусства того времени с его тяготением к грандиозному величию, монументальности, героическим интонациям. В картинах Джорджоне перед нами предстает мир идиллически-прекрасный и простой, полный задумчивой тишины.

Искусство Джорджоне стало настоящим переворотом в венецианской живописи, оказало огромное влияние на современников, в том числе и на Тициана,

с творчеством которого читатели журнала имели уже возможность познакомиться. Напомним, что Тициан является центральной фигурой в истории венецианской школы. Вышедший из мастерской Джованни Беллини и в юности сотрудничавший с Джорджоне, он унаследовал лучшие традиции творчества старших мастеров. Но это художник иного масштаба и творческого темперамента, поражающий многогранностью и всеобъемлющей широтой своего гения. По грандиозности мировосприятия, героической активности образов Тициана можно сопоставить только с Микеланджело.

Тициан раскрыл поистине неисчерпаемые возможности цвета и краски. В молодости он любил насыщенные, эмалево-чистые краски, извлекая из их сопо-



лепием палитры художника, декоративной красотой ритма. В отличие от Тициана Веронезе очень много работал в области монументально-декоративной живописи и был выдающимся венецианским декоратором эпохи Возрождения.

Последний великий мастер Венеции XVI века, Якопо Тинторетто, представляется сложной и мятежной натурой, искателем новых путей в искусстве, остро и болезненно ощутившим драматические конфликты современной действительности.

Тинторетто вносит в ее трактовку личное, а нередко и субъективно-произвольное начало, подчиняя человеческие фигуры неким неведомым силам, которые разбрасывают и кружат их. Убыстряя перспективное сокращение, он создает иллюзию стремительного бега пространства, выбирая необычные точки зрения и причудливо изменяя очертания фигур. Простые, будничные сцены преобразуются вторжением ирреального фантастического света. В то же время мир сохраняет у него грандиозность, полон отголосков великих человеческих драм, столкновений страстей и характеров.

Величайшим творческим подвигом Тинторетто было создание обширного, состоящего из двадцати с лишним больших настенных панно и множества плафонных композиций, живописного цикла в Скуола ди Сан Рокко, над которым художник работал почти четверть века — с 1564 по 1587 год. По неисчерпаемому богатству художественной фантазии, по широте охвата мира, вмещающего в себя и вселенскую по масштабу трагедию («Голгофа»), и чудо, преобразующее бедную пастушескую хижину («Рождество Христа»), и таинственное величие природы («Мария Магдалина в пустыне»), и высокие подвиги человеческого духа («Христос перед Пилатом»), этот цикл не имеет себе равных в искусстве Италии. Подобный величественной и трагической симфонии, он завершает вместе с другими работами Тинторетто историю венецианской живописной школы эпохи Возрождения.

И. СМЕРНОВА,
доктор искусствоведения

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ

КОРИЧНЕВЫЕ КРАСКИ

Коричневые краски использовались в масляной живописи во все времена. И раньше и теперь большинство коричневых пигментов получали из сырья минерального происхождения — различных земель. Поэтому коричневые краски относятся в основном к так называемым землям. Они обладают разнообразными оттенками, оригинальностью которых проявляется в разбеле. Большинство нейтрально в смеси с другими красками.

Охра темная — темно-коричневая краска, обладает лессировочными свойствами, в лессировочных слоях имеет оранжеватый оттенок, в разбеле — розоватый. Сырье для пигмента в нашей стране добывают в районе Петрозаводска. По своему химическому составу пигмент представляет собой гидрат окиси железа. Нежелательны смеси со свинцовыми белилами, марганцевой голубой, желтыми и красными кадмиями.

Марс коричневый светлый — также земляная краска светло-коричневого цвета с желтоватым оттенком. По цвету и свойствам напоминает сиену натуральную, но несколько темнее. Относится к полулессировочным краскам. Пигмент содержит значительное количество окиси железа и окись кремния; присутствие последнего ускоряет высыхание краски. В смеси ведет себя подобно охре темной.

Марс коричневый темный — краска глубокого темно-коричневого цвета, более укывистая, чем марс коричневый светлый, в разбеле имеет холодноватый оттенок. Пигмент по составу является глинистой породой, окрашенной окислами железа и марганца. Для производства пигментов используют залежи земель в районе Ладожского озера. Нейтральна в смеси с другими красками, кроме кадмиевых.

Марс коричневый темный прозрачный — по цвету и хими-

ческому составу мало отличается от предыдущей краски. Но в отличие от марса коричневого темного обладает высокими лессировочными свойствами; пигмент готовят искусственным путем. Хорошо ведет себя в смесях со всеми красками.

Архангельская коричневая — земляная полулессировочная темно-коричневая краска, по цвету занимает промежуточное место между охрой темной и марсом коричневым светлым. Пигмент, содержащий в основном соединения железа, добывают в Архангельской области. В смесях с другими красками устойчива.

Умбра натуральная — земляная краска с оригинальным темным зеленовато-коричневым оттенком. Эта краска известна с древних времен, наиболее ценные сорта добывались в итальянской провинции Умбрии, откуда и пошло ее название. У нас в стране для изготовления пигмента используют залежи земель на Карельском перешейке. Для того чтобы пигмент был больше похож по цвету на настоящую умбру натуральную, при производстве краски добавляют некоторое количество волконскоита. Пигмент окрашен окислами железа и марганца, содержание последнего способствует быстрому высыханию умбры. Умбра натуральная — полулессировочная краска, в тонких слоях обладает звучным коричневым цветом с зеленоватым оттенком. Разбелы имеют холодный сероватый тон. В смесях с другими красками ведет себя хорошо.

Умбра жженая — краска темно-коричневого цвета, кроющая, разбелы холодные, красно-коричневые. Пигмент можно получить обработкой природной земли и прокаливанием умбры натуральной. Нейтральна в смесях с большинством красок.

Феодосийская коричневая — темно-коричневая кроющая краска. Пигмент по составу напоминает умбру натуральную, его добывают в Крыму в районе города Феодосии. Разбелы имеют слегка фиолетовый оттенок. Нежелательны смеси с ультрамаринном и золотисто-желтой ЖХ.

(Продолжение следует)

Ю. АФРИН

НЕ МНОГО ЛИЦ НАМ ПАМЯТЬ СОХРАНИЛА...

Старинные гравюры — своеобразные иллюстрации
к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Пушкина всегда привлекала богатая событиями российская история. С годами он все чаще обращался к ней в своих произведениях. «Уважение к минувшему, — считал поэт, — вот черта, отличающая образованность от дикости». Одна из вершин творческой мысли Пушкина — трагедия «Борис Годунов», написанная в 1824—1825 годах в Михайловском. В ней поэт обратился к драматическому и во многом загадочному эпизоду родной истории.

Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин использовал не только «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, русские летописи и сказания, но и, вероятно, некоторые изобразительные материалы. В первой четверти XIX века в России были широко распространены старинные гравюры с изображениями деятелей Смутного времени. «Не много лиц мне память сохранила», — говорит один из героев трагедии, монах-летописец Пимен. Еще меньше достоверных портретов дошло до Пушкина. Тем интереснее рассматривать эти гравюры, являющиеся своеобразными иллюстрациями к «Борису Годунову».

В середине XVIII столетия возрос интерес русского общества к национальной истории. Работавший в России мастер из немецкого города Аугсбург Иван Штенглин выполнил с 1742 по 1780 год серию гравированных портретов русских царей. Среди них — изображения Бориса Годунова и Василия Шуйского, образы которых впоследствии привлекли пристальное внимание Пушкина.

Штенглин работал в распространенной в те годы технике черной манеры, или меццо-тинто. Эта техника основана на создании особой шероховатой доски, с которой шероховатости сглаживаются в тех местах, где на гравюре должны быть более или менее светлые детали. Это позволяет передавать светотень с чрезвычайным богатством переходов. В то же время число оттисков с доски при использовании черной манеры невелико, а сама работа кропотлива и трудоемка.

Штенглин делал свои гравюры, видимо, с каких-то не дошедших до нашего времени портретов, вернее, парсун, сочетавших приемы иконописи и светской живописи. Сама черная манера очень удачно подошла для такого рода изображений, вызывая воспоминания о потемневших от времени досках, о потускневших красках и позолоте. В облике Годунова и Шуйского еще много иконописного, идеального, но все же чувствуется попытка создания портрета в современном понимании слова.

Оба портрета одинаковы по композиции, украше-

ны пышными рамками в стиле барокко и сопровождаются подробным перечислением царских титулов на русском и латинском языках. Все внимание гравюр сосредоточено на лице. Оно как бы выхвачено лучом света из общего темного фона гравюры.

Лик Годунова мрачен, на нем отразилась сложная игра страстей. Передана своеобразная внешность царя — среди его предков были татары. Перед нами 47-летний Борис, который, по свидетельству летописей, был «величествен красотою, повелительным видом, смыслом быстрым и глубоким». Но, добавлял беспристрастный летописец, «Борис не имел нисколько добродетели». Лицо этого человека удивительно удалось граверу. Кажется, что в нем узнаешь Годунова таким, каким он предстает у Пушкина, например, в словах Шуйского:

*Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...*

Борис изображен как раз в царском облачении, в шапке Мономаха. Внешне он уверен в своих силах, но это действительно внешне. Веришь Пушкину — некогда этот человек со стоном произнесет: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» Правая рука уверенно держит символ царской власти — державу, и только невольная вялость левой руки — со скипетром выдает внутреннюю неуверенность царя, которому еще надо утвердить себя в звании монарха перед людьми и богом. Он держит скипетр четырьмя пальцами, а мизинцем, как бы для оберега, прикасается к тяжелому нагрудному кресту. В трагедии Пушкина Годунов оправдывает свое право на престол, ставя себя в ряд «царей законных, назначенных, избранных всенародно, увенчанных великим патриархом...». Но сколько страшных дел, казней, крови за этим правом на трон? Невольно рука Бориса тянется к спасительному кресту.

В той же манере, с теми же атрибутами царской власти изображен и другой временный правитель России — Василий Шуйский. В его облике больше идеализации. Если Борис Годунов хотя бы своим



БОРИСЪ ТЕОДОРОВИЧЪ ГОДУНОВЪ
 Царь и Самодержецъ всероссійскій
Boris Feodorowicz Godunow
Tzaar et Autocrator totius Russiae



ВАСИЛИ ІОАННОВИЧЪ ШУЙСКОЙ
 Царь и Самодержецъ всероссійскій
Vassili Ioannowicz Schuiskoi
Tzaar et Autocrator totius Russiae



Timentis DEVM debetur coniux filia tua;
propterea alius non potuit habere illam. Tab. 7.

Lucas Kilianus. Aug. Sculpit. ∞



Ἰωάννης ἀφ' ἡμεῶν ἐκείνων, ἕως ἡμεῶν καὶ ἀπὸ τοῦ βασιλέως ἡμετέρου
 ἡμεῶν τὸν τῶν ἡμετέρων ἀπὸ τοῦ βασιλέως ἡμετέρου καὶ
 ἡμεῶν καὶ τοῦ βασιλέως ἡμετέρου καὶ τοῦ βασιλέως ἡμετέρου καὶ
 τὴν ἀρετὴν ἀρετῆς, ἣν ὁ Θεὸς ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ ἀνθρώπου
 ἐκτίθει. Lucas Kilianus. Augustae. Vind. An. MDCVI.

внешним благообразием отвечал народным представлениям о царе, то лысоватый, с маленькими подслеповатыми глазками, красным носом и жидкой бороденкой, Шуйский не был похож на сказочно-летописного монарха. Неизвестному автору портрета, с которого делал гравюру Штенглин, пришлось немало потрудиться, чтобы перед зрителем предстал светлоглазый строгий человек с иконописным благочестивым лицом. Только внимательно рассматривая гравюру, можно уловить неприятные, жесткие складки в уголках губ. Есть в этом лице и решительность, заставляющая вспомнить сцену из «Бориса Годунова», когда в царской думе один Шуйский не побоялся подать голос при решении сложного вопроса. Бояре переговариваются между собой, и один сообщает другому:

*Я — признаюсь — не смел поднять очей,
Не смел вздохнуть, не только шевельнуться...*

Его собеседник отвечает:

А выручил князь Шуйский. Молодец!

На гравюре уже не князь, а полновластный царь. По-другому, чем Годунов, держит он скипетр: с решительностью, свойственной его натуре, Шуйский крепко сжал его в кулаке.

Как внешне ни сильны, ни уверенны Годунов и Шуйский, обоим уготован печальный удел: первому — внезапная смерть среди боярской смуты и крушение всех честолюбивых замыслов, второму — изгнание, смерть на чужбине и позорное погребение «на распутьи». Несомненно, работая над изображениями двух временных правителей России, Штенглин знал их исторические судьбы, и это не могло не сказаться в его отношении к художественному материалу.

Другая группа портретов связана с Дмитрием Самозванцем и его окружением.

Хотя личность Самозванца загадочна, таинственна, окружена ореолом легенд и до сих пор вызывает споры историков, портреты его достоверны и реалистично передают характерные черты внешности. Если гравюры с изображениями Годунова и Шуйского сделаны спустя 150 лет (хотя, видимо, с прижизненных оригиналов), то портрет Дмитрия Самозванца награвирован при его жизни и приложен к поздравительной брошюре, изданной в Кракове в 1605 году по случаю бракосочетания Марины Мнишек с Дмитрием. Вернее, по обычаю того времени ее обвенчали сначала с доверенным лицом новоявленного царевича послом Афанасием Безобразовым, а уже в Москве Самозванец встречал Марину, приветствуя ее как русскую царицу.



Портрет Марины Мнишек.
Литография 1830-х годов
с оригинала неизвестного
художника 1606 года.

На гравюре Дмитрий изображен в гусарском кафтане, который он носил постоянно. По словам современников, у него был большой рот, толстые губы, крупный нос, на лице две бородавки: одна на носу, другая на лбу. Таким описанием, а возможно, и изображением воспользовался Пушкин, создавая знаменитую сцену на Литовской границе. Сначала Дмитрий, а потом Валаам читают описание наружности беглого чернеца Гришки Отрепьева: «А ростом мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». На гравюре Самозванец некрасив, только простые черты слегка сглажены да глазам придано выражение кротости и терпения. По широкой овальной рамке идет латинская надпись, в которой Дмитрий именуется «московским господином и царем Димитреусом, сыном Иоанна». Как тут не вспомнить известный монолог Самозванца: «Тень Грозного меня усыновила, Димитрием из гроба нарекла...»

После смерти Самозванца были попытки исказить его реальный облик. Оттиски гравюр делали с тех же досок, но с подновлениями: то лицо начинало пестреть бородавками, то курносый нос превращался в

И. Штенглин.
Портрет Бориса Годунова.
Гравюра черной манерой.
1742.

И. Штенглин.
Портрет Василия Шуйского.
Гравюра черной манерой.
1742.

Портрет Георгия Мнишека.
Гравюра резцом Луки
Килиана с оригинала
неизвестного художника.
1608—1610.

Портрет Дмитрия
Самозванца.
Гравюра резцом Луки
Килиана с оригинала
неизвестного художника.
1606.

свисающий длинный клюв, из-под которого торчали ключья немислимых усов. А ведь Дмитрий не носил ни бороды, ни усов. Такие фантастические портреты чрезвычайно редки и могут расцениваться как своеобразный исторический курьез.

Особенности гравюр, изображающих Самозванца и людей из его окружения, объясняются их западным происхождением. Если портреты Годунова и Шуйского еще находятся в русле иконописной традиции с элементами светского письма, то изображения Дмитрия, Марины и Георгия (Юрия) Мнишек характерны для европейской реалистической живописи начала XVII века. Откровенен портрет тестя Дмитрия — Георгия Мнишка, созданный гравером Лукой Килианом. В лице и позе — уверенность и сила знающего себе цену воеводы. Тут нет аристократической утонченности, скорее это лицо расчетливого купца, предприимчивого и хитрого, способного торговать чем угодно, даже родной дочерью. Таким же он предстает и в трагедии Пушкина: всеми силами стремится, чтобы Марина «не упустила» русского «царевича».

Портрет Марины Мнишек иной. Гравюра, приложенная к брошюре, видимо, не в полной мере передает красоту надменной польки. Она изображена в характерном западном костюме с тяжелыми расшитыми рукавами буф, огромным гофрированным воротником; волосы по моде начала XVII века высоко подобраны, уложены короной и богато убраны жемчугом. Лицо холодно и надменно. В сцене «Бориса Годунова» в замке Мнишка в Самборе танцующие кавалер и дама обсуждают внешность Марины, и если дама называет ее красавицей, то кавалер говорит:

*Да, мраморная нимфа,
Глаза, уста без жизни, без улыбки.*

Но в этом сдержанном, даже холодном лице чув-

ствуется одна страсть — честолюбие. Самозванец понимал, каких слов ждет от него гордая красавица:

*...День целый ожидал
Я тайного свидания с Мариной.
Обдумывал все то, что ей скажу,
Как оболещу ее надменный ум,
Как назову московскою царицей...*

Когда же наконец мечты честолюбивой Марины сбылись и она стала московской царицей, граверы под ее изображениями неоднократно повторяли росчерк ее быстрого пера: «*Marina Tzarine de Moscovie*» (Марина — царица московская).

С этой гравюры на протяжении XVII, XVIII и первой половины XIX веков неоднократно делались повторения. Можно без преувеличения сказать, что перед нами один из самых популярных женских портретов в России. Что-то зловещее было в облике и судьбе Марины Мнишек. Словами Пушкина можно сказать, что она явилась на нашей земле «как беззаконная комета в кругу расчисленных светил». Кратким оказалось торжество авантюристки. Однако перипетии ее жизни продолжали волновать все новые и новые поколения. И когда в России появилась литография, в 1820—1830 годах было сделано большое число воспроизведений старой гравюры.

До нашего времени дошли изображения событий Смутного времени, правда, в гравюрах XVIII века: «Голод при царе Борисе» и «Убийство царевича Дмитрия». Оба этих изображения представляют собой художественный вымысел и потому не обладают тем ароматом достоверности, подлинности, которым веет от портретов Годунова, Шуйского, Самозванца, Марины и Георгия Мнишек. Старинные гравюры сохранили облик этих людей, а магическая сила пушкинского слова как бы воскресила их живые голоса в трагедии «Борис Годунов».

Е. ЗИМЕНКО

А. С. ПУШКИН ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие. «Государственное правило,— говорит Карамзин,— ставит уважение к предкам в достоинство гражданину образованному». Греки в самом своем унижении помнили славное происхождение свое и тем самым уже были достойны своего освобождения... Бескорыстная мысль, что внуки будут уважены за имя, нами им переданное, не есть ли благороднейшая надежда человеческого сердца.

«Отрывки из писем, мысли и замечания». 1827.

Вы читали... сцену летописца (в «Борисе Годунове». — *Ред.*). Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушные, умиленная кротость, нечто младенческое и вместе

мудрое... совершенное отсутствие суетности, страстия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших.

«Письмо к издателю «Московского вестника». 1828.

Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим.

«Опровержение на критики». 1830.

...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человека с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал.

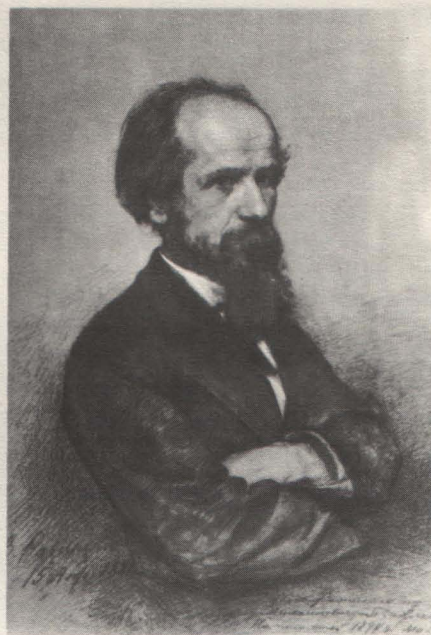
Письмо к П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 года.

ВСЕОБЩИЙ ПЕДАГОГ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

УЧЕНИКИ

Больше всего в ученике любил Чистяков талант. За него прощал он многое, хотя учил талантливому ученику строго и «терзал» его труднейшими задачами. Прощал же Чистяков талантливому ученику даже вкусовые с ним расхождения, потому что исключительно бережно относился к характеру способностей ученика и к его направленности, которую называл «манерностью». Даже в общении с преданными и близкими учениками педагог в нем перевешивал художника. И он раскрывал ученику в первую очередь то, что было нужно последнему, а не то, что было дороже самому Чистякову. Он был необычайно чуток и осторожен со всяким индивидуальным проявлением настоящего дарования. Вот почему лучшие русские художники, уходя от него разными дорогами, любовно и благодарно произносили его имя.

Единственным настоящим доказательством ценности той или иной педагогической системы являются практические результаты преподавания. К концу педагогической деятельности Чистякова число его учеников было огромно. Не говоря уже об академических классах, где через его руки прошло несколько сот учащихся, большинство русских художников второй половины XIX века, соприкоснувшись с Академией художеств, в той или иной мере пользовались его советами и указаниями. А многие прошли у него систематическую школу. В их числе Е. Поленова, И. Остроухов, Г. Семирадский, В. Борисов-Мусатов, Д. Кардовский, Д. Щербиновский, В. Са-



В. Савинский.
Портрет П. П. Чистякова.
Карандаш. 1881.

винский, Ф. Бруни, В. Матэ, Р. Бах и многие другие. Но лучшим свидетельством роли Чистякова в истории русского искусства служит блестящая плеяда наших выдающихся мастеров — Суриков, Репин, Поленов, Виктор Васнецов, Врубель, Серов.

В 1875 году в одном из писем к Поленову в Париж Павел Петрович делает такое пророчество: «Есть здесь некто ученик Суриков, довольно редкий экземпляр, пишет на первую золотую. В шапку даст со временем ближним. Я радуюсь за него. Вы, Репин и он — русская тройка...» Тогда Суриков лишь оперялся, еще далеко было до «Стрельцов» и «Меншикова». Но зоркий глаз учителя не только выделил его из пестрой ученической стаи, но и смело, уверенно поставил гениального воспитанника акаде-

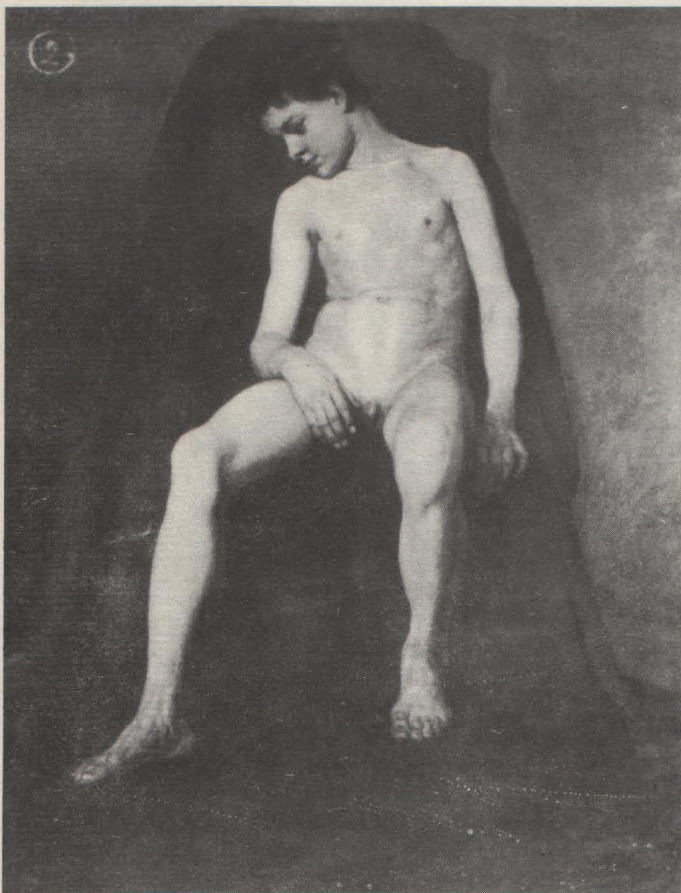
мии в ряд с крупнейшими мастерами русского искусства. Суриков начал работать с Чистяковым в этюдном классе, следовательно, курс рисунка он проходил не под руководством Чистякова. Учителю было достаточно посмотреть этюды Сурикова, чтобы сразу убедиться в его огромном живописном таланте. Суриковский архив позволяет установить, что «путь истинного колориста» в большой мере подсказан художнику Чистяковым. Суриков увлекался Чистякова своим талантом, самобытностью, размахом. После того, как Совет академии отказал лучшему ученику в первой золотой медали, Чистяков с возмущением сообщает Поленову: «У нас допотопные болванотропы провалили самого лучшего ученика во всей Академии, Сурикова, за то, что мозоли не успел написать в картине. Не могу говорить, родной мой, об этих людях; голова сейчас заболит, и чувствуется запах падали кругом. Как тяжело быть между ними». Уехавший в Москву Суриков не порывал живой связи с учителем, принимал живейшее участие в личных работах Павла Петровича. Переписка их не обширна, но весьма интересна. В 1884 году Суриков впервые ездил за границу. Его письма оттуда к Чистякову — лучшее после «Путевых заметок» Александра Иванова из того, что написано в русской литературе об искусстве итальянского Возрождения.

«Поленов, Репин по окончании курса в Академии брали у меня в квартире Левицкого уроки рисования, то есть учились рисовать ухо гипсовое и голову Аполлона. Стало быть, учитель я неплохой, если с золотыми медалями ученики берут уроки рисования с уха и с головы, да и надо же было сказать что-либо новое об азбуке людям, так развитым



В. Васнецов.
Портрет неизвестного.
Карандаш. 1870-е гг.

В. Суриков.
Мальчик-натурщик.
Масло. 1874.



В. Серов.
Сидящий натурщик.
Карандаш. 1886.

И. Остроухов.
Уголок Нюрнберга.
Масло. 1889.

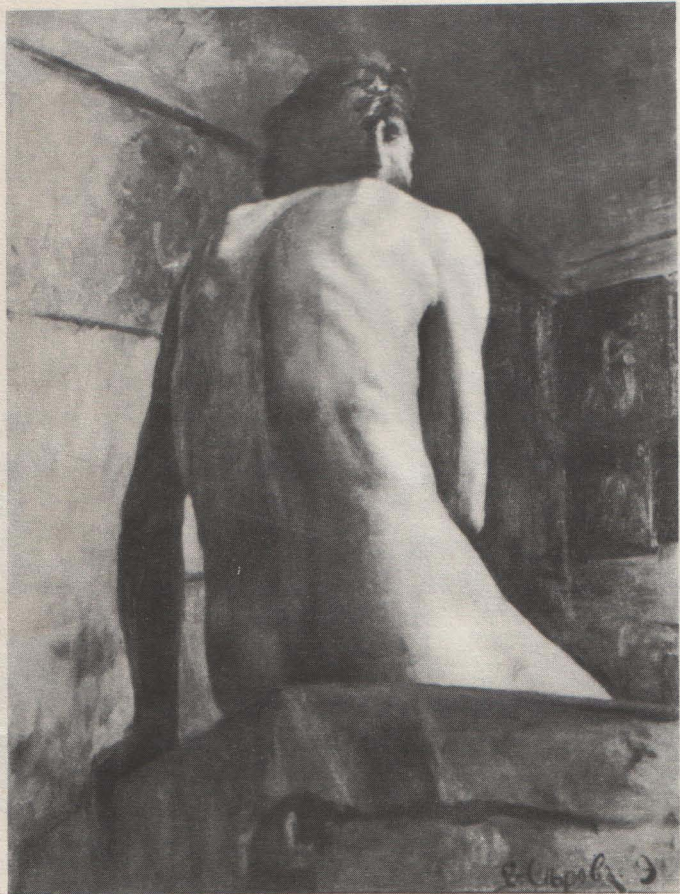




В. Поленов.
Нормандский рыбак.
Тушь, перо. 1874.



В. Поленов.
Голова витязя.
Карандаш.



В. Серов.
Натурщик.
Масло.

Г. Семирадский.
Зарисовки для картины
«Похороны Русса
в Болгарах».
Карандаш.



Семирадский. Мюзей Музей в Москва:
„Похороны Русса в Болгарах“
Зарисовка.
Генерал Семирадский

уже во всем». С Поленовым у Чистякова сохранились навсегда теплые, дружеские отношения. Поленов глубоко любил Павла Петровича, а не только ценил в нем учителя. И эту любовь, неоднократно подтвержденную, передавал и своим собственным ученикам. Через Поленова педагогическая слава Чистякова еще шире разносилась по России, ибо его учение осуществлялось не только в стенах Академии художеств, но и в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где преподавал Поленов. Учитель с первых дней определил его характер. «Вы колорист», — сказал он Поленову. Учитывая с самого начала эту особенность ученика, он всячески поощрял ее и развивал. На этом примере с особой очевидностью открываются глубокие и своеобразные познания Чистякова как учителя живописи.

Репин, несомненно, слишком мало работал с Чистяковым, чтобы считаться близким его учеником. Но черты чистяковской системы, как большой художник с очень развитым глазом и чувством формы, успел все же уловить и оценить. «Он — наш общий и единственный учитель», — не раз говаривал Репин. Уже будучи прославленным мастером, он не считал для себя унижительным или лишним работать в кружке, где рисовали Бруни и Савинский, и наряду с ними выслушивать советы Чистякова. Спокойно и сознательно отдал он Чистякову для совершенствования своего любимейшего ученика Серова. Павел Петрович оставался для Репина учителем всегда, несмотря на серьезное расхождение с ним в ряде вопросов искусства. Чистяков же очень высоко ставил дарование Репина и его роль в русской школе живописи.

Глубоко дружеская связь была у Чистякова с В. Васнецовым. «Желал бы называться вашим сыном по духу», — писал учителю художник в 1880 году. Чистякова глубоко трогала поэтическая трактовка Васнецовым русской истории, русского народного эпоса. Вот как откликнулся он на посещение выставки, где была выставлена картина Васнецова «После битвы»: «Вы —

русский по духу, по смыслу родной для меня! Спасибо душевное Вам...» Благодарность, любовь и уважение к Чистякову Васнецов хранил всю жизнь.

Врубель попал в личную мастерскую Чистякова в 1882 году. Когда, еще не зная Чистякова, ему пришлось столкнуться с сухими штампами и правилами академической техники, утешала надежда: «Усвоение этих деталей помирят меня со школой». Но «тут началась схематизация живой природы, которая так возмущает реальное чувство». Тем большим было удовлетворение юноши, когда учение Чистякова оказалось, по его выражению, формулой живого отношения к природе. Павлу Петровичу же, по-видимому, обязан был художник и основами своего блестящего знания акварели. Врубель учился в академии всего два года, но любовь к учителю осталась в нем до конца жизни.

Серов попал к Чистякову пятнадцатилетним мальчиком — именно в том возрасте, который Чистяков считал особенно удачным для начала серьезного овладения искусством. И попал прямо в чистяковскую личную мастерскую, которую посещал, кроме обязательных занятий. На академических успехах Серова это отразилось в немалой степени. В академии Серов всегда получал за классные работы средние номера: номера снижались советом неукоснительно, как только в рисунке академика обнаруживалась система Чистякова. Зато глубокие поиски и замечательные результаты художника в рисунке были высоко ценены его учителем.

Вопросы композиции значили для Серова столь же много, сколь и для Сурикова. Например, Чистяков очень строго требовал тренировать глаз на острое умение гармонически разместить рисунок на листе бумаги или на холсте; требовал учета соотношений изображаемой фигуры с форматом плоскости, со свободным пространством фона.

Блестящая плеяда русских мастеров составила педагогическую славу Чистякова. Их разнообразие как художников позволяло каждому индивидуально осваивать те из сторон многогранной чистяковской си-

стемы, которые более других отвечали их собственным склонностям. Чистяков умел извлекать из огромного запаса своих знаний об искусстве необходимое в данном случае. И ученик неизменно получал у него твердую основу мастерства. Ибо, говоря словами Леонардо да Винчи, поистине великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь.

Публикация подготовлена по материалам следующих книг: Гинзбург И. Павел Петрович Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., «Искусство», 1940; Ляскова О. П. П. Чистяков. 1832—1919. М., Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1950; Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832—1919. М., «Искусство», 1953.

П. П. ЧИСТЯКОВ О РИСОВАНИИ

Рисование как изучение живой формы есть одна из сторон знания вообще; оно требует такой же деятельности ума, как науки, признанные необходимыми для элементарного образования.

Изучение рисования, строго говоря, должно... начинаться и оканчиваться с натуры; под натурой мы разумеем здесь всякого рода предметы, окружающие человека.

Так как не все юноши одинаково талантливы, не все глядят при рисовании на природу правильно, то прежде всего надо научить их смотреть как следует. Это почти что самое необходимое.

Не подлежит, однако, сомнению, что рисование может приносить свою пользу в смысле общеобразовательного средства только тогда, когда обучение ему производится рационально, т. е. когда ученик, смотря на представляющиеся ему формы видимого мира, приучается воспроизводить их в самых верных и характерных чертах, понимая их взаимное отношение. Это цель достижимая и обязательная при каких бы то ни было способностях ученика...

Рисунок, как известно, в изобразительных искусствах и др. является основой... только на нем может подниматься и совершенствоваться искусство.

БЕРЕГ ПРАВДЫ

Джакомо Манцу никогда не стоит на том берегу, где примостился заурядный человек, жертва обыденных неудач. Скульптора всегда влечет берег правды.

Сальваторе Квазимодо, поэт, лауреат Нобелевской премии

В будущем году исполняется 75 лет со дня рождения Джакомо Манцу. Первые произведения прогрессивного итальянского художника, лауреата международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», почетного члена Академии художеств СССР Д. Манцу заявили о себе уже в конце 1920-х годов. Последнее время он уединенно живет и работает в мастерской неподалеку от Рима. Персональные выставки скульптора прошли почти во всех крупнейших городах мира. Сегодня народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии имени И. Е. Репина скульптор О. С. КИРЮХИН делится мыслями и впечатлениями о творчестве Д. Манцу.

— Олег Сергеевич, поскольку мы говорим о большом современном художнике, о мастере, оказавшем определенное влияние на развитие пластического искусства XX века, объясните нашим юным читателям, в чем заключается творческий метод Манцу.

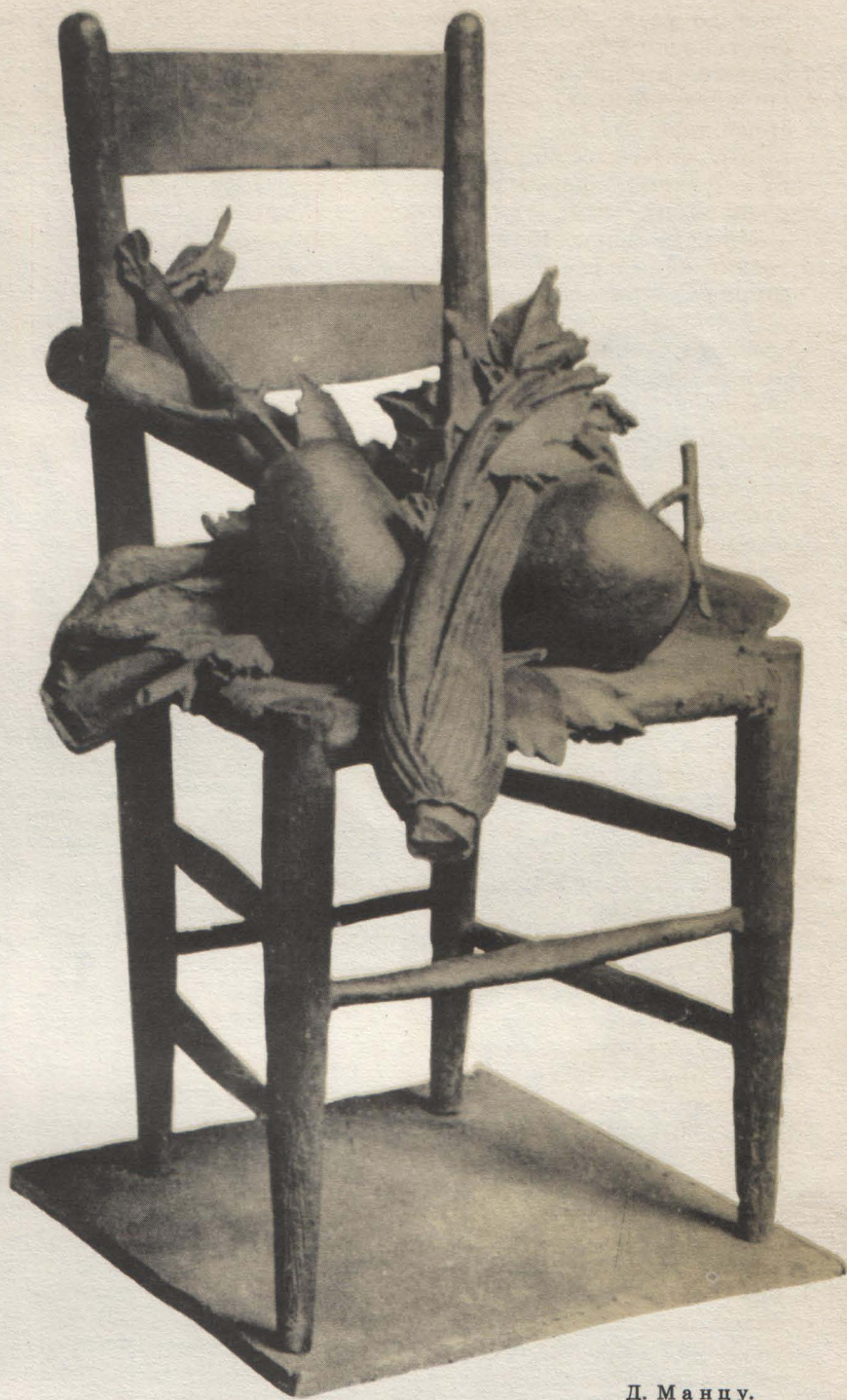
— Творчество Манцу являет собой удивительно естественный синтез правды, ясности художественной идеи и оригинальности

зрительного образа. Его метод истинно реалистический, но это реализм, скажем, не XIX века, а нынешнего столетия, включающий философское обобщение и житейское повествование, неуловимо-нежную поэзию чувств и зримую предметность форм.

Знаменательно, что каждый изучающий искусство Манцу видит в нем и выделяет для себя

нечто особое, наиболее волнующее. В его творчестве столько разных граней, что оно одинаково сильно влечет даже художников противоположных направлений.

Для меня, как и для многих москвичей и моих коллег, была своего рода откровением выставка Манцу в Москве в 1966 году. Работы мастера вызвали подлинное волнение, но к встрече



Д. Манцу.
Стул с фруктами.
Бронза. 1960.

с ними я уже был некоторым образом подготовлен. С ними познакомили нас, московских художников, скульптор Владимир Ефимович Цигаль и искусствовед Юрий Дмитриевич Колпинский. Незадолго до вернисажа в академии они приехали из Италии и поделились с коллегами на одном из вечеров впечатлениями о европейском ваятеле.

А к моменту второй встречи с искусством Манцу, когда я рассматривал его рисунки и скульптуру на выставке, так сказать «живьем», я был уже убежденным поклонником таланта известного итальянца.

— Какие особенности его творческого характера, его человеческой личности представляются вам главными, определяющими?



— Известный немецкий скульптор, также почетный член Академии художеств СССР Фриц Кремер писал: «Джакомо Манцу — одно из самых больших дарований в искусстве скульптуры сегодня. В его работах нет ничего сугубо интеллектуалистского и теоретизирующего. Феноменальная наивность — вот, по-моему, главная черта его созданий».

К суждению художника из ГДР хочется добавить, что чистота творческой манеры, простота и доступность языка Манцу сочетаются со взволнованностью его

Д. Манцу.
Портрет Майкла
Парка.
Бронза. 1964.



Д. Манцу.
Девочка на стуле.
Бронза. 1955.

гражданской позиции. Своеобразная наивность выражения опирается на основательный профессионализм, широкую эрудицию скульптора.

Д. Манцу — выходец из североитальянской многодетной семьи, двенадцатый сын сапожника из Бергамо. Он не получил никакого последовательного профессионального образования. С детства работал подмастерьем у резчика по дереву, у позолотчика, урывками учился декоративной лепке в вечерней школе прикладного искусства. И все-таки, несмотря на бессистемность специального обучения, Манцу стал выдающимся скульптором благодаря несомненному дарованию, огромной тяге к искусству, желанию дойти до совершенства через искания и ошибки, терпеливую учебу у классиков и овладение основами ремесла, навыками работы с материалом. У каждого итальянца перед глазами об-

разцы классического искусства — музеи, соборы, архитектура, монументальная живопись, скульптура. Очевидно, Манцу был особенно восприимчив и чуток к красоте национального художественного наследия. Не случайно критики связывают его творчество с традициями античности и Возрождения.

Обретя ценный практический опыт ремесленника в мастерских мраморщиков, резчиков, декораторов, Манцу не переставал изучать классику. Делал слепки с античной скульптуры, знакомился с греческим искусством, проявлял жадный интерес к творчеству Донателло. Впервые побывав в Париже в 1929 году, он увлекся современной живописью и скульптурой, внимательно вглядывался в мраморы Родена. В его творчестве постепенно соединились культура чувствования, творческий опыт и социальная активность...

Д. Манцу.
Мать с ребенком.
Черное дерево. 1956—1966.



— Соединились, чтобы силой искусства противостоять жестокости и злу, отстаивать счастье и достоинство человека. В чем эти качества мастера нашли наибольшее воплощение?

— Очень образно и точно об общественной роли творчества своего друга и единомышленника сказал Ренато Гуттузо: «Творчество Манцу связано с жизнью тысячами нитей. Например, в дни, когда ему была присуждена премия, Рим пережил скорбные часы гнева и унижения: был убит ни в чем не повинный мальчик. Стыдишься быть человеком, когда создание, подобное тебе, хотя бы только биологически, совершает преступные и бесчеловечные поступки... Оплакиваем чистого мальчика, жертву безумной жестокости. Читаем газеты и мысленно видим камни, пучки железных прутьев и кожаные перчатки, снабженные железными гвоздями. Невольно возникает мысль: это те же самые гвозди, которые Манцу поместил на шлемах воинов, совершающих распятие, те же самые камни, которые Манцу вложил в руки убийц святого Стефана, — вечные знаки убийства и тупой нетерпимости к разуму, к добру».

Упомянув сюжет об убийстве святого Стефана, Гуттузо имеет в виду одну из главных работ скульптора, которая называется «Двери смерти» и создана для архитектурного памятника.

— Олег Сергеевич, расскажите о вашем отношении к этой работе, о понимании ее идеи и темы.

— «Двери смерти» представляют собой два больших рельефа и восемь клейм, то есть меньших по размеру изображений, предназначенных для собора святого Петра. Украсить рельефами бронзовые двери крупнейшего памятника искусства Ватикана, в создании которого принимали участие мастера XV—XVII веков, было на редкость ответственной и трудной задачей. Работая над заказом в продолжение 18 лет, Манцу приблизился к уровню мастерства и величю замысла знаменитых предшественников. Его «Двери» — пример творческого дерзновения, гражданской страсти. Художник вложил в произведение неприятие насилия, го-



Д. Манцу.
Смерть Авеля.
Бронза. 1963.



Д. Манцу.
Насильственная смерть.
Бронза. 1963.

Д. Манцу.
Голубка.
Темпера. 1961.

рячо утверждая уникальность человеческой жизни.

Скульптор-реалист с обостренным чувством предметности, Манцу наполняет живым актуальным звучанием традиционную символику религиозных сюжетов. Его «Смерть Авеля», «Насильственная смерть», «Смерть святого Стефана» одухотворены гуманистическими идеями, волнением и горечью человека, восстающего против фашизма, против терроризма — сегодняшнего варварского насилия над личностью.

— Необходимо подчеркнуть, что тема смерти в произведениях Манцу не самоцель, не нагнетание мрака и безысходности, а тема естественного завершения жизни или неминуемого наказания зла. Олег Сергеевич, как вы можете определить стилистику скульптора, расскажите о его месте в современном европейском искусстве.

— Приходилось слышать утверждение об импрессионизме Манцу. Да, манера его лепки порой нежна и живописна. Но в основе большинства произведений чувствуется живая, острая форма, видно стремление к композиционной цельности, широкому философскому обобщению.

В искусстве всегда одни направления развиваются, другие иссякают, одни продолжают традиции, другие разрушают их. Но



творчество крупных мастеров, чей внутренний мир значителен и неповторим, шире рамок модных течений и воспринимается, как правило, обособленно от них. Таково искусство Манцу. Таковы мажорность и эмоциональность его дарования.

Как вдохновенно и вместе с тем тщательно прорабатывает он складки одежды, линии объема, использует светотеневые эффекты, создавая динамичный, полный жизни характер! Единство пластического решения и психологического содержания образа присуще манере Манцу. Он умеет одновременно скупое и емкое воплотить чувства любви и гнева, радости и отчаянья.

При небольшом количестве сюжетов и тем разнообразен диапазон поисков мастера, удивительна жанровая разветвленность творчества. Так, Джакомо Манцу — автор памятника В. И. Ле-

КОМПОЗИЦИЯ

Движение и время в картине

нину на Капри. Кроме рельефов в архитектуре и круглой скульптуры, известны его работы для театра, иллюстрации к книгам, серии офортов и литографий, композиции в темпере...

— А как вы, Олег Сергеевич, относитесь к рисункам Манцу?

— В нашей профессиональной среде еще бытует мнение, что скульптору незачем рисовать, его дело лепить, ваять, оперировать материалом. Это ошибочное, ложное представление. Рисунок — самое непосредственное приближение к жизни, глубокое проникновение в сущность природы. С него начинается все в искусстве.

Многочисленные рисунки Манцу на темы войны и мира, вариации сюжетов «Художник и модель», «Танцовщица», «Кардинал», портретные наброски жены, различные натурные зарисовки легки, точны, виртуозны и изящны по исполнению. Они представляют собой не только стадию подготовки к созданию основного произведения — скульптуры, гравюры, рельефа, серии, — но обнаруживают самостоятельную художественную ценность. Рисунки итальянца — цельные, законченные произведения искусства. В них, как и в других видах, техниках и материалах, Манцу поднимает те же гражданские идеи, решает те же эстетические задачи, что и в главных работах: в скульптурных рельефах, в галерее портретов, в историко-символических композициях и жанровых мотивах.

— Что поучительно и особенно ценно в искусстве Джакомо Манцу, в чем его пример для начинающих художников?

— Это мастер, безразличный к искусству моды, но никогда не знающий равнодушия к жизни. Всегда активно его отношение к действительности, событиям времени, ярко выражены сочувствие и боль за судьбу человека. Вот что достойно подражания. И в заключение я хочу сказать о значении итальянского мастера проникновенными словами Фрица Кремера: «Творчество Манцу отмечено подчеркнутым гуманизмом — оно обращено к людям и полно любви к ним».

Мы уже беседовали о том, как создается картина, разбирали особенности языка произведений русских, советских и зарубежных мастеров*. Композиция ставит перед художником сложные и каждый раз новые вопросы, ответы на которые должны быть точными, оригинальными, неповторимыми. Однако композиция не является чем-то неподвластным анализу, лишенным определенных закономерностей. Именно о них мы и продолжим сегодня разговор.

Картине доступно многое. Не теряя своей образной специфики, она может стать эпическим повествованием и драматическим действием, лирической новеллой и возвышенной симфонией. Лучшие полотна не только отображают эпоху, современную или минувшую, с ее характерами и вкусами, взаимоотношениями и жизненным укладом — в них показано движение времени.

Истинные художники всегда стремились и стремятся не просто запечатлеть, но наполнить изображение динамикой, выразить его сущность в действии, в ходе определенного периода времени. Потому что в движении, в конкретном действии выявляется глубина явлений и человеческих характеров. И портрет лишь тогда удачен, когда живописец раскрывает переживания, движение мысли, переменчивость или постоянство характера, когда мы догадываемся о происхождении, профессии, привычках изображенного и даже о его будущем.

Запечатлевая в картине движение, художник показывает время, чаще всего небольшой

его отрезок. Но парадокс: если предметы и участники события по смыслу неподвижны, то уже выражено продолжительное внутреннее действие, длительное время.

Почти пять тысячелетий назад в Древнем Египте впервые в мире родился скульптурный портрет. Ваятели не сомневались в бессмертии души человека. Потому древнеегипетские изваяния при всей выразительности и портретном сходстве словно смотрят в вечность. Устремленность взгляда в неведомую даль при неподвижности фигуры и лица, отрешенного от всего земного, — трудно представить более впечатляющий символ вечности. И теперь эти скульптуры — такие же вневременные, безразличные ко всему земному, к радостям и несчастьям и к тем невозможно далеким дням и людям, которые их создали.

По-другому относились к творчеству авторы древнеегипетских рельефов, фресок, скульптурных жанровых сценок: ярко, непосредственно и порой динамично рассказывали они о людях, важных событиях и повседневной жизни, природе, животном мире своей страны.

Взгляните на фрагмент росписи гробницы Нахт, созданной в XV веке до нашей эры. Это живая сценка, участницы которой — элегантные женщины — держат себя весьма непринужденно. Все они показаны в момент перехода одного движения в другое или в состоянии относительной, очень краткой неподвижности. Мы знаем: одна женщина только что подняла руку с цветком лотоса и вот-вот ее опустит, другая не долго будет протягивать руку с душистым бальзамом, оставаясь в неудобной позе; наконец, и последняя через какие-то мгновения опустит руку соседки...

* Беседа 3-я. Начало см. в № 5 и 8 за 1980 год.



Однако мы смогли верно оценить действия персонажей, лишь поняв происходящее. Если же рассматривать изолированно, например, среднюю фигуру, то станет неясно, почему она обернулась.

Таким образом, движение в картине воспринимается нами лишь в контексте, в связи с сюжетной ситуацией. Движение в картине — выразитель времени. Передано оно в основном графическими средствами — линиями, пятнами локального цвета, создающими плавный музыкальный ритм. Изображение плоско, ни одна деталь не выходит за пределы первого плана — это так называемое фризное построение.

...Человек словно на минуту возник из сумрака комнаты. Осанка достойная. Характер, несомненно, твердый, хватка деловая, хотя и склонен к поэтической созерцательности. Действительно, Ян Сикс — поэт и любитель живописи, богатый владелец красильни, торговец тканями и влиятельный государственный казначей. Придет время, и он с благосклонным выражением лица произнесет твердо и холодно: «Вы хорошо знаете, Рембрандт, что я ваш друг и большой поклонник вашего ис-

кусства. Я чрезвычайно признателен за мой портрет, но, к сожалению, уважаемый мастер, должен отказать в вашей просьбе. Я и сам материально стеснен».

На портрете, созданном великим голландским художником, запечатлены как бы два потока времени. Один расширенный: в облике бюргера отражена вся его жизнь; не зная конкретных фактов и дат, мы догадываемся о его прошлом и можем предполагать будущее. Иное время — внешнее. Сикс уходит.

Но вдруг остановился, склонил голову, ненадолго задумался. Надев на левую руку перчатку, машинально продолжает тянуть ее за край... Рембрандт запечатлел паузу, прервавшую движение. Мы знаем, что было до этой паузы и что за ней последует, то есть Сикс в нашем понимании действует во времени, пусть и не в длительном; мы, разумеется, не представляем, куда именно он направится, когда, отбросив набравшие мысли, наденет вторую перчатку, кивнет хозяину и выйдет на улицу. Однако увиденного достаточно для характеристики этого человека, включая его манеру держаться, двигаться.

Рембрандт — волшебник света. Художник выявляет им в

картине главное; свет пульсирует на лицах и руках, трепещет в воздухе, приводит все в движение, скорбно растворяется в почти осязаемой мгле и вдруг ослепительно и торжественно вспыхивает. Ян Сикс словно освещен прожектором. Борьба света и тени в огромной степени усиливает динамику портрета.

Наоборот, для создания спокойных, величественных монументальных образов живописцы предпочитают не концентрическое, направленное освещение, а мягкое, рассеянное, при котором нет резких переходов света и тени. Потому в произведениях монументальной живописи редко встречаются светотеневые контрасты; ведь она решает проблемы общие, а не частные, вечные, а не переходящие.

Рассказывая об одной из своих картин, Э. Делакруа признался: «Если бы я стал поправлять написанное, то утратил бы нечто в гармонии и движении; в картине не так важна законченность какой-нибудь руки или ноги, как передача движения... Рука должна быть столь же красноречива, как и лицо».

Картины Делакруа динамичны благодаря высокому композиционному мастерству, исключительному дару живописца. Вглядитесь в его «Охоту на львов». Яростный вихрь линий, пятен, напрягшихся тел людей и животных. Что-то уже погибло, что-то гибнет, над чем-то гибель нависла... Здесь изображено «быстрое» время, когда в считанные минуты решается исход всего дела.

В «Охоте на львов» велика роль цвета. Именно ему, может быть, принадлежит ведущая роль в передаче движения. Исключительно энергичны красные, коричневые и синие, черные, желтые и зеленые цвета. Дополнительные от взаимного соседства полыхают еще ярче, теплые становятся горячими рядом с холодными. Темпераментно нанесенные краски неотделимы от формы предметов, потому что каждый мазок является цветом, светом и одновременно передает их фактуру.

Подобные качества отличают и картину Н. Рериха «Город строят». Художник признавался,

что ее композицию взял с этюда большого пня, целиком заросшего опятами. Разнообразие и закономерность, с какой были разбросаны светлые пятна грибов по мшистой коре, послужили основанием для расположения белых рубах строителей и придали всей сцене впечатление древности и вместе с тем убедительности.

— Рерих очень тонко разрешает задачу, — рассказывал И. Остроухов. — Он как бы намечает сюжет, отвечая за общее и не показывая деталей, которых ни он, никто другой не знает. И дает большой картине трактовку эскиза. Главное — все налицо, мощно и крепко выраженное; деталей нет, они не нужны, были бы ложны и спутывали бы правдивое впечатление общего, возбуждая лишь недоверие к нему.

Тема стройки уже сама по себе подразумевает передачу в картине движения. Глядя на полотно, словно слышишь частый стук топоров, чувствуешь смолистый аромат древесины, ощущаешь дуновение свежего ветра. Идет дружная, бодрая работа. Ее темп задан интенсивным ритмом разнообразных по светлоте, звонких по цвету пятен, упругостью спирали возводимой стены с частыми башнями, повсеместным мельканием белых рубах. Но особую динамику композиции сообщают энергичные, пружинистые, крупные мазки краски, каждый из которых превращен в кусочек жизни, реальной действительности.

Каким контрастом к картине Н. Рериха выглядит полотно французского художника Пюви де Шаванна «Бедный рыбак»! Худой, нищенски одетый человек, безвольно сложив руки, печально склонив голову, стоит

Гости.
Роспись гробницы Нахт
в Фивах.

◀ Египет, XV век до н. э.

Рембрандт.
Портрет Яна Сикса.
Масло.
1654.

Пюви де Шаванн.
Бедный рыбак.
Масло.
1881.





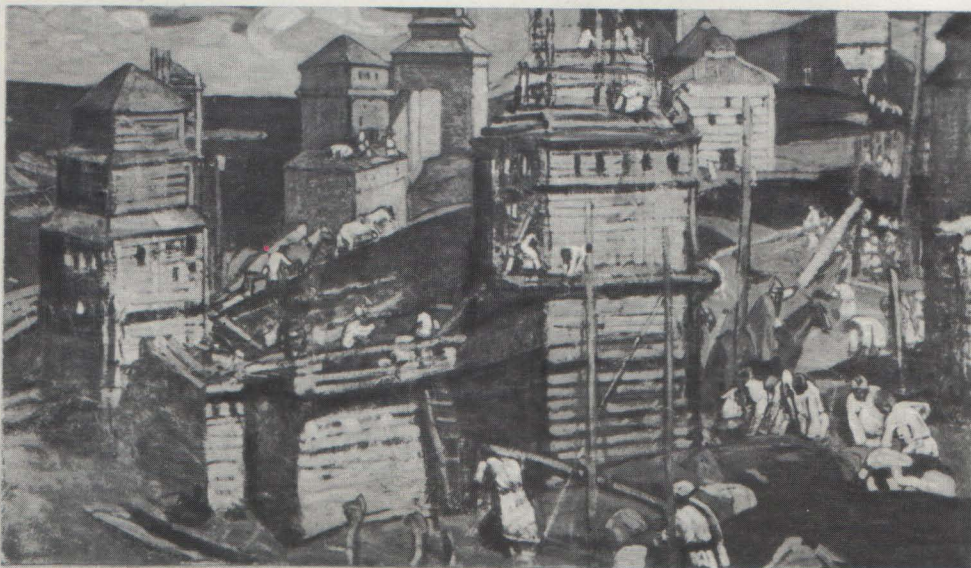
так неподвижно, что от лодки не расходится по воде даже малейшей ряби. Река, низкие безжизненные, с чахлыми желтыми цветками берега, нависшее мрачное небо — все оцепенело. Живопись сухая, сумеречная, жесткая. Следов кисти незаметно. Лиловые, бледно-зеленые, бледно-серые краски. Полное уныние, беспросветное, бесцветное, бесконечное... Не вносят оживления две фигурки на берегу, словно застывшие в своих движениях.

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

Итак, если в одних картинах время показано через движения с их видимыми признаками — позами, жестами, ракурсами, а также с помощью светотени, цвета, техники письма, то в других оно выражено внешней застылостью. Конечно, если это оправдано смыслом. Ведь нередко мы встречаем картины, представляющие персонажей, остолбеневших перед жареным поросенком или кружкой пива, окаменевших с папиросой или кистью в руке, с философским видом созерцающих пустую комнату или канарейку.

На иных выставках можно видеть портреты, в которых претенциозные монументальные позы, глубокомысленные взгляды, псевдомногозначительные выражения лиц в еще большей степени выдают пустую сущность героев именно благодаря их неподвижности. А почему бы не запечатлеть крышу соседнего дома (и такие полотна встречаются), приглашая зрителей созерцать ее и ощущать ход времени?

В картине изображение времени оправдано лишь ее содержанием, замыслом художника, подсказанным жизнью. Например, у А. Рябушкина есть картина «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии»



Э. Делакруа.
Охота на львов.
Фрагмент.
Масло.
1858.

Н. Рерих.
Город строит.
Масло.
1902.

(1891). Художник замечательно передал атмосферу напряженного ожидания, и мы, зрители, тоже проникаемся этим чувством, невольно начиная торопить время. Тема ожидания вообще созвучна образу времени. Вспомните полотна В. Верещагина «Не замай — дай подойти» (1887—1895) и «Двери Тимура» (1871—1872), Н. Рериха «Вечное ожидание» (1917), Вл. Серова «Ждут сигнала» (1957), А. и С. Ткачевых «Между боями» (1960). Их успех обусловлен, разумеется, не только содержанием, но и удачной композицией, мастерством исполнения.

Картина венгерского художника И. Чока «Сироты» внешне не динамична. Основной носитель времени в ней — действие внутреннее. Неподвижны фигуры обеих девушек. Грустны их мысли. Все впереди однообразно, безрадостно. Прошел день, наступил вечер. Почему же мы почти осязаем, как движется время? Благодаря освещению. От лампы идет теплый свет, из окна льется холодный. Они как бы единоборствуют. Пока яркость того и другого одинакова. Но, мы знаем, еще недавно свет за окном был сильнее, а совсем скоро станет темно-синим и погаснет; останутся лишь колеблющиеся лучи желтого. Равновесие нарушится, потому что время движется. А девушки по-прежнему неподвижны... Таким образом, в картине время показано в основном двумя способами: статичностью фигур и вещей и движением (логика нам говорит об этом) света и цвета. Оба потока времени взаимодействуют, дополняют и усиливают друг друга.

Иначе изображено время в картине В. Маковского «Объяснение». О том, что ее герои объясняются уже давно, свидетельствуют позы и выражения лиц. Разговор возник не вдруг, когда чувства прорываются помимо воли. Он назревал постепенно. В



И. Чок.
Сироты.
Фрагмент.
Масло.
1891.

В. Маковский.
Объяснение.
Масло.
1889—1891.



нем нет страстных речей, пылких взглядов — разговор идет долгий, может быть, трудный. За внешней статичностью угадывается внутреннее напряжение, сосредоточенность. Обоих мы замечаем сразу: молодой человек выделяется на темном фоне, дама — на светлом. И вся композиция построена на контрастах, усиливающих ощущение скрытого драматизма.

Рассматривая полотно, мы переводим взгляд в глубину просторной, залитой светом соседней комнаты и на отражение в зеркале, пытаюсь обнаружить где-либо еще признаки присутствия человека. Потом мысленно возвращаемся назад, смотрим на висящую картину, на белый кафель печи, замечаем темный рояль, у которого и происходит объяснение. Мужчина, разглядывая мизинец, что-то вполголоса говорит, женщина, положив левую руку на клавиши, потупилась, слушает.

Итак, время в картине «Объяснение» изображено в контексте происходящего, то есть в связи с рассказом, картинным изложением сюжета, и определяется прежде всего статичными позами, замедленными движениями, сдержанной мимикой, рассеянным освещением просторного интерьера, ясным ритмом светлых и темных пятен, вертикальных и горизонтальных линий.

Но вот другая картина. Здесь тоже двое героев. Только чувства их ясные, сильные, радостные. «Все выше» — назвала С. Рянгина свое полотно, созданное по этюдам, которые она написала на Сурамском перевале. Картина воспевает красоту молодости, вдохновение труда. Замечательно передано движение вверх, порыв. Диагональное направление из глубины уже само по себе обладает динамикой, а здесь она умножается энергией, с какой поднимаются молодые, сильные электромонтажники, устремленностью взгляда девушки, идущими вверх металлическими конструкциями.



С. Рянгина.
Все выше.
Масло.
1934.

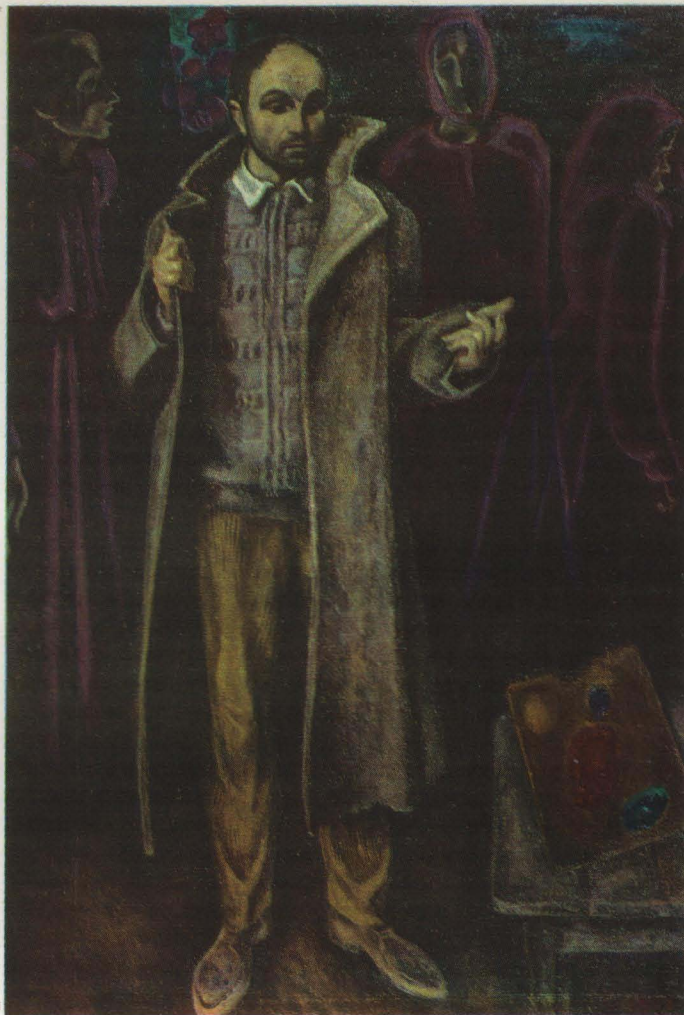
С. Малютин.
Партизан.
Масло.
1936.

Ощущение подъема усиливается игрой светотени на лицах, руках, одежде, на горных склонах и гонимых ветром облаках, водоворотом линий и пятен, контрастом синих и розовых красок, бегом железнодорожного состава, ритмом опор высоковольтной электропередачи.

Картина С. Рянгиной из тех, название которых зритель угадывает еще издали. Неудержимое движение вверх показано с предельной ясностью, знаменуя дух созидательной эпохи и одновременно изображая время, являясь его признаком-носителем.

В те же годы С. Малютин создал одну из своих последних работ — «Партизан». Это обобщенный образ человека волевого, решительного, смелого. В картине соединены и противопоставлены внешнее и внутреннее движения, первое усиливает второе. Партизан едет в санях, оставляющих на дороге следы полозьев, причем ощущение движения усиливается темной диагональю реки и тем настороженным вниманием, с каким он смотрит вперед. Партизан неподвижен, но только внешне: мы угадываем движение его мыслей и чувств, готовность мгновенно вскинуть винтовку и стрелять по врагам. Тема тревоги усилена и выкадровкой изображения: герой картины как бы стиснут ее рамой. Конечно, внутреннего действия мы не видим, но догадываемся о нем по множеству признаков (сосредоточенность, суровость, целеустремленность и так далее); эти признаки делают время на прошлое и будущее.

Ради выражения глубокого смысла, сильных и благородных чувств время в картине может быть передано посредством самых неожиданных решений. Такова картина В. Попкова «Шинель отца». Художник изобразил себя примеряющим отцовскую шинель. И вот нахлынули воспоминания, как бы возникла внутренняя связь с погибшим. Картин-



В. Попков.
Шинель отца.
Масло.
1972.

А. Левитин.
Вечер в саянских
«Черемушках».
Масло.
1979.

на выходит за рамки сугубо личного, утверждая духовное родство поколений, величие подвига павших, преемственность героических традиций. Здесь и символика: рисуемые воображением, проходят тени вдов, скорбящих по мужьям. При внешней статичности изображения В. Попков раскрыл широкий поток времени; мы переживаем вместе с ним, мысленно переносясь в тяжелые военные годы.

Сложно и многопланово показал ход времени А. Левитин в картине «Вечер в саянских Черемушках». Тают синие сумерки, ярко вспыхивают окна. Юноши с гитарой переговариваются с девушками, стоящими на балконе, у одного из подъездов толпа окружила новобрачных, у другого остановился «рафик», из него выходит врач; на скамейке сидят влюбленные, женщина вешает белье, новоселы несут кровать и матрац, за домом еще работает подъемный кран... Можно и дальше рассматривать картину, находя в ней новые интересные подробности. Но прежде всего бросается в глаза ярко освещенная коляска со спящим ребенком.

Время в картине изображено многопланово. Это и конкретное время — вечернее состояние, когда быстро сгущается сумрак и то здесь, то там зажигаются огни; это и движение, выраженное действиями множества людей; это тема строительства — дома только что возведены, обживают, и живут в них творцы Саяно-Шушенской ГЭС, а строительство — всегда динамика, развитие. Наконец, это взгляд в будущее, светлое будущее, символ которого — спящий в коляске ребенок.

Картина А. Левитина позволяет коснуться еще одной формы раскрытия времени художественными средствами. Речь идет о создании композиции, рассчитанной на длительное восприятие. В такой композиции зритель замечает все новые и новые подробности, словно путешествуя во времени. Но об этом — отдельный разговор, так же как об изображении времени в пейзаже и натюрморте.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения



НАВСТРЕЧУ 60-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР

АКСАКАЛ КИРГИЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Те, кто встречался с киргизским художником Гапаром Айтиевым, скажут, что его характер во многом определяют сдержанность в выражении чувств, сосредоточенность. Это присуще и его живописи.

Сегодня он мастер, достигший многого в любимом деле. Но думать, что все пришло само собой, было бы ошибкой.

Он начал образование в конце 1920-х годов в скромной художественной студии В. Образцова во Фрунзе. Молодой живописец получил здесь первые уроки мастерства, серьезно увлекся работой с натуры, восприняв традиции русской школы живописи.

Спустя несколько лет продолжил учебу в Московском художественном училище памяти 1905 года, у выдающегося мастера пейзажа Н. Крымова. Тот укрепил веру в необходимость постоянной работы на пленэре. Но наиболее сильное впечатление произвели своим лаконизмом и отсутствием пестроты крымские пейзажи. Мастер наглядно учил разворачивать цветовое богатство в пределах точно найденных тональных отношений, сочинять картину на основе собранного этюдного материала.

1930-е годы — начало деятельности Г. Айтиева как художника. Его старательная кисть еще не моделирует объем, а скорее рисует краской, используя цвет как насыщенное пятно. Чувствуется глаз человека, воспитанный на традиционной гамме национального коврокчества.

Живописец обращается к картине и портрету, заяв-

Г. Айтиев.
Осень в Чуйской долине.
Масло. 1965.

Г. Айтиев.
Полдень.
Масло. 1955.

Г. Айтиев.
Поселок лесхоза.
Фломастер. 1964.

ля о своем пристальном внимании к людям молодой республики. В портретах секретаря колхоза Имангазы, поэта А. Осмонова он создает образы соотечественников, которых духовно раскрепостили революционные преобразования. В композициях «Отдых колхозников», «Физкультурники» правдиво отображает жизнь дехкан.

Три года пребывания на фронте оставили неизгладимый след в творчестве Айтиева. Все пережитое искало выхода в обобщающих художественных решениях. Художник стремится передать состояние жизни, порожденное войной.

Письмо с фронта... Холст с таким названием показывает, как много оно значило для жен и матерей в дни войны. Тема истового, из последних сил, труда хлопкоробов воплощена в полотне «Сбор хлопка на юге Киргизии». В «Колхозном дворе», написанном в 1946 году, художник особенно внимателен к образной детали. В гулкой пустоте двора угадывается шемящее чувство забытых утрат. Ощущение неуютности усиливается, когда наш глаз воспринимает такие детали картины, как фигура одиноко сидящего старика или большая, разъезженная колея двора, напоминающая о прежнем многолюдье.

В пятидесятые годы художник обращается к монументальной живописи и скульптуре. Расписывает плафон зрительного зала Государственного театра оперы и балета во Фрунзе, выходит победителем в

конкурсе на лучший проект памятника киргизскому акыну Токтогулу. Тогда же начинает серьезно преподавать, воспитывать молодых живописцев республики.

Этюды этой поры отличаются богатством красок. Мотив, по логике Айтиева, должен «отстояться» в этюде, чтобы быть развитым в картине. Такие работы, как «Нижний Джумгал», «В Кочкорке», интересны непосредственностью наблюдения. Два-три выверенных на палитре цветовых отношения позволяют создать иллюзию палящего солнца, передать очарование погружающейся в сумерки долины.

Этюд «Сверкающее озеро» напоен солнцем, слепит синевой воды и неба. Художник как бы замер перед красотой величественного Исык-Куля. Он спешит перенести на холст искрящиеся блики, белые «барашки» пены, бегущие по гребням волн, огромные прибрежные валуны в голубых и розовых рефлексах.

Его тонко сгармонированная живопись обретает равновесие правдивого натурального тона и полносильного цвета в работах 1960-х годов. Пейзажи этих лет замечательны грандиозным пространственным размахом. Чувство необъятной шири передается здесь тающими на горизонте линиями горных цепей, лишенный какой-либо единой точки схода. Зрительский глаз как бы обегает всю плоскость холста. Это ведет к более полному ощущению пространства.

Представления о плодородной почве Чуйской долины как о чистой стихии, земле-кормилице и вместе с тем символе переустройства человеком родного края — сюжет таких работ, как «Осень в Чуйской долине» и «Окрестности Андижана». Попыткой воплотить несуетное течение жизни интересен «Вечер на юге Киргизии». Художник обращается к емкой теме дороги, которая не раз использовалась в мировом искусстве. Неторопливо шествующие по ней киргизские женщины наводят на мысли о вечно живущей в сердце человека тяге к родному жилищу.

Большинству айтиевских пейзажей свойственна лирическая нота. Живописец находится как бы в плену дорогих для него воспоминаний. В полотне «Тандыр в поле» ощутима светлая грусть по минувшему, по ушедшим друзьям. Поднимающиеся к небу клубы дыма символизируют время, которое столь же необратимо исчезает на глазах.

Мотив неприступных тьянь-шаньских твердынь в пейзажной живописи последнего десятилетия особенно созвучен скорбному переживанию, исповеди. Стремясь отразить неповторимость момента, художник работает звучным локальным цветом, достигая малыми живописными средствами сдержанно-напряженного колорита. Полотна не только радуют глаз. Каждое из них привлекает национальным своеобразием. В спокойных отношениях красок, «неторопливости» ритмов, плавно опадающих линиях узнается вошедшая в поговорки рассудительность и выдержка киргиза.

Сегодня, на пороге своего 70-летия, народный художник СССР Гапар Айтиев не утратил требовательности к себе. Он полон планов, хотя за его спиной уже пять десятилетий творческого труда. Молодые живописцы Киргизии обязаны ему многим, а он и сейчас не жалеет сил, чтобы помочь им.

В. ТАРАСОВ



О ЛЮДЯХ ДОБРЫХ И СИЛЬНЫХ

В 1937 году в Москве открылась Всесоюзная выставка «XX лет Великой Октябрьской социалистической революции в изобразительном и литературном творчестве детей». Она была организована Центральным Комитетом комсомола, Музеем имени В. И. Ленина, Центральным Домом художественного воспитания детей, редакциями газет «Комсомольская правда» и «Пионерская правда». Работы детворы отличали жизнерадостность, праздничность, юная фантазия, правда о советской нови. На выставке были отмечены премией акварели четырнадцатилетнего Айхана Хаджиева из Туркмении. Они рассказывали, как пионеры солнечной республики вместе со взрослыми собирают хлопок, как за традиционным чаепитием в благодатной тени старого дерева отдыхают колхозники, на небольшом пейзаже предстал край, где живут и трудятся добрые, сильные люди. Эти работы Айхана опубликовал тогда журнал «Юный художник».

Сегодня, спустя 45 лет, мы попросили народного художника Туркмении Айхана Аннамухаммедовича ХАДЖИЕВА рассказать читателям о своем творческом пути.



Сколько раз с благодарностью вспоминал я день, когда, получив журнал «Юный художник», увидел свои работы. Был я в те годы всего лишь учеником подготовительного класса художественной школы. Окончив школу под наставничеством первого туркменского художника Бяшима Нурали, поступил в художественное училище, открывшееся тогда в столице нашей республики. Здесь и застала меня война. Но мы занимались с двойным воодушевлением, мечтая о победе, о том дне, когда своим творчеством начнем прославлять мирный труд, великий боевой подвиг родного народа. Под руководством С. Н. Беглярова написал я картину «Бай и батрак». Рассказал в ней о гордом юноше пастухе, который отказался служить эксплуататору. Картина была показана на республиканской выставке.

4 января 1944 года — как сегодня, помню этот волнующий, не тускнеющий в памяти день! — когда впервые в жизни приехал в Москву по рекомендации ЦК Компартии республики поступать в Московский

художественный институт, который теперь носит имя В. И. Сурикова. Трудное время переживала страна, шла война. Теснота в помещениях, холод, скудный паек. Но как грела нас общая дружба! Какие прекрасные были у нас учителя: Н. Х. Максимов, П. И. Котов, И. И. Чекмазов, В. В. Фаворская... Они не только делились с нами — студентами, мечтающими достичь высот мастерства, глубокими познаниями, опытом, но и вдохновением.

Заканчивать институт довелось в мастерской Петра Дмитриевича Покаржевского — тонкого, самобытного живописца, талантливого педагога.

В 1947 году студентом третьего курса я написал портрет великого туркменского поэта Махтумкули. История не сохранила нам его облика; как известно, Коран запрещал изображение человека.

Тогда в республике был объявлен конкурс на создание канонизированного образа великого певца свободы. Требовалось, чтобы портрет был близок духу произведений Махтумкули, народным представи-

ям о поэте. Посланные мною на конкурс эскизы получили первую премию. На этой основе и создана картина.

Дипломной работой в институте стало полотно «Ковровщицы». После защиты поступил в аспирантуру и снова учился у Покаржевского. Настала пора начать многофигурную композицию. Содержание картины искал в истории родной республики, в судьбе народа. Этому учили нас на великих примерах Репина и Сурикова учителя — наследники и продолжатели достижений русской живописной школы.

Начал работу над полотном о хлопкоробах. Много ездил по республике, писал портретные этюды, чтобы вернее воплотить образы новых людей.

Тема труда, истории продолжилась в картине «Вековая мечта сбылась», которую и композиционно, и по образному решению, передаче состояния человека считаю своей наибольшей удачей. Там на фоне раскаленной, отступившей к горизонту пустыни — вечного врага дехкан, сидит седобородый старик. Зачерпнув тяжелыми, мозолистыми руками воды из только что проложенного канала, задумался человек о тяжком прошлом. А оно ушло навсегда, словно бы смытое этим студеным потоком. Яркая полоска синего кобальта на переднем плане картины — канал, символ счастья народа.

Всегда с волнением обращался я к рассказу о женщине Туркменистана. В 1966 году написано историко-революционное полотно «Коммунистка». Черты героини подсказаны характером, судьбой и обликом многих туркменок. Работал и над портретами знатных дочерей Туркмении. Например, Героя Социалистического Труда Айнабад Бегенчеевой, народной артистки СССР Аннагуль Аннакулиевой, старейшей ковровщицы Биби Ахмедовой. Достоверность моей работе придавала мысль о самой дорогой женщине — матери. Всю жизнь она прожила в селе, рано стала вдовой, не знала грамоты, но внутренней материнской мудростью безошибочно поняла, что важнее всего для счастья детей образование. По сей день слышу слова, которыми напутствовала она нас со старшим

братом, посылая в город: «Поезжайте, как бы ни было трудно, а надо учиться». Возвращаясь домой на каникулы, я всегда показывал ей рисунки, и мать непостижимым чутьем угадывала, где и как лучше исправить, что важное не замечено, упущено...

Нас у матери было пятеро. Теперь у меня самого восемь детей. Сыновья стали художниками, одна из дочерей будет архитектором. Так что привык к окружению молодежи.

Сейчас в Союзе художников Туркмении немало моих учеников. Среди них и лауреаты Государственной премии, премии Ленинского комсомола. Счастлив, что уже более тридцати лет учу молодежь: сначала в художественном училище, затем на кафедре архитектуры в политехническом институте, долго вел в нашем Союзе художников секцию молодых.

Интересно наблюдать, как те, кого еще вчера наставлял в училище, работают самостоятельно. Не так давно создана художественная студия рисунка, в основном для молодежи. Руководжу этой студией с увлечением. У некоторых недостает профессиональной подготовки. Как мы, художники, говорим — школы маловато: нет грамотности рисунка, остроты композиционного мышления, умения тоном лепить форму. Надо помочь молодежи добрать все это.

Молодые работают свободнее, раскованнее, чем мы, но не всегда видят, что в искусстве одного этого недостаточно, что каждую мысль нужно доказывать выразительной формой. Титан из титанов, Микеланджело делал бесконечное множество рисунков для своих будущих шедевров. Неужели можно считать себя выше его, если приступать к картине без подготовки, без тщательно выверенного рисунка?! Я глубоко убежден — одним декоративизмом, которым чрезмерно увлекаются порой молодые, нельзя передать глубокие мысли и полнокровные жизненные образы. Цвет не может звучать в полную силу в отрыве от рисунка, композиционной выстроенности. Этому учат великий пример русской реалистической живописи, лучшие достижения многонационального советского изобразительного искусства.

А. Хаджиев.
Портрет Махтумкули.
Масло. 1947.



А. Хаджиев.
Вековая мечта сбылась.
Масло.
1962.

НАРОДНЫЙ ТУРКМЕНСКИЙ КОСТЮМ

*Она идет, сияя, как луна.
Достоинств неизведанных полна,
Ее одежда словно пелена.*

Махтумкули

Если вы приедете в Туркмению, то наверняка обратите внимание на женскую одежду, которая сохранила национальное своеобразие народного костюма. В наше время, отмеченное большими успехами в экономике и культурном строительстве республики, возродился интерес к туркменскому декоративно-прикладному искусству. И красочные национальные женские наряды снова стали модны. С небольшими изменениями в соответствии с современным образом жизни в республике носят традиционный женский костюм, сложившийся в XVIII—XIX веках.

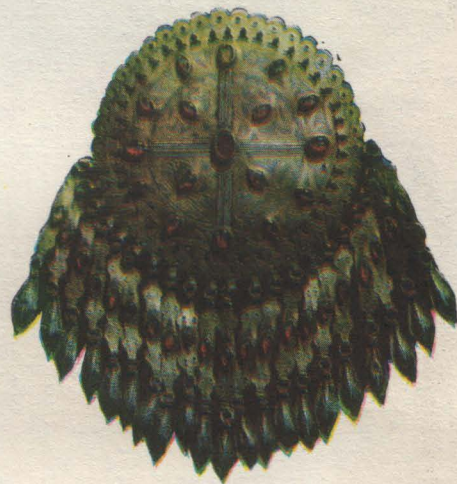
На формирование народного костюма оказали влияние климатические условия, род занятий, исторические взаимосвязи, эстетические и религиозные представления. Свободная и широкая одежда как нельзя лучше соответствовала прежнему кочевому образу жизни народа. В ней удобно было ездить верхом и сидеть на земле, в зной в ней прохладно, а в холодную пору года тепло.

Мужской и женский костюм состоит из рубахи прямого покроя (платья), штанов, халата и головного убора. Женская рубаха отличается от мужской лишь длиной,

формой воротника и количеством вышитых украшений. Рубахи женщин большинства туркменских племен шились из красного, малинового или темно-бордового домотканого шелка. Пожилые женщины носили платья-рубахи темных тонов со скромной вышивкой.

Верхней уличной одеждой мужчин и замужних женщин служили распашные халаты — «чабыты» и «чекмены», имеющие прямой покррой с разрезами на боках и незапахивающимися полами. Шили такие халаты из темно-синих, темно-зеленых или красных с белыми или желтыми полосками шелковых тканей. По полукруглому вырезу, бортам, подолу и боковым разрезам они украшались тонкой тесьмой.

Дорогие праздничные халаты из зеленого или красного сукна отличались роскошной вышивкой. Иногда на улице или дома в присутствии посторонних мужчин женщины пользовались халатами как накидкой на голову. Очень важной и обязательной частью



повседневной уличной одежды замужних женщин были своеобразный наголовный халат — «куртэ» или «чырпы». Благодаря своему специфическому назначению он меньше обычных халатов и имеет декоративные ложные рукава. Праздничные наголовные халаты почти целиком украшались богатым растительным орнаментом.

Женская тюбетейка.
Шелк, вышивка.
XIX в.

Женский наплечный халат.
Сукно, шелк,
вышивка.
XX в.

Наголовное украшение.
Серебро, сердолик.
XIX в.





Застежка ворота.
Серебро, сердолик,
стекло, позолота.
XX в.



Женский наголовный халат.
Шелк, вышивка.
XX в.



Парные браслеты.
Серебро, сердолик, бронза,
позолота.
XIX в.

Самая постоянная и обязательная часть головного убора мужчин, девушек и детей — полусферическая тюбетейка из красного шелка тахья, расшитая мелким геометрическим узором. Головные уборы замужних женщин очень разнообразны. Наиболее широко распространен «борик», по форме напоминающий усеченный конус, повернутый широким концом вверх. Он покрывался ярким наголовным платком с геометрическим разноцветным тканым узором по краям.

В одежде туркменок преобладают многочисленные оттенки красного. Этот излюбленный в туркменском народном творчестве цвет символизировал животворящие силы природы, и ему приписывалось магическое свойство — способствовать благополучию, здоровью, деторождению, защищать от дурного глаза.

С этими же представлениями связаны, по-видимому, и узоры, покрывающие ворот, рукава и подол халатов и рубах. Для определенных районов и родоплеменных групп характерны особые орнаменты и цвета. Вышивание — традиционно женское занятие, которому начинали обучать девочек с 8—10 лет. Туркменские мастерицы владели несколькими видами швов, вышивали цветными шелковыми нитями различной толщины.

Национальный костюм туркменки нельзя представить без ювелирных украшений, служивших не-

когда своего рода амулетами, оберегающими от болезней и бесплодия. Если присмотреться внимательнее, то можно увидеть в украшениях стилизованные изображения животных и насекомых, связывавшихся некогда в представлении людей со стихиями природы. Уже в три-четыре года на девочку надевали браслеты и нашивали на одежду перламутровые пуговицы и бусины. С возрастом количество украшений увеличивалось.

Особый интерес представляет небольшой серебряный купол — «купбы» — на девичью шапочку. От краев этого купола по всей тюбетейке разбегаются серебряные пластинки, заканчивающиеся бахромой подвесок. Такой головной убор с султаном перьев наверху напоминает небольшой боевой шлем. Девичий (тахья) и женский (борик) головные уборы дополняют множество пластин, подвесок, заколок, амулетниц, закрывавших виски, затылок, защищавших шею, грудь и плечи. В туркменской народной песне поется: «Когда гуси... поднимаются в небо, то весь воздух заполняется их голосами, когда девушки идут за водой, то весь воздух заполняется звоном их украшений».

Количество и характер «ювелирки» во многом зависел от имущественного положения. В торжественных случаях женщина из богатой семьи надевала на себя по шесть-восемь килограммов украшений.

Ювелирным ремеслом занимались мастера-оружейники, ковавшие наравне с оружием красивые вещицы для женских нарядов. И естественно, что в отличие от ковроткачества, которым занимались женщины, ювелирное искусство было исключительно мужским делом. Большим уважением пользовались в народе оружейники и ювелиры. Известно, что основным занятием великого туркменского поэта XVIII века Махтумкули было ювелирное и оружейное ремесло.

Для украшений использовалось чаще всего серебро со вставками из натуральных камней: сердолика, по древним поверьям приносящего покой, радость и изобилие, бирюзы, улучшающей зрение, кораллов, дающих богатство и изобилие всех плодов. Поверхность изделия покрывалась геометрическим и растительным гравированным узором. Для разных племен характерны различные орнаментальные элементы, однако всем туркменским украшениям свойственны пропорциональность, лаконичность, массивность.

В национальном костюме и ювелирных изделиях выразились эстетические представления туркменского народа с его древней художественной культурой, уходящей своими корнями в глубь веков.

Н. НЕКРАСОВА,
старший научный сотрудник
Государственного музея
народов Востока

РИСУЮТ ДЕТИ ТУРКМЕНИИ

Когда смотришь на знаменитые туркменские ковры, строгие древние узоры которых признаны одними из лучших в мире, невольно думаешь о людях, создающих из миллионов шерстяных нитей такое совершенство.

Известно, что в Туркмении ткачеству и вышивке обучают с детства. Если вы сегодня придете на прославленную Ашхабадскую ковровую фабрику имени В. И. Ленина, то рядом с опытными мастерицами увидите школьниц, пришедших научиться у своих матерей и старших сестер не только умению моментально завязывать узелками шерстяную нить (в одном квадратном метре ковра надо сделать до 500 тысяч таких узелков), но и искусству подбирать цвета, постигать тонкости построения орнаментов.

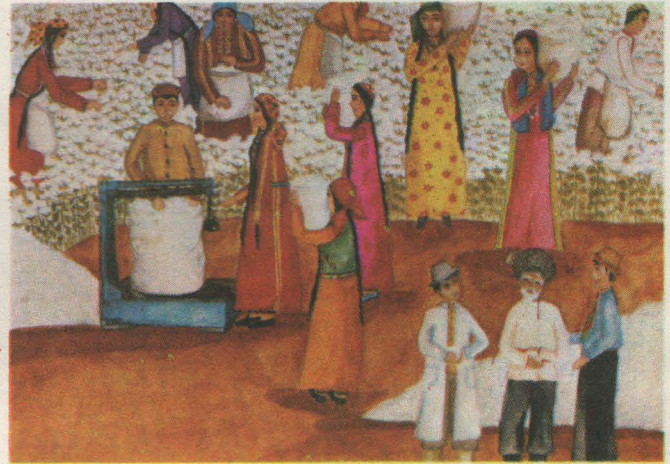
Жизнерадостное, красочное восприятие мира видно в рисунках детей всех народов. Но в работах детей из Туркмении радуется глаз особая цветовая слаженность. Это связано с определенными народными традициями солнечного края, где ребенка с ранних лет окружают ритмичные орнаменты ковров, живописное богатство национальных костюмов, народных украшений. И может быть, поэтому в еще неумелых работах тех, кто поступает в Ашхабадскую республиканскую детскую художественную школу имени Б. Нурали, такое поразительное разнообразие красок. Именно способность двенадцатилетней Мехригозель Бябиевой передавать цветовое богатство увиденного так обрадовала в свое время директора школы О. А. Аманова. Теперь, после двух лет обучения, видно, как развивается дарование М. Бябиевой. Она удостоилась персональной выставки. Такую форму отчета учащихся перед своими товарищами практикуют в республиканской школе, ставшей для 226 мальчиков и девочек, как и для Мехригозель, вторым домом. В учебном здании хорошо оформлены классы, кабинеты, есть прекрасная библиотека, фильмотека, небольшой выставочный зал. Помимо живописи и скульптуры, дети изучают историю искусства, композицию. Но основная, обязательная для всех ведущая дисциплина — рисунок.

Работы юных ашхабадских художников, скульпторов, ковровщиц отмечены многими грамотами и дипломами, в том числе и международными.

— А ведь начинали мы, — рассказывает директор школы Ораз Аманович Аманов, — в непригодном, тесном помещении. Не хватало опытных преподавателей, да и откуда им было взяться, ведь это было единственное учебное заведение такого профиля в республике. С тридцатью учениками постигая азы, учителя еще сами учились у коллег из Москвы, Киева, Тбилиси. Первый выпуск стал событием. В будущем году школа постарается собрать всех своих питомцев. Много славных перемен здесь найдут они, первые выпускники. Например,

недавно был оборудован новый класс ковроткачества, где ученицы по собственным эскизам изготавливают декоративные ковровые кошельки, сумки, дорожки, сувенирные коврики. Ковер издавна считается гордостью туркменской национальной культуры. Посмотрите на герб республики, и вы увидите знаменитый ковровый орнамент.

Многие выпускники школы поступают на ковроткацкое отделение Туркменского художественного училища. Сейчас оно отмечает свое тридцатилетие.



1. Мехригозель Бябиева, 14 лет.
Хлопок.
Акварель.

5. Батыр Кокалиев, 13 лет.
Сбор урожая.
Акварель.

2. Лена Большакова, 12 лет.
Наш город.
Акварель.

6. Аман Артыкчиев, 13 лет.
Белое золото.
Акварель.

3. Рустам Сеидов, 12 лет.
В песках.
Акварель.

7. Айна Бердыклычева, 12 лет.
Эскиз ковровой сумки.
Акварель.

4. Таныр Бердиев, 10 лет.
Эскиз ковра.
Акварель.

8. Лена Домаренко, 12 лет.
Весна.
Акварель.



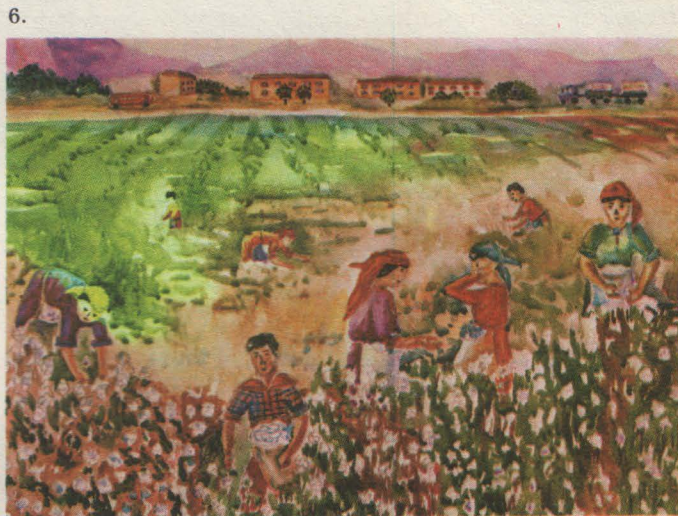
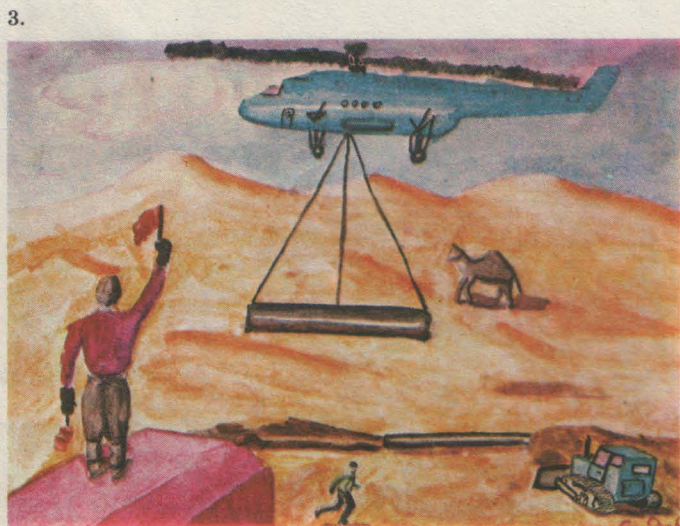
На выставке, посвященной этой дате, можно было увидеть большие ковры работы выпускниц нашей школы.

Но мы вовсе не ставим целью обязательно вырастить из наших детей художников и мастериц. Хорошо сказал замечательный советский педагог В. А. Сухомлинский: «Никакие моральные поучения... не могут утвердить в юных сердцах благородные высокие чувства, если рядом со словом не стоит искусство». Поэтому педагоги мечтают об обя-

зательном художественном воспитании всех без исключения мальчиков и девочек нашей прекрасной республики.

Посмотрите, как дети видят красоту трудовых будней в городах и колхозах, рассказывают о новостройках и приволье нашего солнечного края! Сколько в этих рисунках искренности, чистоты и правды! Помочь детям обогатиться этими чувствами на всю жизнь — наша важнейшая задача.

Е. АНДРЕЕВ



БИСТР. ТУШЬ

Перед вами рисунок французского художника Жозефа Парроселя (1646—1704). Тонкие и уверенные росчерки пера лаконично передают большие формы и мелкие детали, движение в незатейливом сюжете. Впечатление объема, формы достигается не только посредством «живой» линии, но и тоновой красно-коричневой заливкой.

Этот рисунок выполнен тушью — пером и кистью.

Посещая выставки графики, знакомясь с репродукциями известных художников настоящего и прошлого, вы, очевидно, обращали внимание на условные буквенные сокращения рядом с названием работы. Как правило, это название материала, техники, которые использовал художник. Мы познакомим вас с так называемыми «мокрыми» графическими материалами и техниками — бистром и тушью. В чем-то они схожи, но есть и различия.





Ж. Парросель.
Этюд двух всадников.
◀ Тушь, перо, кисть.

Тулуз-Лотрек.
Прачка.
Кисть, тушь. 1888.

Рафаэль.
Голова девушки в профиль.
◀ Перо, бистр.

Э. Делакруа.
Портрет мадам Пьерре.
Перо, тушь, кисть. 1827.

Бистр (франц. bistre) — краска, получаемая из сажи специально обработанной древесины в определенной смеси со связующим веществом (клеем). Интенсивный темно-коричневый цвет ее при разбавлении водой изменяется, приобретая более светлые и мягкие тона с желтоватым оттенком. Бистр, а позднее и тушь были излюбленными средствами для рисования у старых мастеров (XV—XVIII вв.) Рафаэля, С. Боттичелли, А. Дюрера, П. Брейгеля, Рембрандта, А. Ван-Дейка. В конце XVIII века бистр как изобразительный материал постепенно уступает свое место туши и сепии.

Тушь (немец. tusche) — рисовальный материал, состоящий преимущественно из сажи, образующейся при сгорании масел, и клеящих веществ. Тушь бывает сухая, в виде плиток, и жидкая. Разбавленная водой, по высыхании она почти не смывается. Цветовые оттенки ее могут колебаться от буроватого до серебристо-серого. Неразбавленная тушь в отличие от прозрачной акварели дает на бумаге интенсивно-черное пятно.

И бистр и тушь — это материалы для рисования кистью или пером. Особенность таких рисунков — штриховая манера исполнения. До середины XIX века широко распространенными были гусиные перья, а потом в художественную практику прочно входит металлическое перо, которое дает более тонкую и ровную линию. Техника тростнико-

вого пера отличается более энергичным штрихом. Трудность работы заключается в особой чувствительности пера, легко изменяющего характер линии. При рисовании бистром и тушью, помимо пера, используются и кисти из различных материалов и разных форм, тампоны.

У каждого из художников свои индивидуальные «секреты». Рембрандту, например, была свойственна не только проработка рисунка пером, но и кистью, щепочками, палочкой и даже собственными пальцами, испачканными краской. Современные художники иногда работают заостренной под «лопаточку» спичкой, для удобства вставленной в цанговый карандаш. Такой прием дает очень живой, бархатистый штрих. В зависимости от того, под каким углом проходит линия, меняется ее выразительность — от тяжеловесной, толстой до скальпельно-тонкой, детальной. Техника исполнения тушью и бистром довольно активна по изобразительному языку: тщательная и точная проработка пером, заливка с помощью кисти тонкими тональными градациями, их контраст с белой (или слегка тонированной) бумагой — все это дает художнику большие творческие возможности.

В технике туши работали известные советские художники С. Герасимов, А. Дейнека, Ю. Пименов и многие другие. Доступная и неприхотливая, выразительная и гибкая в технических приемах, тушь и сейчас широко используется художниками в зарисовках, эскизах, оформлении книг, станковых графических произведениях.

С. ПАЦУКОВ



Цвет — главное выразительное средство живописи. Он придает живописным произведениям жизненную полнокровность и убедительность, недостижимые в других видах изобразительного искусства. Живопись оттенками одного цвета, например гризайль, встречается довольно редко. Обычно живописец стремится передать образы во всем их красочном богатстве. Художественно-эстетическим претворением красочного богатства реального мира является колорит (итальянское *colorito*, от латинского *color* — цвет) — система отношений цветовых тонов и их оттенков, образующих определенное единство.

Колорит — одно из важнейших средств эмоциональной выразительности. Характер колорита связан с эпохой, стилем, творческой индивидуальностью мастера. В каждом конкретном произведении образуется неповторимое и сложное взаимодействие красок, согласованное по законам гармонии, дополнения или же контраста цветов.

Самый главный элемент колорита — краска. Каждая краска имеет свой цвет. Краски отличаются по степени насыщенности светом: они могут быть светлыми или темными, например, светло-синими и темно-синими. Они могут иметь различную интенсивность, быть яркими или сдержанными. В зависимости от яркости и светлоты красок колорит бывает ярким и светлым или же, наоборот, приглушенным, сумрачным.

Для общего характера колорита чрезвычайно важно преобладание в нем холодных или теплых тонов. Теплыми называются такие тона, которые близки к желтому, красному. Они как бы согревают, радуют глаз, в то время как тона, близкие к синему или зеленому, успокаивают живописную поверхность, нейтрализуют ее.

В истории мировой живописи сложились две основные тенденции колористического решения картины. Одна из них, более древняя, связана с преобладанием локального цвета, то есть цвета самого предмета, как правило, чистого, несмешанного, соотносящегося в нашем представлении с определенной окраской, например, голубое небо, зеленая трава, синее море.

Для второй тенденции характерно стремление к наиболее полной передаче цветовой картины мира, пространства и света, широкое использование тона, оттенков, рефлексов. Подобная колористическая живопись рождается в Венеции, давшей такого замечательного мастера колорита, как Тициан. В XVII веке великими колористами были Веласкес, Рубенс, Рембрандт, Вермеер Делфтский, в XVIII—XIX веках — Ватто, Шарден, Гейнсборо, Делакруа, французские импрессионисты, среди мастеров русской школы — А. Иванов, В. Суриков, М. Врубель. Советские живописцы наследуют и продолжают в своем творчестве традиции величайших колористов прошлого. Классикой советского изобразительного искусства стали выдающиеся по своим колористическим свойствам произведения А. Пластова, Б. Иогансона, С. Герасимова.

В. СИНЮКОВ

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

ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 6. 1982.

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ

Молодость — это утро жизни

1 (К итогам XIX съезда ВЛКСМ)

К 50-ЛЕТИЮ КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

2 Город юности

НАВСТРЕЧУ 60-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР

4—11

38—45 Киргизская ССР, Туркменская ССР

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

12 Венецианская школа живописи

И. Смирнова

18 Масляные краски (продолжение)

Ю. Аффин

ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ

19 Не много лиц нам память сохранила...

Е. Зименко

К 225-ЛЕТИЮ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

23 П. П. Чистяков (окончание)

ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА

27 Д. Манчу

О. Кирюхин

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

31 Композиция (беседа 3-я)

А. Алехин

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

46 Бистр. Тушь

С. Пацуков

На 1-й странице обложки: А. Рылов. Лесная река. Масло. 1929.

На 2-й странице обложки: М. Лукьянов. Чтоб мечта вперед вела... Плакат. 1981.

На 3-й странице обложки: В. Васнецов. Дерево. Карандаш. 1845.

На 4-й странице обложки: П. Веронезе. Нахождение Моисея. Фрагмент. Масло. 1570-е годы. Дрезденская картинная галерея.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Макет художника Л. А. Герасимук

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

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

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 08.04.82. Подп. в печ. 15.06.82. А03327. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 160 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 427.

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



B. Baeriswiler
New York
1875
unp.

