

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



2. 1983



ВСЕГДА
НА СТРАЖЕ

С. Мухоморов

ЖИТЬ ИНТЕРЕСАМИ НАРОДА

К итогам VI съезда художников СССР

С первых же дней молодого Советского государства мастера живописи, скульптуры, графики поставили свой талант на службу Отчизне, связали творческую судьбу с революцией, народом, строящим новую жизнь. Эта традиция и сегодня остается залогом силы и жизнеспособности искусства социалистического реализма. Убедительно свидетельствуют об этом новые масштабные произведения, которыми встретил 60-ю годовщину образования Союза Советских Социалистических Республик многонациональный отряд художников страны. Достаточно назвать мемориальный комплекс героям гражданской войны и Великой Отечественной войны в Новороссийске, новое здание Киевского филиала Центрального музея Владимира Ильича Ленина, музей Дружбы народов СССР в Ташкенте. Итогом многообразной творческой деятельности мастеров искусств, направленной на утверждение высоких идеалов социалистического общества, стали экспозиции всесоюзных выставок «Мы строим коммунизм», «СССР — наша Родина», «Молодость страны», «Художники — народу».

С каждым годом растет и крепнет Союз художников. Он сравнительно молод, ему 25 лет. На первом съезде в 1957 году был создан общесоюзный творческий коллектив, сплотивший всех мастеров республик для активного участия в коммунистическом строительстве. За годы существования союз вырос в три раза. Сегодня он объединяет более 18 тысяч художников, стал центром широкой пропаганды изобразительного искусства. Двадцать две тысячи выставок за пять лет, десятки миллионов зрителей — сколь знаменательны эти цифры! Союз художников шефствует над воинами Советской Армии, содействует развитию художественной культуры в массах, осуществляет творческое содружество с коллективами крупнейших промышленных и сельскохозяйственных предприятий страны, ударных комсомольских строек, много сил отдает эстетическому воспитанию подрастающего поколения.

Состоявшийся в январе этого года в Большом Кремлевском дворце VI съезд художников СССР проанализировал вклад мастеров изобразительного искусства всех союзных республик в решение задач, поставленных XXVI съездом КПСС, последующими партийными документами. Время требует дальнейшего углубления связей художественного творчества с жизнью народа, с практикой коммунистического строительства. Главное сегодня — и об этом говорили делегаты съезда — создание художественно впечатляющих образов героев наших дней. Большое

значение в настоящее время имеет и влияние искусства на /преобразование села, участие художников в реализации Продовольственной программы. Работа над произведениями о жизни советского крестьянства, подъем культуры современной деревни, воспитание любви к родному краю, уважения к сельскому труду, равно как и культурно-шефская работа на селе, — эти задачи являются сегодня первостепенными.

Известно, насколько осложнилась в последнее время международная обстановка. Силы реакции в тщетной надежде повернуть историю вспять готовы разжечь пожар мировой термоядерной войны. Четкий, принципиальный, продиктованный заботой о судьбах человечества курс Коммунистической партии Советского Союза на сохранение и упрочение мира получает единодушную поддержку советского народа, всех честных людей на планете. Борьба за мир — эта тема требует партийной страстности художника, всех его сил, мастерства, таланта.

В единстве советского народа — залог новых наших успехов и побед. Яркое свидетельство братского единства народов СССР — подлинный, не знающий географических преград расцвет социалистической культуры, благотворное взаимовлияние национальных школ изобразительного искусства.

На XXVI съезде КПСС подчеркивалась важность того, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса, отмечалось, что градостроительство нуждается в большей художественной выразительности и разнообразии. Повысить роль и значение искусства в формировании эстетических вкусов, поднять художественный уровень товаров для народа, совместно с архитекторами эстетически обогащать, делать ярким, неповторимым облик городов и сел страны — эти проблемы и в дальнейшем будут активно решаться художниками.

Со времени принятия постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» в Союз художников вступило много молодых людей, комсомольцев, недавних выпускников художественных вузов. Они оправдывают оказанное доверие, все увереннее включаются в творческую и общественную деятельность Союза.

VI Всесоюзный съезд художников еще раз подчеркнул авангардную роль искусства социалистического реализма, которое несет в себе мощный заряд исторического оптимизма, утверждает правду жизни, отстаивает гуманистические идеалы.

ХУДОЖНИКИ «МУРЗИЛКА»

Сколько замечательных художников работало и работает в журнальной графике! Увлеченно, ответственно, профессионально создают они рисунки, обложки, иллюстрации — все то, чем прежде всего привлекает юных читателей любое издание. Рассказом о двух художниках журнала «Мурзилка», одного из самых популярных в стране, мы начинаем цикл публикаций, посвященных мастерам-графикам издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», недавно отметившего свое славное 60-летие.



Журналу для октябрят свойственно получать письма от октябрят. Но вот я читаю письмо от корреспондента уже комсомольского возраста: «Мне восемнадцать лет, я пишу вам, так как недавно узнал, что художник В. Лосин — член редколлегии журнала «Мурзилка». Однажды я взял в руки книжку с его иллюстрациями о Мальчише-Кибальчише и с радостью увидел, что художник любит Кибальчиша так же, как люблю я этого славного, смелого мальчугана. Передайте ему мое восхищение».

Признаться, письма выросших читателей у нас на особом счету. В них часто содержатся дорогие признания.

Я живо представляю себе, как чувство — не только большое мастерство художника-иллюстратора, — но именно глубокое чувство, рожденное в нем автором книги и осветившее теплом и волнением ее страницы, помогло маленькому мальчику полюбить образ героя-ровесника. Оно помогло сохранить любовь к нему до порога юности и вот теперь горячо и искренне обрадоваться тому, что в среде старших есть люди, которые так же преданно и высоко любят его Мальчиша...

Художник Вениамин Николаевич Лосин четверть века назад защитил диплом серией иллюстраций к книге Ю. Олеси «Три толстяка». С тех пор он стал опытным, узнаваемым по почерку с первого взгляда мастером-иллюстратором.

Юным читателям, конечно, памятливы своим добротным, полнокровным, зримым образом многие книги с его иллюстрациями — «Песнь о вешем Олеге» А. Пушкина, «Генерал Топтыгин» Н. Некрасова, «Цветик-семицветик» В. Катаева, «Рассказы» В. Драгунского. Вениамин Николаевич охотно и умело выполняет иллюстрации именно для детей, они его постоянные зрители, им адресовано яркое, полное доверия и искренности его творчество. Не случайно жизнь и дарование художника уже более двадцати лет тесно связаны с «Мурзилкой», с поколениями читателей-октябрят.

Работу Вениамина Лосина в журнале характе-

В. Лосин, Ю. Копейко.
Наша мирная страна
хорошо защищена.
Плакат для обложки.
Акварель, гуашь. 1981.

В. Лосин.
Разворот к былинке
• Илья Муромец
и Калин-царь».
Акварель, гуашь. 1982.

ИЛЬЯ МУРОМЦЕ И КАЛИН-ЦАРЬ



КАК РАЗНЕВАЛСЯ

князь на Илью Муромца за речи его смелые, позабыл гласути великие. Повелел посадить Илью Муромца в погреба глубокие, ледники холодные, за решетки железные. Строго настрою приказал не давать ни пить, ни есть, ни воды ключевой, ни хлебной корочки. Пусть умрёт он смертью голодною.

А у стального князя Владимира была дочь родная, единственная, княжна Прасковьюшка. Видит дочка, дело не хорошее. Посадили молодца в погреба глубокие, ледники холодные, за решетки железные на сорок дней. Не выдать ему света белого. Не гудеть ему больше на волюшке. Не стает у родной земли защитника.

Она сделала ключи постельные, стн ворвалась со своими слугами. Отнесла в погреба перины пуховые, одеда теплые, отнесла яства сахарные да питье медвяное. В полону сидит молодец, та заботы не знает, а Владимир князь про то не ведает.

А тем временем из-за моря, моря синего, из-за высоких гор, из-за темных лесов с восточной стороны не черная

туча пошла, а в ней, в туче, сидит Илья Муромец. Вспомнил Илья Муромец, зачем он в погреб посажен, да за решетку железную. И начал он плакать, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Вспомнил Илья Муромец, зачем он в погреб посажен, да за решетку железную. И начал он плакать, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Чужая земля, чужой народ. И начал он плакать, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Он плакал, и слезы у него по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»

Мать плакала, и слезы у нее по щекам текли. И начал он говорить: «Мать, мать, зачем же ты сына своего в погреб посадила, да за решетку железную?»



ризуют черты привлекательные, подкупающие. Если вы спросите меня: «Какой он, Владимир Николаевич Лосин?» — я отвечу: «Большой, честный, добрый». И потому совершенно неудивительно, что мир на его рисунках солнечный, стремительный, радостный. В нем живут сильные, красивые, добрые люди — неважно, большие они или маленькие.

У художника В. Лосина свои заветные, любимые темы, наиболее близкие и дорогие образы. Он увлечен древней историей нашей Родины, развитием народной жизни на протяжении веков, красотой и своеобразием русского быта. Его интересуют революционная героика, события и преобразования нашей советской истории. Познакомившись с книжными и журнальными рисунками В. Лосина, вы тотчас увидите, что это художник-гражданин, художник-патриот.

А теперь давайте посмотрим работы другого мастера — композиции и пейзажи Николая Александровича Устинова. Разве не видно по ним, как влюблен художник в пленительный мир русской природы, в людей родной земли, в саму жизнь! И как хочется ему, чтобы и мы с вами тоже увидели неброское очарование раннего утра на лугу, забытое умиротворение тихой сельской улицы, манящую свежесть дальнего леса, ощутили

радость общей, жаркой колхозной работы, настроение слитности человека и природы.

Художнику-иллюстратору Н. Устинову особенно близки писатели, которые отчетливо слышат легчайшее движение в природе, тонко переживают поэтические состояния времен года. Н. Устинов создавал проникновенные рисунки к произведениям классиков русской литературы, к удивительной прозе таких писателей-природолобов, как Л. Толстой, И. Тургенев, М. Пришвин, П. Бажов. Он иллюстрировал книги дальних путешествий и увлекательных приключений, вдумчивых наблюдений за «братьями нашими меньшими», за величавым покоем рощ и дубрав.

Художник эмоционально, но ненавязчиво вводит читателя в мир поэтических образов. В его пейзажах мы с вами непременно почувствуем определенное настроение, своеобразие авторского взгляда на мир. Каким-то незаметным, таинственным способом он умеет в каждой картинке подчеркнуть особое, чистое, теплое настроение.

Посмотрев на работы Николая Устинова, мы с вами уверенно скажем: нет, он не домосед, этот художник, не затворник, разглядывающий мир из окна мастерской, он любит ездить и ходить по земле — путешествовать по северным русским



деревням, забираться на край света, открывая для себя Дальний Восток, Чукотку, Камчатку. Не устанет и бродить по желтой пустыне, вглядываться в переливы света над морской далью, ему по душе замечать, проникать, исследовать, узнавать, догадываться и постигать.

Все мы, сотрудники «Мурзилки», не перестаем поражаться одному общему свойству Н. Устинова и В. Лосина: оба обладают поистине фундаментальными познаниями в тех областях, которые им близки и необходимы и которые они берутся изображать. Спросите у Вениамина Николаевича Лосина, и он подробно, точно расскажет вам об

оружии, одежде, деталях быта русских воинов времен Куликовского сражения, опишет упряжь княжеской колесницы и нехитрое снаряжение крестьянской сивки, поведаст о рисунке вышитых рубах Севера, Урала, Сибири, средней России. Иллюстратору былин и волшебных сказок негде подсмотреть ни Змея Горыныча, ни гнома: он должен создать своим воображением, опираясь на знания и интуицию, и грозное чудовище, и маленького человечка. Да так, чтобы читатели поверили в реальность волшебных персонажей.

Николай Александрович Устинов может прочесть квалифицированную лекцию об оснастке



В. Лосин.
Иллюстрация к бытине
«Добрыня и Алеша».
Акваель, гуашь. 1981.

Н. Устинов.
Иллюстрация к рассказам
Л. Кузьмина
«Сельские дорожки».
Акваель, гуашь. 1982.

Н. Устинов.
Иллюстрация к рассказам
Л. Кузьмина
«Сельские дорожки».
Акваель, гуашь. 1982.

Н. Устинов.
Оформление полосы
и иллюстрация к рассказам
Л. Кузьмина
«Сельские дорожки».
Акваель, гуашь. 1982.



СЕЛЬСКИЕ ДОРОЖКИ

ЛЕВ КУЗЬМИН

БЫЧОК

На доброту-даску откликается все, даже техника! — отвечает да и завывает тракторист Вени Кокки, а его товарищи по работе тут же Вени и подхватят.

А ты погляди, погляди свой тракторишко-то. Как Тяня тельят гладит. Тем ближе что он у тебя маству и ростом очень похож на бычка. Краснобокки и маленький.

Трактор у Вени и правда не такой большой, как у других механизаторов.

Но это Вени не чувствует ничего. На худой же предложение трактор покатить он отвечает не задумываясь.

И поглажу? Потому как у тебя та-а-а... Вы думаете, если на выину вешанка-тракторишко можно пайвоко пахать, так мои «бычок» разве не годится? Ну нет! Он у тебя хоть мал, да удал, и парабазиваюм эка с ним не мешайте пахать.

И вот тут приятели Вени Коккина уже не удивляются, им хорошо известно: Вени прав. Нет такой минуты, чтобы тракторишко малюк оказался бы с дела. То он для Глишину сельки соборки к север косилкой срывает, то в поле картошку опашивает, то в лесной силос в ямах утаптывает, колёсами мнет, а то и тинит из леса сырое, смелестое бревно к речному перекату. Там плотники чинят мост, по которому возят фанеры с молоком на маслозавод, а осенью ребятишки бегают в школу.

Короткая переделка у Вени бывает только в поле, когда он спешит домой на обед. Но и тут у него с тракторишком происходит деловой разговор.

Вени сидит за steering напротив распахнутого ба ушну, на дужавку, обая, сбавит окривку, а сам всё на своего бычка смотрит, будто спрашивает:

Ну как? После обеда мне поехать рачесть? Или ма восте, подожжём?

И краснобокки «бычок» тонким тарашителю на Вени фарами, тоже как будто отвечает:

Подожжём! Только в моем удовольствии не сабука. Делен в бак топлива и ускорен тогда в разгатор.

БРИГАДА

Занега и «боната»? Не тута! Само убираться! — восте он деревню врыкает и ребячки гонит.

К уборке села бригадой готовятся деревни, кто бы собрался туда и мой добрый хозяин Аркани, у которого и давно живу и вета в лето.

У Аркани, что он ни примается все конит в рачу. Он умеет и отпашать, влает, и повола влает, и повола влает.

кропотливой работой над книгами, отнимающей много сил и времени, тем не менее всегда готовы рисовать для журнала, а это значит делать все быстро, точно, к твердому сроку, решая каждый раз новую, часто неожиданную тему. Оба с огромным уважением и интересом относятся к ответственной, оперативной работе художников-публицистов. Впрочем, эта черта свойственна и их друзьям, коллегам по «Мурзилке», мастерам, которыми наш журнал гордится, — В. Чижикову и Е. Монинову, В. Перцову и Л. Токмакову, В. Дувидову и Н. Воронкову и еще многим другим.

Вот письмо, которое пришло недавно от Сережи Суровцева из города Козельска Калужской области: «Мне очень нравятся рисунки художников В. Чижикова, В. Лосина, В. Перцова, Н. Устинова в «Мурзилке». И других, конечно, тоже, но этих особенно! Я тоже учусь рисовать и, когда подрасту, буду рисовать, как они».

Что ж, художники всегда учились не только у жизни, но и у других художников — подлинных мастеров. А именно такими представляются мне герои нашего небольшого рассказа.

В. МАТВЕЕВ,
главный редактор журнала
«Мурзилка»

ЗА ДОБЛЕСТЬ ВОИНА И МУДРОСТЬ ПОЛКОВОДЦА

Февраль 1943 года. Только что отгремели бои под Сталинградом. Эхо великой победы на Волге, ставшей переломным событием всей второй мировой войны, прокатилось над миром. Родина славилась воинов-сталинградцев. По достоинству было оценено и высокое военное искусство, проявленное советскими военачальниками в ходе грандиозного сражения. 4 февраля 1943 года в Москве был вручен орден Суворова № 1. За умелое руководство боевыми операциями по окружению и разгрому немецко-фашистских войск под Сталинградом эту новую правительственную награду получил Маршал Советского Союза Г. К. Жуков.

К созданию ордена приступили еще до начала беспримерной Сталинградской эпопеи—5 июня 1942 года. Причем была начата разработка проектов сразу трех орденов — Суворова, Кутузова и Александра Невского — наград, которые предназначались для командного состава Красной Армии. Кроме художников С. И. Дмитриева и А. И. Кузнецова, о которых рассказывалось в нашей предыдущей статье об орденах, к работе были привлечены: заслуженный деятель искусств РСФСР, ученик Константина Коровина И. Я. Гремиславский — художник МХАТа, оформивший на театральной сцене десятки спектаклей; художник ЦДКА Н. И. Москалев; московский график Н. А. Каретников. А также группа зодчих—академики И. В. Жолтовский и Л. В. Руднев, архитекторы Н. И. Гайгаров, И. С. Телятников. Но будущий автор ордена Суворова, тоже архитектор, тогда еще комсомолец, подключился к работе позднее.

Петр Иванович Скокан, ныне начальник одной из архитектурно-планировочных мастерских Моспроекта, был в то время выпускником Московского архитектурного института. В 1939 году, когда открывалась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (теперь ВДНХ СССР), он с товарищами участвовал в первом серьезном конкурсе: по их проекту, занявшему первое место, построили павильон юннатов.

С началом Великой Отечественной войны по путевке комсомола Петр Скокан оказался в глубоком вражеском тылу с диверсионной группой. Через полгода вернулся в Москву,



стал работать по специальности, куда его взяли по рекомендации И. В. Жолтовского. Несмотря на трудную пору — работать приходилось сутками, без выходных,— он находил время рисовать, делал этюды военной столицы.

— И совершенно неожиданно для меня,— вспоминает Петр Иванович,— был приглашен к участию в работе над орденом Суворова. Но попал в группу художников уже на втором этапе, когда все предложенные ранее проекты ордена Суворова были отклонены.

Сначала Скокан сделал наброски ордена в соавторстве с Н. И. Гайгаровым. Но и эти эскизы были забракованы. Тогда молодой архитектор занялся самостоятельными поисками. Ему представлялось, что будущий военный орден, носящий имя великого русского полководца, как и сам Александр Васильевич Суворов, должен быть простым, строгим, скромным по внешнему виду. Хотелось сделать его таким, чтобы, увиденный однажды, он никогда не забывался.

Идея ордена родилась сразу: по форме он должен быть пятиконечной звездой. А вот над художественным воплощением этой идеи пришлось изрядно помучиться. Вспоминались старые русские ордена, их переливающиеся гранями лучи-сияния. Сначала появилась мысль — поместить в центре лучистой звезды вензель-монограмму «АС» — «Александр Суворов». Но сколько ни бился автор над таким решением, все не получалось.

Потом Скокан задумался: раз это орден Суворова, почему бы в его композицию не включить изображение самого полководца? Из портретов А. В. Суворова удалось добыть лишь самый известный, выполненный в фас

Орден Суворова I степени.

Планка с лентой ордена Суворова первой степени.

И. Жолтовский.
Эскиз ордена Суворова.
Акварель, цв. карандаш.
1942.

П. Скокан.
Эскиз ордена Суворова.
Акварель. 1942.

ХУДОЖНИК НА ПЕРЕДОВОЙ

знаменитым гравером Н. И. Уткиным в 1818 году с прижизненного портрета полководца работы И.-Г. Шмидта. А Скокан решил поместить в центре ордена профильное изображение: оно было бы более характерным, узнаваемым при переводе в металл. Вот и пришлось ему «разворачивать» уткинскую гравюру в профиль да несколько раз посмотреть вышедший тогда на экраны кинофильм «Суворов» с замечательным актером, лауреатом Государственной премии СССР Н. К. Черкасовым в главной роли. Так что профильный рисунок полководца, выполненный затем в гипсе скульптором И. Л. Слонимом, а потом в металле известным гравером Монетного двора С. Л. Тульчинским, — это оригинальная авторская работа П. Скокана.

Далее в композицию ордена автор включил надпись «Александр Суворов» по верху медальона и перехваченные посредине лентой лавровую и дубовую ветви в нижней части круга как символы славы и стойкости. В таком виде эскиз ордена и был одобрен. По решению правительства орден Суворова был установлен трех степеней: награда первой степени изготавливалась из платины с золотым медальоном, второй — из золота с серебряным медальоном и третьей — полностью из серебра. Причем орден I степени по размерам был немного больше орденов II и III степеней. А уже в процессе изготовления награды сотрудниками Монетного двора для знака ордена I степени было предложено покрывать поле золотого медальона темно-серой эмалью и на верхнем луче платиновой звезды-основы поместить маленькую красно-эмалевую звездочку.

Спустя полтора года после опубликования Указа Президиума Верховного Совета СССР об учреждении ордена Суворова, в декабре 1943 года, в Кремле Петр Иванович Скокан получил из рук М. И. Калинина орден Трудового Красного Знамени — за выполнение важного правительственного задания. А увидеть наяву созданный им орден довелось уже после войны, 24 июня 1945 года, на Параде Победы. Причем у многих прославленных военачальников, таких, как Маршалы Советского Союза А. И. Еременко, В. Д. Соколовский, В. И. Чуйков, с чьими именами связаны победы под Сталинградом, Смоленском, на Дону и Днепре, освобождение Крыма и Прибалтики, взятие Берлина, на груди красовалось по три ордена Суворова I степени. Потомки великого полководца в совершенстве постигли его «Науку побеждать», многократно приумножив славу русского оружия.

В. ШУМКОВ

С первых же дней Великой Отечественной войны опустели мастерские *Студии* военных художников имени М. Б. Грекова. «*Все ушли на фронт*» — эти слова стали привычными и для советских баталистов. *Вместе с бойцами Красной Армии они делили тяготы фронтовых дорог, работали на местах боев, сами становились участниками сражений. Изю дня в день, рискуя порой жизнью, создавали студии невиданную героическую летопись великой битвы* нашего народа с фашизмом.

Среди участников Сталинградской битвы был замечательный московский живописец, народный художник РСФСР Геннадий Иванович ПРОКОПИНСКИЙ (1921 — 1979). С блокнотом и карандашом в руках — верным и неизменным оружием художника — он прошел от Волги до Берлина.

Рисунки Г. Прокопинского из собрания Государственного музея В. 6. Маяковского публикуются впервые.

В конце 1942 года группа студийцев-грековцев выехала в Сталинград. Это было время самых жестоких схваток, не затихавших на берегах великой русской реки ни днем, ни ночью. Враг стремился любой ценой овладеть городом, ставшим неприступной твердыней.

В штабе фронта художники получили назначения в воинские части. С. Годына, Е. Комаров, И. Лукомский, В. Медведев и Г. Прокопинский отправились в расположение 62-й армии, сражавшейся на улицах города и укомплектованной в основном молодыми воинами, комсомольцами. Блиндаж, вырытый в крутом берегу Волги, на многие дни стал их домом и мастерской. Со студийцами встретился командующий армией генерал В. И. Чуйков. Прославленный командарм рассказал о некоторых боевых эпизодах, указал наиболее интересные для художников уча-

Г. Прокопинский.
Трофей.
Карандаш. 1943.





Г. Прокопинский.
Снайпер на огневой.
Карандаш. 1943.

Г. Прокопинский.
Дина Гаврилова.
Завод «Красный Октябрь».
Сталинград.
Карандаш. 1943.

Г. Прокопинский.
Голова солдата.
Акварель. 1943.

Г. Прокопинский.
Цех работает.
Сталинград.
Карандаш. 1943.



стки фронта, просил делать больше портретов отличившихся в сражении воинов.

Геннадий Прокопинский, по рассказам его товарищей, умудрялся оказываться в самых опасных местах, где художникам, как правило, запрещали появляться. Его девизом было — увидеть войну своими глазами. И он не изменял этому правилу в Сталинграде и Новороссийске, на Кубани, при форсировании Днепра, в Польше и Берлине. В кромешном аду боя, по заваленным искореженной техникой, опутанным бесконечными проволочными заграждениями склонам он пробирался на Мамаев курган. «Работал в водонапорном баке», — будет вспоминать он позднее.

— Часто рассматривал я рисунки Геннадия Прокопинского, — рассказывает народный художник РСФСР В. К. Дмитриевский. — Их очень много, и все они поражают разнообразием. Прекрасный рисовальщик, он сумел, по сути дела, во всех подробностях отразить героические будни Сталинградской битвы. У него есть городские пейзажи, интерьеры цехов, землянок и блиндажей, зарисовки огневых точек, боевой техники и трофеев, портреты бойцов и жителей города. Единственная мысль руководила им в работе: «Лучше сделать, больше собрать материала».

Художник рисовал на берегу Волги, где немцами простреливался каждый клочок земли. Пробирался в заводские районы — в расположение дивизии генерала И. И. Людникова, где многие предприятия так и не прекратили работы в течение всей Сталинградской эпопеи. Выходившие из строя танки тут же ремонтировались с помощью рабочих тракторного завода и снова шли в бой, несмотря на то что цеха постоянно находились под артобстрелом и ударами авиации противника. Батальоны, сформированные из заводских рабочих, грудью стояли на защите своих предприятий. На одном из рисунков Прокопинского мы видим внутренний вид цеха: в то время как за стенами гремят уличные бои, здесь идет разливка металла — металла победы.

Сильные морозы затрудняли рисование. Приходилось делать быстрые зарисовки. Да еще по-

стоянно быть начеку, ведь до немцев оставалось порой несколько десятков метров. «Как обогащает художника работа на передовых! — писал Геннадий Иванович в одном из фронтовых писем. — Надо чаще выезжать».

В редкие минуты отдыха художники собирались все вместе в своем блиндаже-мастерской. Устраивали просмотры рисунков. Приходили и защитники города, их грековцы тут же рисовали. Так, однажды у них побывал прославленный снайпер Василий Зайцев, произнесший бессмертные слова: «За Волгой для нас земли нет!» Прощаясь с художниками, он сказал: «Думал, что воюют только оружием, оказывается, можно воевать карандашом и кистью...»

Через год Прокопинский снова вернулся в Сталинград. Город, в котором несколько месяцев подряд не смолкала канонада, поразил тишиной. Реальный пейзаж представлялся каким-то неземным: утесы остовов зданий перемежались с нагромождениями исковерканного железа и бетона. Не верилось, что все это можно разобрать, расчистить, и превращенный в руины город сможет вновь ожить. Тем не менее, хотя далеко на западе еще гремела война, во всех районах Сталинграда велись восстановительные работы. Под впечатлением увиденного художник задумал новую серию рисунков — «Сталинград восстанавливается».

Сталинград лейтмотивом прошел через все творчество Прокопинского, питал его воображение на протяжении всей жизни. На основе собранного обширного материала он создал в послевоенное время цикл картин, посвященных героическим дням борьбы и возрождения города на Волге. Первым полотном этой серии были «Сталинградцы»: яркая вспышка высветила в ночи суровые лица солдат в окопах, ждущих сигнала к атаке. Гимном сталинградцам стала его картина «Люди из легенды»: искорежено железо, в прах обратился камень, горит земля, по которой раскаленной лавой струится нефть из разбитых хранилищ, а люди стоят. И нет, кажется, силы на свете, способной их сокрушить!

Судьбы художников—это судьбы их времени, эпохи. Вот и все творчество Г. Прокопинского бы-



ло как бы опалено огнем войны. Его графические и живописные произведения через даль лет несут нам свидетельства и переживания участника одного из величайших исторических событий,

сорокалетие которого отмечает в эти дни советский народ, все прогрессивное человечество.

В. КУЗНЕЦОВ
Фото автора



НОВЫЕ КРАСКИ ЭСТОНИИ



ГЕРБ ЭСТОНСКОЙ ССР

Современный герб Эстонии был принят 25 августа 1940 года и остался неизменным по новой Конституции республики 1978 года. Герб, выдержанный в натурном плане, исполнен торжественности и строгости. Это достигается главным образом за счет использования минимума эмблем — всего трех.

Симметрия в гербе Эстонии намеренно нарушена — одна половина венка состоит из золотых колосьев, другая — из веток темно-зеленой хвои. Асимметричны не только контуры венка, различен цвет его сторон. Никаких дополнительных национальных или «говорящих» эмблем в этом гербе нет. Имеются лишь буквенное изображение на центральном перехвате ленты «Эстонская ССР» (на эстонском языке) и повторенный дважды девиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на боковых перехватах ленты.

Герб ЭССР запоминается своим характерным общим видом, рисунком. Это достигается тщательно выверенным, гармоничным увеличением размеров основных эмблем герба — звезды, серпа и молота, солнца. Все эмблемы выдержаны по форме и цвету, какими мы привыкли видеть их на гербе СССР. Но по размеру даны более крупно и строго одна над другой по центральной оси герба. Расстояние между ними совсем небольшое, они как бы сближены друг с другом. Этот композиционный прием позволяет сохранить гармонию герба, усиливает главенствующее положение главных советских эмблем.

Одним из тонких графических приемов индивидуализации любого герба служит изображение солнечных лучей. Как известно, по правилам число лучей у диска геральдического солнца должно равняться либо 16, либо быть кратным этому числу с прибавлением четверти или половины, то есть 4 или 8. Поэтому число лучей солнечного диска в современных гербах чаще всего бывает 16, 20, 24, 32, 40, 48, 56 и так далее. Художник может выбирать любое их число из допустимого количества и свободно варьировать начертание: делать тонкими, широкими, длинными, короткими, прерывистыми, волнистыми, сводить в пучки по 3, 5, 7 лучей, изображать с расширяющимися концами.

В гербе Эстонской ССР 56 лучей сведены в 10 пучков по 5 и в 2 пучка по 3 луча, а концы их расширены и усечены под углом. Этот прием делает менее тяжеловесным огромный золотой солнечный диск и еще сильнее привлекает внимание к центральной эмблеме геоба — серпу и молоту, придает гербовому рисунку еще большую выразительность.

В. ПОХЛЕБКИН,

кандидат исторических наук

Недавно вся наша страна, передовое человечество отметили великий праздник — 60-летие образования Союза ССР. В нынешнем году под рубрикой «В семье единой» наш журнал продолжает цикл публикаций об искусстве и художественной культуре братских союзных республик. Сегодня у нас в гостях известный скульптор, член-корреспондент Академии художеств СССР, ректор Государственного художественного института ЭССР Яан Янович ВАРЕС.

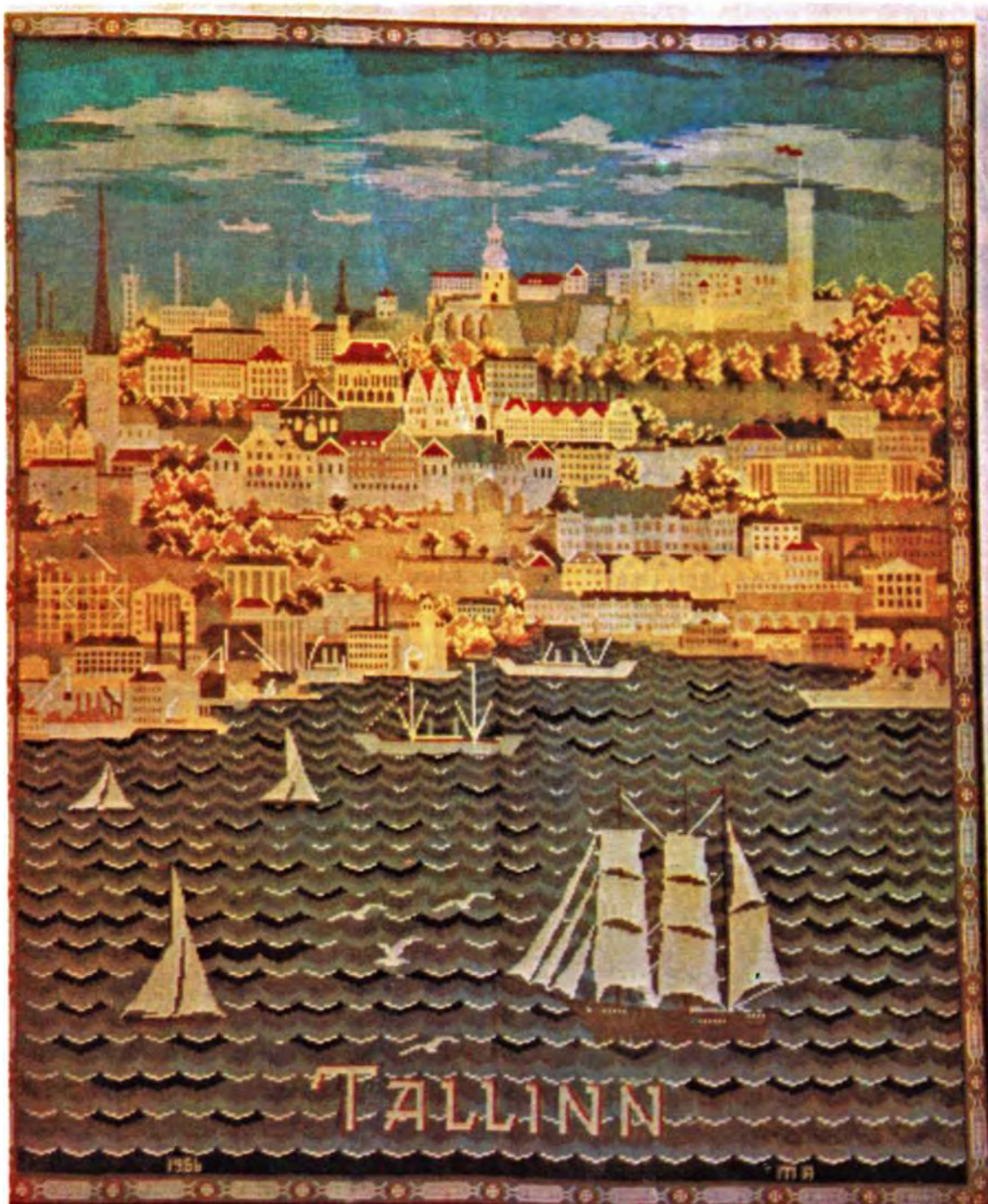
— 60-летие образования СССР продемонстрировало расцвет советской многонациональной культуры. Достижениям в области искусства во многом способствовало взаимообогащение национальных художественных школ. Расскажите, пожалуйста, о становлении национальной школы изобразительного творчества Эстонии.

— Начну с истории художественного образования. В 1803 году при Тартуском, тогда Дерптском, университете была открыта первая рисовальная школа. Произведения ее воспитанников — пейзажи, портреты, городские виды, книжные иллюстрации, в том числе и к сочинениям Пушкина, Жуковского, Крылова... Основатель школы, выпускник Дрезденской академии художеств Карл Зенф, был большим мастером эстампа и гравирования, и эти навыки он прививал своим ученикам.

В то время в Эстонии работали в основном немецко-прибалтийские художники, и искусство имело лишь некоторые точки соприкосновения с жизнью народа. В течение долгих столетий прибалтийское дворянство не допускало и мысли о развитии здесь национальных традиций. Своеобразное мировосприятие, чувство прекрасного эстонский крестьянин выражал лишь в сказаниях и песнях, в предметах быта и крое одежды — словом, в народном творчестве.

Во второй половине XIX века, несмотря на все трудности, в Эстонии появляются люди, сделавшие очень много для пробуждения национального самосознания: создает патристические стихи Лидия Койдула, Фридрих Крейцвальд впервые публикует народный эпос «Калевипоэг», основывается певческое общество «Ванемуйне». Делает первые шаги и эстонское изобразительное искусство.

Основоположники национальной художествен-



М. А д а м с о н.
Ковер «Таллин».
1956.

ной школы профессор Петербургской академии художеств живописец И. Келлер, скульпторы А. Вейценберг и А. Адамсон многому научились у прославленных русских мастеров. В конце XIX века некоторые одаренные крестьянские дети получают возможность приобрести профессию художника. Первые из них, братья К. и П. Рауд и А. Лайкмаа, организовавшие впоследствии небольшие художественные студии на родине, обучались в Петербургской и Дюссельдорфской академиях художеств. Наконец 30 октября 1914 года, за три года до революции, открывается Таллинское худо-

жественно-промышленное училище, которое стало предшественником нашего института.

Великий Октябрь открыл эстонскому народу широкие горизонты творчества. Однако начавшиеся преобразования в культурной жизни были прерваны сначала германской оккупацией, а затем гражданской войной. Временную победу одержала буржуазия. И хотя некоторые художники под влиянием буржуазной идеологии отдали дань модернистским течениям, крупнейшие мастера искусства Эстонии остались верны традициям реализма. Достаточно вспомнить скульпторов Я. Коорта и



А. Старкопфа, в чьих произведениях сочетаются сдержанная сила и напряженность чувств. Все мы, скульпторы республики, считаем их своими учителями. Они работали преимущественно в монументально-декоративной, портретной и садовой скульптуре.

В 1919 году в Тарту группа деятелей художественного общества «Паллас», среди которых был и А. Старкопф, организовала художественную школу общества, оказавшую большое влияние на все современное эстонское искусство. Из стен «Далласа» вышли многие художники, которые в советское время стали крупными мастерами. Среди перФибix же выпускников школы — Э. Вийральт, теперь один из самых известных эстонских графиков.. Бо-

гато его творческое наследие, где можно увидеть и многофигурные композиции, и психологические портреты, и книжные иллюстрации.

«Паллас» и Таллинское художественно-промышленное училище стали базой, на которой возникла современная система художественного образования в республике. В советское время, в 1951 году, эти учебные заведения слились в Государственный художественный институт. Образовался коллектив педагогов, которые прошли подготовку как в Тарту, так и в Таллине, а частью совершенствовались за границей. Многие преподаватели учились в Ленинградском институте имени И. Е. Репина.

Именно в советское время национальная художественная школа достигла подлинной зрелости, когда устоявшаяся система и принципы обучения способны воспитанию новых поколений мастеров искусства республики.

— Летом 1940 года Советская Эстония добровольно вступила в семью братских народов СССР. Как повлияло это историческое событие на ее культурные связи с другими республиками, на развитие эстонского изобразительного искусства?

— Революционное выступление трудящихся, восстановление Советской власти в Эстонии, вступление ее в семью советских республик — все это коренным образом изменило судьбу эстонской земли. Передовая часть нашей интеллигенции была в гуще событий. Большинство художников активно включилось в работу. Характерен, например, холст А. Йохани «Восстание трудящихся 21 июня



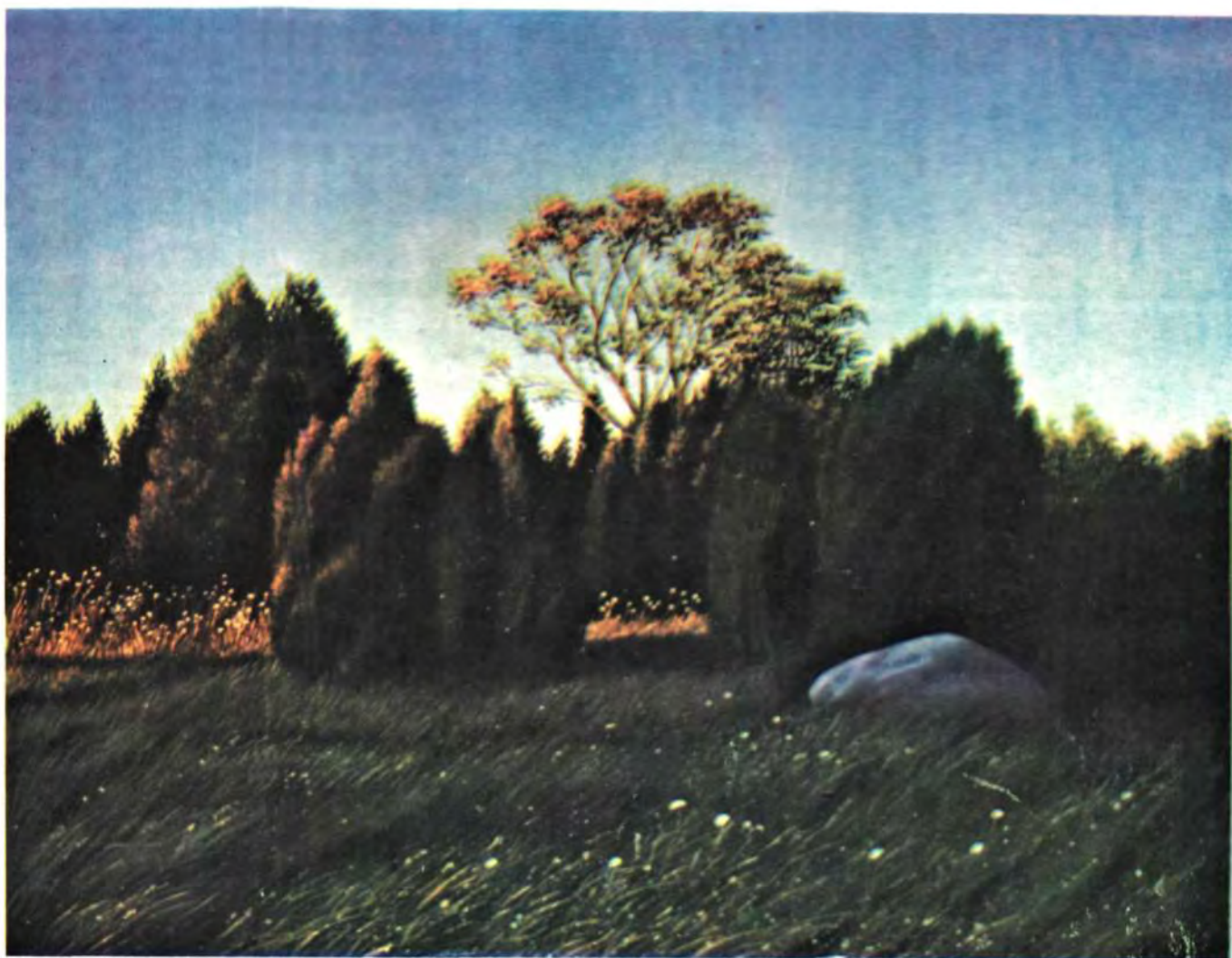


Э. Ките.
В. И. Ленин.
Фрагмент.
Масло.
◁ 1969.

Н. Кормашов.
Рыбаки.
Масло.
◁ 1963.

Я. Варес.
Марью.
Гранит.
1981.

И. Торн.
Мачты.
Из серии «Электроэнергия».
Линогравюра.
1965.



Т. Винт.
Вечерний свет.
Масло.
1981.



О. Субби.
Середина лета в Тартумаа.
Масло.
1975.

А. Старкопф.
Девушка.
Гранит.
1956.

Я. Соанс (скульптор).
Р. Лууп (архитектор).
Памятник писателю
А. Х. Таммсаару
в Таллине.

А. Кеэрэнд.
Старые вещи.
Цветная линогравюра.
1964. ▷

Э. Окас.
Эстонские художники
в Ярославле.
Масло.
1944. ▷



1940 года в Тарту». Полотно это говорит о том, что лучшие традиции школы «Палласа» соединялись с опытом советской художественной школы: эстонские мастера стали пробовать свои силы в сюжетно-тематических картинах. Художники готовились показать их во время декады искусства республик Прибалтики в Москве. Но почти все произведения, в том числе и «Восстание трудящихся», не были закончены — началась война.

Фашизм подверг страну жестоким испытаниям. От рук оккупантов погибли зачинатели советского эстонского искусства — коммунисты А. Йохани и К. Лийманд. Многие художники сражались с фашистами в составе Эстонского стрелкового корпуса.

И вот в то время, когда шла тяжелейшая война, Советское правительство принимает решение о создании художественных ассамблей ЭССР: люди, чьи дарования представляли огромную ценность для национальной культуры — художники, артисты, писатели, — были эвакуированы в Ярославль и получили возможность для творческой работы.

В эти дни мы отмечаем 40-летие знаменательного события: в январе 1943 года в Ярославле был организован Союз художников ЭССР. Первым его председателем стал замечательный мастер-прикладник, живописец и график Адамсон-Эрик. Рядом с ним активно работали многие эстонские художники: Э. Окас, А. Бах-Лийманд, Р. Сагритс, Э. Эйнманн, скульпторы Ф. Саннамяс, Э. Роос и другие. Они были тесно связаны со своими товарищами-художниками, что сражались на передовой. Война сдружила мастеров республики с представителями многих национальностей. Там, в Ярославле, и на фронте сложился коллектив художников, который определил дальнейший путь эстонского изобразительного искусства.

— **Каковы современные достижения художников Эстонии?**

— Если в довоенной эстонской живописи почти не было картин с многофигурными композициями, то в современном искусстве сюжетно-тематической картине принадлежит ведущее место.

На протяжении многих лет плодотворно работают живописцы среднего поколения — в первую очередь Э. Окас, Э. Ките, Л. Микко, И. Кимм, Н. Кормашов, Э. Пылдроос, О. Субби. Их произведения отличаются философское осмысление жизни, интерес к нравственным проблемам.

Мужественным, суровым полотнам Н. Кормашова, рассказывающим о буднях трудовой Эстонии, присущи монументализм, контраст и гармоническое сочетание цвета и формы.

Картины О. Субби, где часто можно увидеть типичный эстонский сельский пейзаж, в основном посвящены единству человека и природы. Нежные, сияющие краски подчеркивают сдержанную поэтичность его полотен.

Эстонскими художниками внесен значительный вклад в Лениниану. Живописна, например, композиция «В. И. Ленин» кисти продолжателя традиций «Палласа» Э. Китса.

В республике каждый год проводится немало самых разных выставок, особенно в последнее десятилетие. Эти смотры знакомят зрителей с молодыми дарованиями. Достойными коллегами стар-



ших мастеров стали скульпторы Я. Соанс, М. Варрик, Р. Кулд, Э. Кольк, А. Куульбуш, М. Микоф, Ю. Ыун, живописцы Т. Пяясуке, Айли и Томас Винт, А. Кескюла. Новых имен много, и забота о творческой смене — одна из главных у Союза художников республики. Многие талантливые молодые мастера окончили наш институт. И от нас, педагогов, во многом зависит дальнейшее развитие эстонской художественной культуры.

— **Какие виды изобразительного творчества традиционно наиболее сильны в республике?**

— Исторически так сложилось, что ведущими областями были графика и прикладное искусство. Профессиональная эстонская графика существует уже более полутора столетий, если ее историю исчислять со дня открытия Дерптской рисовальной школы. В XX веке она развивалась на новой основе



в «Палласе» — центре подготовки мастеров эстампа и в Художественном институте Эстонской ССР, где долгие годы кафедру рисунка вел замечательный художник Г. Рейндорф.

Для эстонской графики в целом характерна сдержанность, чувство меры, стремление сделать графический лист со вкусом, добросовестно. Первостепенное значение имеют мастерство, уровень технического исполнения, профессиональная точность, может быть, даже ремесленная сторона творческого процесса.

Современной эстонской графике присуща метафоричность образов. Если в послевоенные годы преобладали рисунок и литография, то в последнее время распространение получили различные формы гравюры, в особенности техника офорта. Часто важным компонентом графики выступает цвет, например, в линогравюре А. Кеэрнда «Старые вещи». Создаются тематические циклы. Широко известны, скажем, циклы гравюр И. Торна, В. Толли, П. Уласа, Х. Ээльмы, связанные с жизнью страны. Линогравюры И. Торна, например, рассказывают о суровом море и скупой земле, стойкости народного характера, оптимизме нашего современника.

Почти все графики в Эстонии одновременно и иллюстраторы книг. Например, Э. Окас — крупнейший в республике живописец и график — известен и как художник книги. Им оформлено юбилейное издание «Калевипоэга» со множеством страничных иллюстраций. Все, начиная от «защитной коробки» и суперобложки и кончая небольшой заставкой, выполнено рукой одного автора.

Большим признанием у нас в стране и за рубежом пользуются изделия эстонских прикладников: славятся художественная обработка металла и кожи, ювелирные украшения и текстиль, керамика и стекло.

— В вашем институте на отделении прикладного искусства учится молодежь из других братских республик. В чем своеобразие вашей школы, каковы особенности подготовки специалистов?

— Культуре оформления жилища и быта в Эстонии всегда уделялось большое внимание. Современная школа профессионального декоративно-прикладного искусства восприняла традиции народного творчества, те навыки, которые были заложены еще старинным цеховым ремеслом.

Большое значение в этой области имеет подробное знание истории развития предметной среды в старинных ремеслах. Это помогает понять логику изготовляемого изделия, лучше выявить его функциональность. Помимо знания теории, важно до тонкостей овладеть материалом, а это воспитывается только упорной практикой. Большое значение практическим навыкам придаем мы и на других отделениях. Например, всех студентов-графиков учим принципам полиграфии. Каждый должен уметь собственноручно оформить макет издания, включая подбор шрифтов к иллюстрациям. Эта добрая традиция определяет культуру оформления книги в республике, что особенно важно сегодня. Если в буржуазной Эстонии на душу населения за год не печатали и одного экземпляра книг, то теперь — более десяти.

Кому-то может показаться излишним внима-



Ю. Каск.
Беседа о дизайне.
Масло.
1981.

Т. Рейн (архитектор).
Здание правления
колхоза «Линда».
Фото. ▷

П. Паркер.
Оформление магнитолы.
Дипломная работа ГХИ ЭССР.
1980.

И. Пяй, А. Киви.
Медаль почетным
докторам Тартуского
государственного
университета.
Дипломная работа
ГХИ ЭССР.
Мамонтовая кость.
1982. ▷





ние, которое уделяется в институте профессиональным мелочам. Но ведь в профессии художника нет мелочей, все важно. Например, культура шрифта — эта дисциплина преподается у нас даже скульпторам. В учебную программу введен ряд дополнений, направленных на то, чтобы максимально приблизить труд художника к жизни народа. Так, например, скульпторы и живописцы получают знания по педагогике, в дальнейшем они могут преподавать рисование в школах. Основы композиции всем студентам даются так, чтобы будущие специалисты были знакомы с родственными видами искусства. Сегодня художник часто становится мастером широкого диапазона, и его творчество выходит за пределы мастерской, выставочного зала.

— **Вы затрагиваете очень важную проблему, ведь XXVI съезд КПСС поставил перед работниками искусства страны задачу энергичнее направлять творческие усилия на то, чтобы все окружаю-**

щее советского человека несло печать красоты, хорошего вкуса. Как решаются эти **вопросы?**

— Традиционно наши мастера немало внимания уделяют эстетическому освоению окружающей человека среды. Решения партийного съезда подняли эти проблемы на иной, более масштабный уровень, раскрыли горизонты для широкой творческой деятельности.

Десять с лишним лет назад мы организовали в институте новую кафедру промышленного искусства. Сейчас ее выпускники, молодые дизайнеры, работают в самых различных областях народного хозяйства, где требуются руки и талант художника. Серьезным экзаменом для прикладников, оформителей, дизайнеров, мастеров искусства всех видов и жанров явилась Олимпиада-80. Институт наш гордится тем, что многие проекты студентов по оформлению города к Олимпиаде были осуществлены.

Уровень оформления в Эстонии интерьеров жилых и общественных зданий, выставок признан советскими и зарубежными специалистами высоким. С успехом работают в этой области такие маститые художники, как Б. Томберг, В. Тамм, В. Аси, М. Сумматавет, Т. Ганс и другие.

Красивее строить на селе, чтобы лучше жилось и работалось труженикам колхозов и совхозов, — на это нацеливает художников и архитекторов Продовольственная программа СССР. Поэтому особенно радуют успехи молодых зодчих республики, недавних выпускников факультета архитектуры института, в создании оригинальных проектов для колхозов и совхозов. Немало уже построено. В этом убеждаешься, когда приезжаешь, скажем, в колхоз «Линда» в Южной Эстонии. Группа художников и архитекторов во главе с Т. Рейном задалась целью гармонично соединить комфорт современной архитектуры с сельским пейзажем и традициями эстонских крестьянских построек. Теперь этот интересный опыт широко используется Пярнуской межколхозной строительной организацией.

За последние десятилетия художественное творчество в Советской Эстонии развивается успешно, достигло зрелости в идейно-эстетическом содержании и художественном мастерстве. Не только в архитектуре, оформлении жилища, быта, но и во всех видах эстонского искусства яркое национальное своеобразие выгодно сочетается с чертами, характерными для всего советского искусства, став неотъемлемой частью многонациональной культуры социалистической Родины.



М. Роосма.
Ваза «Калевипоэг».
Хрусталь, гравировка
1956.



Э. Кюльв.
Коробка «Воздушный змей».
Кожа, тиснение.
1972.

ГЮНТЕР РЕЙНДОРФ

Народный художник СССР Гюнтер Рейндорф (1889—1974) известен как выдающийся мастер пейзажного рисунка. Но был он человеком многосторонне одаренным и увлекающимся.

Еще в молодости начал коллекционировать насекомых и стал потом серьезным энтомологом. Случалось, месяцами не прикасался к карандашу.

Нечто подобное случилось и с художественными интересами. Он получил специальное образование в училище Штигица в Петербурге. Там Рейндорф учился прикладной графике, а параллельно занимался в классах театральной декорации и офорта. Многие годы потом он отдал прикладной графике — во время первой мировой войны работал художником-компоновщиком ценных бумаг, а после победы Октября трудился в Гознаке в Москве и был одним из создателей первых советских эмблем, почтовых марок. Но влекли его и другие виды прикладной графики, да и многое еще в искусстве.

А пейзажный рисунок? Вначале это была глубоко личная сфера: в натуральных зарисовках художник находил лирический противовес кропотливой, а порой и просто нудной работе над ценными бумагами, узорами, знаками. Пейзаж был часом его свободы. Лишь много позже, с конца сороковых годов, Рейндорф почти полностью посвятил себя пейзажу.

Да, казалось, в одном человеке уживаются сразу несколько «я» — и мира между ними нет. На самом же деле мастер узорной каллиграфии и шрифта, оформитель и иллюстратор книг, охотник за бабочками и ученый-энтомолог, романтический наблюдатель природы и лирик-пейзажист не только одно и то же лицо, но необыкновенно цельная личность.

Среди иллюстраций Рейндорфа к «Сказке о царе Салтане»



Г. Рейндорф.
Жаркие дни августа.
Карандаш. 1955.

есть одна, где уходящий корабль догоняет оборотившийся в муху князь Гвидон. Так нарисовать муху (да еще точно определенного вида!) мог только настоящий знаток. Однако мы бы сильно упростили дело, если бы стали отмечать, где и как в рисунках его фигурируют насекомые. Долгие и сосредоточенные наблюдения энтомолога обогащали понимание природы, обостряли видение Рейндорфа-пейзажиста, учили везде угадывать всеобщие начала жизни.

С другой стороны, суровая школа прикладного рисования закаляла волю и воспитывала безупречное владение инструментом — карандашом или пером. Не отсюда ли удивительная выдержка, позволявшая художнику месяцами работать над одной композицией, терпеливо, миллиметр за миллиметром прорабатывая поверхность больших, иногда до метра по длинной

стороне, листов? Не здесь ли берет начало поражающая виртуозность, с какою Рейндорф управлял движением графитного острия? Его карандаш — всемогущий и рабски покорный воле художника — оставлял на поверхности бумаги следы, которые оборачивались очертаниями сосны, атласно блистающей мускулатурой утратившего кору пня, зеркалом спящего моря, облаками, скалами, валунами, стеблями травы, массивами дальних лесов, пушистой хвоей молоденькой ели...

Пейзажная графика действительно увенчание всего творчества Рейндорфа, и в ней, прямо или косвенно, сказался духовный и художественный опыт всей его жизни.

В рисунках этих природа увидена как бы с разных расстояний, словно художник менял оптику. Причем нетрудно насчитать три разных «объектива». Один дает ближнюю дистанцию: отдельный природный предмет — цветок, валун, дерево — взят вблизи, в упор, крупным

планом. Другой — среднюю: предметы соединяются в целостный пейзажный мотив. Третий — дальнюю дистанцию, благодаря которой возникают панорамные виды, собирательные портреты целого края. Вглядитесь внимательно — и вы увидите, что смене «оптики», так сказать, в физическом смысле сопутствует смена способа понимания и истолкования природы.

Рисунки крупным планом обычно выходят далеко за рамки натурной студии или заготовки впрок для будущих композиций. Это по-своему завершённые работы, их идея не может быть высказана иначе. Сквозь любую природную малость художник прозревает всеобщие законы и связи вещей. Вот пень засохшего и спиленного дерева. Он освещен и согрет лучами солнца, его обвеивает ветер (былинки рядом наклонились вправо), мертвые корни по-прежнему напряженно и цепко уходят в землю. Это дерево росло в прибрежной полосе: наклон пня в ту же сторону, куда склонились травинки, напоминает, что живое и сильное дерево изогнулось от постоянных морских ветров; можно угадать где-то там, за пределами листа, кромку прибоя...

В подобных рисунках тщательное изучение природы соединяется с философским созерцанием. Рейндорф учится и учит, по словам поэта, «в одном мгновеньи видеть вечность, огромный мир — в зерне песка, в единой горсти — бесконечность и небо — в чашечке цветка».

Любопытно отметить, что эти элементарные мотивы представлены так, будто природа живет, ничего не зная о нашем с вами присутствии. Она здесь увидена в своем самодовлеющем бытии, безотносительно к человеку.

Напротив, композиции «средней дистанции» всячески соотносены с ним. Во-первых, повсюду рассеяны следы человеческой деятельности. Пейзажный мотив представляет не чистую природу, но и не индустриальный ландшафт, а то прочно устоявшееся единство природы и культуры, которое образовалось веками обитания человека на земле. Во-вторых, композиция листа построена обычно так, будто



пейзаж распахнут навстречу зрителю, который ощущает возможность войти вот в эти заросли или прогуляться по тому проселку. Иллюзорный мир по ту сторону картинной плоскости и реальный мир по эту соотносены и соразмерны друг другу.

Этот эффект исчезает, когда мы переходим к большим не только по зрительному охвату, но и по формам панорамным листам. Если при изображении одиночных предметов в художнике побеждал исследователь и философ, а во второй группе рисунков преобладало спокойное лирическое созерцание, то в больших синтетических композициях торжествует романти-

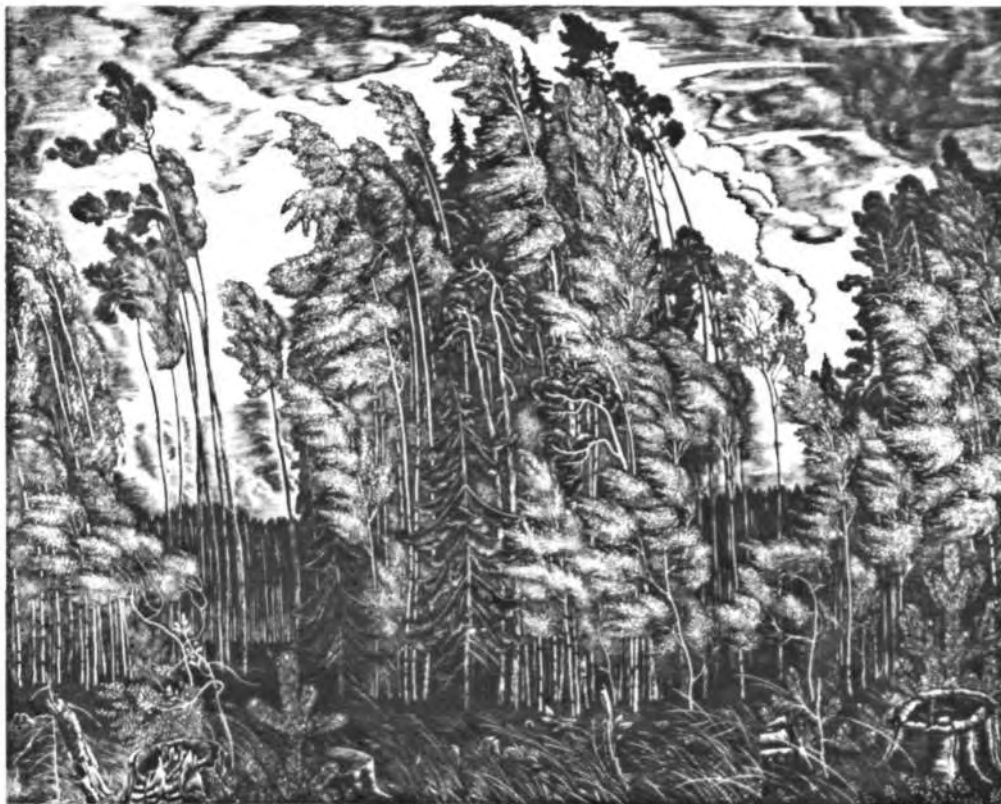
Г. Рейндорф.
Ранна.
Карандаш, соус. 1947.

Г. Рейндорф.
Горы близ деревни Бжни.
Карандаш. 1946.

ческая патетика. Все они сочинены в мастерской, и только отдельные детали свободно заимствованы из рисунков с природы. Здесь Рейндорф, оставаясь верным природе, дает простор своей фантазии.

«Финляндия» Сибелиуса» может служить хорошим примером. Назвав свой рисунок именем симфонической поэмы великого финского композитора, ав-





Г. Рейндорф.
Порыв ветра.
Линогравюра. 1943.

Г. Рейндорф.
«Финляндия» Сибелиуса.
Карандаш, уголь. 1962.

тор обратил наше внимание на родство созданного им зрительного образа с музыкальным. Массы скал, облаков, лесов и вод, отношения тональных пло-

скостей, подобно движущимся звуковым массам и отношениям звуков, выступают как носители ярких эмоций. Это переживания особой силы, интимное отношение к природе здесь невозможно. Одно дело, когда «в чашечке цветка» отражается ее связь с мирозданием и угадывается всеобщий закон. Совсем другое — когда природа развертывается перед нами в бесконеч-

ности просторов, в титанических выходах гранитной породы, в мощном произрастании тысяч деревьев, покоровших угрюмую северную землю. Словно Зевс, явившийся смертным в своем настоящем виде, природа открывает нам свой царственный облик, полный величия. И мы, «чуя смущенной душой» нашу несоизмеримость с нею, можем лишь издали взирать на нее со смирением и восторгом.

Неудивительно, что лучшие иллюстрации, созданные Рейндорфом, — это рисунки к «Старинным эстонским народным сказкам» Фр. Р. Крейцвальда. Ведь в сказке всегда присутствует наивная и мудрая вера во всемогущество природных сил, столь близкая мироощущению художника. А кроме того, это сказки эстонские. Конечно, Рейндорф рисовал не только Эстонию, но эстонский пейзаж, безусловно, господствует в его творчестве. Характерные черты природы этой небольшой республики, органически слитые с чертами тысячелетнего жизненного уклада обитающего здесь народа, были его главной привязанностью. Тут он нашел все для построения своего неповторимого поэтического мира.

Б. БЕРНШТЕЙН,
кандидат искусствоведения

Таллин



ЭСТОНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ



Этот снимок сделан прошлым летом во время заключительных концертов V Праздника песни и танца школьников Эстонии. Праздник удался на славу — достаточно сказать, что из разных районов республики в Таллин съехалось более 25 тысяч мальчишек и девчонок — 940 коллективов! Были и гости из братских республик. А как радушно встречала ребят столица Советской Эстонии — тысячи таллинцев присутствовали на концертах!

Все участники праздника были одеты в национальные костюмы тех мест, откуда они приехали. Что-то вынули бабушки из сундуков, а что-то ребята сделали сами. Недавно в издательстве «Эсти раамат» вышел трехтомник «Эстонская народная одежда» — научное исследование, альбом с прекрасными иллюстрациями, практическое пособие для мастеров. Сегодня на наших страницах выступают авторы этого уникального издания: ученый-этнограф из Тарту Айно ВООЛМАА написала статью, а таллинский художник Мелание КААР-МЛ проиллюстрировала ее.

Национальный костюм формируется веками. В нем всегда отражается главное в жизни народа: особенности быта и своеобразие мировосприятия, многовековые обычаи и художественный вкус. Традиционная одежда рассказывает о том, из каких этнических групп складывался народ, кто были его соседи. А изменения в костюме, за которыми стоят важные исторические процессы? Словом, перед нами своего рода памятник истории и культуры — и ценнейший.

Давайте прежде всего полюбуемся костюмами, воспроизведенными на иллюстрациях. Обратите, например, внимание, как сам покрой одежды выявляет внутреннюю грацию фигуры — мужской и женской. Причем не всякого человека, а именно эстонского крестьянина, основательного и сдержанного, крепко стоящего на земле. Декоративных элементов, особенно в женском костюме, немало: вышивка и узорное ткачество, вязанье и кружево, художественная кожа и металл. Все это

очень красиво и в отдельности. Но главное все же в том, что каждая деталь органично живет в ансамбле костюма. Да, великий художник создавал его, веками соразмеряя и гармонизируя формы и техники, краски и узоры. Художник этот — народ.

В народной одежде эстонцев четко выделяются несколько типов, которые соответствуют этническим группам, сложившимся очень давно. Главные — южная, северная, западная и островная.

Традиционный костюм жителей **Южной Эстонии** сохранил немало древних черт. Особенно много их в одежде мульков — одной из местных диалектных групп. Рассмотрите рисунок, изображающий крестьян из района Халлисте. К глубокой старине восходят льняные рубахи туникообразного покроя, то есть без швов на плечах, «мешком», которые носили также литовцы и латыши. Особенно архаична женская рубаха: вплоть до XX века отверстием для шеи служил простой вертикальный разрез. А вот мужские делали с Т-образным вырезом и низким стоячим воротником.

Как и во всей Эстонии, маленькие девочки ходили здесь летом в одних рубахах и обязательно подпоясанные: считалось, что туго обвитый вокруг талии пояс наделяет силой и предохраняет от болезней. Взрослые девушки надевали одноцветные юбки, которые еще в начале прошлого столетия были нешитыми.

Как реликтовое явление, общее для финно-угорских народов, в одежде мульков удерживались и вышитые набедренники, свисавшие с боков от пояса. Замужние женщины носили еще передник — вместе с традиционным головным убором его торжественно надевали невесте во время свадьбы. Впредь она уже не смела появиться без них. А до замужества? По старинному обычаю, эстонские девушки коротко стригли волосы и повязывали голову тесьмой или носили венки. И еще древний элемент костюма — наплечное покрывало, которое женщина держит в руках.

Мужчины в Южной Эстонии носили длинные штаны из белого холста или сукна; спереди с пояса свисал кожаный карман. Верхняя одежда у мужчин и женщин была одинаковой — длинный распашной кафтан из черного сукна. А короткие мужские куртки и кофты, изображенные на других рисунках, появились лишь после перехода к модной городской одежде. Головной убор мужчины — типичная для эстонских крестьян фетровая шляпа. Зато кожаные постолы, которые по всей Эстонии были рабочей обувью, мульки надевали и в праздники.

Костюм жителей **Северной Эстонии** в прошлом столетии мало чем отличался в разных районах. Надо сказать, что эта группа оказалась значительно восприимчивее к новым формам одежды. Главная причина — влияние культуры городов, которых тут больше. К тому же в северных деревнях рядом с крестьянами жили немецкие, финские



Народная одежда
Южной Эстонии.
Подгруппа мульков,
приход Халлисте.
Мужской, женский
и девичий костюмы.
Начало XIX века.

Народная одежда Северной
Эстонии.
Ярваский уезд, приход
Ярва-Яани.
Женский и мужской
костюмы.
Вторая четверть XIX века.



Народная одежда
Западной Эстонии.
Пярнуский уезд,
приход Тыстамаа.
Женский и мужской
костюмы.
Середина XIX века.

Народная одежда
острова Сааремаа.
Костюм молодой замужней
женщины из прихода Карья,
женский костюм из прихода
Пейде, мужской —
из Карья.
Середина XIX века.



и эстонские свободные ремесленники, а они тоже одевались по-городскому.

В отличие от Южной Эстонии женщины здесь носили рубаху без рукавов и потому поверх нее надевали короткую широкую блузку. Она называлась *кяйсед* — «рукава». Такую рубаху из двух частей, известную в старинном костюме германцев и славян, носили в Эстонии прибрежные шведы, которые обитали здесь с XIII века. От них и заимствовали ее североэстонские женщины.

Отметим, что через одежду, выдававшуюся прислуге барских имений — хуторов и мыз — в счет заработка, тоже входили в крестьянский костюм новые веяния. Именно так уже в XVIII столетии появилась в Северной Эстонии пышная продольно-полосатая юбка. Отсюда она перекочевала в южные районы и на острова, но в каждой местности приобретала несколько иную расцветку.

Модным новшеством был и мужской костюм: штаны по колено, куртка, жилет и шейный платок. Такая одежда, характерная также для крестьян Скандинавских стран, распространилась отсюда на юг. Интересно, что поначалу короткие штаны шили из козых шкур замшевой выделки — еще сто лет назад это считалось признаком зажиточности. Но большинство уже тогда носило матерчатые штаны и куртки, выкрашенные по европейской моде в синий цвет. Той же самой краской индиго красили и длинные кафтаны.

Одежда **Западной Эстонии** имела немало общего с костюмом жителей южных и северных районов, но в целом отличалась от них. Скажем, рубахи тут женщины носили с длинными рукавами, а юбки — продольно-полосатые, с преобладанием красного цвета. Верхняя одежда и наряды мужчин северной части региона покроем и цветом походили на североэстонские, в южных же районах сохраняли цвет натуральной овечьей шерсти.

Взгляните на иллюстрацию, где изображены жители Тыстамаа — это на юге, неподалеку от Пярну. Как видите, в здешний мужской костюм входили уже знакомые нам короткие штаны, жилет и шейный платок. Но вот куртки мужчин, как и женские кофты, не отличались покроем и отделкой от верхней части длинных распашных кафтанов.

Наконец, **острова: Сааремаа, Муху и Хийумаа**. В костюме их населения немало своеобразного, причем свои особенности на каждом острове, а на большом Сааремаа — и в каждом районе. Весьма разнообразны, например, головные уборы женщин. Но самая характерная черта их нарядов — плиссированные юбки, складки которых в старину заглаживали горячими хлебами или камнями. Такие же юбки носили и шведки на островах, расположенных неподалеку. Рубахи на более южных Сааремаа и Муху были с рукавами, на Хийумаа, как и в Северной Эстонии, в женский костюм входила блузка-кяйсед.

Интересно, что некоторые модные элементы одежды прижились на островах раньше, чем на материке: лифы и кофты у женщин, куртки и жилеты у мужчин, шейные платки. Уже в XVII веке здесь башмаки были и рабочей обувью. Однако в целом традиционный крестьянский костюм сохранился на островах гораздо дольше — до начала

нашего столетия, на Муху даже до недавних дней. На остальной территории Эстонии в конце XIX века он уже уступил место одежде городского типа. Дело в том, что капитализм пришел на острова значительно позже, а ведь именно с его приходом разрушался всюду привычный уклад жизни земледельца и вместе с ним — древние художественные традиции народа.

Важную роль в эстонской народной одежде, особенно женской, исстари играли ювелирные изделия и орнамент — вышитый, тканый, вязанный, кружевной... И то и другое наши предки не воспринимали просто как украшение костюма — древние поверья приписывали им силу талисманов, отвращающих всевозможные беды.

Взгляните еще раз на иллюстрации: почти у каждой женщины самые разные ювелирные украшения. Чаще всего это белые или цветные бусы из стекла — их надевали на шею девочке, как только у нее прорезался первый зубок. В праздники женщины позажиточнее доставали из сундуков бусы из серебра. Очень часто носили также серебряные цепочки с подвесками из монет, окруженных ажурным ободком вроде солнечных лучей — «спицами». Порой такие ожерелья закрывали всю грудь.

Распространенным нагрудным украшением, а заодно и застежкой были в прошлом веке круглые — конические или плоские — пряжки из серебра или другого металла. С гладким краем назывались *сылъг*, с зубчатым — *преэс*. Последние нередко декорировались так называемыми «глазками» — гранеными красными стеклышками. Но самое парадное украшение — конические *сылъг*, достигавшие, как видно по рисункам, довольно внушительных размеров.

Наконец, орнамент. С давних пор он был в основном геометрическим и состоял из различных комбинаций простейших фигур: треугольников, квадратов, ромбов, розеток. Но, как и всегда в народном искусстве, многовековая традиция и неиссякаемая изобретательность мастеров превращали эти нехитрые мотивы в узоры необыкновенной красоты, буквально преображавшие даже повседневную одежду! У мульков бытовал и растительный орнамент, вероятно, средневекового происхождения. Им вышивали некоторые традиционные части костюма, например, набедренники.

В конце XVIII — начале XIX века прежде всего в Северной Эстонии распространился иной растительный узор — модных стилей барокко и рококо. С помощью городских и мызных вышивальщиц, которые тогда начали украшать им нижний край блузок-кяйсед и головные уборы, такой орнамент вскоре стал характерной чертой североэстонской народной одежды. Все же, когда за рукоделие брались сами крестьянки, они обычно упрощали и геометризировали пышные цветочные мотивы.

Так выглядел традиционный эстонский костюм. В наше время встретишь его нечасто. Однако интерес к народной одежде у нас в республике, да и повсюду, отнюдь не угас. Народную одежду исследуют ученые, зарисовывают художники, копируют модельеры. В музеях ею любят тысячью людей. Перед вами только рисунки. Но все равно — разве не красиво?

МАСТЕРА РОЖДАЮТСЯ НА ОСТРОВАХ

Кусочек суши в Балтийском море — остров Муху. Такой крохотный, что можно за день обойти. Но именно он вспоминался известному эстонскому писателю лауреату Ленинской премии Юхану Смуулу во время долгого путешествия в Антарктиду. Вспомните «Ледовую книгу»: снились ему свечки можжевельников, каменные изгороди, разнотравье лугов — такого нигде больше в Эстонии не встретишь...

Море сделало островитян рыбаками, а родная природа — мастерами-умельцами.

Здание Мухуской восьмилетней школы имени Ю. Смуула находится в самой гуще можжевеловых зарослей. Лето красит округу то в розовый, как у шиповника, то в белый, как у ромашки, цвет. Потом появляются вкрапления васильков, алые точки земляничин. Если посмотреть на работы девочек из школьного кружка рукоделия, то покажется, что лето на острове никогда не кончается.

— Раньше, — говорит руководитель кружка Миранда Вески, — наши женщины собирали цветы и вышивали прямо с натуры.

На Муху шутят: как только в семье рождается девочка, ей сразу дают иглу и нитки. Доля правды в этом есть — уже до школы многие владеют искусством вышивания.

Что такое мухуская вышивка? Миранда Вески, коренная жительница острова, автор единственного в своем роде учебника. В нем собраны образцы узоров, которыми пользовались мастерицы в прошлом и сегодня. Шерстяной пряжей по темному сукну вышивают они букеты или гирлянды из цветов, листьев, веточек. Коричневый или черный фон делает краски ярче, заставляет их играть. Нет



Р. Сасорин, 7 лет.
Хочу стать капитаном!
Гуашь.
Остров Сааремаа,
Кингисеппский район,
поселок Торнимяэ.

ни одного повторяющегося рисунка — мастерица не может позволить себе копировать узор, придуманный кем-то. Правда, девочки в школе пользуются образцами из «учебника» Миранды Вески, но переносят их на ткань своими руками, вкладывая в работу всю душу.

На первый взгляд может показаться, что вышивать совсем несложно. Но это не так. Миранда Вески обучала своему ремеслу ребят с материка, и какая-то неживая получалась вышивка. Мухуские девочки едва не с рождения знают, что ромашку надо вышивать диагональными стежками, а цветок мака — от края лепестка к сердцевине. И тогда ковер оживает. Впрочем, не только ковер: мухуские традиционные одежды тоже украшены вышивкой — головные уборы, блузки, пе-

редники и даже тапочки. Но труднее все-таки вышить ковер. Надо мелкими стежками тонкой пряжи покрыть почти всю его поверхность. В старину в приданом невесты обязательно был такой ковер или кошма для саний. Огромные полотнища девушки вышивали сообща — каждая свою часть узора. Это был их подарок подруге, пожелание ей счастья.

Точно так же, сообща, работают девочки из кружка Миранды Вески. Вчетвером за год успевают закончить один ковер.

На этом огромном полотнище цвета уже чуть поблекли оттого, что работа побывала на многих выставках: в Таллине, Москве, Чехословакии, Финляндии и Японии. Экспонировались также салфетки, блузки, тапочки, сумочки, накидки на подушки.

Меняется мода, но узоры остаются. Девочки шьют себе блузки по самым современным выкройкам и покрывают их мухуским орнаментом. Разве что гамма немного изменилась — преобладают пастельные тона. Но красят они пряжу так, как делали и их прабабушки, — отварами древесной коры, корней, листьев, почек.

Буйством красок отличается и осень на Муху, когда открывается традиционная выставка рукоделия. И вот рядом с работами признанных мастериц можно увидеть и вышивки их дочерей, внучек и правнучек...

Полчаса на пароме — и вы уже на другом острове, самом большом в Эстонии. Сааремаа тоже славится народными мастерами. Один из них, Ханс Нийт, уже не первый десяток лет обучает ребят из кингисеппской средней школы № 1. Она, кстати, как и районный центр, носит имя прославленного эстонского революционера Виктора Кингисеппа, уроженца этих мест.



Вышивка учениц
Мухуской средней школы.



Деревянные изделия учеников
Кингисеппской средней школы.

Далеко не новая деревянная кружка могла бы украсить экспозицию краеведческого музея. Но Ханс Нийт хранит ее здесь, в школьной мастерской:

— Ее сделал мой дедушка более ста лет тому назад. У меня нет более дорогой реликвии.

Каждый год на первом занятии он достает из огромных ящиков бесчисленное множество кружек, шкатулок, сундучков, блюд и показывает их ребятам: «Вот как надо работать с деревом!» Эти слова звучат напутствием мальчишкам.

И начинается настоящая работа. Надо выстругать клепки. Плотно пригнать их друг к дружке, собрать, вставить донышко, сточить края. Отшлифовать все

изнутри и снаружи... Остается приделать крышку и ручку. Казалось бы, мелочь, но вот тут-то как раз и открывается простор для фантазии. Ведь они могут быть самой, разной формы. Да, на звание мастера нечего претендовать, пока своего чего-то не придумаешь.

— Лучшие кружки получаются из можжевельника, — говорит Ханс Нийт. — Его специфический горьковатый запах очень долго сохраняется. Да и сама древесина отличается красивым рисунком.

Сааремааские кружки украшают орнаментом из кружочков, крестиков, квадратов: всего этого ровно столько, чтобы не заслонить текстуру дерева.

Ученики Нийта родились и выросли в городе. В городскую квартиру не поставишь верстак. Но зато можно летом поехать в деревню к дедушке и там, под навесом во дворе, пилить, точить и строгать сколько душе угодно.

Ханс Нийт гордится своими подопечными. Как и воспитанницы Миранды Вески, многие из них стали известными мастерами в республиканском объединении народных промыслов «Уку». И у прежних мальчишек, теперь отцов семейств, дома на самом видном месте стоит первая сделанная ими кружка из можжевельника.

Ю. ЭНДЕ

Таллин



К. Сульби, 10 лет.
Спортивный день
в пионерском лагере.
Гуашь.
Таллин.



П. Кодасма, 11 лет.
Пчеловоды.
Офорт.
Пярну.



А. Вээлмаа, 12 лет.
Иллюстрация
к стихотворению Ю. Смуула
«Рыбак улыбается». Гуашь.
Таллин.



УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ СКЕЛЕТ ЧЕЛОВЕКА

Художнику необходимо знать пропорции человека, обусловленные особенностями скелета, который является плотной основой тела. Условно человеческий скелет можно разделить на следующие части: туловище, шею, голову, парные верхние и нижние конечности.

Пластический центр фигуры находится на лобковой кости и у большинства совпадает с геометрическим центром. Расстояние от верхней точки головы до лобковой кости будет составлять половину фигуры, а расстояние от лобковой кости до пяточной кости тоже соответствует половине фигуры. Отклонения от этого правила незначительны — в пределах 3—4 см на 170 см роста, но они сразу же сказываются на внешнем виде человека — мы говорим «коротконогий» или «длинноногий». Важно знать еще одну пропорциональную закономерность — расстояние от плинта (пола) до верхнего края коленной чашечки равно расстоянию от верхнего края коленной чашечки до гребешка подвздошной кости.

Можно считать, что плечо равно предплечью. Руки, находясь в свободном положении, доходят до середины бедра. Ширина черепа укладывается в плечевом поясе три раза. Художники, обнаружив в природе общие пропорциональные закономерности, установили каноны, в которых единицей измерения (модулем) в разные времена были разные части фигуры человека: высота головы, длина кисти, длина позвоночного столба. Наконец, пришли к общепринятому модулю — голове. Считается, что в росте человека она укладывается восемь раз. Такие пропорциональные соотношения наиболее типичны, однако немало и отклонений. Так, может встретиться человек, в росте которого уложится не 8, а 7,5 или 6 голов. Но если в фигуре укладывается только 5 голов, то о таком человеке мы говорим, что он с уродливыми пропорциями. Может быть и обратное: в росте содержится 9 голов; а если 10, то это уже исключение. Человек с такими пропорциями для нас в диковину.

Некоторые художники считают, что следование в практи-

СКЕЛЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

1. Череп
2. Шейные позвонки
3. Грудная клетка
4. Плечевая кость
5. Таз
6. Позвоночный столб
7. Бедренная кость
8. Лучевая кость
9. Локтевая кость
10. Кисть руки
11. Волыпеберцовая кость
12. Малоберцовая кость
13. Кости стопы

КОСТИ ПОЗВОНОЧНИКА

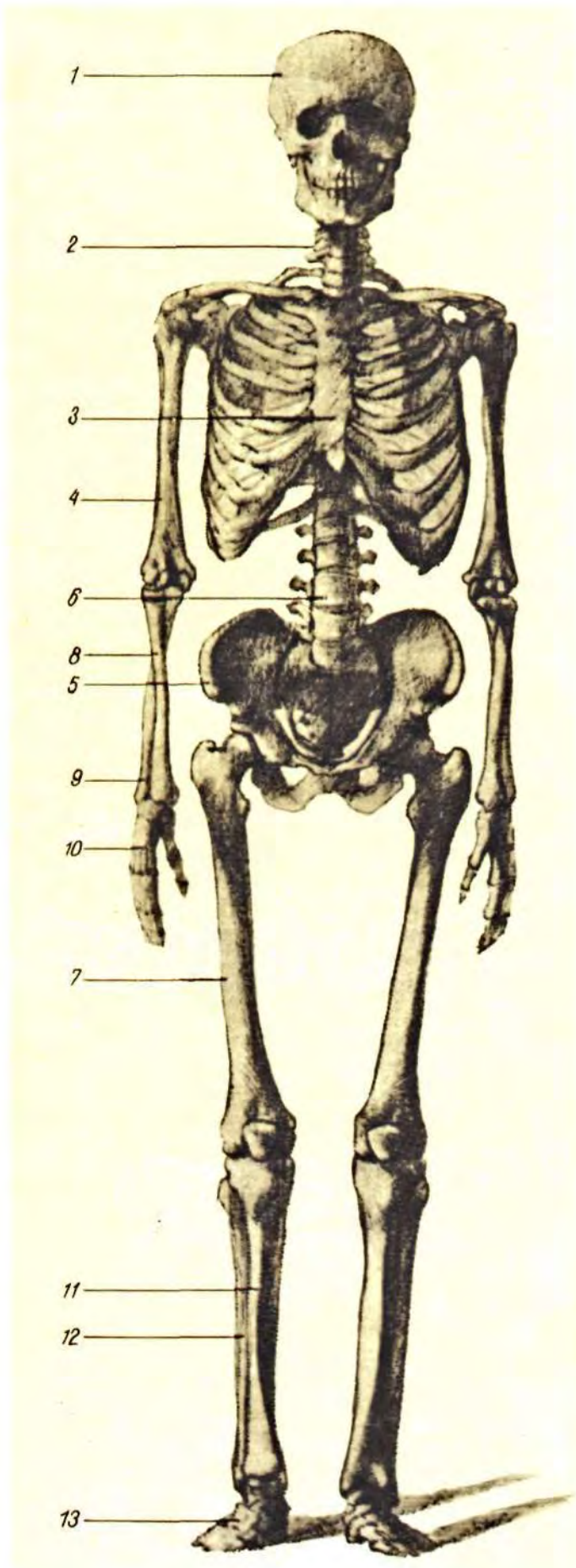
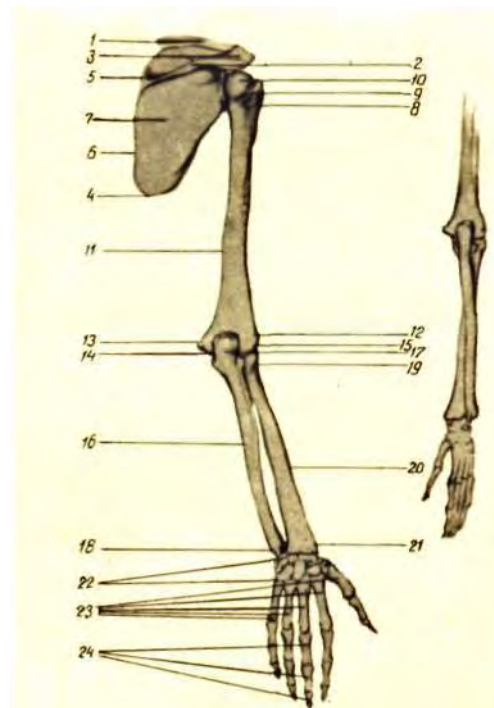
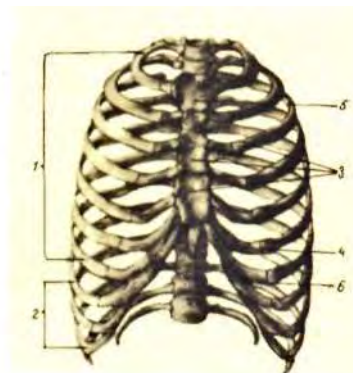
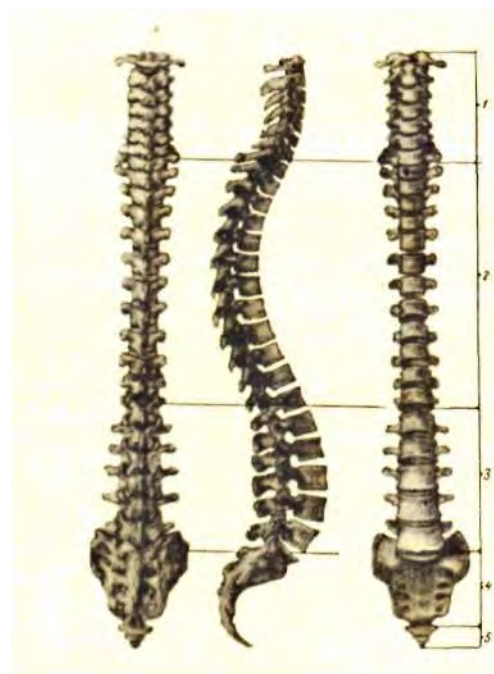
1. 7 шейных позвонков
2. 12 грудных позвонков
3. 5 поясничных позвонков
4. 5 крестцовых позвонков
5. 4 копчиковых позвонка

СКЕЛЕТ ГРУДНОЙ КЛЕТКИ

1. Истинные ребра
2. Ложные ребра
3. Грудина
4. Мечевидный отросток
5. Рукоятка грудины
6. Реберная дуга

КОСТИ ВЕРХНЕЙ КОНЕЧНОСТИ СЗАДИ

1. Ключица
2. Ось лопатки
3. Плечевой отросток лопатки
4. Нижний угол лопатки
5. Внутренний угол лопатки
6. Позвоночный край лопатки
7. Лопатка
8. Большой бугорок плечевой кости
9. Шейка плечевой кости
10. Головка плечевой кости
11. Тело плечевой кости
12. Наружный надмышелок плечевой кости
13. Внутренний мышелок плечевой кости
14. Блок
15. Головчатое возвышение локтевой кости.
16. Тело локтевой кости
17. Локтевой отросток локтевой кости
18. Шиловидный отросток локтевой кости
19. Головка лучевой кости
20. Тело лучевой кости
21. Шиловидный отросток лучевой кости
22. Кости запястья
23. Кости пясти
24. Фаланги пальцев



ческой работе канонам связывает творческую инициативу, обедняет творчество. Это мнение ошибочно. Все дело в том, как пользоваться канонами. Если художнику канон нужен для выяснения общей закономерности натуры, для определения индивидуальных ее особенностей, то такое обращение с канонами обогатит видение острохарактерного в природе, а значит, и творчество. Плохо, когда канон возводится в ранг незыблемой догмы.

Самый большой объем в человеческом теле — туловище. Оно не только находится в вертикальном положении, но может наклоняться вперед, назад, в стороны, производить движения скручивания. Туловище делится на две части — позвоночный столб и грудную клетку.

Рассмотрим позвоночный столб сбоку. Вы можете заметить в его общей линии два изгиба вперед и два — назад. Благодаря им увеличиваются рессорные свойства всего торса. Первые изгибы носят название лордозов, вторые — кифозов. Каждый позвонок соединен с соседним межпозвоночным диском. Межпозвоночные диски состоят из студенистой массы — межпозвоночного хряща, который также ослабляет толчки при ходьбе, беге, прыжках.

Тело позвоночного столба состоит из 7 шейных позвонков, 12 грудных, 5 поясничных, 5 сросшихся между собой крестцовых и 4 копчиковых.

Большое значение в форме туловища имеет скелет грудной клетки. Грудная клетка образуется прикреплением 12 пар ребер к позвонкам и состоит из грудины и реберной дуги. Прикрепленные к груди 7 пар ребер называются истинными, остальные 5 — ложными. Грудная клетка имеет бочкообразную, слегка конусообразную форму. Форма грудной клетки зависит от возрастных особенностей, на нее часто влияют профессиональные факторы.

Важную роль в пластике человеческого тела играют кости верхних и нижних конечностей. Кости рук, лопаток, а также ключицы образуют так называемый плечевой пояс. Кости ног, таза относятся к тазовому поясу.

Существенным элементом плечевого пояса являются лопатки, расположенные на задней части грудной клетки с левой и правой сторон. Они крепятся мышцами к позвоночному столбу и грудной клетке.

Лопатка напоминает треугольник с нижним, внутренним и наружным углами. Необходимо обратить внимание на ее важную образующую форму — ось лопатки и плечевой отросток — акрацион. При движении руки в сторону, назад, вперед лопатка благодаря акрациону обладает большой подвижностью.

На передней поверхности грудной клетки сверху расположена длинная изогнутая кость — ключица. Она напоминает форму латинской буквы S и расположена обычно горизонтально. Хотя встречаются люди, у которых ключица чуть приподнята или слегка опущена. Одним концом она крепится с грудиной, другим сочленяется с плечевым поясом.

Общую форму скелета верхней конечности можно разделить на три участка — плечо, предплечье и кисть. Скелет плеча образует плечевую кость — трубчатую, удлиненную. В ее верхней части находится круглая по форме головка, между ней и телом расположены шейка плечевой кости и два бугорка — большой и малый. В нижней части плечевой кости находится внутренний и наружный надмышелки, еще ниже расположен блок и головчатое возвышение.

Предплечье состоит из двух костей — лучевой и локтевой. Их внешние формы сильно отличаются. Верхний отросток локтевой кости называется локтевым отростком, впереди его расположен венечный отросток. Между двумя отростками полукруглая вырезка, здесь происходит сочленение с блоком лучевой кости.

В нижней части локтевой кости расположена ее головка. Со стороны мизинца находится шиловидный отросток.

Лучевая кость по своему размеру и массе значительно меньше локтевой. Более тонкая часть ее сверху. Верхнюю часть лучевой кости венчает цилиндрическая головка. Ниже цилиндрической головки — шейка лу-

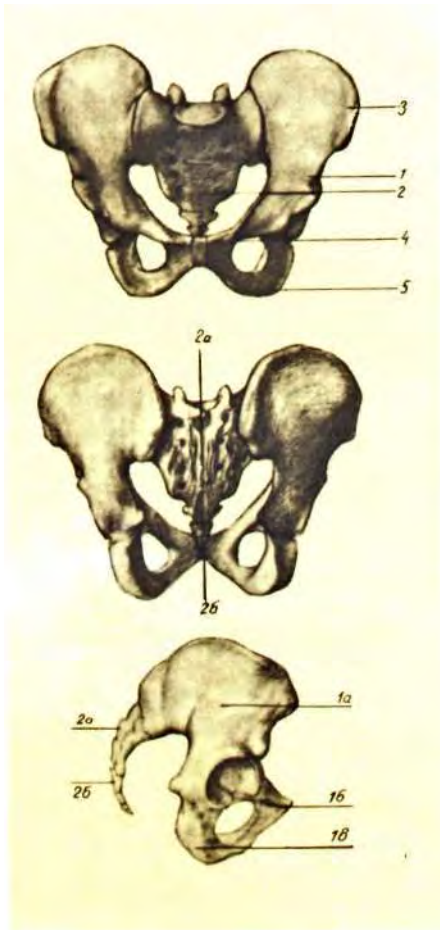
чевой кости. В самой нижней ее части — небольшой шиловидный отросток.

Скелет кисти анатомически делится на три отдела: запястье, пястные кости и фаланги пальцев. А проще — кисть включает в себя две части: собственно кисть и пальцы.

Кости запястья расположены в два ряда, это восемь небольших костей, у каждой из них свое название. Запястный массив несколько напоминает дугобразную форму, вогнутую спереди. Форма пястных костей повторяет движение запястья. Кости пальцев, за исключением большого, состоят из трех фаланг. Скелет большого пальца образован двумя фалангами — основной и ногтевой. Форма кисти может быть удлиненной либо более короткой. В области запястного сустава кисть руки очень подвижна. По отношению к предплечью она может производить сгибание, разгибание, а также круговое движение.

Как упоминалось выше, к тазовому поясу относятся кости таза, а также кости свободных нижних конечностей. Таз состоит в основном из четырех крупных костей — двух тазовых (правой и левой), крестца и копчика. На крестцовую часть, которая находится между двумя подвздошными костями, приходится давление всего тела. В верхней части тазовой кости находится подвздошный гребень, в нижней части таза — лобковая кость и седалищные бугры, образованные двумя полукружиями.

Переходим к рассмотрению самых больших костей человеческого тела — бедренным, имеющим изогнутую поверхность и трубчатое строение. В верхней части находится полусферическая головка, с наружной стороны бедренной кости расположен большой вертел. Его легко можно определить в стоящей фигуре, которая опирается на одну ногу. С обратной стороны находится так называемый малый вертел. Сверху вниз между ними расположен межвертель-

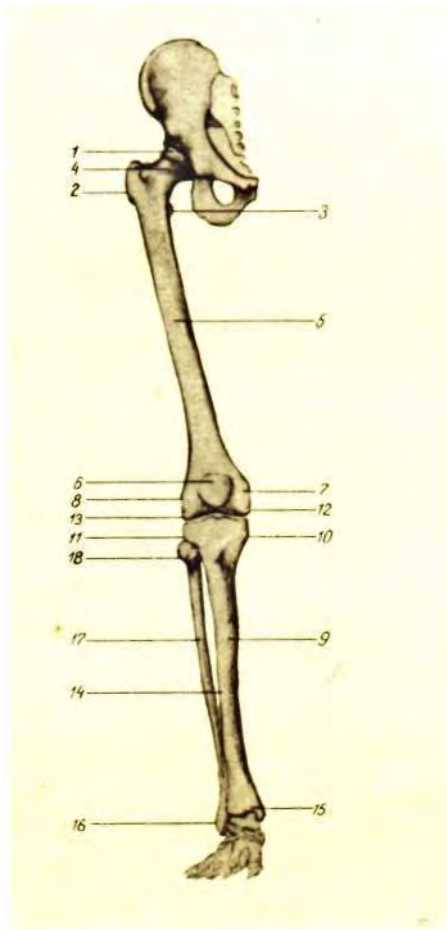


КОСТИ ТАЗА

1. Тазовая кость
2. Крестец
3. Подвздошный гребень
4. Лобковая кость
5. Седалищный бугор
- 1а. Тазовая кость
- 1б. Лобковая кость
- 1в. Седалищный бугор
- 2а. Крестец
- 2б. Копчик

КОСТИ НИЖНЕЙ КОНЕЧНОСТИ СПЕРЕДИ

1. Головка бедренной кости
2. Большой вертел
3. Малый вертел
4. Шейка бедренной кости
5. Тело бедренной кости
6. Надколенная чашечка
7. Внутренний надмышечек бедренной кости
8. Наружный надмышечек бедренной кости
9. Большебедренная кость
10. Внутренний мыщелок бедренной кости
11. Наружный мыщелок бедренной кости
12. Наружный мыщелок большеберцовой кости
13. Внутренний мыщелок большеберцовой кости
14. Передний гребень большеберцовой кости



15. Внутренняя лодыжка
16. Наружная лодыжка
17. Малоберцовая кость
18. Головка малоберцовой кости

КОСТИ СТОПЫ СВЕРХУ

1. Кости предплюсны
2. Кости плюсны
3. Фаланги пальцев



ный гребень. На нижней части бедренной кости имеются мыщелки — внутренний и наружный. Шероховатая поверхность над ними называется надмыщелками. Впереди бедра к нижней его части примыкает треугольная коленная кость — чашечка. Она легко прощупывается под кожей.

Голень состоит из примыкающих двух костей — большеберцовой и малоберцовой. Большеберцовая кость занимает внутреннее положение, а малоберцовая — наружное. Большие выступы большеберцовой кости в верхней ее части называются внутренними, а с наружной стороны — наружными мыщелками. Выше находятся надмыщелки бедренной кости.

Нижнюю часть большеберцовой кости замыкает выступ, который хорошо виден под кожей. Это лодыжка.

На малоберцовую кость приходится наружная лодыжка. Хорошо прослеживается под кожей на всем протяжении бедренной кости ее гребень.

Кости голени сочленяются со стопой и замыкают развитие нижней конечности. Исключительно большое значение для всего скелета человека имеет форма стопы. Стопа тоже подразделяется на три части — предплюсна, плюсна и фаланги пальцев. В ее строении различается ряд сводов, или арок, направленных продольно и поперечно. Такое их расположение способствует лучшим рессорным свойствам тела. Самая большая кость предплюсны — пяточная. Вся предплюсна состоит из семи костей, каждая из которых имеет свое название. Как и кисть руки, стопа ноги состоит из трех фаланг пальцев, кроме большого. Но фаланги пальцев ноги гораздо меньше по размеру.

Таковы основные части скелета человеческой фигуры. Знание его строения поможет вам при изображении человека.

В. ЧЕРКАСОВ,
скульптор

«ДА, Я ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЛЮБИЛ НАШУ ЗЕМЛЮ»

Эту фразу из автобиографии американского художника Рокуэлла Кента можно поставить эпиграфом к его творчеству. А эпиграфом ко всей его судьбе могли бы служить слова американского писателя А. Кана: «Какой другой современник воплотил в себе на протяжении своей жизни многогранные качества художника, писателя, исследователя, иллюстратора, фермера, мореплавателя, оформителя книг, архитектора, плотника, оратора, литографа, гравера по дереву, публициста и политического деятеля?»

Перечень занятий Кента нетрудно продолжить: он был рыбаком и чертежником, торговал фруктами и настраивал фортепьяно, служил в банке рассыльным и давал уроки рисования... Впоследствии это позволило ему с полным правом сказать: «Мы, художники, живем жизнью людей и создаем картины на основании своего жизненного опыта, чтобы они вызвали у вас интерес к жизни». В его полотнах, рисунках, гравюрах, книгах запечатлено то, что он знал, видел, испытал. Они действительно вызывают у зрителей интерес к той беспокойной и богатой событиями жизни, которая выпала на долю их автора.

Рокуэлл Кент родился в 1882 году в небольшом городке Тэртитаун (штат Нью-Йорк) в типичной среднеамериканской семье. Его отец рано умер, оставив вдову с тремя маленькими детьми. Рокуэлл — старший из них — еще мальчиком стал помогать матери зарабатывать на хлеб: он делал росписи по фарфору и выкалывал рисунки на кожаных коробочках и футлярах. К шестнадцати годам Кент, по его собственным словам, стал



профессионалом в прикладном искусстве. Интересно, что уже тогда выявилась не только художественная одаренность юного мастера, но и основное направление его будущего творчества — всем другим жанрам он предпочитал пейзаж.

Поступив на архитектурный факультет Колумбийского университета, Кент вскоре убедился, что его призвание — живопись, и перешел в Нью-Йоркскую школу искусств, где преподавали прогрессивные мастера того времени. По совету своего учителя Р. Генри, одного из виднейших американских художников-реалистов, Кент совершил первое путешествие на остров Монхеган. Здесь Рокуэлл впервые близко соприкоснулся с суровой первозданной природой и с жизнью простых рыбаков — «истинных детей труда с мозолистыми руками», которые стали героями его ранних картин.

Четырнадцать больших полотен, написанных на Монхегане, в 1907 году были посланы молодым

Р. КЕНТ ОБ ИСКУССТВЕ И О СЕБЕ

Искусство как социальная сила несет на себе серьезную ответственность, и о нем будут судить по тому, в какой мере оно выполняет свой долг. Искусство может ободрить нас или огорчить, укрепить наши надежды или углубить наше отчаяние, может вдохнуть в нас веру или уничтожить ее... Но оно может также увести нас из этого мира в бесплодную и пустынную землю одиночества. От самого чело-

века зависит, каким путем пойдет его искусство.

1955

Искусство — не искусство, если оно хвастливо лезет на первый план. Когда голубая краска, изображающая небо, перестает быть краской и становится глубиной пространства, только тогда эта голубизна совершенна и по-настоящему прекрасна. Когда зеленая краска становится сочной травой, а коричневая — землей и скалами, когда индиго превращается в океанскую воду,

а изображение человеческого тела — в плоть и кровь, когда слова становятся идеями, а звуки — музыкальными образами, когда все виды искусства входят как неотъемлемая часть в живую действительность, только тогда искусство будет отвечать достоинству Человека.

1955

Создавая свои произведения, я всегда стремился к тому, чтобы они передавали мои мысли и ощущения и были понятны не только узкому кругу любителей

Р. Кент.
Иллюстрация к книге
художника «Это мое
собственное».
▷ Тушь, перо. 1940.

Р. Кент.
Иллюстрация к роману
Г. Мелвилла «Моби Дик,
или Белый Кит».
Тушь, перо. 1929.

живописцем в Нью-Йорк на выставку, которая прошла с большим успехом и принесла ему известность. Кент заявил о себе как художник-реалист. Верность принципам реализма он сохранил на протяжении всего творческого пути.

Открыв для себя Монхеган и его обитателей, Кент построил там дом и перебрался на остров. Но деятельному и любознательному художнику не сиделось на месте: выручив немного денег от продажи картин, он со своим восьмилетним сыном отправился на Аляску, «где вместо гранитных оград — деревья, где днем небо голубое, а снег действительно белый». Именно в такой незамутненной гамме выдержано полотно «Аляска. Вид с Лисьего острова зимой»: голубое небо, голубые тени на белом снегу и четкие графические силуэты обнаженных деревьев. Суровость не тронутого цивилизацией мира передана холодным колоритом и уравновешенной композицией, где над всем господствует устойчивый пирамидальный объем занесенной снегом горы. В пейзажах Аляски он окончательно нашел свою манеру письма — сдержанную, почти графичную, изысканную в ее тщательно продуманном лаконизме. Художник стал отдавать предпочтение холодным тонам и чистым краскам: белой, черной, голубой, зеленой и коричневой.

Вернувшись с Аляски, Кент вскоре снова отправился в путь. Его влекли суровые края — Огненная Земля и Гренландия, Исландия и Ньюфаундленд. Отовсюду он привозил новые и новые полотна. В Гренландии жил среди эскимосов и всей душой полюбил этот народ, трудолюбивый и мужественный. Мастер изображал своих новых друзей, когда они ловили рыбу («Эскимос в каяке»), возвращались с охоты («Возвращение охотника») или отдыхали («Весеннее воскресенье»).

Герои Кента существуют в неразрывном един-



стве с окружающей природой. В полотне «Эскимос в каяке» узкая черная лодка выглядит такой же постоянной деталью пейзажа, как и плывущие рядом айсберги. Белая куртка эскимоса напоминает маленькую льдину, а отражение человека в воде и вовсе не отличается от изображения ледяной горы. В картине царит ничем не нарушаемая тишина, полное спокойствие, гармония между человеком и природой. Каяк словно застыл в плавной зыби зеленоватых волн: мастер поместил

и ценителей искусства, но и всему народу, к которому обращено мое творчество. Я всегда старался говорить таким языком в моем искусстве, который понятен народу. Поэтому мой язык в искусстве всегда прост и ясен.

1958

Если судить по моим картинам и тем суждениям об искусстве, которые время от времени встречаются на страницах этой книги, я — сторонник **реализма**, что, надеюсь, не означает отрицания других направлений. В основе

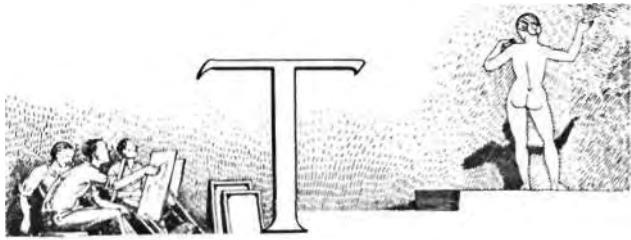
реализма лежит мысль, что вселенная во всех ее проявлениях, будучи первичным и вечным фактором, обуславливающим существование человека, представляет собой норму. Когда ощущения человека находятся в наиболее полной гармонии с этой нормой, мы говорим о прекрасном. Реализм заключается именно в признании и раскрытии этого прекрасного. Его отличительная черта — правдивость.

1955

В моем творчестве на меня

воздействует лишь то, что я вижу; под влиянием зрительных впечатлений у меня появляется желание отразить видимое, расширить или опозитивировать его, применив весь свой разум и знания. Я вижу землю плоской, но знаю, что она — круглая, и именно такой она представляется моему внутреннему взору. Вся мою жизнь то, что я воспринимал своими ощущениями, оказывало на меня такое сильное воздействие, что я не мог не рисовать и в каком-то ином вдохновении не нуждался.

1955



его строго параллельно нижнему краю картины, чтобы диагональной линией не внести в композицию иллюзию движения. Мир, изображенный Кентом, безбрежен и вечен. Статичность композиции вызывает представление об остановленном времени. Картина превращается в символ вечности, где нет места тревогам и заботам сегодняшнего дня.

Незатейливый быт северного народа нашел отражение в графике Кента. В его иллюстрациях к собственным книгам — «Курс N by E», «Грэнландский дневник», «Саламина» — мы видим, как эскимосы охотятся на медведей, вытаскивают на берег кита-белуху или с детским любопытством заглядывают в освещенное окно дома художника. В изображении персонажей уже нет того обобщения, которое отмечало «Эскимоса в каяке». Нередко перед нами портреты близких знакомых художника, снабженные его комментариями. Вот «Давид, идущий по тонкому льду. Он не боится смерти». Вот плясунья Беата, неряха Дебора, главная героиня повести Кента — гордая красавица Саламина. Мастер постарался точно передать черты лиц, с почти этнографической достоверностью запечатлеть одежду — высокие сапоги-камики, короткие штаны и расшитые бусами куртки-анораки. Но это не ведет к натурализму, частное у Кента не заслоняет общее.

Столь же лаконичны иллюстрации Кента к книгам других авторов. Он предложил читателю собственную интерпретацию Шекспира, Гёте, Боккаччо, Пушкина. Художник знал и ценил русскую литературу: на обложке каталога одной из выставок он поместил слова Достоевского, а Льва Толстого называл «своим давним другом». Но ближе всего художнику были книги, говорившие о море, — Г. Мелвилла, Д. Лондона, Р. Стивенсона... Море — постоянный герой живописи Кента — выплеснулось на его графические листы, иногда зеркально гладкое, подчас покрытое барашками пены, а порой бушующее, грозное, страшное. Мастер изображал его в разных манерах и техниках. То оживлял поверхность доски легким прикосновением резца, создавая прозрачные, словно тающие в потоках света марини; то уверенно и твердо наносил карандашные штрихи по форме кораблей и прибрежных скал; то оперировал черно-белыми плоскостями.

Но главным для Кента был не «портрет» моря, а человек, бесстрашно вступающий с ним в борьбу. Иногда побеждала стихия; на иллюстрации к «Моби Дик» кит — ее олицетворение — уничтожает лодку с людьми. Но в конце концов торжествует человек. Кульминацией темы звучит гравюра «Негибнущая» — корабль, украшенный резной

фигурой женщины, которая летит над морем, подобно гриновской «Бегущей по волнам». Такая же фигура венчала дом, построенный художником на Ньюфаундленде.

Кент считал, что именно гравюра наиболее полно отвечала особенностям его художественной натуры: нежеланию выделять полутона, пристрастию к солнечным, а не к пасмурным или туманным дням, любви к четкой, резкой линии; «ясному восприятию явлений в противовес мистике; абсолютному, не знающему компромиссов реализму...». Кент-график многогранен и виртуозен. Его графические произведения порой совершенно непохожи друг на друга: мягкая размытость пейзажа «Школы в Чeshire» ничем не напоминает жестких, словно металлических форм в иллюстрациях к «Саламине», хотя обе работы исполнены в одной технике литографии.

Мастерство Кента-графика проявляется во всем, начиная с выбора формата. Спокойные пейзажи в «Моби Дике» разворачиваются преимущественно по горизонтали, а вертикальные листы отданы драматическим сценам борьбы с огромным китом. В иллюстрациях ярко обнаруживается и его композиционный дар: в известном листе с ныряющим китом художник нашел неожиданное решение, показав морские глубины как бы в вертикальном разрезе. Над поверхностью взбаламученной воды виднеется только хвост исполина, почти закрывающий собой узкую полосу звездного неба. Он подчеркивает размеры чудовища еще нагляднее, чем лодка, кажущаяся такой маленькой в его пасти.

Формальные приемы, к которым прибегает Кент, отнюдь не самоцель. Резкая и определенная светотень, присущая большинству графических работ, выразительно передает холодное спокойствие лунного света («Человек у мачты»), ослепительное сияние, заливающее комнату («Фауст»), ореол мученического венца («Памяти Сакко и Ванцетти»). Мастер пользуется и разнообразными приемами штриховки: в иллюстрациях к Шекспиру точечный штрих делает их похожими на гранитные рельефы, а крупные параллельные штрихи рисунков к «Декамерону» воскрешают в памяти простые четкие линии ренессансной гравюры. По мнению видного исследователя художественной культуры США А. Д. Чегодаева, гравюры и рисунки Кента «представляют собой самое значительное, что было за последние полвека в американском графическом искусстве».

Одна из важнейших тем графики Кента определялась его политическими убеждениями. Об этом говорят сами названия работ — «Памяти Сакко и Ванцетти», «Пролетарии всех стран, соединитесь!», «Вечная бдительность — залог свободы», «Европа 1946 года». Художник встал в ряды борцов за мир и демократию, за лучшее будущее для тех простых людей, с которыми сроднился за годы странствий. В 1936—1937 годах он выступил в защиту республиканской Испании, а когда гитлеровская Германия напала на СССР, призвал соотечественников помочь Советскому Союзу в борьбе против фашизма. И конечно, не случайно после войны художник стал одним из инициаторов и авторов Стокгольмского возвра-



Р. Кент.
Заставка к книге художника
«Это я, господи!».
Тушь, перо. 1955.

Р. Кент.
Смерть фашизму!
Тушь, перо. 1950-е годы.



Р. Кент.
Иллюстрация к роману
Г. Мелвила «Моби Дик
или Белый Кит».
Тушь, перо. 1929.

Р. Кент.
Эскимос в каяке.
Масло. 1933.





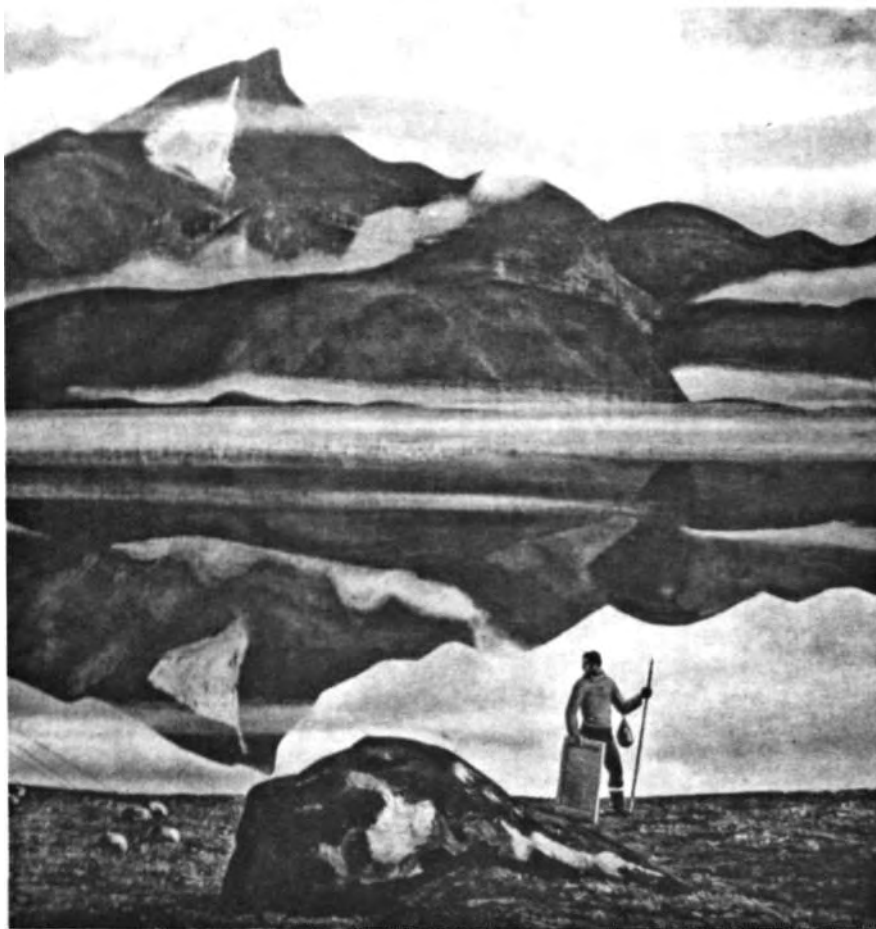
Р. Кент.
Скала чайк. Монхеган.
Масло. 1955.

ния, направленного против угрозы ядерной войны.

На этом пути Кента ожидали немалые трудности. Силы американской реакции преследовали его и его родных. Однако художник обрел могучего друга — Советский Союз. В 1957 году Кент был избран председателем Национального совета американо-советской дружбы. В крупнейших городах



Р. Кент.
Рисунок для фронтисписа
книги художника
«Это я, господи!».
Тушь. перо. 1955.



Р. Кент.
Художник в Гренландии.
Фрагмент.
Масло. 1929.



Rockwell Kent

СССР состоялись выставки его работ, на которых, по словам мастера, побывало в десять раз больше народа, чем за всю его предыдущую жизнь. Советские люди узнали и полюбили искусство американского художника. Поэтому вполне закономерным было неожиданное на первый взгляд решение Кента — подарить часть своих произведений Советскому Союзу. В 1960 году более 900 картин, рисунков и гравюр поступили в центральные музеи нашей страны, а в последующие годы на русский язык были переведены многие его книги.

Без преувеличения можно сказать, что Роквелл Кент — самый популярный в СССР художник Соединенных Штатов. Его работы выразительно и немногословно рассказывают о красоте Америки, ее природе, ее людях и, конечно, о ее замечательном сыне — талантливом и щедром, каким до конца своих дней был Роквелл Кент.

М. БУСЕВ

Р. Кент.
Аляска. Вид с Лисьего
острова зимой.
Масло. 1919.

Р. Кент.
Иллюстрация к книге
художника «Это мое
собственное».
Тушь, перо. 1940.



В. СУРИКОВ. «БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»



Василий Иванович Суриков — великий русский исторический живописец, но сказать про него только это недостаточно: в искусстве Сурикова воплотился национальный гений. Значение его творчества осознается не сразу, а лишь с течением жизни, когда человек приобретет опыт, знания, разовьет разум, воспитает в себе душевную мудрость. Постигание искусства Сурикова столь же радостно и сложно, как постижение поэзии Пушкина.

Среди картин мастера «Боярыня Морозова» занимает едва ли не главное место. Она была показана впервые на выставке 1887 года в Петербурге, когда Суриков стал уже известным художником, автором «Утра стрелецкой казни» и «Меншикова в Березове». Тем не менее новое произведение вызвало весьма различные отклики. Только три человека оценили картину положительно: писатели В. Королен-

В. Суриков.
Боярыня Морозова.
Масло. 1887.

ко, В. Гаршин и художественный критик В. Стасов. Всеобщее признание пришло к ней, как почти ко всякому шедевру, значительно позднее.

Когда хотят понять художественное произведение, решают три вопроса. Во-первых, определяют, что хотел сказать автор картиной. Во-вторых, как он высказал свою мысль образительно. Третий вопрос: что же получилось? В чем смысл и значение произведения?

Итак, постараемся определить задачу Сурикова в картине «Боярыня Морозова». Посмотрим, как повсюду сюжет картины?

Обратимся сначала к русской истории трехсотлетней давности. Царь Алексей Михайлович под давлением патриарха Никона

провел церковную реформу, которая предписывала некоторые изменения, в том числе и в церковных обрядах. Например, если раньше люди крестились двумя перстами, то теперь нужно было креститься тремя. Подобные нововведения вызвали недовольство в народе, перешедшее в сопротивление церковной реформе, нередко доходившее до фанатизма. Произошел раскол. Тех, кто не хотел подчиниться царскому указу, называли раскольниками. Вскоре их начали жестоко преследовать — отправляли в ссылку, бросали в земляные ямы или подвалы с крысами, сжигали живьем. Но раскольники не сдавались, среди них были люди всех слоев населения — от крестьян, нищих и ремесленников до купцов, бояр и князей. Некоторые пользовались широкой известностью и большим влиянием в народе. Именно такой раскольницей стала боярыня Морозова,



В. Суриков.
Голова Странника.
Карандаш. 1883—1885.

В. Суриков.
Странник.
Карандаш. 1885.

В. Суриков.
Странник.
Масло. 1886.

В. Суриков.
Странник.
Масло. 1885—1886.



человек необычайной духовной силы. Царь повелел арестовать непокорную боярыню, отобрать у нее имения и земли. Он предлагал ей свободу и возвращение богатства, если она отречется от своих взглядов, но Морозова была непоколебима. Тогда ее выслали из Москвы и вскоре убили.

Суриков изобразил героиню, когда ее везли на крестьянских дровнях по московским улицам то ли на допрос, то ли уже в ссылку. И тут встает вопрос. Ведь к тому времени, когда художник писал картину, церковная реформа, так остро воспринятая народом в XVII веке, уже никого не волновала, в том числе и самого художника. Почему же Суриков избрал подобный сюжет? В русской действительности можно найти много примеров, когда люди жертвовали собою ради идеи, что было важнейшей национальной чертой народа. История Морозовой давала возможность выразить и прославить эту черту, тем и привлекла мастера ее трагедия, а вовсе не сутью раскольничьей деятельности боярыни.

Таким образом, главной задачей Суриков считал воплощение идеи самопожертвования ради убеждений. Он окружил Морозову различными людьми — взрослыми и детьми, мужчинами и женщинами, боярами и нищими, странниками и монахинями, купцами и ремесленниками, попами и стрельцами, — чтобы показать, как народ относится к подвигу Морозовой. Вторая задача стала не менее грандиозной, чем первая. Соединение двух задач рождало третью — воплотить образ русского народа в трагический, напряженный момент жизни.

Чтобы взяться за создание картины, нужно было ощущать в себе нечто родственное тем людям, которых хотел изобразить художник. Суриков происходил из казацкой семьи. Его предки пришли в Сибирь вместе с Ермаком. «В Сибири народ другой, чем в России, — рассказывал художник, — вольный, смелый... про нао говорят: «Краснояры сердцем яры». Предки Сурикова, бывшие командирами, а дед — атаманом Енисейского казачьего полка, не терпели притеснений, любили вольность и нередко показывали необузданный нрав.

Яркие впечатления эта жизнь дала Сурикову. Без кровной связи со свободолюбивыми красноярцами, без впечатлений сибирской жизни едва ли возникло бы у художника желание написать сначала «Утро стрелецкой казни», а потом и «Боярыню Морозову». Выходит, то, о чем писал Суриков, было близко ему с детства. Вспомним его другие картины — «Покорение Сибири Ермаком», «Степан Разин»...

«А то раз ворону на снегу увидел. Сидит ворона на снегу и кры-



В. Суриков.
Голова боярыни Морозовой.
Этюд.
Масло. 1886.

ло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал». Эти слова Сурикова очень важны. Нельзя думать, что увиденная ворона и написанная картина так уж тесно связаны. Лишь спустя много лет ворона на белом снегу, не выходящая из памяти художника, как-то неожиданно соединилась с историей боярыни. Но, видно, дорога была художнику ворона с отставленным крылом, если он не мог забыть ее и использовал для лучшего своего произведения.

Глядя на полотно, живо вспоминаешь рассказ о вороне. На фоне московской улицы, белоголубоватых заснеженных крыш и светлого неба — в черной шубе, в черном, по-монашески повязанном платке опальная бояры-

ня. Правый край шубы свесился с дровней: разве он не напоминает отставленное крыло вороны? Черная фигура Морозовой решена в цветовом контрасте с пестрыми одеждами провожающего народа, что составило основу изобразительной характеристики события. Вглядимся в лица людей, окружающих боярыню. Что ни лицо, то глубокий образ; все так или иначе переживают событие. Для некоторых трагедия Морозовой стала их собственной трагедией, другие смеются над унижением боярыни, третьи скорбят, а сколько еще различных оттенков душевных переживаний запечатлено на холсте!

Образ боярыни дался Сурикову не сразу: «...я на картине сперва толпу нарисовал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось». И этому веришь. Уж слишком яркие и выразительны оказались образы в толпе, и они оттесняли лицо Морозовой. Конечно, можно было пойти по другому пути — несколько притушить напряженную и цветовую активность толпы и тем самым прибавить силы образу боярыни. Но то был выход не для Сурикова. После долгих поисков он наконец увидел лицо одной уральской старообразки, приехавшей в Москву: «Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила».

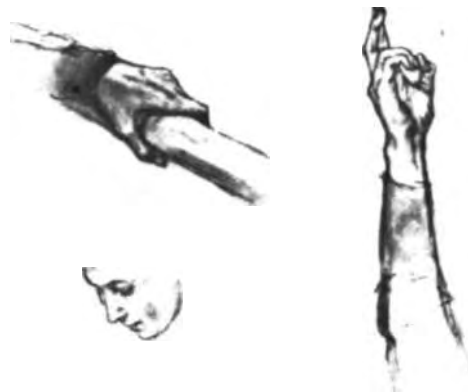
Что значит — победила? Это значит, что сила и значительность образа Морозовой стала выше силы и значительности образов толпы. Могли среди провожающих встретиться люди с таким же накалом духовной стойкости? Безусловно, могли. А почему же художник не показал их в толпе? Надо полагать, по двум причинам. Во-первых, исходя из психологической правды: у пассивного наблюдателя эта стойкость не может проявиться с такой силой, как у человека, которому пришлось решать вопрос жизни и смерти. Во-вторых, если бы художник изобразил в толпе людей, близких по накалу главному образу, то это была бы уже картина не о трагедии Морозовой, а о чем-то другом.

Справа от боярыни идет ее родная сестра княгиня Урусова в белом вышитом платке, ниспадающем из-под шапочки. В это время она уже решила на такой же поступок (Урусова погибла вскоре после Морозовой), но художник намеренно не выделяет этот момент, а Урусову изображает в профиль и не слишком разрабатывает ее образ, тогда как гораздо менее значительные персонажи даны в фас с отчетливой характеристикой их эмоционального состояния. Для Сурикова основным было выделить Морозову как главную героиню полотна, представив ее самой сильной личностью в картине.

Композиция «Боярыни Морозовой» построена по диагонали. От правого нижнего угла картины (жестяная тарелка для подаяния у ног Юродивого) диагональ идет по нижнему краю фигур Юродивого и Нищей, затем по санотводу, за который держится левой рукой боярыня, по ее руке, по крупу лошади и, наконец, по скату крыши, скрывающемуся в левом верхнем углу холста. Почему Суриков избрал именно такую композицию? Для того чтобы наиболее выигрышно показать московский народ. Представьте себе, что художник изобразил ту же сцену фронтально, то есть улица уходит не влево, а вверх, посередине картины. Суриков, следуя правде, был бы вынужден показать людей в профиль, и они заслонили бы друг друга (как в левой части картины). При диагональной композиции большинство людей оказывается в непосредственной близости от зрителя, а лица в толпе изображены в фас, что немало важно для создания образных характеристик.

Диагональная композиция дала автору еще одну возможность — с большим эффектом показать движение саней. Известен рассказ Сурикова, как он дважды менял размер полотна и написал картину только на третьем холсте, все время увеличивая его снизу и стремясь к тому, чтобы «сани пошли».

Однако говорить о полной иллюзии движения в картине было бы неверно. Суриков — великий художник, и он прекрасно знал законы искусства, согласно которым явно выраженное движение



В. Суриков.
Руки боярыни Морозовой.
Голова склонившейся боярышни.
Карандаш. 1885.

В. Суриков.
Боярыня Морозова в санях.
Масло. 1884.

В. Суриков.
Боярыня Морозова.
Фрагмент.
Масло. 1887.



• -V-



уменьшает глубину художественного произведения. Еще в седой древности в искусстве существовал прием остановленного движения, и именно его осуществил Суриков в «Боярыне Морозовой». С одной стороны, он всячески подчеркивает движение саней — бегущим мальчиком слева, идущими справа княгиней Урусовой и стрельцом, протянутой рукой Нищей, а с другой — изображает целую группу статичных, неподвижно стоящих людей и поднимает вертикально руку Морозовой, что дает впечатление остановки движения.

Перейдем теперь к вопросу о том, как решена картина в цвете. Художник создавал облик народной толпы с помощью групп, а не отдельных фигур. В правой части холста люди (до женщины в желтом платке) составляют первую группу, характеризующуюся сочетанием темных цветов. Затем следует группа в ярких, светлых одеждах (до стрельца). Стрелец и княгиня Урусова в близких по цвету одеяниях организуются в особую и очень важную группу, которая является центром массы людей в правой части картины. За ними несколько человек даны в темной цветовой гамме. Следом — девушка в светлом платке, повязанном поверх шапки, и розовое смеющееся лицо подростка, это самостоятельная, хотя и маленькая, группа. Далее головы (вплоть до поднятой руки Морозовой), написанные в общем голубоватом тоне.

Таким образом, вся, казалось бы, слитная толпа разделена на части, группы, объединенные цветовым решением. Была и еще одна чрезвычайно важная задача — создать с помощью цвета образ каждого персонажа, привести к гармонии отдельные цветовые характеристики. Делая что-то одно, художник одновременно должен видеть все, ибо каждая мелочь связана тончайшими и крепчайшими узами со всей картиной. Небольшая неточность в определении цвета шапки, платка или шубы влечет за собой ошибку в общем живописном решении холста. Изменение цвета тех же шапки, платка или шубы требует полной переработки цветового построения полотна в целом.

Теперь обратимся к порядку

работы автора над полотном. Художник начал с эскиза, где намечена композиция и достаточно подробно изображены главные герои картины. Первый эскиз Суриков сделал еще в 1881 году, а непосредственную работу над картиной начал лишь три года спустя. За последующие два года он выполнил более тридцати карандашных и акварельных эскизов в поисках наиболее

В. Суриков.
Боярыня Морозова.
Фрагмент.
Масло. 1887.

выразительного решения. Вы только представьте себе — тридцать раз переделывать и изменять не детали, а основу замысла!

От эскиза к эскизу он менял направление движения дровен (они шли фронтально, под разными углами влево, а на одном из эскизов — вправо), менял положение фигуры Морозовой. В первом эскизе она сидела на возвышении, а в картине изображена на соломе; в эскизе подняла левую руку, а в картине — правую; исключал или, напротив,



добавлял людей в толпе. Все это говорит о редкой углубленности работы Сурикова, который в процессе создания картины не только стремился к изобразительному совершенству, но и уточнял свое понимание события, а главное — выстраивал идейно-смысловое содержание произведения. Например, в первых эскизах художник изобразил Морозову, которая жестом протянутой руки с двуперстием как бы обращается к царю (его палаты были изображены справа). Получалось, что народ — лишь фон столкновения между Морозовой и царем. А началом такой трактовки события послужила исторически достоверная деталь. Арестованных в то время возили в санях на специальном возвышении («стуле»), и боярыня изобразительно оказывалась как бы в отрыве от стоявшего внизу народа. Позже у Сурикова появилась мысль связать Морозову не с царем, а с народом. Именно для этого он и посадил боярыню прямо на солому, что позволило включить ее в самую гущу народа. Она обращается не к царю, а к людям, ее рука становится символом старой веры, знаменем, которое она дает народу. Соединение образа Морозовой с образом народной толпы придало картине неизмеримо большую глубину и значительность в сравнении с первыми эскизами.

Кроме эскизов, Суриков исполнил десятки этюдов маслом, акварелью и карандашом. В его работе над картиной наиболее ярко выразился натурный метод. Художник для каждого персонажа искал реальный прототип в жизни, конкретных людей, писал с них этюды и уже по ним изображал фигуру в картине. Иногда быстро находил нужную натуру, чаще на поиски уходило много времени. Он изучал натуру на московских улицах, кладбищах, в церквях и кабаках, но чтобы искать, нужно четко представлять, что тебе нужно. Рассказывая о картине «Утро стрелецкой казни», Суриков говорил о стрельцах: «Когда я их задумал, у меня все лица так и возникли», то есть возникли в воображении. Стало быть, художник каждый образ видел силой творческого прозрения еще до того, как нашел его в натуре. Он видел перед

собой этих людей конца XVII века, знал не только их внешние черты, но и особенности характера, силу чувствования.

Редко бывало, чтобы этюд переносился в холст без изменений, потому что найти в жизни точно такого человека, которого Суриков видел внутренним взором, невозможно. Обычно художник, основываясь на этюде, изменял его в других подготовительных рисунках, иногда по многу раз. Сохранившийся материал показывает, какой гигантский путь прошел Суриков, прежде чем написал картину. Проследить создание каждого образа нет возможности, поэтому ограничимся лишь тремя примерами — как шел художник к образу Странника с посохом в руке, Юродивого и боярыни Морозовой.

Странник, то есть человек, скитающийся по городам и деревням, был характерен для старой Руси. Он никого не удивлял, для него всегда находился и кров и хлеб. В создании образа народной толпы художник считал Странника очень важным звеном и работал над ним несколько лет. Сейчас известны девять этюдов, посвященных Страннику, некоторые из них весьма значительны, особенно погрудный этюд 1885 года. В нем выразилось активное, хотя и несколько отрешенное, переживание трагедии. Странник ушел в себя, углубился в думу, быть может, уже не столько о самой Морозовой, сколько о чем-то общем. Это тип народного философа, который не просто наблюдает событие, а стремится объяснить его и прозреть будущее.

В карандашном повторении того же этюда Суриков лишает образ оттенка жалости к боярыне. Однако и этот вариант не удовлетворил автора, он делает карандашный автопортрет, который затем разрабатывает в двух набросках. Опираясь на них, художник пришел к тому образу, который мы видим в картине, используя и прежние этюды.

Сложным путем шел мастер и к теме Юродивого. Это также типичный персонаж старой Руси. Юродивые обрекали себя на тяжкие физические страдания — голодали, ходили полуголые зимой и летом. Народ верил им и

покровительствовал. Именно поэтому Суриков отвел Юродивому столь видное место в картине и связал его с Морозовой одинаковым жестом двуперстия.

«А Юродивого я на толкучке нашел,— рассказывал Суриков.— Огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой вот череп у таких людей бывает... Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер... Он в одной холщовой рубаше у меня на снегу сидел... Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым делом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был». Так искал натуру Суриков, стараясь уже при писании этюда приблизить свою модель к воображаемому персонажу.

Кроме торговца огурцами, довольно молодого натурщика, художнику позировали пожилой бородатый мужик с цепью на шее и старик с покатым лбом и непокрытой головой. В отличие от первого этюда, где изображена вся фигура, в двух других написаны, в сущности, лишь головы. Стало быть, в первом этюде художника не удовлетворяла голова, и он продолжал искать ее, фигура же в первом этюде его вполне устроила, и именно поэтому он не стал писать ее в последующих этюдах. В итоге все три этюда послужили Сурикову для создания образа Юродивого. С одного написана голова, с другого — почти вся фигура, с третьего — цепь и форма шеи. Однако все эти черты стали для художника только материалом. Образ в картине заметно отличается в деталях, например, рука с двуперстием, в эскизе опирающаяся на колено, в картине поднята. Но главное — само состояние Юродивого стало иным. В этюде это человек большой доброты, глубоко и серьезно взволнованный трагедией Морозовой, в картине же его эмоциональная восторженность граничит с сумасшествием. В результате образ стал очень близок сложившемуся в русском народе представлению о юродивых. Именно поэтому он узнается сразу и приобретает необыкновенную убедительность.

С Морозовой дело было и труднее и проще. Суриков долго не находил нужную натуру, хотя



В. Суриков.
Юродивый, сидящий
на снегу.
Масло. 1885.

В. Суриков.
Голова Юродивого.
Карандаш. 1885.



В. Суриков.
Боярыня Морозова.
Фрагмент.
Масло. 1887.

В. Суриков.
Ступня Юродивого.
Карандаш. 1885.



исполнил несколько этюдов — отдельные головы и сидящие в санях фигуры. Одежда, поза, жест, положение фигуры в санях — все было определено в предварительных работах, не хватало только лица. В том этюде, который был написан в садике за два часа, оно было наконец найдено и без заметных изменений вошло в картину. Как и раньше, Суриков делал не портрет человека, а писал его в образе героя, в данном случае боярыни Морозовой.

Художник воссоздавал с натуры не только облик героев, а буквально все — улицу и ряды домов, узор деревьев и дровни, конскую упряжь и снег. Он хотел правды и потому пропускал образы через реальную жизнь. Рассказывая о работе над картиной «Утро стрелецкой казни», Суриков говорил: «А дуги-то, телеги для «Стрельцов» — это я по рынкам писал. Пишешь и дума-

ешь — это самое важное во всей картине. На колесах-то — грязь. Раньше-то Москва немощеная была — грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил... Всю красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота... А в изгибах полозьев, как они колышутся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще — переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно... И разве не воспел их Суриков в «Боярыне Морозовой»!

А как снег писал: «Я все за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно. Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь колесу писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок... А на снегу все пропитано светом. Все в рефlekсах лиловых и розовых».

Мысли художника как будто просты и понятны. Но когда он писал с натуры снег, сани или тарелку для сбора подаяния, он, безусловно, думал не только о красоте этих вещей, а обязательно о значении их в картине, чем они помогут в выражении народной драмы. Думая о красоте, помнил и трагедию, а думая о трагедии, помнил о красоте. В этом сочетании кроется глубокая черта творческого метода Сурикова. Именно она помогла художнику выразить полноту жизни.

Ничего подобного «Боярыне Морозовой» по глубине проникновения в характер русского народа не было создано в отечественной исторической живописи. До Сурикова и после него у нас было немало прекрасных художников. В некоторых областях творчества они были, несомненно, сильнее и все-таки не могли с ним сравниться. Дело в том, что творчество исторического живописца есть нечто особенное. Кроме обычных способностей и знаний, художник, создавая полотно на темы истории своего народа, должен обладать редким качеством — умением проникать в дух прошлой жизни. Костюмы, виды города и прочие внешние

черты можно почерпнуть в музеех и книгах, облик героев увидеть в жизни, но из этого еще не сделать историческую картину. Нужно уметь почувствовать, внутренне ощутить течение давно ушедшей жизни.

«Суть исторической картины — угадывание», — говорил Суриков.

С раннего детства его любимым чтением стали книги по русской истории. Сама обстановка красноярской жизни была пронизана стариной, недаром потом Суриков говорил про нее: «Совсем XVII век». Но еще более интересно то, как сам он в детстве воспринимал события, как необычно переживал. Вот несколько отрывков из его рассказов.

О побеге из училища: «Я верст шесть прошел. Потом лег на землю, стал слушать, как в «Юрии Милославском» Ю. Загоскина, нет ли за мной погони».

О сражениях уездного и духовного училищ: «Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли: спартанцев и персов. Я Леонидом Спартакским всегда был».

О смерти товарища: «Вижу, лежит он на земле голый. Красивое, мускулистое у него тело было. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия-царевича писать буду — его так напишу».

Так, подспудно шла подготовка к поприщу исторического живописца. Как говорится, сама судьба определила путь и назначение Сурикова.

Способность органически соединять, казалось бы, противоречивые изобразительные качества значительна в творчестве художника, она принцип, основа в его работе, и потому необходимо сказать о ней подробнее. Странно на первый взгляд увидеть в трагической картине «Боярыня Морозова» такое обилие цвета, рождающего помимо нашего сознания ощущение праздника. Казалось бы, трагедия и праздник мало совместимы, но Суриков решил их соединить и сделал это совсем не случайно. Представьте себе, что художник одел бы толпу в темные, как будто приличествующие случаю одежды. Исчез бы контраст между главной героиней и толпой; Мо-

розова потерялась бы в ней, а автору нужно было, чтобы она «всех победила». Но самой большой ошибкой стало бы нарушение психологической правды. В жизни всегда переплетаются радость и горе, унижение и гордость, слезы и смех. Суриков это отлично понимал. Посмотрите, как он одел людей в толпе: на смеющихся купцах и полах — темные костюмы, а на горюющих, страдающих женщинах — ярчайшие, радостные одежды. Нетрудно сделать вывод: Суриков заботился о контрасте не только между Морозовой и толпой, но и между эмоциональным состоянием и одеждой отдельных персонажей.

Наконец, нельзя забывать еще об одной важной задаче — о декоративном впечатлении от картины. Она должна вызывать наслаждение цветовой гармонией, причем независимо от того, что в ней изображается. Суриков говорил, что он «всю красоту любил». Понимая ужас публичной смертной казни, он не мог удержаться, чтобы не сказать: «Черный эшафот, красная рубаха (палача) — красота!» «Боярыня Морозова» — трагическое событие, но радостное для глаза.

Горькое унижение Морозовой Суриков превратил в ее героическую славу, а трагический эпизод русской истории преобразил в яркое праздничное действо, тем самым прославив прекрасные качества своего народа. Такие преобразования характерны для лучших произведений мирового искусства и, в частности, для древнерусской живописи.

Чудесная способность ощущать прошлую жизнь, волшебное умение проникать в самую ее сердцевину в сочетании с удивительным живописным талантом, жадной творить, вживаться в сущность каждого героя и понимать, как он поведет себя в том или ином жизненном положении, точное распределение «ролей» массы, чтобы в итоге она составила образ народа, — все это и еще многое другое привело Василия Ивановича Сурикова к блистательному результату: «Боярыней Морозовой» он явил настоящий шедевр русской исторической живописи, свершив творческий подвиг.

ЧУГУНОВ,
кандидат искусствоведения

ПЕРВАЯ В СИБИРИ

Какие заметные окна у Красноярской художественной школы! Они постоянно привлекают внимание взрослых и ребят. По праздникам здесь устраиваются выставки детских работ. А в будни можно увидеть через стекла окон сосредоточенные лица мальчиков и девочек. Это ученики детской художественной школы имени В. И. Сурикова. Основание ее связано с именем великого русского художника, нашего земляка. В последние годы жизни Суриков часто бывал в родном городе. Ему хотелось переехать сюда на постоянное жительство, писать картины именно в Сибири. Василия Ивановича волновала и судьба художественного образования в Красноярске. По его инициативе была организована в 1910 году школа. Участники торжества направили Сурикову приветственную телеграмму: «Многоуважаемый Василий Иванович, Красноярск поздравляет Вас, своего знаменитого сибиряка, с открытием сегодня, 27 января, первой в Сибири рисовальной школы».

Школа тогда помещалась в новом трехэтажном здании купеческого общества, выстроенном по проекту красноярского архитектора Л. Чернышева. Оборудованные всем необходимым классы даже освещались электричеством. Первыми преподавателями были Л. Чернышев, художник и архитектор; Д. Каратанов, живописец, ученик Сурикова; и скульптор А. Попов. Суриков позаботился об обеспечении школы учебными пособиями. По его просьбе из Петербургской академии художеств в Красноярск был прислан вагон гипсовых слепков. Василий Иванович интересовался работой школы, просматривал рисунки учащихся, давал советы, радовался успехам.

Шли годы. Эстафету из рук старших — заслуженного деятеля искусств РСФСР Д. Карата-



Олег Маринин,
11 лет.
В. И. Суриков за работой.
Гуашь.

нова и его ученика, заслуженного художника РСФСР А. Лекаренко — приняло новое поколение преподавателей-художников, работающих в школе сегодня. Многие из них участники крупных выставок. Творческая работа преподавателей — хороший пример для учеников.

С упорством и энтузиазмом, путем ежедневных упражнений ребята постигают основы рисунка, живописи, композиции. Задания постепенно усложняются: от краткосрочных этюдов и зарисовок — к длительным, с проработкой формы предметов, внимательной студией деталей.

Продолжая традиции реалистической школы, заложенные Суриковым, ученики всех классов обязательно делают натурные этюды.

Нравятся ученикам и занятия по композиции. Вот уж где можно пофантазировать, проявить творческую самостоятельность! Увлеченно изображают ребята

тружеников разных профессий: сталеваров, изыскателей, строителей. Работы старших учащихся отличаются попыткой глубже осмыслить жизненные явления, найти своеобразные решения, показать различные ситуации.

Изучая наследие Сурикова, ученики школы ходят в музей, слушают беседы о его творчестве и каждый год в январе участвуют в конкурсе, посвященном жизни и деятельности великого художника. Дети работают увлеченно. В их листах оживают эпизоды творческой биографии Сурикова. Особенно любят они изображать, как Василий Иванович работал над своими полотнами. В этих рисунках ребята как бы вместе с художником сопереживают процесс создания картины. Например, Олег Маринин нарисовал Сурикова во время работы над полотном «Боярыня Морозова». Но лучше всего удаются композиции, где ученики воссоздают эпизоды жизни Сурикова в Красноярске. В работе Маши Карасевой показан отъезд художника на учебу в Петербург. Провожающие одеты в старинные сибирские костюмы. На заднем плане дом Сурикова, который сохранился до нашего времени. Сейчас здесь Дом-музей художника.

Суриков любил писать сибирскую природу, хорошо знал ее суровый и могучий характер. Поэтому стало традицией во время летней практики отправляться в поход по суриковским местам. Ученики школы пишут этюды и рисуют там, где когда-то трудился их прославленный земляк. И в младших и в старших классах ребята занимаются декоративной композицией, керамикой, мозаикой из смальты и гальки, батиком, гобеленом. В композиции «Геолог» Андрея Жукова и Игоря Круглика сам подбор материалов помогает раскрытию темы.

Ученики школы участвуют в



самых разнообразных выставках у нас в стране и за рубежом. Их рисунки отмечены медалями, дипломами, грамотами, подарками.

Школа имени В. И. Сурикова — первая в Сибири — стала инициатором проведения ежегодной выставки детского творчества «Подснежник», в которой участвуют многие кружки и изокружки города. С 1967 года такие смотры проводятся регулярно.

Ну а в апреле в Красноярске под девизом «Превратим Сибирь в край высокой культуры» состоится большой праздник искусства. Художники Советской России отметят знаменательную дату — 135-летие со дня рождения В. И. Сурикова, будет проведена Неделя изобразительного искусства, откроется республиканская выставка «По родной стране». Учащиеся детской художественной школы имени В. И. Сурикова тоже готовятся к этому замечательному празднику.

Суриковцы — так любовно называют сибиряки юных художников, наследников славных традиций своего великого земляка.

И. РОДНЯНСКАЯ,
преподаватель ДХШ
имени В. И. Сурикова

г. Красноярск



Маша Карасева,
12 лет.
Проводы В. И. Сурикова.
Гуашь.

Андрей Жуков,
14 лет,
Игорь Круглик,
14 лет.
Декоративное панно
«Геолог».
Терракота, каменная
мозаика.



Света Федурин,
14 лет.
На Енисее. Летняя практика
Фломастер.

Алеша Медведев,
12 лет.
Литейный цех.
Гуашь.



ХУДОЖНИК-ВОИН НИКИТА ФАВОРСКИЙ

Он был среди тех, кто осенью 1941 года ушел добровольцем на фронт и не вернулся. Никита Фаворский, сын замечательного советского графика Владимира Андреевича Фаворского, успел сделать в искусстве мало и в то же время много. Его работы — произведения зрелого графика.

Исключительная одаренность мальчика проявилась очень рано. Уже в детских его рисунках видны уверенность и фантазия. В них совсем нет подражания «взрослой» манере. С врожденным чувством композиционной гармонии рисует он товарищей по двору, соседей, первомайский праздник в Загорске, где прошло его детство.

«Растет какое-то необыкновенное существо, растет совершенно замечательный талант», — говорили о Никите художники. К шестнадцати годам он уже овладел мастерством графического искусства. Осенью 1931 года его работы наряду с произведениями известных наших мастеров представляли советскую графику на выставке в Иоганнесбурге.

В 1932 году он поступает в полиграфический институт. Его учителями были замечательные советские художники П. Павлинов, М. Родионов, А. Гончаров. Никиту интересует все. Он пробует свои

силы в самых различных областях изобразительного искусства: режет гравюры на дереве, пишет акварелью и маслом, занимается деревянной скульптурой, работает в монументальной живописи. Любое учебное задание он расценивает как творческую задачу.

Умение увидеть выразительность каждого мотива молодой художник проявил и в листах, которые он привозил из поездок по стране. Никита выбирал нелегкие маршруты. Во время учебы в институте побывал в Сибири, в Забайкалье, на Севере, на Кольском полуострове. Ездил в Горький на автомобильный завод. Результатом этих поездок стали серии акварелей, рисунков, гравюр.

Темой диплома Никита Фаворский избрал «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина. Сдержанная энергия пушкинской прозы была особенно близка молодому мастеру. Когда И. Э. Грабарь, руководивший в те годы институтом, увидел гравюры Никиты, он воскликнул: «Это — явление!» И действительно, гравюры к «Капитанской дочке» стали достижением молодого художника. Они полны мягкого лиризма, глубокой прочувзованности содержания. Серебристый тон, равновесие черного и белого, безуко-



Н. Фаворский.
Гринева и Маша.
Иллюстрация к повести
А. Пушкина
«Капитанская дочка».
Ксилографюра. 1938.

Н. Фаворский.
Анна и Долли с детьми.
Иллюстрация к роману
Л. Толстого
«Анна Каренина».
Карандаш. 1939. ▷

Н. Фаворский.
Портрет отца, графика
В. А. Фаворского.
Карандаш. 1936. ▷

В. Фаворский.
Портрет Никиты
Фаворского.
Карандаш. 1927. ▷

Н. Фаворский.
Всадники.
Иллюстрация к повести
А. Фадеева «Разгром».
Ксилографюра. 1934. ▷



ризенная композиция и певучесть линии говорят о владении техникой, рождении оригинального почерка.

После окончания института Никита Фаворский начинает работать самостоятельно. Вместе с А. Гончаровым и М. Пиковым участвует в иллюстрировании армянского народного эпоса «Давид Сасунский». Чтобы собрать материал, едет в Армению.

Тогда же началась работа над росписью санатория Наркомтяжпрома в Кисловодске, ныне не сохранившаяся. Совместно с художником Иваном Безиным они должны были сделать двенадцать композиций на тему «Месяцы года». Сохранились подготовительные рисунки, эскизы, картоны, по которым можно судить о даровании художника как монументалиста.

Работа в мастерской во главе с Л. Бруни и В. Фаворским была прекрасной школой монументальной живописи. Здесь собралась бригада молодых художников, заинтересованных в изучении техники фрески. Когда мастерская получала заказ, над эскизом на равных правах работала вся группа — и руководители и ученики. В 1940 году Никита Фаворский исполняет гравюры к калмыцкому народному эпосу «Джангар», а затем иллюстрирует путеводитель

«Архитектура Загорского кремля». Последней его работой была совместная с отцом роспись занавеса для Театра Красной Армии. Два картона — «Чапаев» и «Баррикады» — были исполнены Никитой.

Когда началась война, Никита Фаворский вступает в ополчение и становится сапером. Этот шаг был для него естественным, он поступил так по велению сердца, решительно и просто.

«Ты спрашиваешь, удовлетворен ли я? — пишет он отцу с фронта. — Пожалуй, что да. Я не знаю, что бы я делал сейчас в Москве. Мне кажется, что время сейчас слишком суровое, чтобы делать такое приятное и тонкое дело, как наше искусство... Я, конечно, чувствую себя убежавшим от искусства, но я вижу новые для себя вещи, получаю новые впечатления, много работаю. Думаю, что мне это будет на пользу и как художнику».

Никита Фаворский погиб осенью 1941 года, на двадцать седьмом году жизни. Но то, что он уже успел сделать, пронизано удивительной искренностью, взыскательностью к себе, той особенной честностью, которая была ему присуща и как художнику, и как человеку.

С. ГИЛЬМАН

Уважаемая редакция журнала
«Юный художник»!

Обращаюсь с одним наболевшим вопросом. Детскому творчеству у нас в последние годы уделяют огромное внимание. Но что-то недосказано в этом внимании. Первое — это авторское право. Имеет ли пионер — член кружка право на свою работу или нет? Казалось бы, вопрос ясен. Но не ради риторики я его задаю.

Ежегодно вышестоящие организации дают строгие распоряжения: там-то организуется выставка, отправьте работы не позднее указанного срока и т.п.

Работы мы отбираем всем кружком, обсуждаем, авторы ходят петухами. Отослали... Рисунки будто в воду канули. Их никто не возвращает, никто ни разу не прислал отзыва или рецензии. И спрашивают вчерашние петухи меня, выглядя сегодня уже безобидными курицами: попали ли наши работы на выставку, где они, каковы результаты?

Стыдно, конечно, ребятам в глаза смотреть. Ведь о работах ни слуху ни духу... Но выполнять указания надо, и снова, отвернувшись от ребят, прочитаешь им очередной призыв на выставку, а в конце скажешь: «Работ назад не присылают».

Сбор работ, который бывает несколько раз в году, обескровливает студию, в самом кружке не остается лучших произведений.

Всем дают грамоты, призы — и моделистам, и радистам, и танцорам, и певцам, — только художников обихажуют. Думается мне порой, что при такой постановке вопроса (а я уверен, что и в других областях и республиках положение такое же) не будут члены кружков отдавать свои лучшие работы на конкурсы и выставки.

Считаю, что раз какая-либо организация проводит конкурсы, выставки, просмотры, она обязана назвать каждую поступившую работу, ее автора и дать о ней отзыв.

С уважением,
руководитель кружка Кузько М. А.,
г. Конотоп Сумской области УССР

От редакции: В письме т. Кузько М. А. поставлен действительно острый наболевший вопрос. Вынося его на страницы журнала, мы просим педагогов, руководителей изостудий, юных художников высказать свое мнение.

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Жить интересами народа (К итогам VI съезда художников СССР)	
2	Художники «Мурзилки»	<i>В. Матвеев</i>
6	ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ Орден Суворова	<i>В. Шумков</i>
7	Художник на передовой (Г. Прокопинский)	<i>В. Кузнецов</i>
10	В СЕМЬЕ ЕДИНОЙ Эстонская ССР Герб Эстонской ССР	<i>В. Похлебкин</i> <i>Я. Варес</i>
10	Новые краски Эстонии МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА	
18	Гюнтер Рейндорф НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО	<i>В. Бернштейн</i>
21	Эстонский национальный костюм	<i>А. Воолмаа</i>
24	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Мастера рождаются на островах	<i>Ю. Энде</i>
26	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Пластическая анатомия. Скелет человека	<i>В. Черкасов</i>
30	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Рокуэлл Кент Р. Кент об искусстве и о себе	<i>М. Бусев</i>
36	РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ В. Суриков. «Боярыня Морозова»	<i>Г. Чугунов</i>
44	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Первая в Сибири	<i>И. Роднянская</i>
46	ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ Художник-воин Никита Фаворский	<i>С. Гильман</i>
48	ВАШЕ МНЕНИЕ	

На 1-й странице обложки: В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. Масло. 1887. Государственная Третьяковская галерея.
На 2-й странице обложки: О. Масляков. Всегда на страже. Плакат. 1981.
На 3-й странице обложки: Р. Кент. Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Кеннографюра. 1940.
На 4-й странице обложки: М. Карма. Народный костюм девушки и юноши. Западная Эстония, Лихула. Вторая половина XIX — начало XX века. Акварель. 1981.

Главный редактор Л. А. Шитов
Редакционная коллегия: А. Д. Алексин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джаиберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабужева, А. А. Мильяников, Д. А. Налбандян, Б. М. Немецкий, 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 В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор Н. П. Чеснокова
Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 06.12.82. Подп. в печ. 26.01.83. А00017. Формат 60×90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7.1. Тираж 175 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 2030.

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

