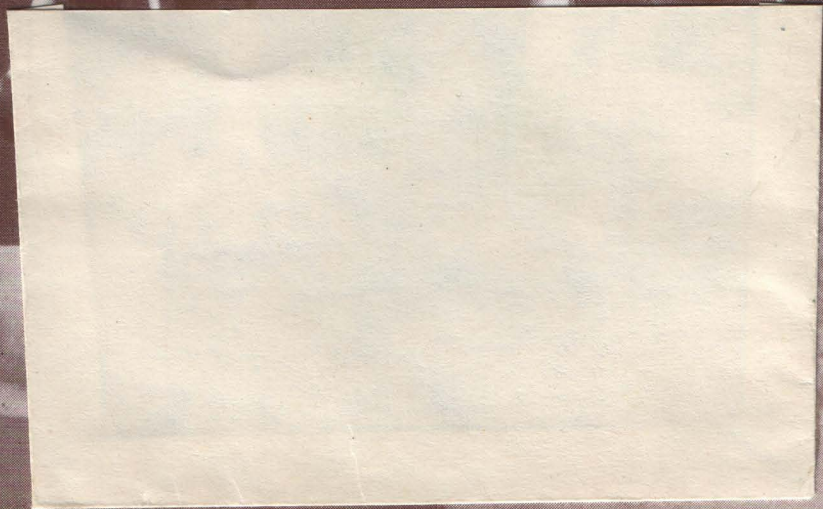


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



2. 1984



ВЕРНЫЙ ПОМОЩНИК ПАРТИИ

Наша молодежь, верная бессмертному делу Ленина, на протяжении истории Советского государства всегда там, куда призывает партия, где требуются ее сильные руки и горячие сердца. Совсем еще юный комсомол бесстрашно сражался на фронтах гражданской войны в одних рядах со старшими товарищами-коммунистами, отстаивая революционные завоевания Родины. Он внес смелую инициативу, боевой задор и трудовую доблесть в индустриализацию страны, в выполнение грандиозных планов первых пятилеток. Рискуя жизнью, комсомольцы боролись с врагами Советской власти, с кулаками, участвовали в коллективизации сельского хозяйства.

А когда прогремели первые залпы Великой Отечественной войны, лучшие сыны и дочери комсомола пошли добровольцами на фронт, стойко и самоотверженно ковали Победу в тылу, на заводах и фабриках. Многие из них отдали свои молодые жизни за светлое будущее нашей Родины. Их имена мы помним и чтим — они занесены золотыми буквами в летопись комсомольской славы.

После войны по призыву партии комсомол снова на ответственном участке фронта — он восстанавливает разрушенное войной хозяйство, строит электростанции и возводит новые города, дает стране рекордные урожаи хлеба, активно участвует в научно-технической революции и широком культурном строительстве.

Советская молодежь твердо идет дорогой отцов, под руководством партии комсомол смело борется с недостатками и пережитками, утверждая коммунистические начала во всех сферах общественной жизни. И сегодня набатным призывом звучат замечательные ленинские слова: «Мы партия будущего, а будущее принадлежит молодежи. Мы партия новаторов, а за новаторами всегда охотнее идет молодежь. Мы партия самоотверженной борьбы со старым гнильем, а на самоотверженную борьбу всегда первой пойдет молодежь».

Чем выше становится развитие нашего общества, чем большие масштабы приобретает коммунистическое строительство, тем выше требования партии к подготовке достойной смены, тем активнее и содержательнее должна быть деятельность комсомола. В партийных документах последнего десятилетия дана высокая оценка роли молодежи в обществе развитого социализма, ее идейной закалке и трудовому энтузиазму. В то же время партия справедливо указывает на запоздалое гражданское становление и политическую наивность определенной части молодежи, на иждивенческие настроения некоторых молодых людей, претензии получать больше, чем давать обществу.

Комсомол — это союз молодежи, причем вобрал он в себя лучшую ее часть. Поэтому вся его деятельность должна быть пронизана молодежным духом, поиском, задором, новизной форм воздействия на

умы и сердца юношей и девушек, детей и подростков. Высока роль литературы и искусства в идейно-нравственном воспитании, развитии духовного мира молодежи. В советском искусстве поднимается новая приливная волна, появилось немало талантливых произведений литературы, театра, кино, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры. Они достойно продолжают гуманистические традиции отечественного искусства, питаются животворными соками творчества всех народов Советского Союза.

Важное поручение партии комсомолу — воспитание молодой творческой смены. При ЦК ВЛКСМ, в республиках, краях и областях действуют советы творческой молодежи. Плодотворны традиционные всесоюзные совещания молодых писателей, кинематографистов, журналистов, знаменательны выставки произведений молодых художников. Активное участие молодежь приняла на выставках «Художники — народу», «Мы строим коммунизм», «Наш современник». Ей предстоят также такие ответственные художественные смотры, как Всесоюзная выставка «40 лет Великой Победы», «Мастера советской культуры в борьбе за мир» и Всесоюзная молодежная выставка, посвященная XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве.

Более глубокому познанию жизни способствуют социальные заказы начинающим авторам, творческие командировки на ударные комсомольские стройки, встречи молодежи с ветеранами партии, войны и труда.

Постоянно повышается роль ВЛКСМ в управлении делами общества, в решении политических, хозяйственных и социально-культурных вопросов. Это свидетельство растущего авторитета и гражданской зрелости комсомола. Это наглядное и красноречивое утверждение роли Ленинского комсомола как верного, боевого помощника и надежного резерва партии. У коммунистов черпает комсомол опыт и вдохновение в борьбе за справедливое дело мира, в массовом участии на важнейших новостройках страны.

Сегодня молодые учителя, комсомольцы вузов и школ активно и заинтересованно участвуют в обсуждении проекта ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы». В частности, широкую поддержку молодежи встречает задача улучшения художественного образования и эстетического воспитания, необходимость развивать чувство прекрасного, формировать вкус и умение правильно понимать и ценить произведения искусства.

Вот уже 60 лет комсомол носит имя великого Ленина. Каждый комсомолец считает для себя высшей честью стать членом Коммунистической партии. И это естественно, ведь у партии и комсомола одна цель — строительство коммунизма, у них один путь — путь бескорыстного и самоотверженного служения своему народу.

ДУБИНСКИЙ — ИЛЛЮСТРАТОР ГАЙДАРА

В этом году исполнилось 80 лет со дня рождения любимого писателя советских детей — Аркадия Петровича Гайдара. Книги замечательного детского автора не раз иллюстрировались, но впервые с особой силой и глубиной выразить мужественную романтику, оптимизм, светлую поэзию произведений Гайдара удалось художнику Давиду Александровичу ДУБИНСКОМУ. Сегодня мы рассказываем об этих иллюстрациях к книгам Аркадия Гайдара.

Приход Давида Дубинского в детскую иллюстрацию был несколько неожиданным. Его творческая деятельность начиналась с карикатуры. В шестнадцатилетнем возрасте Дубинский получает первую премию на Всесоюзном конкурсе карикатуристов-любителей. Когда же он обращается к книжной иллюстрации, его привлекают преимущественно книги писателей-юмористов и сатириков. Остроумный, веселый, общительный, Дубинский ценил и понимал юмор. «Я вижу его в легкой соломенной шляпе, — вспоминает Ираклий Андроников, — с увесистой тростью в руках, высокого, красивого, изящного, сероглазого, знойнолицего, жизнелюбивого. Внимательного, жизнерадостного, жадного к впечатлениям. К чужому творчеству, к человеческому характеру. К характерности. К уловлению почти непостижимых комических ситуаций. И слышу рокотание, доброе рычание и смех».

Карманы Дубинского вечно были набиты небольшими, в размер записной книжки, альбомами в холщовой обложке, которые он специально заказывал. В них можно было обнаружить беглые зарисовки «непостижимых комических ситуаций» и многое из того, что замечал внимательный глаз художника. Работая над книгой, нередко обращая к ним художник за справкой.

В 1950 году издательство Детгиз заказывает Дубинскому иллюстрации к небольшой повести Гайдара «Чук и Гек» — одному из самых нежных и поэтических творений писателя. Художник не просто воссоздал в рисунках линию интересных и забавных событий, а сумел проникнуть в сложный, сотканный из тончайших психологических нюансов мир этой замечательной детской книги, показать окружающую ребят большую жизнь, полную необыкновенных открытий.

Обаятельна и жизнерадостна повесть о всевозможных приключениях, происшедших с Чуком и Гekom за время их трудного путешествия к отцу, в далекую таежную экспедицию. За калейдоскопом сменяющих друг друга событий ощущается постоянное присутствие тайги, величественной и безбрежной, она придает всему происходящему в книге особую значительность, а самому повествованию — неторопливый ритм. На переплете книги художник изобразил две маленькие фигурки мальчишек, бредущих в снегу, почти затерявшихся в бесконечном снежном просторе. Здесь как бы толь-



Чемоданы были свалены на снег. Деревянная платформа вскоре опустела, а отец встречать так и не вышел.
(«Чук и Гек»)



Мать сразу же взялась за уборку. Целый день она все переставляла, скоблила, мыла, чистила.

(«Чук и Гек»)



*Пришел как-то на речку скучный-скучный Димка.
— Убежим, Жиган! — предложил он. — Закатимся куда-нибудь подальше отсюда, право!*

(«Р.В.С.»)

ко названа тема, развитию которой посвящена повесть.

На титульном развороте простые строгие буквы названия, под ними — маленькая сосновая веточка с застрявшим в ней конвертом письма, того самого письма, с которого и начинаются все события книги. Этот мимолетный рисунок — своеобразный эпиграф к предстоящему повествованию. А затем мы переворачиваем страницу — и глаз погружается в далекий таежный пейзаж с глубоким снегом и следами зверей на нем, с пушистыми елочками, заиндеветавшей березой и далекими горами. И прямо под этой иллюстрацией начинается текст: «Жил человек в лесу возле Синих гор...» Вот так, тактично и ненавязчиво, вводит нас

художник в историю увлекательного путешествия двух мальчишек. Далее пойдут рисунки московской квартиры Чука и Гека, их двора, купе поезда и пейзажей, пробегающих за вагонным окошком, захолустного полустанка, на котором высадил поезд маленьких путешественников, и страшной козы, так напугавшей мальчиков, и многого еще как бы увиденного глазами малышей, впервые соприкоснувшихся со взрослым миром, забравшихся так далеко, что «дальше, чем это место, уж и не много осталось мест на свете».

Художник выбирает для иллюстрирования, казалось бы, незначительные эпизоды, о которых писатель упоминает вскользь, но именно они создают точную и убедительную атмосферу рассказа. Дубинский считал напрасной задачу иллюстрировать текст по узловым точкам сюжета, такие моменты выписываются автором до мельчайших подробностей, и на долю художника ничего не остается. «Если расположить иллюстрации по кульминационным точкам, вряд ли можно говорить об индивидуальности художника... выгоднее всего выбрать для иллюстрации моменты, выполненные писателем эскизно», — говорил Давид Александрович.

Гайдар пишет: «Назавтра они уехали» — и это все, дальше уже развивается действие в вагоне поезда. Дубинский рисует целую сцену на вокзале с массой подробностей — здесь и носильщик в фартуке с бляхой, каких давно уже нет, и мужик в шапке-ушанке с перекинутыми через плечо чемоданами, и какая-то бабка в зипуне, с узлами, и высокие, с узкими окнами вагоны, которых тоже давно уже нет и около которых стоит проводник с фонарем, проверяющий билеты. Тут же Чук и Гек с мамой, торопящиеся войти в вагон. На заднем плане художник изобразил московский пейзаж с высокими домами, заводскими трубами, яркими огнями шумного города, который покидают наши герои. Иллюстрация этого эпизода, более чем эскизно описанного у Гайдара, оставляет в нас



Тогда Гек не вытерпел, прыгнул с крыльца и, зачерпывая снег валенками, помчался навстречу высокому, заросшему бородой человеку...

(«Чук и Гек»)



Жиган и Димка сидели почти все время молча. Пуля зеленых ранила человека в ногу; кроме того, три дня у него не было ни глотка воды во рту, и измучился он сильно.

(«Р. В. С.»)



А на другой день уезжал незнакомец. Жиган и Димка провожали его до покосившейся загородки и остановился. Остановился за ним и весь отряд.

(«Р.В.С.»)

острое ощущение предстоящего небывалого в жизни ребят путешествия «за тысячу и еще тысячу километров», точно дополняет повествование, органично сливаясь с атмосферой рассказа, с самим временем.

Доскональное знание изображаемого писателем времени Дубинский считал непременным условием работы иллюстратора. Он говорил, что надо до точности изучить время, в котором происходит действие книги, слиться с этим временем и с эпохой, в которую жил автор. Успех иллюстраций к «Чуку и Гексу» побудил художника вновь обратиться к творчеству Гайдара. В 1951 году вышла в свет книга «Р.В.С.» с иллюстрациями Давида Дубинского.

Гайдар никогда не расставался с темой гражданской войны и Красной Армии. Четырнадцатилетним мальчишкой ушел он на войну, шесть лет воевал на шести фронтах, был контужен и ранен и, как никто другой, мог рассказать мальчишкам и девочкам, «как оно все начиналось да как продолжалось, потому что повидать я успел все же немало». Годом гражданской войны посвящена книга «Р.В.С.».

Недетски трудная жизнь выпала на долю двум мальчишкам — Димке и Жигану. Совсем не просто было им разобраться в стремительно сменявшихся друг друга событиях гражданской войны, захлестнувших их деревушку. И все-таки заложенное в них стремление к справедливости, интуитивное понимание добра и зла помогают ребятам совершить героический поступок — спасти красного командира. Это иная по настроению книга, она динамична и тревожна.

Уносятся вдаль лихие тачанки Красной Армии на обложке, побуждая нас открыть книгу и углубиться в повествование. Скачет всадник по степи на первой же странице текста. В смятии разбегаются по домам жители села Ольховки, заслышав стрельбу. Стремглав мчится Жиган в город, где стоят красные, торопится передать записку от командира Сергеева. Дрожит мостовая под напором красной конницы, летящей на помощь своему командиру... Темпераментные рисунки перемежаются иллюстрациями, повествующими о формировании характеров двух деревенских мальчишек, которые мечтают о победе из деревни, знакомятся с раненым командиром и постепенно



Осмелевший Петя подобрался к самой палатке. Прежде всего его заинтересовали незнакомые металлические предметы.
(«Дальние страны»)



С пригорка на пригорок, через ложбинки, через жердочки поперек ручьев бодро бежали ближней тропкой посланные в Аlesiно ребята.

(«Дальние страны»)

осознают всю меру ответственности за жизнь сильного, мужественного человека, ставшего им другом.

Строгая, без излишней детализации композиция, неброские украинские пейзажи, удивительно проникновенные образы главных героев в полной мере воссоздают неповторимую, трагическую и радостную атмосферу повести.

Еще большая сосредоточенность на сложном процессе становления детского характера отличает иллюстрации Дубинского к «Дальним странам» Гайдара. Внимательно следит художник за тем, как меняется мироощущение двух приятелей Васьки и Петьки под влиянием новой жизни, зарождающейся на заброшенном железнодорожном полустанке.

После этих трех книг Гайдара, вышедших одна за другой, прошло несколько лет. Незадолго до смерти (Дубинский, как и Гайдар, умер молодым, не дожив до сорока лет) художник вновь обращается к творчеству писателя. На этот раз он иллюстрирует один из самых любимых рассказов Гайдара — «Голубая чашка». Автор писал его в родном Арзамасе, куда вернулся после беспокойных лет странствий. Тихая, мирная жизнь городка вдохновила писателя на создание рассказа, который сначала так и назывался — «Хорошая жизнь». Теплый, светлый, поэтичный рассказ полон ощущения обыкновенного человеческого счастья, однако за кажущейся простотой описываемых

автором событий кроется глубокий психологизм ситуаций и характеров.

Дубинский иллюстрировал это произведение во всеоружии зрелого мастера. Живописные, сочные иллюстрации, пропитанные солнечным светом и теплом последнего летнего месяца, сопровождают неожиданное и увлекательное путешествие папы и дочери Светланы по окрестностям деревни, где они живут на даче. Мастерски исполненные, непринужденные и легкие, акварели Дубинского передают многообразие душевной жизни героев — прошедшего гражданского война отца, перенесшей немало горя Маруси и удивительно доброй, чуткой, обаятельной Светланы.

Гайдар не успел при жизни увидеть иллюстраций Дубинского к своим произведениям, но «встреча» писателя и художника тем не менее состоялась, и она оказалась счастливой. Человечность рассказов Гайдара, его доброжелательный юмор, знание детской психологии, многозначность содержания нашли в рисунках художника достойное пластическое воплощение. Встретились две крупные личности. Это тот случай, когда, по словам Давида Александровича Дубинского, «художник превращается из простого копировальщика сюжета в равную писателю творческую индивидуальность».

Е. ПОЛЯКОВА

ВОСПЕВАЯ РАТНЫЙ ТРУД

(К 50-ЛЕТИЮ СТУДИИ ВОЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ИМЕНИ М. Б. ГРЕКОВА)

Ордена Красной Звезды Студия военных художников имени М. Б. Грекова отмечает в этом году славный юбилей. 29 ноября 1934 года нарком обороны СССР К. Е. Ворошилов подписал приказ, в котором отмечались заслуги Грекова как выдающегося мастера советской батальной живописи и, в частности, говорилось: «Организовать в Особой отдельной кавалерийской бригаде имени товарища Сталина изомастерскую самодеятельного красноармейского искусства имени М. Б. Грекова».

Сначала в изомастерской в свободное от несения службы время под руководством видных мастеров изобразительного искусства занимались наиболее одаренные художники-красноармейцы. В художественный совет студии входили такие выдающиеся живописцы, как М. Авилов, В. Бакшеев, П. Покаржевский, Г. Савицкий, В. Сварог, П. Соколов-Скаля,

В. Яковлев и другие. С той далекой поры работает здесь бывший кавалерист, зачисленный в студию по приказу Буденного, а ныне — заслуженный деятель искусств РСФСР Ф. Усыпенко.

Пополнившись талантливой молодежью — выпускниками художественных учебных заведений, студия превратилась в своеобразную организацию в системе Красной Армии — коллектив художников-профессионалов. И с этих дней вот уже 50 лет грековцы успешно развивают героико-патриотическую тему в советском изобразительном искусстве.

В годы Великой Отечественной войны грековцы, как один, заняли место в боевом строю. Одни из них ушли на фронт солдатами, офицерами, доблестно сражались с врагом. Другие прошли боевые пути-дороги военными художниками. Некоторые погибли в сражениях за Родину, многие были ранены.

Самой распространенной формой работы художников на фронте были натурные зарисовки, которые стали боевым, действенным видом искусства, обращенным к широким народным массам. Студия вела постоянный изорепортаж с фронта. Фронтные работы грековцев, уникальные документы Великой Отечественной войны наравне с очерками военных писателей и корреспондентов стали зримой летописью суровых, трудных лет. Среди них поражающие остротой характеристик и мастерством рисунки В. Богаткина, Н. Жукова, А. Интезарова, М. Климашина, А. Кокорина, И. Лукомского. На основе многочисленных этюдов, сделанных на местах сражений, создавались большие произведения. Именно так была написана П. Кривоноговым картина «Корсунь-Шевченковское побоище», посвященная победе советских войск над фашистскими полчищами в битве за правобережье Днепра в 1944 году. Наиболее значительны из серии скульптурных работ И. Першудчева портреты Героев Советского Союза М. Кантария и М. Егорова, водрузивших победное знамя над рейхстагом.

С особой теплотой изображали студии то, что напоминало о мирных днях. И потому часто в их рисунках, набросках мы видим отдыхающих, спящих бойцов, минуты затишья после боя. Много делали грековцы портретных зарисовок и этюдов.

Фронтные впечатления настолько сильны для творческого и жизненного опыта художников, что и после победы тема Великой Отечественной войны в их искусстве продолжает оставаться одной из ведущих. На основе большого натурального материала созданы широко известные полотна, графические серии, скульптурные произведения: «Подвиг 33 броневой бойщиков» И. Евстигнеева, «Мать» Б. Неменского, «Генерал-майор И. Тугаринов и полковник М. Тур-

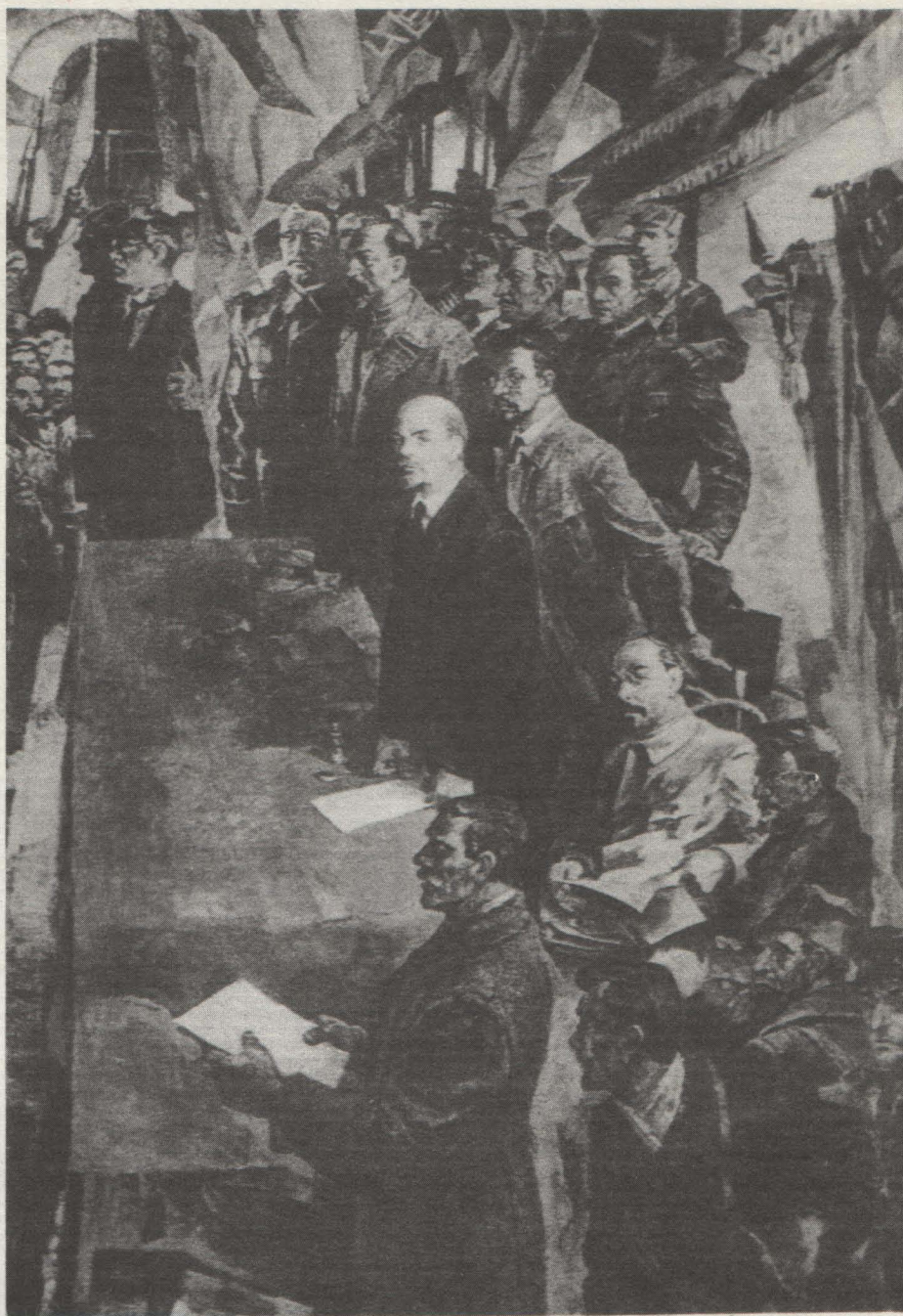


чанинов» К. Китайки. По проектам художников студии возводились памятники и монументы боевой славы во многих городах страны и за рубежом. Кто не знает впечатляющую скульптурную композицию «Воин-освободитель» Е. Вучетича, стоящую в Берлине на братском кладбище советских солдат в Трептов-парке!

Бессмертный подвиг нашего народа в минувшей войне, ее наиболее значительные сражения грековцы запечатлели и в живописно-монументальных произведениях — десятках диорам, установленных в Советском Союзе и за границей. Одна из первых диорам — «Штурм Сапун-горы» — создана старейшим живописцем-грековцем П. Мальцевым в содружестве с Г. Марченко и Н. Присекиным. В ней отражена героическая страница освобождения Севастополя: взятие 7 мая 1944 года войсками 4-го Украинского фронта ключевой точки вражеской обороны — Сапун-горы. Итогом большой работы студийцев, в которой участвовали Н. Бут, В. Дмитриевский, П. Жигимонт, П. Мальцев, Г. Марченко, М. Самсонов и Ф. Усыпенко, стало недавнее открытие первой советской панорамы «Сталинградская битва». За достойное отражение событий Великой Отечественной войны творческий коллектив студии был отмечен в 1956 году боевым орденом Красной Звезды.

Мирные будни нашей армии и напряженные боевые учения, постоянная готовность к защите Родины и лирическая тема возвращения солдата домой — самые разнообразные стороны армейской службы нашли отражение в живописи, скульптуре, графике. Военные художники привыкли к дальним поездкам, жизни в походных условиях. Их можно увидеть в далеком северном гарнизоне и на пограничной заставе высоко в горах Памира, на совместных маневрах дружественных армий социалистических стран и строительстве Байкало-Амурской магистрали.

В 1974 году группа грековцев побывала в творческой командировке на БАМе — в подразделениях воинов-железнодорожников. Каждый из художников рассказал о стройке по-своему. Н. Бут сделал несколько портретных работ маслом. В. Щербakov писал аква-



Г. Прокопинский.
К. Е. Ворошилов и члены РВС
в мастерской М. Б. Грекова.
Масло. 1971.

Н. Овечкин.
Декрет о Красной Армии.
Масло. 1971.

рели, рисовал, привез с БАМа около шестидесяти листов, на основе которых выполнил серию линогравюр. Используя многочисленные этюды, написал ряд живописных полотен М. Самсонов. Недавно из поездки по БАМу вернулись молодые грековцы О. Авакимян, А. Евстигнеев и Ю. Усыпенко, которые проехали по новому участку пути от Алонки до Февральской. В их работах особенно отчетливо видна мирная

суть нашей армии, служащей не войне, а созиданию.

Часто творческая жизнь студийца связана с военной профессией. Живописец В. Переяславец — бывший летчик истребительной авиации. В портретах, написанных им с натуры, нередко в полевых условиях, чувствуется восхищение художника своими героями, товарищами, их нравственной чистотой, цельностью характера, сознанием долга перед Родиной. Геро-



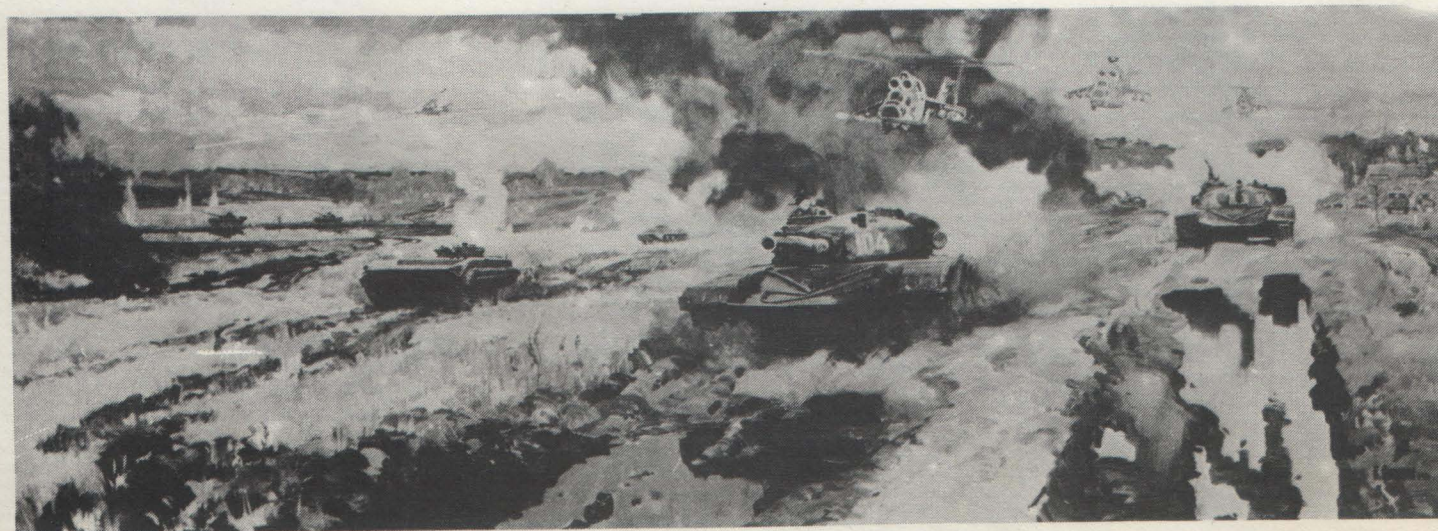
П. Мальцев.
Суворовские солдаты.
Этюды к диораме
«Альпийский поход
А. В. Суворова».
Масло. 1951.

Н. Бут.
Молодые строители БАМа.
Масло. 1974.

Н. Жуков.
Оля.
Иллюстрация к «Повести о
настоящем человеке»
Б. Полевого.
Карандаш. 1950.



В. Сибирский.
Атака. Учения «Запад-81».
Масло. 1981.

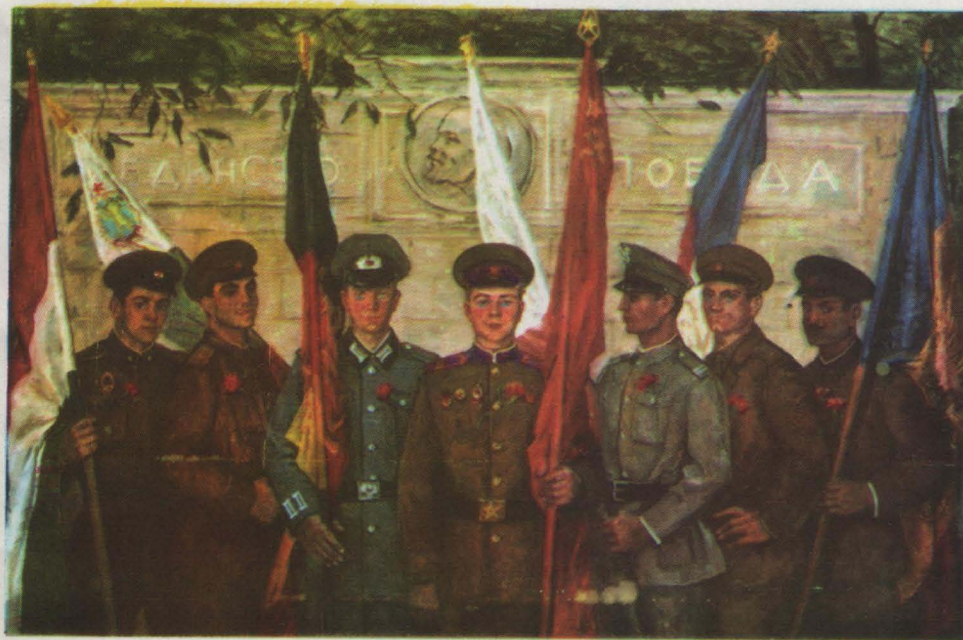




ику жизни воинов-ракетчиков воплощает в графических сериях С. Антонов. На его листах мир неодушевленных механических форм овеян романтикой, лишен неподвижности — все дано в движении. В четких линиях и ракурсах конструкций, сочетаниях форм и ритмов проступают скрытая сила и логическая стройность воплощенной человеческой мысли. Не раз участвовал в дальних морских походах Н. Денисов: его отличало стремление самому пережить трудности флотских будней, чтобы потом полнее и красочнее предстали они на холстах. Хорошо известно любителям изобразительного искусства творчество В. Дмитриевского, чей талант ярко проявился в лирических пейзажных работах. Даже в тематических композициях живописца налицо черты проникновенного лиризма.



М. Самсонов.
Сержант Петр Лукин,
машинист экскаватора.
Темпера. 1974.



М. Самсонов.
Саша Чекалин.
Масло. 1955.

В. Щербаков.
На новом месте. БАМ.
Линогравюра. 1975.

В. Переяславец.
Варшавский договор.
Масло. 1970.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Состоящая из нескольких десятков картин и портретов мемориальная галерея «Герои Аджимушкая» Н. Бута напоминает, ценою каких жертв была достигнута Великая Победа. Творческий вымысел сочетается в полотнах со строгой достоверностью. Работы Н. Овечкина — пример иного художественного решения. Реальный сюжет его композиций выражает философскую позицию художника, отсюда и символичность названий вещей — «Рыцари неба», «Знамя Победы». В них персонажи предстают и как индивидуальности с присущими лишь им чертами, и как символы духовного величия советского человека.

Знают военные художники, что такое современная война. Дважды был в сражающемся Вьетнаме М. Самсонов. Там же работал под обстрелами и бомбежкой В. Переяславец. Жестокая реальность дала возможность ощутить и передать зрителю силу мужества, несгибаемость вьетнамских борцов за свободу, раскрыть поэтический и стойкий характер народа, судьба которого стала нам такой близкой.

Во второй половине 70-х годов начался творческий путь молодого скульптора М. Переяславца. Его работы — как бы сегодняшнее переосмысление идеалов античности. В них человек предстает сильным, красивым, мужественным — гармонически развитой личностью, что особенно ярко проявляется в портретах советских воинов и композициях на темы спорта. Не случайно он одним из первых среди молодых московских скульпторов стал лауреатом премии Ленинского комсомола.

Образ нашего героического времени — понятие необычайно емкое. В нем живет внутренняя связь настоящего с прошлым и будущим. Грековцы стремятся, чтобы эта связь представляла в их творчестве глубоко, ярко. Поэтому так обретает глубину и правду их рассказ о великой армии великого народа, бдительно и надежно стоящей на страже великих завоеваний Октября, мира во всем мире.

А. БАКЛАНОВ,
начальник Студии военных художников
имени М. Б. Грекова

Исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося советского художника Исаака Израилевича Бродского. Мы публикуем блок материалов, посвященных этой знаменательной дате: автобиографию художника, написанную им в 1937 году специально для журнала «Юный художник», воспоминания его ученика П. П. БЕЛОУСОВА и его сына Е. И. БРОДСКОГО.



Юные художники в гостях у И. И. Бродского. Фото. 1930-е годы.

Родился я в 1884 году в селе Софиевке Бердянского уезда. Никаких особенных впечатлений, в детстве толкавших меня к изобразительному творчеству, в деревеньке и во всем маленьком мире, меня окружавшем, пожалуй, не было. И все же я уже с пяти-шестилетнего возраста пристрастился к рисованию всяческих узоров, эмблем, виньеток на тетрадках, книжках, попадавших в мои детские руки.

Родители мало внимания обращали на мои «художественные» опыты этих лет. Одновременно у меня выявились музыкальные способности, большое желание учиться музыке, и, когда после окончания сельской школы встал вопрос о дальнейшем моем обучении, решено было отдать меня в музыкальную школу. И вот двенадцатилетним пареньком я приехал в Одессу. Знакомые моих родителей, увидев мои работы, настойчиво посоветовали дать мне образование в области живописи.

«Мальчик рисует, любит это дело, а рисование можно совместить с архитектурой. Архитектор всегда будет обеспечен работой». Так возможность постоянного заработка определилась моя судьба. В сентябре 1896 года меня

зачислили учеником Одесского художественного училища.

Учеба по классу архитектуры меня не увлекала, и, испробовав еще скульптуру, я целиком отдался живописи. Учился под руководством интересного художника и большого педагога — Г. А. Ладыженского.

Далекая, казалось, мечта осуществлялась. В декабре 1902 года, по окончании Одесского училища, я был принят в Академию художеств, а уже в начале 1903 года зачислен в мастерскую великого художника-реалиста, тогда профессора академии, Ильи Ефимовича Репина.

Нелишне отметить, что наша учеба проходила не только в академии, в которой Репин бывал лишь наездами из Куоккалы и сравнительно мало уделял внимания своим ученикам, мы учились и на этюдах, в совместной работе товарищей, и в музеях — на изучении полотен Репина и других мастеров живописи.

Много давало мне лично непосредственное общение с Репиным на его даче, куда я часто заезжал показывать Илье Ефимовичу свои работы.

Пребывание в академии, особенно последние два года — 1907—1908, совпало с моим увле-

И. Бродский.
Ленин и манифестация.
Масло. 1919.
90×135.



чением пейзажной живописью. Я горячо полюбил пейзаж, затаенность его узоров, изумительный его рисунок, чудесную искренность природы. Прочное овладение рисунком было одним из тех достижений, которое я сумел вынести из академии как нужное, большое завоевание для всей моей дальнейшей творческой работы.

Получив на конкурсной выставке как высшее отличие право на заграничную поездку и звание художника, я в начале 1909 года уехал за границу.

В Германии, Франции, Испании, Англии, Венгрии, Турции, Греции и Италии, где я провел 1909—1910 годы, я все время уделял знакомству с музейными сокровищами, тщательно изучая работы старых и новых мастеров живописи. Рубенс, Рембрандт, Гольбейн, Ван-Дейк, Тициан, Веласкес, Гойя, Рибера, Мурильо, Сурбаран, Коро, Делакруа, Курбе, Сулоага, Гейнсборо, Рейнольдс — вот далеко не полный перечень имен художников, оставивших во мне неизгладимое впечатление. Я упорно, часами простаивал в различных музеях Запада перед картинами этих мастеров, восторгаясь и участь ошеломляющим, изумительным по мощи, силе и знанию жизни полотнам.

Посетив при второй поездке остров Капри, я написал несколько портретов А. М. Горького. Надо сказать, что Горький и тогда уже с интересом относился к моим работам и внимательно следил за моим творческим развитием. Поездка на Капри сблизила меня с Алексеем Максимовичем, и с тех пор мы часто переписывались, а позже неоднократно встречались.

Реалистическое искусство — вот что заставляло меня тянуться к Горькому. И это же реалистическое искусство приветствовал Горький в моих работах.

Вот почему и другой великий мастер реалистического искусства, И. Е. Репин, так же глубоко, как и А. М. Горький, вошел в мою творческую жизнь.

Эти два человека — Репин и Горький — помогали формировать не только мое мастерство, но и мировоззрение.

Что из этого творческого пути отметить?

Периодически выставляться я начал еще тогда, когда учился в Академии художеств, — с 1904 года. Очень много работал в годы первой революции в журналах, рисуя карикатуры на самодержавие. Революция 1905 года оставила след в моих живописных работах. Композиция «Красные похороны» была по распоряжению цензуры снята с весенней выставки.

В одинаковой степени я люблю работать и над пейзажем, и над портретом, и над многофигурной композицией.

После первых выставок в Академии художеств (1904—1908 годы), где я преимущественно выставлял пейзажи, я стал усердно работать над портретами.

Участие на выставках в России и за границей до революции (из них можно отметить выставки в академии, выставки Союза русских художников, выставки в Риме, Мюнхене и так далее) являлось для меня большим творческим поощрением к дальнейшему совершенствованию.

Октябрь 1917 года дал мне, как и другим художникам, принявшим революцию и отдавшим целиком свое творчество пролетариату, возможность в целом ряде портретов и композиций отразить величие нашей эпохи спокойно и просто, языком реалистического

искусства показать, поведать о великих делах и днях пролетарской революции, о ее вождях, героях и рядовых бойцах.

Выполненные мною за последние годы многофигурные композиции («Ленин на Путиловском заводе», «Расстрел 26 бакинских комиссаров», «Речь Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт», «Съезд неземных селян», «Заседание Реввоенсовета» и др.) я мыслю как серию картин, долженствующих отобразить героическую борьбу пролетариата, создать живописный памятник эпохи Великой пролетарской революции, как бы ее «коллективный портрет».

Очень трудно художнику самому оценивать свое искусство, и часто не он является главным и справедливым судьей своего творчества. Мне не приходится жаловаться на невнимание к моим работам со стороны зрителя, со стороны трудящихся масс нашего Союза...

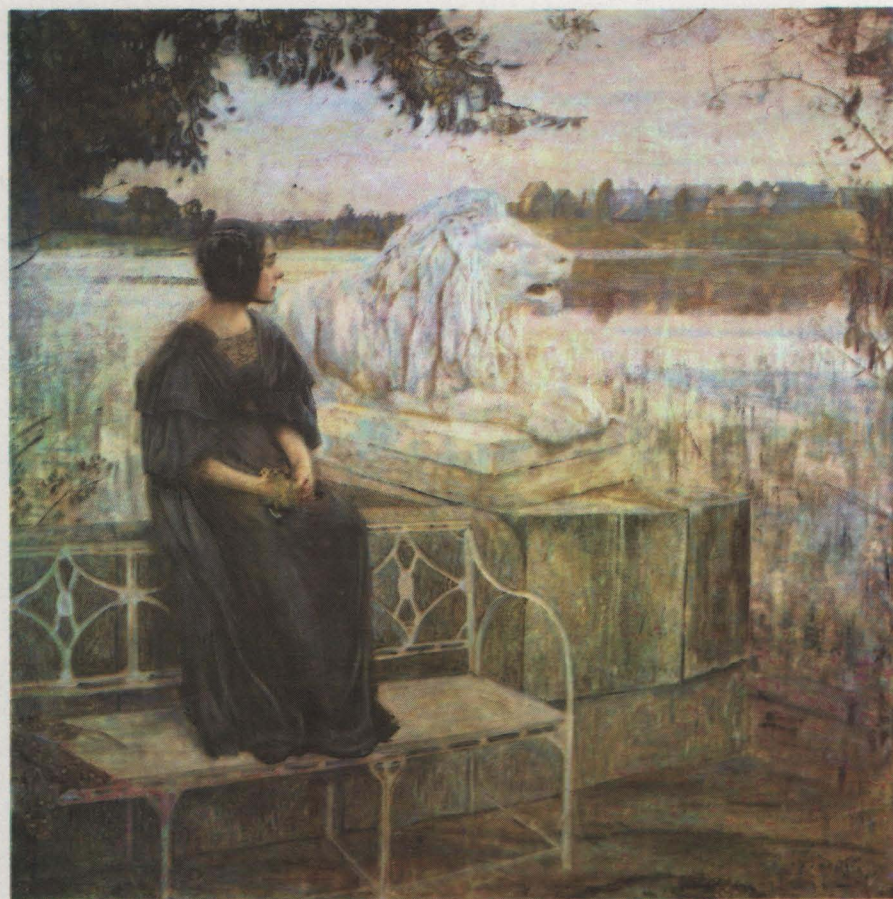
В 1934 году правительство выдвинуло меня на пост директора Всероссийской академии художеств. Воспитывать новые кадры молодых художников — дело очень трудное, но крайне важное и почетное. Нам нужна сейчас такая смена, которая сумела бы поднять советское искусство на небывалую высоту, сделать его достойным нашей великой эпохи.

И. БРОДСКИЙ



И. Бродский.
Академическая дача.
Масло. 1907.
86 × 105.

И. Бродский.
Портрет жены
(Л. М. Бродская на террасе).
Масло. 1908.
205 × 203,5.



БОЛЬШОЙ ДРУГ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ

Трудно переоценить то огромное влияние, которое оказал Исаак Израилевич Бродский на становление и создание советской художественной школы, основанной на принципах социалистического реализма. Многие поколения художников успешно прошли эту школу, стали яркими представителями нашего многонационального искусства.

Авторитет Бродского, его огромная популярность как крупнейшего художника своего времени, художника-реалиста особенно ценились той частью молодежи, которая хотела учиться. В нем находили самого близкого друга, который не оставлял без внимания ни одной просьбы. Мне выпало счастье заниматься у него и в течение ряда лет близко наблюдать, как жил и работал Исаак Израилевич. Это была титаническая деятельность во многих сферах: творческой, педагогической, общественной, государственной, каждой из которых он отдавался безраздельно. В то же время он находил возможность ответить любому начинающему художнику, обратившемуся к нему с просьбой.

Вот один из примеров, которых бесчисленное множество,—это ответ Бродского на письмо начинающего художника Петрова:

«Я вчера вернулся из Кисловодска и застал Ваше письмо и рисунки. Ваше горячее желание учиться живописи мне понятно, я сам в молодости также горел желанием и стремился добиться цели. Конечно, я Вам помогу поступить на рабфак, но только пройдет несколько дней, пока я все узнаю, как и что там делается. Относительно Ваших рисунков скажу, что мне нравятся те, которые Вы делаете с натуры, по ним я могу судить, что Вы человек способный и при таком прилежании и любви к делу

может быть большой толк. Копировать с открыток не рекомендую, это бесполезно. Вообще надо только рисовать с натуры, это Вы поймете в дальнейшем. Итак, я Вам через несколько дней напишу, как быть дальше, а пока всего Вам хорошего. *И. Бродский*».

Можно только удивляться тому, с каким вниманием Бродский осматривал выставки во Дворцах пионеров, изостудиях, находя среди авторов детских работ талантливых ребят. Причем не только в Ленинграде, но и в других городах страны, где ему приходилось бывать. Такое внимание во многих случаях определяло всю дальнейшую судьбу молодого человека.

Став во главе Всероссийской академии художеств, Бродский обращается к С. М. Кирову с просьбой помочь в организации художественной школы-интерната при академии для особо одаренных детей, приезжающих из разных городов страны. Бродский знал поименно почти весь состав учеников школы и студентов института, помнил их ранние работы и радовался успехам в самостоятельной творческой жизни.

Отношения Бродского и его учеников были глубоко серьезными, взаимно почтительными. Исаак Израилевич ставил высокие задачи перед молодежью. Прежде всего — добиться профессионализма, доведенного до виртуозности, а это приобретает большим трудом, искренней любовью, внимательным изучением окружающей жизни, воспитанием чувства особой ответственности перед народом, на суд которого отдаем мы наш труд, наши произведения. Бродский и сам высоко пронес заветы великого учителя Репина



через всю жизнь и творчество.

Он нас учил быть преданными реалистическому искусству, правдивому и очень трудному в постижении, где всегда правда жизни торжествует. С высокой принципиальностью отвергал все то, что мешало в достижении цели — стать художниками-реалистами. Обращаясь к окончившим акаде-

мию молодым художникам, он говорил:

«Покидая стены академии, не забывайте о том, что наша страна и наш великий народ ждут от вас полноценных произведений, в которых вы, каждый с присущей ему индивидуальностью, выразите великие идеи нашего времени, идеи Ленина, обновившие нашу жизнь и нашу страну. Помните, для того, чтобы стать советским художником, мало одного желания, нужны энтузиазм, терпение, трудолюбие, любовь к своему делу и тот патриотизм, без которого не совершаются великие дела.

Горячо любите свое искусство, никогда не зазнавайтесь, делая успехи, и всегда критически и строго относитесь к каждому своему штриху, к каждой своей работе».

Эти заветы и напутствия остаются для нас, его учеников, верным творческим компасом и по сей день.

П. БЕЛОУСОВ,
народный художник РСФСР,
член-корреспондент
Академии художеств СССР,
профессор

Ленинград



И. Бродский.
Автопортрет.
Масло. 1904.

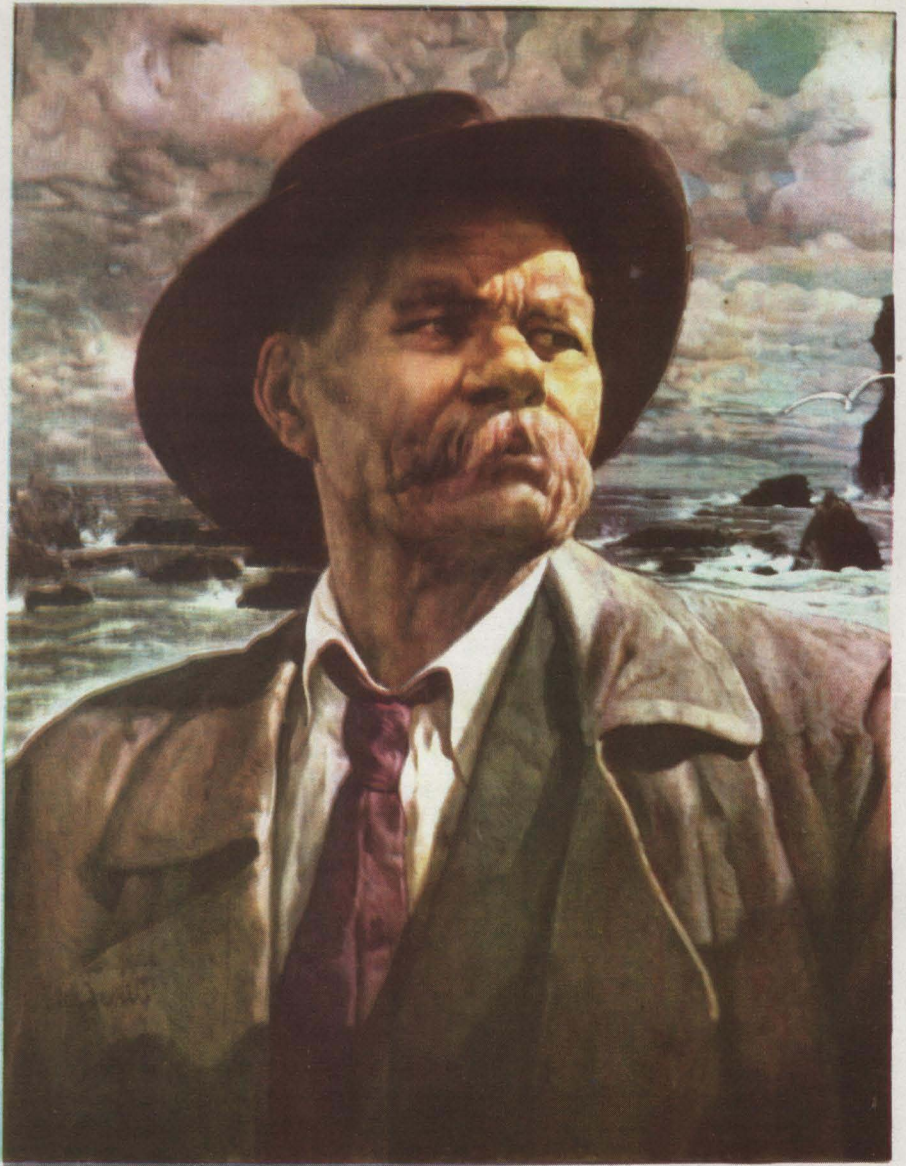
И. Бродский.
Портрет И. Е. Репина.
Масло. 1912.
84,5×106.

С приходом отца в академию в качестве профессора в его мастерскую записалось всего два человека, но он был уверен в том, что со временем это число возрастет. И действительно, в решительной борьбе с формалистическими течениями, с возрождением прогрессивных реалистических традиций русской школы студенты быстро поняли, «кто есть кто» и у кого можно учиться. В мастерскую Бродского потянулись, и скоро она стала не только самой многочисленной, но и самой сильной по составу. Своим ученикам он уделял все свободное от административных и общественных обязанностей время. Он встречался с ними не только в академии, но и у себя дома.

Учеников отец подбирал очень строго и брал только тех, у кого видел настоящие способности и, главное, желание овладеть мастерством. А разобраться в этом он умел. В Бердянске отцу рассказали, что в парикмахерской работает один юноша, который хорошо рисует. Ознакомившись с его работами, он увидел, что тот безусловно талантлив и ему нужна настоящая, серьезная школа. «Вам нужно учиться. Завтра я уезжаю в Ленинград. Собирайтесь. Поедемте со мной». Имя этого юноши — Петя Белоусов, а ныне — Петр Петрович Белоусов, член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник РСФСР, профессор, заведующий кафедрой рисунка Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

В 1934 году отца назначили директором Всероссийской Академии художеств, что было вызвано настоятельной необходимостью сильной руки, способной вывести академию окончательно на верный путь. Имея перед собой конкретную задачу — решительно покончить с выпуском из академии художников-недоучек, профессионально неграмотных людей, отец согласился на эту должность, ясно сознавая все трудности на предстоящем пути в новой для него роли.

Бродский не мыслил себе про-



И. Бродский.
Портрет А. М. Горького.
Масло. 1936.
132×107.

цесс обучения студентов замкнутым только в стенах академии. Он был твердо убежден, что художник, отображая советскую действительность, должен непосредственно с ней соприкасаться. Летом 1935 года отец организовал поездку бригады своих учеников на его родину — в Бердянск, на этюды. Отец лично руководил их работой. Они были в родном селе отца — Софиевке, писали этюды в рыболовецких колхозах и на промышленных предприятиях Бердянска, рисовали и писали портреты ударников — рыбаков и колхозников, а перед отъездом устроили выставку всех выполненных работ, с которой ознакомили жителей го-

рода и района и которая имела большой успех. Все расходы по этой поездке отец взял на себя. Бродский с большим удовольствием проводил время в обществе учеников, используя его для проведения бесед об искусстве и, таким образом, как бы продолжая учебный процесс. Мне всегда было приятно смотреть на это теплое, товарищеское общение учителя с учениками. Особо хочется отметить, что, беседуя с ними, отец никогда не показывал своего превосходства — разговор всегда шел на равных и способствовал духовному сближению.

Многие ученики отца в воспоминаниях о нем и в рассказах любили

КОЛЛЕКЦИЯ БРОДСКОГО

подчеркнуть, что Исаак Израилевич очень ровно относился ко всем и никого не выделял особо. Мне же кажется, что это было не совсем так. Он выделял и возлагал особые надежды на Сашу Лактионова. Это был, безусловно, его любимый ученик, которому он и уделял наибольшее внимание. Может быть, в стенах академии, в мастерской он этого не показывал, не ставил Лактионова в положение «любимчика», но дома мы все это отчетливо чувствовали. Сам Лактионов относился к учителю с исключительной любовью и уважением. Мне кажется, что он относился к отцу так, как отец относился к своему учителю — Репину. Талант Лактионова отец ценил очень высоко и даже иногда говорил, что «Лактионов рисует уже лучше меня». А когда в 1938 году Саша написал портрет отца, который находится в Русском музее и вскоре стал широко известным, отец, увидев его в законченном виде, сказал: «Ну, теперь умирать не страшно...» Услышав такой отзыв, Лактионов страшно расстроился и заплакал. Ведь это сказано в то время, когда отец уже был тяжело болен и, если не дни, то месяцы его жизни оказались сочтены. Лактионову отец помогал не только поддержкой и советами, но и материально. Отец вообще оказывал денежную помощь очень и очень многим студентам.

Начиная работу в академии в качестве профессора, отец часто сетовал на отсутствие у него педагогического опыта. Однако жизнь показала, что эти опасения были напрасными. Помня о тех методах, которыми пользовались его учителя, а также применяя индивидуальный подход к каждому студенту и личный показ живописных и рисовальных приемов, он сумел воспитать блестящую плеяду первокурсных художников, окончивших институт в 1938/39 году. Это А. Лактионов и П. Белоусов, Ю. Непринцев и А. Грицай, А. Яр-Кравченко и Б. Щербаков, Н. Тимков и А. Зарубин и другие. Кроме того, под руководством отца закончили аспирантуру Вл. Серов и В. Орешников.

Их учитель Бродский мог бы заслуженно гордиться такими учениками, а лучи их славы, безусловно, падают и на имя их учителя.

Е. И. БРОДСКИЙ

Мемориальный музей И.И.Бродского находится в одном из центров культурной жизни Ленинграда — на площади Искусств, рядом с Русским музеем. В таком соседстве с прославленной сокровищницей отечественного искусства свое особое очарование. Внутренняя обстановка комнат сохранила тот вид, какой имела еще при жизни художника. В этом доме бывали выдающиеся партийные и государственные деятели, замечательные представители советской культуры.

Музей обладает большой и интересной коллекцией произведений живописи и графики. В ней свыше тысячи произведений. Бродский с радостью знакомил студентов и школьников, военнослужащих и рабочих ленинградских заводов со своим собранием. Когда он стал профессором Института живописи, скульптуры и архитектуры, домой к нему часто приходили его ученики. Коллекция помогала воспитывать уважение будущих художников к традициям русской живописи и высокому профессиональному мастерству.

В. Серов.
Сараи.
Масло. 1904.
49,5×64.



Интерьер музея-квартиры
И. И. Бродского.
Гостиная.
Фото.

Бродский считал, что собрание его должно стать достоянием трудящихся. Он основал музей на своей родине в Бердянске, передав туда 250 произведений. Столько же картин и рисунков подарено им Днепропетровскому музею. После смерти художника, в 1939 году, его родственники передали в дар государству свыше 500 картин и рисунков выдающихся русских мастеров, которые теперь находятся в мемориальном музее-квартире его имени.

Собирать произведения Брод-

ский начал еще в студенческие годы, участь в Академии художеств. Основой коллекции стали три рисунка И. Е. Репина, подаренные великим художником своему ученику. Всю жизнь Бродский пополнял собрание работами любимого учителя — будь то великолепный портрет известной покровительницы искусств М. К. Тенишевой или же скромный карандашный набросок. Творчество

Репина представлено в коллекции произведениями разных лет. Это ранний портрет жены художника, исполненный душевной теплоты и сердечности, портрет дочери Веры, изображенной в пейзаже, где мастерски передан солнечный свет, рефлексы его на траве и платье девочки. Парадный портрет пианистки М. К. Бенуа отличается совершенством живописи, а одно из поздних произведений, портрет

художника-карикатуриста Н. Ремизова, — свободой и непринужденностью композиционного и цветового решения.

Интересен подготовительный этюд к известной картине «Бурлаки на Волге». Он написан Репиным в 1870 или 1872 году. Художник изобразил бурлаков, сидящих у костра, на берегу реки. На них оборванная, жалкая одежда. Уставшие люди о чем-то неторопливо разговаривают между собой. Этюд не завершен живописцем, но ему удалось точно передать состояние природы — красоту заката и наступление первых сумерек.

Особое место занимает серия зарисовок, выполненных Репиным на литературных вечерах. Это портреты писателей В. Г. Короленко, И. С. Потапенко, Е. П. Летковой-Султановой, известного юриста В. Д. Спасовича и многих других.

Произведения передвижников довольно полно представлены в собрании и свидетельствуют о глубоком интересе художников к жизни народа, русской природе.

Собранные в коллекции картины отдельных живописцев знакомят нас с неизвестными сторонами их творчества. Например, «Портрет Кувшинниковой» кисти замечательного пейзажиста И. Левитана позволяет в полной мере оценить мастерство художника, умение точно и выразительно передать внутреннее состояние человека. Софья Петровна Кувшинникова страстно любила искусство. Левитан давал ей уроки живописи. Он запечатлел Кувшинникову сидящей в кресле. На ней белое платье, поза спокойна, но мастер контрастно выявил смятенное состояние души человека. На бледном, утомленном лице женщины выделяются блестящие темные глаза, говорящие о напряженной внутренней жизни.

В. Маковский известен как художник, отображавший жизнь городской бедноты. В коллекции Бродского он представлен иначе — иллюстрациями к произведениям А. С. Пушкина. Они выполнены художником в начале 1880-х годов. Интересна история одной из них — к «Капитанской дочке». Она предназначалась для знаменитой «Пропущенной главы», впервые появившейся в печати в 1880 году. Речь в ней шла о крестьянском бунте и расправе пра-



вительства над пугачевцами. Ее бунтарский дух был созвучен событиям, происходившим в то время в России. И хотя пушкинская глава была наконец-то опубликована, цензура не могла допустить, чтобы в издании имелась иллюстрация к ней.

По собранию Бродского можно отчетливо представить картину развития русского искусства начала XX века. Здесь имеются поэтичные деревенские пейзажи В. Серова, отличающиеся сдержанностью цветовой гаммы. Бродский был членом «Союза русских художников», и в его коллекции художники этого объединения представлены полно. Они были по преимуществу пейзажистами, искренне и правдиво отображали красоту родной природы. Особенно привлекательны звучные и яркие весенние пейзажи С. Жуковского и виды русских городов К. Юона.

Бродский испытывал глубокое уважение к творчеству мастеров «Мира искусства». Они сыграли большую роль в становлении новых принципов театрально-декорационного искусства и книжной графики. Привлекают внимание виды Версаля и Петергофа в работах А. Бенуа, эффектная напоминающая драгоценную миниатюру акварель К. Сомова «Юноша на коленях перед дамой», интересны «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля» А. Головина, в этом произведении дар художника-декоратора соединился с психологическим чутьем портретиста.

Особое место в коллекции занимают работы Б. Кустодиева, которого Бродский считал «большим национальным художником». Уникальна серия акварелей «Русь». Традиции народного искусства помогали ему создавать полные юмора и выразительности образы купца и купчихи, трактирщика, извозчика, торговки, странника и других.

В собрании немало рисунков русских художников Г. Верейского и Н. Дормидонтова, продолжавших работать и в советский период. В мастерской находятся ранние произведения самого Бродского. Он создавал сдержанные по цвету, тонко написанные поэтичные пейзажи, остро решенные психологические портреты. Эти работы отличаются жизненной правдой, одухотворенностью и



И. Левитан.
Портрет С. П. Кувшинниковой.
Масло. 1888.
88×57.

Б. Кустодиев.
Торговка овощами. Из серии
«Русь».
Акварель, карандаш. 1920.
34×28,6.

своеобразием. Они представляют художника как оригинального мастера живописи.

Коллекция произведений, собранная Бродским,— одна из ценнейших и редких в нашей стране. Коллекционирование не было для Бродского делом сугубо личным. Он видел в этом роде деятельности большой общественной смысл, поэтому с подлинным бескорытием дарил произведения музеям. После его смерти прекрасное собрание было передано

родственниками в дар государству и стало народным достоянием.

Собрание картин и рисунков музея, свидетельствуя о приверженности Бродского принципам реализма, говорит о глубокой убежденности мастера в том, что высочайшее предназначение искусства состоит в служении людям.

О. АНДРЕЕВА,
научный сотрудник
музея-квартиры И. И. Бродского

НАХОДКИ ИЗ РАСКОПОК ТРОИ И ГОРОДОВ ФРАКИИ

Кто не слышал о Фракии — родине легендарного Спартака, поднявшего в 73 году до нашей эры восстание рабов в Риме! Все знают и о легендарной Трое, десять лет стойко выдерживавшей осаду греков. Что общего между римской провинцией первых веков нашей эры и городом-государством бронзового века?

Фракия — древняя страна, на территории которой возникали города задолго до того, как Рим



ному городу. В «Одиссее» Гомер описывает приключения хитроумного Одиссея на земле фракийского племени, куда он случайно попадает в скитаниях по пути домой.

Сближает Трою и Фракию и сходство исторических судеб. Троя, история заселения которой длилась почти два тысячелетия, была стерта с лица земли. Память о ней сохранили лишь поэмы Гомера. Фракия, которая уже



△
△ Эти изысканные сосуды были изготовлены в одном из древнегреческих городов, может быть в Микенах. Они помогли определить, какой город из девяти, последовательно раскопанных археологами на холме Гиссарлык, существовал ко времени Троянской войны.
Место хранения — Античное собрание Берлинских государственных музеев (ГДР).

Двуручный кубок изготовили ремесленники Трои за тысячу лет до того; как греки осадили город. Гомер упоминает о таких сосудах. Когда их раскопали болгарские археологи, это неопровержимо доказывало, что связи между Троей и Фракией зародились за несколько веков до того, как началась Троянская война.

Место хранения — Музей первобытного общества и древней истории Берлинских государственных музеев (ГДР).



подчинил ее своей власти. Но ее история на протяжении веков переплелась с судьбами города, воспетого Гомером.

Государства были близки географически. Их разделял лишь узкий пролив Дарданеллы. На современной политической карте Троя находится на территории Турции, а Фракия — на земле Болгарии. Троя — богатей-

ший центр торговли древнего мира — лежала на границе Европы и Азии, контролируя путь на Восток. Именно в этом историки видят причину Троянской войны. Троя мешала продвижению греков на восток. Они стянули сюда все силы, и после десятилетней осады город пал.

В поэмах Гомера, увековечивших легенду о Трое, не раз упоминаются фракийцы. В «Илиаде» он рассказывает об их войске. Во главе с царем Резом оно пришло на помощь осажден-

в раннем бронзовом веке стояла примерно на одном уровне культуры с Троей, также ушла в небытие. О существовании этого государства известно по сохранившимся мифам и легендам. И о Трое, и о Фракии мы узнали благодаря археологии. Раскопки Трои — крупнейшее событие научной жизни XIX века, открытие материальной культуры Фра-

кии — значительное достижение археологии XX столетия.

В 1870 году немецкий коммерсант и археолог-любитель Г. Шлиман начал раскопки холма Гиссарлык на территории Турции. Первые же находки поразили мир. С тех пор имя Шлимана неразрывно связано с историей этого открытия. После него поиски продолжили немецкие и американские археологи. Они последовательно раскопали там не один, а целых девять городов. Самый древний был на тысячу лет старше гомеровской Трои, самый поздний относился ко временам Римской империи.

Земля холма Гиссарлык, земля Трои, — своего рода музей древностей. Изучая ее слои за слоем, словно проходишь один зал музея за другим. Мы можем познакомиться с достижениями древних троянцев в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства, но ничего не узнаем о монументальной живописи или скульптуре. Дворцы разрушились, украшавшие их росписи безвозвратно утрачены. Нигде не обнаружены и остатки монументальной скульптуры, подобно той, что украшала «Львиные ворота» греческих Микен.

Задолго до Троянской войны, которая, как полагают ученые, была в XIII веке до нашей эры, на холме Гиссарлык возникло древнее поселение Троя I*. Возникновение его относят к 2600 году до нашей эры. Его жители пользовались бронзовыми орудиями — значит, поселение следует отнести к ранней бронзовой эпохе. Оно представляло собой небольшую крепость. Здесь был найден самый древний тип строения, распространенный на всем побережье Эгейского моря и во Фракии, — мегарон. Керамика еще очень груба и явно изготовлена вручную.

Город, возникший на развалинах Трои I, был защищен мощными бастиями, чьи стены выложены из огромных камней. В

центре возвышался дворец царя. Троя II возникла около 2400 года до нашей эры и погибла от пожара два столетия спустя. Вероятно, когда огонь охватил город, родовые сокровища троянского царя были спрятаны в большом серебряном сосуде и замурованы в городскую стену. Более чем через 4 тысячи лет Шлиман раскопал клад, который позволяет судить о богатстве племенной знати Трои, об уровне развития камнерезного и ювелирного ремесел.

Число золотых вещей в кладе превышало 8 тысяч. Особенно хороши золотые диадемы. Они состоят из цепочек, на концах которых — пластинки в виде че-

Урна, украшенная декоративными выступами, была изготовлена фракийскими мастерами тогда, когда гомеровская Троя лежала в руинах. При раскопках города, выросшего на фундаментах сгоревшего, было найдено много таких сосудов. Это говорит о присутствии фракийцев в самой Трое. Место хранения — Исторический музей в Новой Загоре (НРБ).

ловеческих фигурок. Было найдено множество других украшений: кольца, браслеты, золотые ожерелья, кольца для волос из спирально закрученной проволоки, булавки для скрепления одежд, посуда из золота и серебра. Разнообразен и выбор оружия: наконечники стрел и копий, лезвия ножей и топоры из бронзы, меди и серебра. Уникальны каменные изделия клада: топоры с тонким украшением из косых нарезок.

Чрезвычайно богата коллекция керамических изделий. Жители Трои уже знали гончарный круг, посуда имеет гладкую поверхность. А как причудливы формы сосудов! Необычны те из них, которым придана форма человеческой головы. Встречаются и другие сосуды: в виде человека, держащего в руках кувшин. Особенно изысканны кубки с двумя ручками, они были очень распространены в Трое II.

Культурные слои Трои III — Трои V почти невозможно раз-



* Археологи условно разделили холм Гиссарлык на культурные слои, которые хранили в себе развалины некогда существовавших городов. Слои получили названия Троя I, Троя II и так далее.

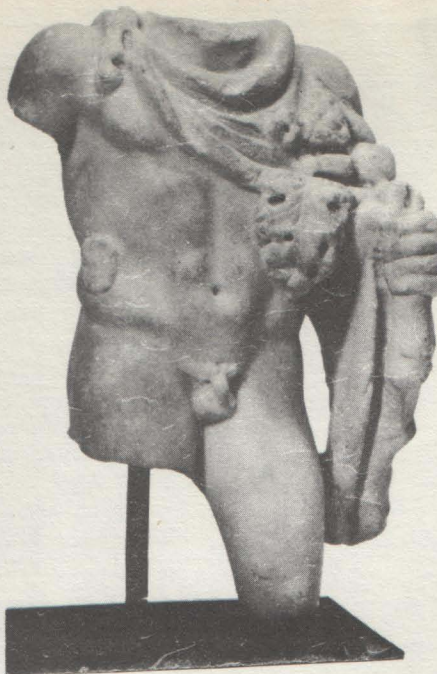
граничить, они бедны находками. Зато в слоях Трои VI и Трои VII найдены остатки мощных укреплений. Там была обнаружена наряду с местной и привозная микенская керамика. Это значит, что именно эти города существовали в то время, когда началась Троянская война. Большинство ученых считает, что ее ареной была Троя, развалины которой скрывал слой VII, но споры не утихли и поныне.

Разрушенный город пять веков пролежал в руинах. Именно тогда, в IX—VIII веках до нашей эры, великий Гомер и увековечил в поэмах сказание о «крепостенной Трое». А когда Александр Македонский посетил Трою, начиная поход в Египет в 334 году до нашей эры, он не увидел там даже крепостной стены. Дома были скрыты соломой, по валу разгуливали козы.

Всего четыре десятка лет ведутся раскопки фракийских поселений на территории Болгарии, но они позволяют проследить историю Фракии на протяжении более 40 веков. Недалеко от Варны найден клад золотых и медных сосудов, относящихся к каменному веку!

Особенно интенсивно исследуется юго-восточная Болгария, где найдено свыше 30 древних поселений, подобных Трое. Находки показали, что легенды близки к действительности. В XIII веке до нашей эры там возводили крепости, подобные троянской, воевали таким же оружием, скрепляли одежду такими же булавками. Во время Троянской войны фракийцы пришли на помощь осажденным. Роскошные доспехи фракийского царя Реза, о которых Гомер писал, что «не смертным пристало носить их, но бессмертным богам олимпийским», могли быть сделаны в мастерской фракийского ремесленника. Золотой клад из поселения Вылчитрын (северная Болгария) говорит о мастерстве умельцев Фракии, о богатстве ее вождей. На территории Болгарии найдено уже несколько кладов, которые относятся ко времени Троянской войны.

Связи между Троей и балканскими городами зародились задолго до ее осады. В поселениях



Такую мраморную статуэтку Сильвана мог видеть Александр Македонский в доме знатного троянца во время посещения Трои в 334 году до н. э. Место хранения — Музей первобытного общества и древней истории Берлинских государственных музеев (ГДР).

Кувшин был сделан в римской провинции Северная Африка в первые века нашей эры. Таким образом изобразил ремесленник легендарного фракийского певца Орфея. Образ был широко распространен за пределами Фракии. Место хранения — Античное собрание Берлинских государственных музеев (ГДР).



Михалдич, Баадере, Веселиново обнаружены типичные для Трои II двуручные кубки. Найденные во фракийском поселении Эзеро орудия из кости, рога и металла, а также керамические сосуды с ручками в форме розетки хорошо знакомы по раскопкам холма Гиссарлык.

Архитектурные постройки Фракии близки троянским. А сходство оборонительных сооружений удивительно. Каменные стены, окружавшие поселение, имели ворота, сделанные в форме узких входных коридоров, напоминающих городские ворота Трои II.

Потом связи, очевидно, обрываются. Но во время Троянской войны — в поздний период бронзового века — они снова становятся тесными. Ведь Фракия была союзником Трои. Оружие той поры — плоские топоры, ножи и кинжалы — обладает явными чертами сходства. А в городе, построенном на фундаментах разрушенной греками Трои, археологи обнаружили керамику, которая доказывает присутствие там самих фракийцев. Ее нашли в таком количестве, что ясно — она изготовлена на месте, а не завезена.

Письменность способна сохранить память о народе, если утрачена его материальная культура. С Троей и Фракией дело обстоит иначе. Найдены золотые украшения, чаши и блюда, бронзовые мечи и керамические сосуды, но не обнаружены памятники письменности.

Мы имеем представление о средстве общения микенцев, осаждавших Трою. А вот на каком языке говорили троянцы, ответить пока трудно. Следуя Гомеру, можно считать, что также на греческом. Увы, все, что нам известно о языке фракийцев, — это названия поселений и имена.

В середине прошлого века еще ничего не знали об эгейской культуре. Спустя несколько десятилетий раскопки открыли Трою и Микены. Сейчас из глубины веков встает забытая культура Фракии. Будет ли она причислена к эгейской — трудно сказать. Это самостоятельное явление, и в то же время она была связана многими нитями с эгейской цивилизацией.

Е. БЕСПАЛОВА

РУССКАЯ КАВАЛЕРИЯ

В 1812 ГОДУ

Наверное, многие из вас сталкивались с тем, что, взявшись рисовать что-либо на военную тему, вдруг обнаруживали слабые знания по истории вооружения и обмундирования. Профессиональные художники, если они не работают в таких научных центрах военной истории, как Москва, Ленинград, Киев, тоже сталкиваются с подобной проблемой. Отсюда частые ошибки, иногда досадные. Если вы на солдате изобразили головной убор, похожий на кивер, то это не означает, что все узнают в нем гренадера 1812 года. Форма киверов за время их существования неоднократно изменялась, и головной убор гренадера 1812 года отличался от кивера гвардейца-гренадера, вышедшего на Сенатскую площадь. Украшения на кивере могут рассказать знающему человеку о многом: какое звание имел человек, носивший его — штаб-офицер, обер-офицер, унтер-офицер, а у рядовых — в каком батальоне, роте и даже взводе служил этот солдат. Можно определить по киверу и в каком роде или виде войск служил этот человек: в артиллерии или кавалерии, а в пехоте — гренадер он или мушкетер. Вот как много нужно знать художнику-баталисту для его работы.

В этой статье мы рассмотрим обмундирование кавалерии и конной артиллерии. Кавалерия русской армии в 1812 году делилась на тяжелую и легкую. К первой относились кирасиры и драгуны, а ко второй — гусары, уланы и казаки.

Посмотрите на рисунок: это воин самого первого в русской гвардии кавалерийского полка, который и название-то носит такое, казалось бы, само собой разумеющееся — лейб-гвардии Конный полк*. Как будто к 1812 году, кроме него, других конных гвардейских полков еще не было. На самом же деле в 1812 году в гвардии были представлены все виды кавалерии. Например, лейб-гвардии гусарский, лейб-гвардии драгунский, лейб-гвардии уланский и самый почетный кавалерийский полк, в котором служили лишь богатые и родовитые дворяне, — кавалергардский. Причем как кавалергардский, так и лейб-гвардии конный были кирасирскими полками. Рядовых и унтер-офицеров в эти полки брали только высококорослых и сильных, так как сам этот вид кавале-

рии — кирасиры — происходит от рыцарской конницы. Первые кирасиры в средневековье были очень похожи в своих доспехах на рыцарей. К 1812 году от этих доспехов остались лишь сами кирасы — металлические пластины, защищавшие грудь и спину. Оружием кирасир был прямой длинный палаш — потомок полутораручного рыцарского меча. С былинных времен русские витязи всегда отличались силой и ловкостью, и поэтому когда русский кирасир двухметрового роста наносил противнику удар палашом, то разрубал его чуть ли не до седла.

В сражениях кирасиры действовали только в сомкнутом строю для увеличения их сокрушающей мощи на поле боя.

Отличались кирасиры и своим обмундированием. Лишь у них был белый мундир (колет), и не только в бою, но и на балах и парадах. А офицеры обоих гвардейских кирасирских полков в 1812 году могли носить вне строя алого цвета виц-мундиры с золотым у конногвардейцев и серебряным у кавалергардов особым офицерским шитьем — петлицами. Можно представить, как резко они выделялись среди темно-зеленой массы мундиров остальных офицеров.

Только кирасиры и генералы ходили в знаменитых сапогах — ботфортах. Но каски были такие же, как у драгунских полков и конной артиллерии: имели высокий гребень с плюмажем из конского волоса — очень прочного и гибкого. Поэтому если противник попадал саблей по плюмажу каски тяжелого кавалериста, то удар сильно ослаблялся или сабля соскальзывала по конскому волосу. Сама каска изготовлялась из очень крепкой пумповой кожи, которая во времена Петра I шла на изготовление подметок солдатских сапог и башмаков, поэтому разрубить эту каску было трудно, а спереди она снабжалась еще и медным налобником.

Драгуны — вид русской регулярной кавалерии — появились почти одновременно с пешими солдатскими полками Петра I. Вплоть до начала нашего века они, помимо кавалерийского вооружения, имели и ружья со штыками, а значит, могли при необходимости спешиться и штыковой атакой выбить противника из укрепленной позиции, недоступной для кавалерии. Драгуны были очень маневренны — быстры в передвижении на дорогах войны по сравнению с пехотой.

Как и кирасиры, драгуны в 1812 году числились тяжелой кавалерией и тоже носили каски. Но их мундиры были темно-зеленые, как у пехотинцев. В

* Слово лейб прибавлялось к названиям отборных полков русской армии, шефами которых были члены царской семьи.



1. Унтер-офицер Рижского драгунского полка в походной форме.

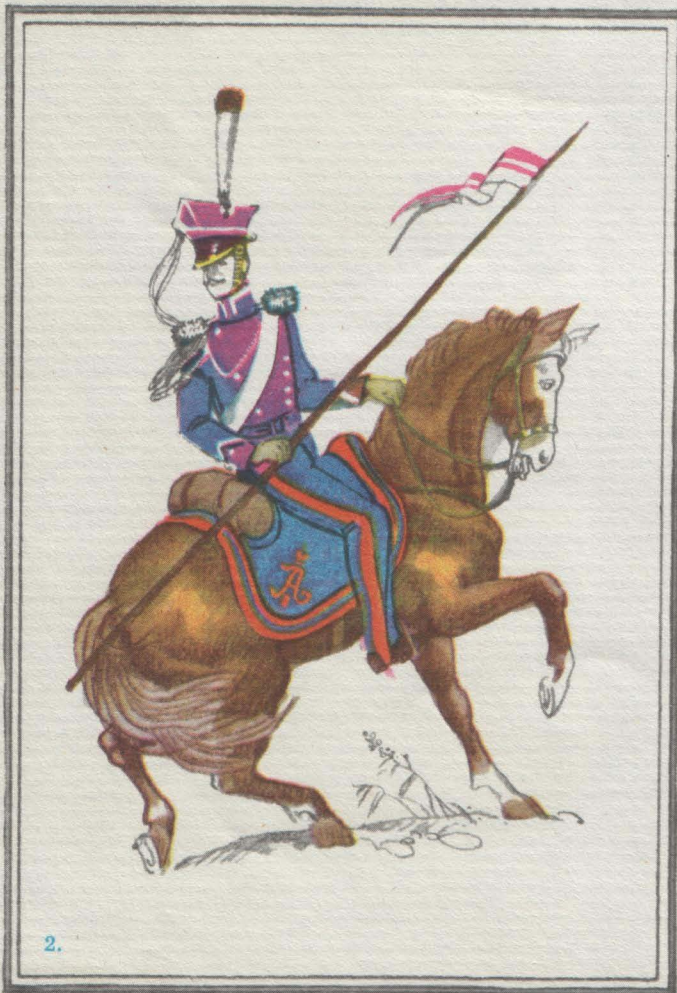
Каски в тяжелой кавалерии русской армии всегда были черного цвета, покрыты лаком, передний козырек окантовывался с внешней стороны медной полоской. На мундире спереди имелись два ряда пуговиц — по шесть в каждом ряду. Серые походные брюки застегивались с боков на большое количество пуговиц, а под брюки надевались небольшие сапожки с мягкими голенищами.

2. Унтер-офицер Татарского уланского полка в парадной форме.

Головной убор всадника имеет четырехугольную форму, а его султан в верхней части — смешанного черного и оранжевого цветов, поэтому на рисунке кажется коричневатым. Уланские эполеты (кроме офицерских) изготовлялись из шерстяной бахромы, сложенной в несколько слоев, и потому выглядели пушистыми.

3. Штаб-офицер лейб-гвардии Конного полка в парадной форме.

На воротнике колета у этого воина — петлички. На покрывале кобуры (его называли «чушкой») спереди седла имеется белая восьмиконечная звезда: она и петлицы говорят о том, что это гвардеец. Звание офицера можно определить по наличию бахромы на



эполетах, которые надевались под кирасу, а погоны солдат и унтер-офицеров пристегивались поверх кирас.

4. Рядовой армейской конной артиллерии в парадной форме.

Черные воротники, обшлага и фалды с красными выпушками были принадлежностью обмундирования артиллеристов. На белой перевязи за спиной видна патронная сумка, которая в кавалерии называлась лядункой. Под лядункой — круглый серый кожаный чемодан, который использовался с той же целью, что и ранец в пехоте.

5. Рядовой Изюмского гусарского полка в парадной форме.

Только гусары в русской кавалерии 1812 года носили кивера, но в отличие от гренадер имели на них белые султаны и круглую матерчатую кокарду с оранжевой каемкой. На гусарском доломане (мундире), и на ментике (зимняя куртка, висит на левом плече) было по 15 рядов шнурков.

6. Рядовой Донского казачьего войска в парадной форме.

Казачи на своих пиках не имели специальных флюгеров, как уланы, а могли только прикреплять небольшие лоскуты материи. Лампасы на их брюках, как и у улан, доходили до самых каблуков.



5.



4.



6.

сражениях они действовали, как и кирасиры, в сомкнутом строю, рубя противника такими же длинными палашами. Гвардейские драгуны отличались от армейских наличием на мундирах широких красных лацканов и гвардейскими петлицами на воротнике и обшлагах рукавов. И так же, как вся конная гвардия, имели восьмиконечные звезды на углах вальтрапа, покрывавшего седло, и на налобниках касок.

Гусары как вид конного войска сформировались в русской кадровой армии в середине XVIII века. Но до самого конца этого столетия числились полурегулярной кавалерией с менее строгой дисциплиной. Поэтому и отношение к ним и их проделкам, известным хотя бы по стихам Дениса Давыдова, было почти всепрощающим — как к нашалившему ребенку, по принципу: ну что с него взять, ведь он гусар.

Так, например, усы офицерам кавалерии носить запрещалось, а гусары носили. И все генерал-инспекторы делали вид, что этого не замечают. Отличительной особенностью гусарского обмундирования было наличие на их куртках большого количества шнурков и пуговиц — национальной принадлежности одежды венгров, впервые в мире создавших гусарские полки. По этим шнуркам на мундирах (доломанам) и зимним курткам с меховой опушкой по краям (ментикам), которые носились на левом плече, гусара можно было всегда узнать, в какой бы стране он ни служил.

Знамен у гусар не было. В 1812 году только один гусарский полк имел штандарты зеленого цвета. И отличить на поле боя, в дыму, на большом расстоянии один полк от другого можно было по разного цвета доломанам и ментикам. Так, в лейб-гвардии гусарском полку 1812 года доломаны и ментики были красные, а чакчиры (брюки) темно-синие. Изюмский полк (см. рис.) имел доломаны красные, а ментики и чакчиры темно-синие. В Ахтырском гусарском полку, где служил знаменитый поэт и партизан Денис Давыдов, доломаны и ментики были коричневые, а чакчиры синие.

Помимо сабли, гусары были вооружены, как и все кавалеристы в 1812 году, парой пистолетов, которые крепились возле седла под вальтрапом. А еще только им разрешалось иметь мушкетоны (трамбоны) — короткоствольные ружья с расплюснутым сверху и снизу раструбом в дульной части ствола, которые заряжались сразу 7 картечинами. Такой раструб позволял выстрелить одновременно в нескольких человек. Из снаряжения гусары в отличие от остальных носили ташки — прототип нашей полевой сумки, с наружной стороны богато расшитой галунами и вензелем императора Александра I.

Все, наверное, помнят фильм «Гусарская баллада». Но мало кто знает, что прототипом корнета Азарова послужила женщина-офицер Надежда Дурова, незадолго до 1812 года действительно служившая в гусарском полку. К 1812 году она перешла служить в уланы и после Бородинского сражения стала адъютантом М. И. Кутузова, продолжая носить уланский мундир. Уланы — единственные, у кого в регулярной кавалерии обязательно были пики с матерчатými флюгерами, имевшими в каждом полку свое чередование цветов.

Все уланские полки носили только им присвоенные четырехугольные шапки (национальный элемент польской одежды). Форма уланских полков состояла из темно-синих курток и брюк с яркими красными или малиновыми лампасами и выпушками в местах швов. Полки различались по цвету верха шапки, воротников и выпушек. А в гвардейском уланском полку на шапке носили медного двуглавого орла и петлицы на воротнике и обшлагах.

Пиками были вооружены не только уланы, но и казаки, которые, кроме двух полков — гвардейского и атаманского, не были регулярной кавалерией и после каждой войны распускались по домам. Обмундированы они были в темно-синие куртки и штаны. Куртки были без пуговиц, застегивались с внутренней стороны на крючки и петельки. В походах казаки носили мягкие суконные шапки, в праздничные же дни надевали высокие меховые шапки (см. рис.) с белым султаном и цветной лопастью с кисточкой, нашивавшейся сверху и с правой стороны. Лопасть была в каждом казачьем войске своего цвета. Казачьи войска имели и свой цвет приборного сукна, то есть цвета выпушек, лампасов, верха шапок и так далее. Донское казачество в 1812 году носило выпушку по воротнику, погонам, обшлагам, верх шапки и лампасы — красные. Уральские казаки — выпушки и все перечисленные выше элементы обмундирования — малиновые. Приборное сукно Бугского казачьего войска было белым. Калмыки при такой же казачьей форме имели приборное сукно уже желтого цвета.

Понятно, что пеший не может все время поспевать за конным воином. Поэтому в войсках всех больших европейских стран была введена конная артиллерия, которая могла передвигаться вместе с быстроходной кавалерией. Ведь именно артиллеристы часто решали исход сражений. В 1812 году конные артиллеристы были обмундированы очень похоже на драгун, но отличались от последних черными с красной выпушкой воротниками и обшлагами на рукавах. Интересно, что черный цвет приборного сукна на обмундировании артиллеристов сохранился до наших дней: петлицы на воротниках и околыш фуражек советских артиллеристов и ракетчиков — черные. В 1812 году артиллеристы носили красные погоны, а офицеры имели красное поле эполет с номером конно-артиллерийской роты. Гвардейская конная артиллерия имела не каски, а кивера, как у гусар или пехоты, и черные лацканы на груди. Холодным оружием гвардейцев в отличие от палашей армейской конной артиллерии были сабли.

Мы с вами лишь в общих чертах познакомились с обмундированием русской кавалерии 1812 года. Серьезно же историю военного костюма изучает специальная вспомогательная историческая дисциплина — униформология. Множество книг написано на эту интересную, увлекательную тему.

Н. ВДОВИН

Рисунки Г. Мазурина.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ ЧЕЛОВЕКА

МЫШЦЫ ГОЛОВЫ И ШЕИ

Художник должен знать то, что он рисует, но рисовать то, что он видит.
Леонардо да Винчи

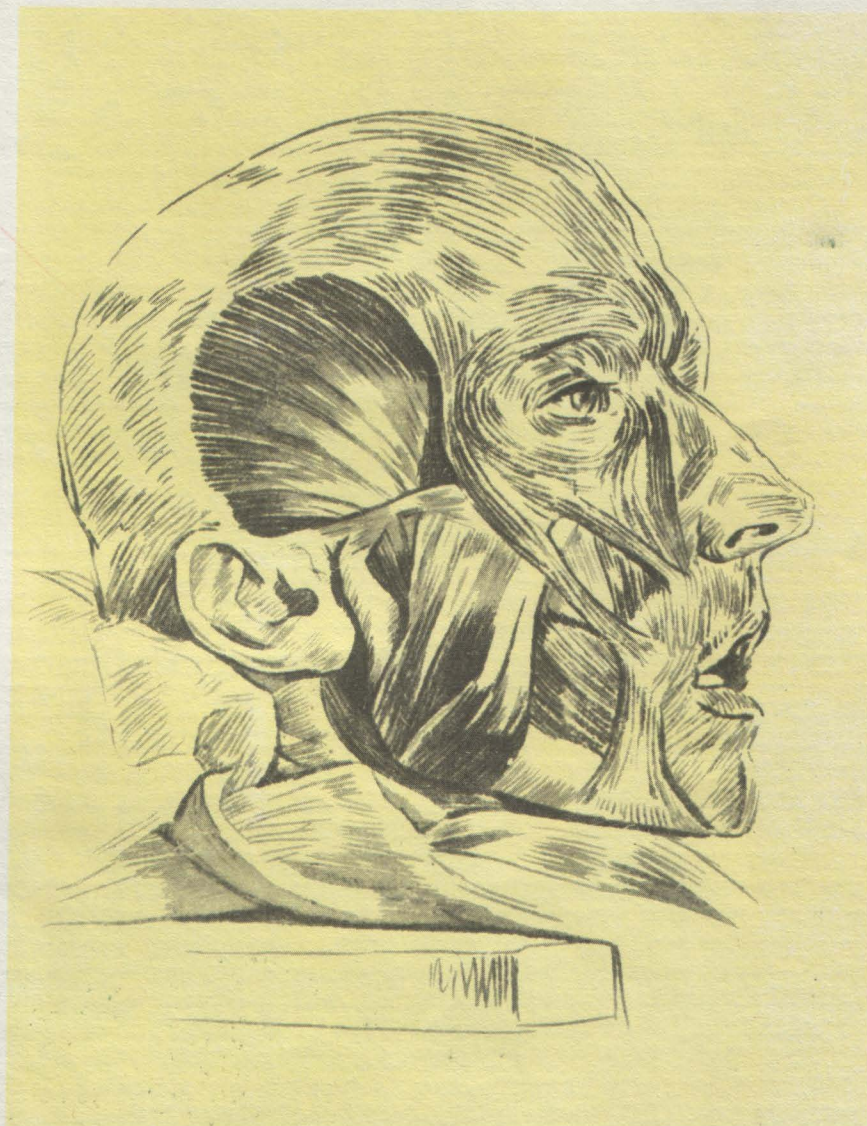
Представьте себе, что вы управляете пароходом, не имея представления о рельефе дна реки. Скорее всего вы посадите судно на мель.

Нечто похожее произойдет и с портретистом, не знающим анатомии человека. Он будет работать вслепую, передавая лишь выступы и впадины лица, головы, шеи вне связи с их внутренней конструкцией и наверняка «сядет на мель», допустив в рисунке серьезные ошибки, особенно если взялся за передачу мимики.

И. Е. Репин говорил: «Где наука не пришла на помощь искусству, там искусства нет, там есть только передняя искусства — ремесло». Творческий опыт известных мастеров изобразительного искусства убеждает, что время, затраченное на изучение анатомии, всегда возмещается сторицей.

Основа изучения пластической анатомии — наблюдение живой натуры. Необходимыми пособиями служат атласы, таблицы, учебные руководства, а также муляжи и гипсы, которые следует изображать в различных поворотах с натуры, а затем — по памяти. Огромную пользу приносит анатомический анализ живой модели: рисунок, сделанный с натуры, заполняется внутри контуров рисунком мышц и костей.

Сегодня мы продолжаем курс пластической анатомии человека, расскажем о мышцах головы и шеи.



П. Басин.
Анатомический рисунок головы.

МЫШЦЫ ГОЛОВЫ

Строение и функции мышц головы отличаются значительной сложностью. Они подразделяются на две основные группы: **мышцы жевательные** и **мышцы мимические**. Первые — круп-

ные и сильные, вторые — тонкие и сравнительно слабые.

Поверхностно расположенных жевательных мышц две — **височная** и **собственно жевательная**. Височная мышца заполняет височную ямку. Она легко прощупывается под кожей. Ее со-

* Начало см. № 9, 10 за 1981 г., № 2 за 1983 г.

крашение хорошо видно во время жевательных движений. Будучи прикрепленной к венечному отростку нижнечелюстной кости, височная мышца при своем сокращении поднимает нижнечелюстную кость и закрывает рот.

Собственно жевательная мышца, как и височная, играет очень большую роль в пластической анатомии. Она идет от скуловой дуги и скуловой кости назад и вниз, прикрепляясь к нижнечелюстной кости в области ее угла. Эта мышца поднимает нижнечелюстную кость и смыкает зубы. При сокращении собственно жевательная мышца хорошо заметна под кожей и легко прощупывается.

Мимические мышцы приводят в движение кожу лица и всей головы, прежде всего содействуя закрыванию и открыванию глаз, рта, некоторому изменению просвета ноздрей.

Без мимических мышц лицо человека не смогло бы выражать самые разнообразные эмоции. В зависимости от расположения мимических мышц в верхней, средней и нижней частях лица их делят на три группы.

К первой относится прежде всего **лобная мышца**. Она идет в вертикальном направлении, от кожи в области бровей к так называемому сухожильному шлему, покрывающему крышу черепа. Сзади к этому шлему прикрепляется небольшая **затылочная мышца**. В общей сложности получается **надчерепная мышца**.

Сокращаясь, лобная мышца поднимает брови или смещает кожу головы, а вместе с ней и волосы, вперед и вниз. При этом сокращении на коже лба образуются складки. Если кожа тонка — их много и они мелкие. Если толста — складок образуется мало, но зато они глубокие.

Под лобной мышцей у внутреннего конца брови располагается мышца — **сморщиватель брови (бровная мышца)**. Прикрепляясь к кости своим внутренним концом, а к коже брови наружным концом, эта мышца сближает брови образуя между ними вертикальные складки — одну, две и даже несколько.

Продолжением лобной мышцы на корень носа является пи-

рамидалная мышца (мышца гордецов). Она сдвигает вниз концы бровей и образует между ними поперечные складки.

В области глазницы находится **круговая мышца глаза**, волокна которой имеют круговое направление. Эта мышца, сокращаясь, опускает брови и, кроме того, способствует закрыванию глаз.

Единственная мышца, смыкающая губы, — **окружающая ротовое отверстие сильная круговая мышца рта**. В зависимости от того, сокращается ли только наружная или только внутренняя часть круговой мышцы рта, губы выдвигаются вперед или же плотно смыкаются.

Идущие как бы по радиусам в большом количестве и во все стороны от ротового отверстия мышцы способствуют открыванию рта.

Скуловая мышца идет от скуловой дуги и вплетается в кожу угла рта. Она тянет угол рта назад и кверху.

Квадратная мышца верхней губы начинается от скуловой кости и вплетается в кожу носогубной складки. Один пучок этой мышцы начинается от нижнего края глазницы и, спускаясь почти вертикально, частично прикрепляется к крылу носа, а частично к верхней губе. При сокращении эта мышца поднимает верхнюю губу, расширяет ноздри и углубляет носогубную складку, отчего лицо приобретает плаксивое или недовольное выражение. Поэтому квадратную мышцу верхней губы иногда называют мышцей плача.

Носовая мышца делится на два пучка: **поперечный** (идущий поперек носа) и **крыльный**. Иногда они описываются как самостоятельные мышцы. Поперечный пучок носовой мышцы сжимает хрящевую часть носа, отчего на боковой поверхности носа образуются складки кожи. Кроме того, он поднимает крылья носа и расширяет ноздри. Крыльный пучок опускает крылья носа и суживает ноздри.

Треугольная мышца подбородка располагается по обе стороны подбородка ниже углов рта. Она тянет вниз конец носогубной складки и опускает угол рта, отчего на лице появляется выражение недовольства и презрения.

Квадратная мышца нижней губы, сокращаясь, опускает нижнюю губу, что придает лицу выражение отвращения.

Отдельные мимические мышцы могут действовать как самостоятельно, так и заодно с другими. Некоторые, например лобная мышца, сокращаются и своими отдельными пучками.

Мимическим мышцам мы обязаны тем, что наше лицо способно выражать радость и печаль, гордость и презрение, восторг и гнев, сложнейшие оттенки переживаний.

Сочетание мышечных сокращений бесконечно разнообразно. Так, при выражении вопроса, сомнения, недоверия, недоумения, усмешки, иронии можно наблюдать, что на одной половине лица действуют одни мышцы, а на другой — иные. Мимика тем разнообразней и богаче, чем эмоциональней человек.

Все мимические мышцы, как и относящиеся к так называемой скелетной мускулатуре, поддаются тренировке. Вам, наверное, приходилось видеть на сцене мимов — актеров, пользующихся исключительно мимикой (в пантомиме или балете). Мышцы, особенно крупные, можно настолько развить, что они будут сокращаться только своими отдельными частями.

Рис. № 1. Мышцы головы и шеи спереди. >
1 — лобная мышца; 2 — круговая мышца глаза; 3 — мышца гордецов; 4 — скуловая мышца; 5 — квадратная мышца верхней губы; 6 — круговая мышца рта; 7 — треугольная мышца; 8 — подкожная мышца шеи; 9 — мышца смеха; 10 — собачья мышца; 11 — собственно жевательная мышца; 12 — височная мышца.

Рис. № 2. Мышцы головы и шеи сбоку. >
1 — височная мышца; 2 — грудиноключичнососцевидная мышца; 3 — трапециевидная мышца; 4 — малая надключичная ямка; 4а — большая надключичная ямка; 5 — грудиноключичнососцевидная мышца (ее внутренняя головка, идущая от грудины и покрывающая наружную головку, начинающуюся от ключицы); 6 — подъязычная кость; 7 — двубрюшная мышца, переднее брюшко; 8 — треугольная мышца подбородка; 9 — круговая мышца рта; 10 — щечная мышца; 11 — собственно жевательная мышца; 12 — скуловая мышца; 13 — квадратная мышца верхней губы; 14 — круговая мышца глаза; 15 — лобная мышца; 16 — пирамидалная мышца; 17а — поперечный пучок носовой мышцы; 17б — крыльный пучок носовой мышцы.



А. Иванов.
Анатомический рисунок шеи.



А. Иванов.
Анатомический рисунок шеи.

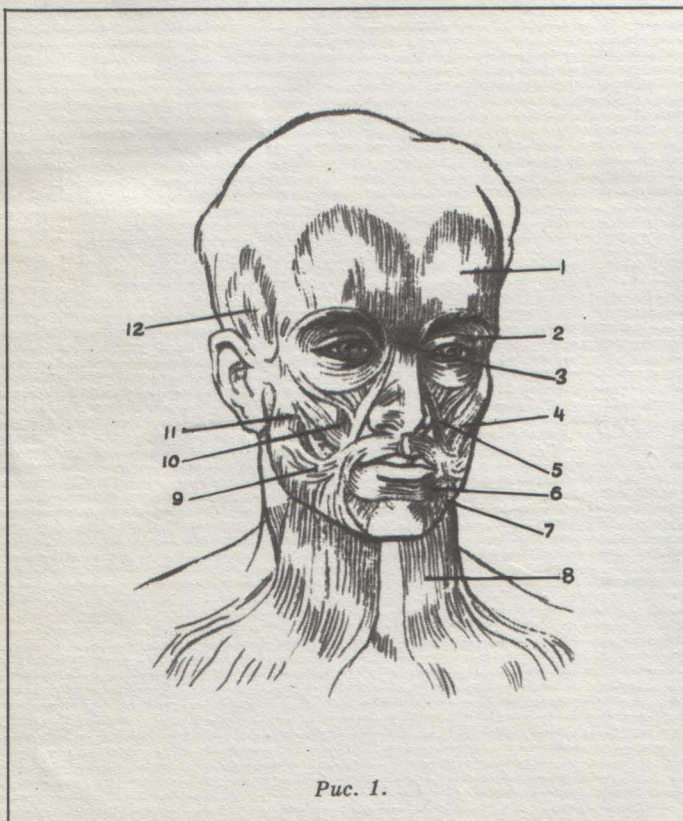


Рис. 1.

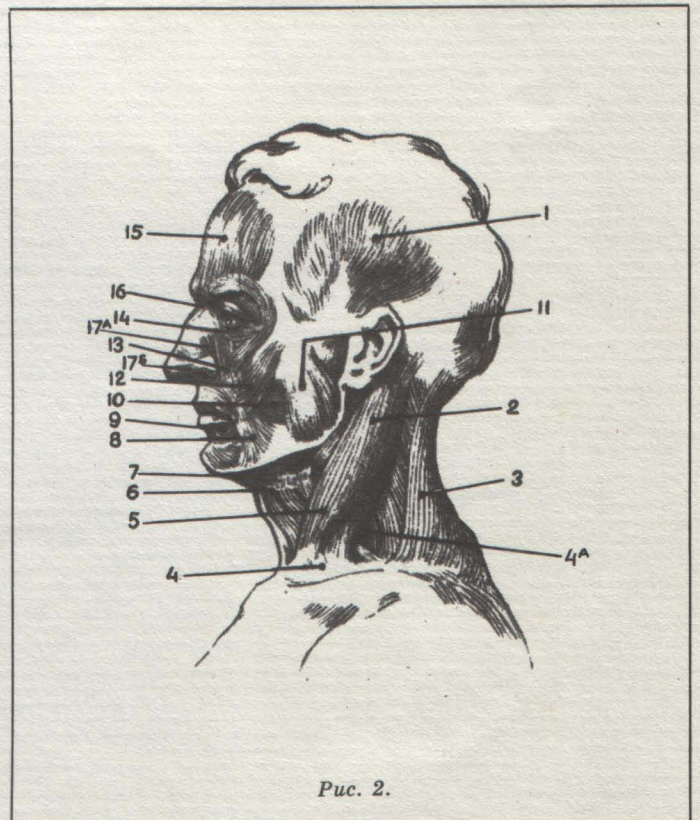


Рис. 2.

К числу мышц, не являющихся мимическими, но участвующих в мимических движениях, принадлежит **мышца — подниматель верхнего века**. Она находится в глазнице и прикрепляется к верхнему веку, которое и поднимает.

У нижнего века аналогичной мышцы не существует — потому оно значительно менее подвижно, чем верхнее. Мышца — **подниматель верхнего века и вековая часть круговой мышцы** (находящаяся непосредственно под кожей, в области верхнего и нижнего века) действуют противоположно. Своими попеременными сокращениями обе мышцы производят мигательные движения, при которых передняя поверхность глазного яблока увлажняется слезой, что предупреждает его высыхание.

При сокращении скуловой мышцы, квадратной мышцы верхней губы и отчасти собачьей мышцы увеличивается **носогубная борозда**, идущая от крыла носа к углу рта.

Между нижней губой и подбородком находится поперечно идущая **подбородочногубная борозда**, а в области верхней губы, книзу от перегородки носа, проходит вертикальная плоская борозда, называемая **фильтром**. Форма этих борозд изменяется в зависимости от сокращения находящихся здесь мышц.

МЫШЦЫ ШЕИ

Для правильного изображения шеи необходимо учитывать расположение наиболее крупных поверхностно лежащих мышц, подъязычной кости и тех органов, которые находятся в средней части шеи.

Непосредственно под кожей располагается **подкожная мышца шеи** (рис. 2). Она представляет собой тонкую мышечную пластинку и идет сверху вниз, в наружную сторону, по передней и отчасти по боковой поверхности шеи, отсутствуя только на ее узком переднем участке. Мышца поднимается несколько выше основания нижнечелюстной кости; опускаясь, она переходит через ключицу в область верхнего отдела грудной клетки. При сокращении подкожной мышцы часто можно видеть расположе-

ние ее пучков под кожей. Передний край мышцы образует на шее типичную складку, особенно заметную у пожилых людей, слегка оттягивающую вперед кожу шеи.

Грудиноключичнососцевидная мышца (рис. 2) — самое крупное образование мышечной системы в области шеи. Она начинается двумя головками от грудины и от ключицы, идет вверх и назад и прикрепляется к сосцевидному отростку височной кости. Хорошо видна на всем своем протяжении. В нижнем отделе мышцы образуется **малая надключичная ямка**, в которой можно прощупать щель **грудиноключичного сустава**.

При сокращении мышцы справа голова наклоняется в ту же сторону, при сокращении слева — соответственно налево. Если мышца одновременно сокращается с обеих сторон, она способствует сгибанию шейного отдела позвоночного столба.

Проследивая среднюю линию шеи сверху вниз, можно прощупать основание нижнечелюстной кости в области подбородка, подъязычную кость, щитовидный хрящ, перстневидный хрящ, перешеек щитовидной железы и, наконец, яремную вырезку грудины. Непосредственно над этой вырезкой находится яремная ямка, ограниченная справа и слева грудинными головками грудиноключичнососцевидных мышц.

К подъязычной кости прикрепляется целый ряд мышц, которые оттягивают ее как кверху, так и книзу. При глотании эта кость поднимается кверху, увлекая за собой хрящи гортани, в частности щитовидный хрящ, движения которого легко проследить.

Двубрюшная мышца, поднимающая подъязычную кость, начинается от нижнечелюстной кости и прикрепляется к сосцевидному отростку височной кости. Имеет два брюшка — переднее и заднее, между которыми находится сухожилие, прикрепляющееся путем петли к подъязычной кости. Двубрюшная мышца способствует также опусканию нижней челюсти.

К нижней поверхности подъязычной кости прикрепляются мышцы, идущие от груди-

ны, лопатки и щитовидного хряща. Эти мышцы оттягивают подъязычную кость книзу.

С наружной стороны грудиноключичнососцевидной мышцы, отчасти позади нее, находится **большая надключичная ямка**. Она ограничена сзади и с наружной стороны трапецевидной мышцей, а спереди и снизу — ключицей. В области этой ямки находится несколько мышц. С внутренней стороны к ней примыкают три **лестничные мышцы**, идущие от поперечных отростков шейных позвонков к первому и второму ребрам. Позади лестничных мышц расположена **мышца — подниматель лопатки**, которая идет от этих отростков к внутреннему углу лопатки.

Форма шеи отличается большим разнообразием: длинная, узкая и короткая, широкая.

При рисовании шеи нельзя оставить без внимания положение и форму **щитовидного хряща**, который выступает под кожей и хорошо прощупывается. Его выступ, так называемое **гортанное возвышение**, у разных людей выражен по-разному. У мужчин он более значителен, чем у женщин и детей.

По сторонам и несколько выше щитовидного хряща, спереди от грудиноключичнососцевидной мышцы, видно углубление — **сонная ямка**, в области которой иногда можно заметить пульсацию общей сонной артерии.

На рисунках 1 и 2 показаны наиболее значительные мышцы головы и шеи. Постарайтесь найти их на остальных рисунках.

Теперь, когда вы в общих чертах познакомились с расположением мышц головы и шеи, советуем самостоятельно углубиться в изучение этого важного раздела пластической анатомии. Помните, что успеха можно добиться лишь в том случае, если овладение теоретическими знаниями будет сочетаться с ежедневной серьезной практической работой — прежде всего рисованием человека с натуры. Лишь в этом случае вы будете изображать не только то, что видите, но и что знаете.

А. АШАРИН

ИТАЛЬЯНСКИЙ РИСУНОК XV—XVII ВЕКОВ ИЗ ГАЛЕРЕИ УФФИЦИ



Ф. Граначчи.
Этюд пяти мужских голов.
Серебряный штифт, белила.
19,9×28,3.

Трудно назвать материал более непрочный и недолговечный, чем бумага, а ведь «возраст» некоторых рисунков, хранящихся в фондах галереи Уффици, составляет более 500 лет. Удивительно, что эти листы уцелели, несмотря на пожары, войны и политические перевороты. В начале XVII века огромное их количество, собранное членами правившего во Флоренции семейства Медичи,

было переведено из частной резиденции палаццо Питти в галерею Уффици. Вскоре после смерти последнего представителя династии оно стало достоянием города Флоренции и впоследствии росло и пополнялось. Сегодня коллекция Кабинета рисунков и эстампов галереи не только самая древняя, но и самая богатая в Италии.

За три столетия — с начала

XV до конца XVII века — были сделаны наиболее значительные завоевания в теории и практике искусства Италии. Рисунок в то время имел важное значение. «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки», — утверждал Микеланджело.

Воплощение любого замысла



художника начинается с композиционного наброска, который часто остается лишь промежуточным этапом работы, не требующим детальной проработки. Для опытного рисовальщика в этом случае пригоден любой материал. Скользящий по листу бумаги карандаш, перо или наполненная краской кисть моментально фиксируют рождающийся замысел, пока он еще не вытеснен новыми образами.

Вот яркие примеры различного отношения художников к начальному этапу подготовительной работы. Широко, свободно, размашисто набрасывает рисовальщик мастерской Донателло (1386—1466) фигуры двух спорящих старцев. Быстрыми росчерками пера заставляя «работать» всю поверхность листа Рафаэллино дель Гарбо (1466—1525). Без труда вкомпоновывает фигуру в

заданный формат Пармиджанино (1503—1540) — мастер, наделенный тонким композиционным чутьем. Он умеет найти, как говорят художники, большой свет и большую тень, не допуская при этом глухих пятен, сохраняя фактуру бумаги. В отличие от его молниеносно, без единой поправки сделанного наброска подробно разработанный лист Полидоро да Караваджо (1490/1500—1546) потребовал больше времени и усилий. Принцип «темное на светлом, светлое на темном» определяет эмоциональное звучание рисунка, главным выразительным средством которого становится свет. Экспрессивность беспокойной линии, артистично нанесенной белыми на темном фоне, придает образам напряженность и драматическую взволнованность.

Резких контрастов освещения и неистовой динамичности добивался в композиционных эскизах Гверчино (1591—1666) — выдающийся мастер так называемого барочного рисунка. Главным средством выражения в его работах становится не линия, а пятно. Вместо штриховки на листе — широкая заливка кистью, мягкий мазок.

В композиционном наброске каждый мастер обычно стремился к максимальному обобщению, опуская подробности, но не убирая неточные линии. Это дает возможность уяснить последовательность работы художника, позволяет взглянуть на рисунок как бы из-за его плеча.

Тонкой кистью начинал Лука Джордано (1634—1705) набросок, в котором легкие линии усилены прозрачными заливками и уточнены затем черным мелом. Важно было зафиксировать главную идею задуманной монументальной фрески — стремительное движение по диагонали, увлекающее массу тел в самых разных ракурсах и поворотах. Мастер еще не определил окончательную расстановку персонажей в композиции, их имена он подписывает рядом. Отбор и оттачивание деталей — следующий этап работы.

За первым композиционным наброском неизменно следовали тщательно разработанные эскизы композиции и ее фрагментов, а также отдельных фигур, частей тела в предусмотренном ракурсе. Рисунки деталей драпировок, оружия, утвари тоже использовались

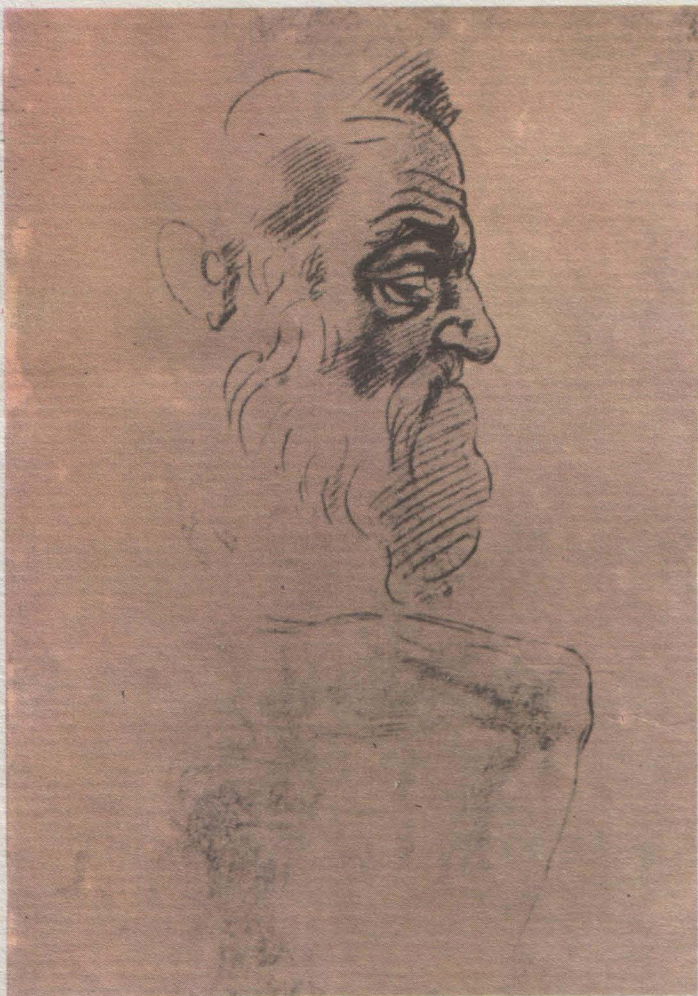
М. Альбертинелли.
Ангел из «Благовещения».
Серебряный штифт, черный
мел, бистр, белила.
◁ 27,4×18,1.



Микеланджело.
Этюд мужской головы и ног.
Серебряный штифт.
43,2×28.

Б. Строцци.
Св. Цита и другие святые.
Перо, кисть коричневым
тоном.
18×21.

Леонардо да
Винчи (?).
Женский портрет.
Серебряный штифт, кисть
коричневым тоном, белила.
23,4×15,6.





в работе над живописным произведением. Ведь зарисовка с натуры передает самое первое впечатление от модели, которое зачастую притупляется после долгого рассматривания и сравнения, измерения и построения. Линия становится здесь если не единственно возможным, то наиболее подходящим средством выражения. Полет карандаша должен успевать за мыслью, за все новыми и новыми впечатлениями от натуры. Оттого так выразителен и лаконичен каждый его штрих, так непосредствен каждый мазок кисти. Именно о таком подходе к натуре свидетельствует живописный по трактовке рисунок мужской головы, выполненный Андреа дель Сарто (1486—1530). Мягкие гибкие линии подчинены форме, следуют за ней, выявляют ее, штриховка черным мелом словно «ощупывает» каждую выпуклость головы. Быстротой подготовительного рисунка объясняется сочетание пластичности с анатомической строгостью экорше *

Далеко не всегда работа с натуры протекает столь стремительно. Чаще всего это спокойный, вдумчивый поиск пластической характеристики натуры, ее изучение и постижение. Именно так работал гениальный Леонардо да Винчи

* *esogché* (франц.) — буквально «человек с содранной кожей»; пособие по пластической анатомии для художников.





Понтормо.
Этюд обнаженной мужской
фигуры.
Сангина.
◁ 39,2 × 25.

Полидоро да
Караваджо.
Въезд Христа в Иерусалим.
Кисть чернилами, белила.
◁ 19,6 × 28.

А. дель Сарто.
Мужская голова в профиль.
Черный мел.
◁ 21,8 × 17,8.

Гверчино.
Моисей, разбивающий
скрижали.
Перо, кисть коричневым
тоном.
23,6 × 25,1.

Рафаэль.
Энея Сильвио Пикколомини
отправляется на Базельский
собор.
Перо, бистр, белила со
следами черного мела.
70,5 × 41.

(1452—1519) над портретом неизвестной (оговоримся, что рисунок не был подготовительным). Об этом свидетельствует «незамученная» поверхность листа. Художник знает, что бумага не любит лишних прикосновений. Экономными касаниями серебряного штифта по подготовке коричневым тоном он внимательно прорабатывает все черты лица, добиваясь ощущения наполненности рисунка воздухом и светом. Едва заметная улыбка молодой женщины напоминает загадочную полуулыбку знаменитой «Джоконды».

Рисунок другого титана эпохи Возрождения, Микеланджело (1475—1546), как предполагают исследователи, не связан с конкретной моделью (известна неприязнь этого мастера к портретам). Тем более интересно проследить, как уверенно и точно художник намечает воображаемый выразительный профиль, моделирует черты лица. Интересно, что в рисунке нельзя найти характерного для скульптора стремления выявить объем.

Свобода владения материалом, уверенная рука чувствуется в подготовительном графическом эскизе, выполненном Рафаэлем (1483—1520) в качестве своеобразного наглядного руководства, предназначавшегося для его учеников.

Чтобы перенести изображение в увеличенном масштабе на стену или холст, подготовительные рисунки часто расчерчивались на квадраты. Так работал Тинторетто (1518—1594), младший современник Микеланджело. С большой изобретательностью воплощал он свои замыслы. Распределение света по фигуре изучал на специально вылепленных восковых моделях, облачая их в соответствующие



шие одежды и помещая в «маленькие театры». Рисунок выполнен для одной из настенных росписей. Мастер изобразил фигуру сначала обнаженной и после этого разграфил лист на квадраты и «дел» ее в драпировку.

Квадратами расчерчен и рисунок Аньоло Бронзино (1503—1572), произведения которого отличаются изяществом и изысканностью. Безошибочно изображает он фигуру в сложном ракурсе, точно распределяет свет и тень.

Сдержаннее трактует модель Пьетро да Кортона (1596—1669). Его зарисовка юноши для фрески «Золотой возраст» лишена нарочитой усложненности. Мягкими штрихами черного мела по голубоватой бумаге он добивается впечатления объемности фигуры и словно отрывает ее от фона, что создает эффект глубины пространства.

Рисунок в Италии начинает приобретать самостоятельное значение в XVI веке, но художники и раньше создавали графические произведения, не связанные с живописным замыслом. Подкупает

живостью набросок Антонио Полайоло (1431—1498), каллиграфически выполненный рисунок замечательного рисовальщика Андреа Мантеньи (1431—1506). Изломанным контуром складок ему удалось обозначить движение коленопреклоненной мадонны и достигнуть поистине музыкальной выразительности линейного ритма.

Задуман как станковое произведение и пейзаж Доменико Компаньолы (1500—1564) с сидящими на первом плане фигурами. Иногда лишь по наличию стаффажа можно отличить его работы от графических пейзажей Тициана, на которого художник был похож своей манерой. Ни одного лишнего штриха, ни одного случайного движения кисти не сделал Якопо да Эмпольи (1551—1640) в наброске молодого человека, одетого по последней флорентийской моде того времени.

Виртуозное владение графическими средствами требовало постоянного и упорного труда, бесконечных упражнений. Ченино Ченнини в «Трактате о живописи»

рекомендовал «все время рисовать, не пропуская ни праздничных, ни рабочих дней». Но и этого было недостаточно. Необходимыми для художника считались знание геометрии, линейной перспективы, оптики, анатомии, технологии живописных и графических материалов. Не случайно Микеланджело говорил, что рисуют головой, а не руками. Дух высокого творчества, царивший в Италии в XV—XVII веках, способствовал всестороннему развитию художников — создателей бесценных сокровищ галереи Уффици. Ее собрание обладает рисунками мастеров всех итальянских школ — тосканской, венецианской, генуэзской, римской, болонской, неаполитанской. И все же наиболее многочисленны в коллекции рисунки художников Флоренции — одного из крупнейших культурных центров Италии.

В. ШЕВЧЕНКО,

научный сотрудник
Государственного Эрмитажа

ГАЛЕРЕЯ АВТОПОРТРЕТОВ

В УФФИЦИ

Четыреста лет назад было положено начало всемирно известному художественному собранию — галерее Уффици. В залах ее в разные времена побывали многие наши выдающиеся художники. Но особенно примечательно богатейшее собрание автопортретов в галерее. Недавно достоянием этой коллекции стали произведения известных советских мастеров. Один из них — Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР Д. А. НАЛБАНДЯН — сегодня наш собеседник.

— Дмитрий Аркадьевич, Вы не раз бывали в итальянском городе, освященном традициями Возрождения, в одном из центров мировой художественной культуры. Расскажите о Ваших впечатлениях.

— Впервые я побывал во Флоренции 20 лет назад. Мне посчастливилось увидеть родину величайших мастеров, достопримечательные места и памятники зодчества. Прекрасный город на реке Арно сохранил черты далекого прошлого. Об этом говорят живописные улицы, величавые соборы, старинные кварталы, средневековая архитектура.

Рядом с древней цитаделью города — Палаццо Веккьо расположено здание галереи, построенное по проекту Вазари, знаменитого архитектора и историка искусства, автора биографий мастеров итальянского Возрождения. Интересно и символично, что великолепное здание Вазари стало хранилищем многих замечательных произведений, которые создали герои его «жизнеописаний».

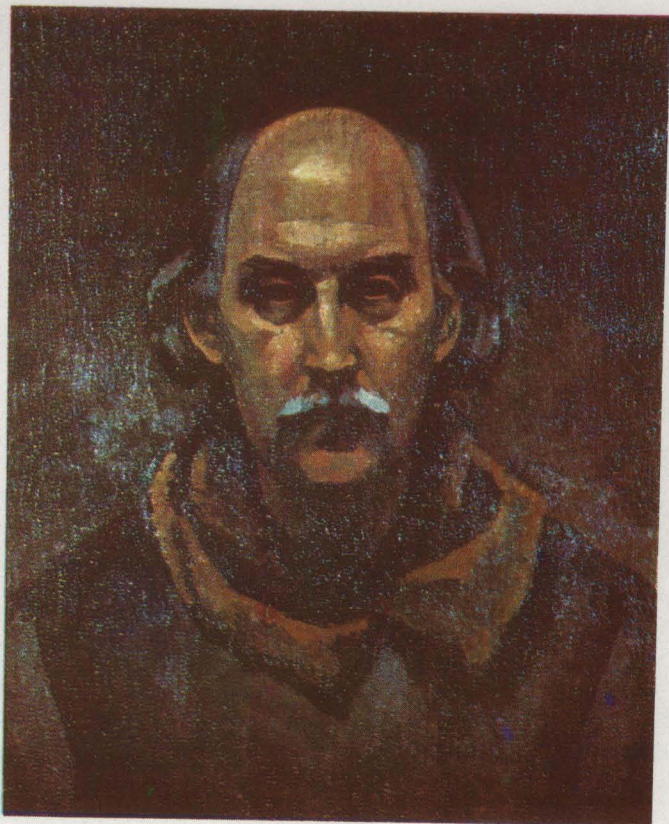
— Что представляет собой собрание музея и какое место занимает в нем галерея автопортретов?

— В основе собрания лежит коллекция Медичи. Представители этой семьи постепенно обогащали коллекцию приобретениями и обменами. А в общественное пользование галерея передана в первой половине XVIII века. Разросшиеся со временем фонды музея требовали новых хранилищ. Поэтому живописная коллекция и обширнейший Кабинет рисунков и эстампов остались в помещении Уффици, искусство новейшего времени представлено в Палаццо Питти, а соединяющий эти два дворца мост-коридор через реку Арно вместил собрание автопортретов.

В Уффици сосредоточены не имеющие равных ше-



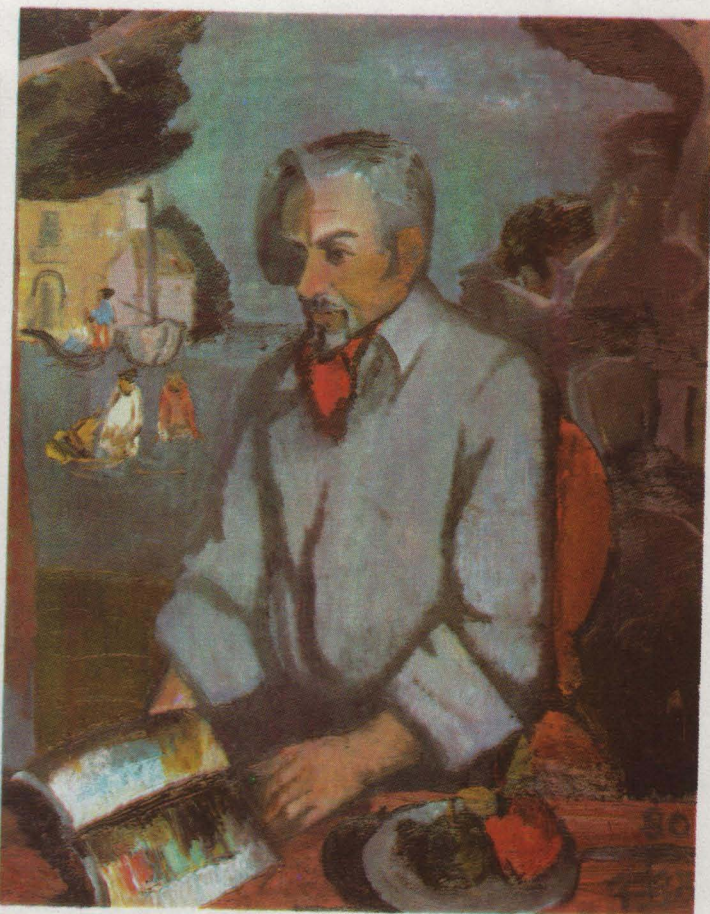
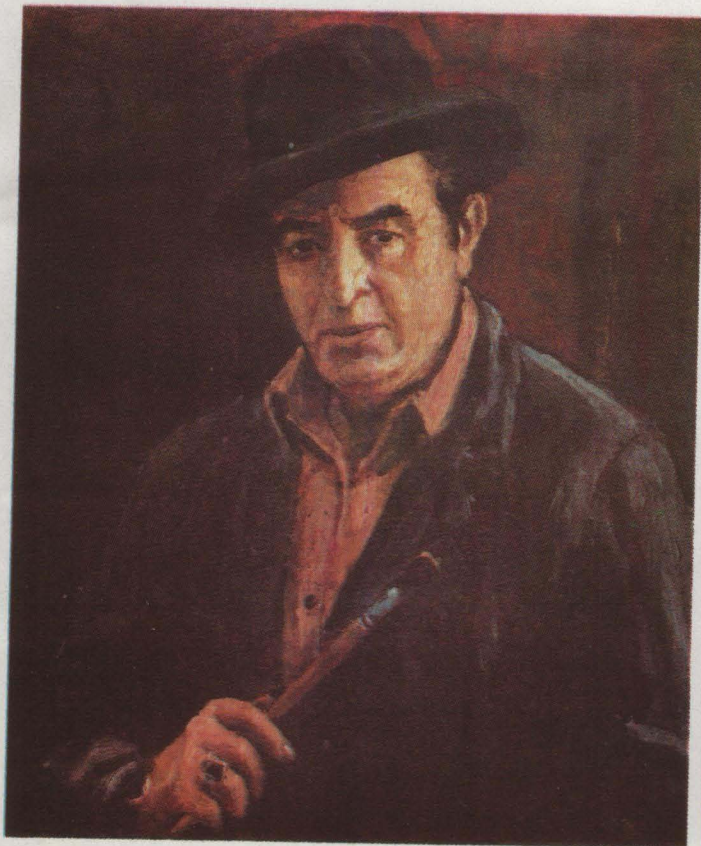
Н. Ромадин.
Автопортрет.
Масло. 1947.



Д. Налбандян.
Автопортрет.
Масло. 1982.

В. Иванов.
Автопортрет.
Масло. 1982.

И. Заринь.
Автопортрет.
Масло. 1980.





П. Крылов.
Автопортрет.
Масло. 1975—1982.

На снимке: церемония передачи автопортрета Д. А. Налбандяна в галерею Уффици.



девры Ренессанса, произведения титанов Возрождения — Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Тициана. А как полно и разнообразно представлены здесь другие европейские художественные школы! Меня восхищали творения Рембрандта, Рубенса, Гольбейна, Кранаха, Дюрера, Гойи. А в галерее автопортретов я увидел лица замечательных французских, фламандских, итальянских, испанских мастеров, дорогие образы моих соотечественников.

— Как вошло русское искусство в музей и какие работы наших мастеров запомнились Вам?

— Многие русские художники жили, учились и работали в Италии. Достаточно назвать Ореста Кипренского, Карла Брюллова, Александра Иванова. Кипренский первым из русских живописцев добился широкого признания во Флоренции, был избран членом ее Академии художеств, получил почетный заказ написать автопортрет для Уффици. Рядом с изображением Кипренского в галерее можно увидеть автопортреты русских живописцев Айвазовского, Кустодиева, скульптора Грубецкого.

Очаровательны акварельные портреты Брюллова. Две небольшие марины Айвазовского отражают ранний и поздний периоды его творчества. Удивителен по мастерству этюд Иванова к «Явлению Мессии». Русские мастера и их бессмертные творения находят своих поклонников за рубежом. И советское искусство пришло во Флоренцию. Заметную роль в этом сыграла передача в коллекцию Уффици автопортретов наших художников.

— Дмитрий Аркадьевич, поделитесь, пожалуйста, Вашими впечатлениями от этого знаменательного события.

— Еще Павел Корин внимательно изучал подлинники классического искусства в Палаццо Уффици, бродил по улицам Флоренции — это было в начале 30-х годов. С тех пор развивались связи многих поколений советских художников с «родиной искусств». Но только совсем недавно, в 1982 году, галерея Уффици впервые пополнилась произведениями советских художников. Директор музея профессор Лучиано Берти, увидев на моей персональной выставке в Третьяковской галерее автопортрет, предложил включить работу в знаменитое собрание автопортретов. Это была большая радость и честь. Осталась в памяти торжественная церемония передачи произведения Флоренции.

Через некоторое время собственностью галереи стали произведения моих уважаемых коллег — автопортреты Порфирия Никитича Крылова (Кукрыниксы), Николая Михайловича Ромадина, Индулиса Аугустовича Зариня, Виктора Ивановича Иванова. Это факт мирового признания нашего искусства, показатель роста закономерного интереса к его гуманистической сущности и уважения к русской советской культуре.

— Дмитрий Аркадьевич, а что Вы можете сказать о прогрессивных художниках Италии? Кого бы Вы назвали из крупнейших современных мастеров?

— Прежде всего Ренато Гуттузо. Мы с ним давно знакомы и дружим. Я бывал в мастерской Гуттузо, любовался его живописью и графикой на выставках в нашей стране. Видел его выразительный автопортрет в Уффици. Ведь галерея автопортретов в музее знакомит и с художниками, активно работающими в Италии сегодня. Среди них Григорий Шилтян. Его

выставка состоялась недавно в Москве и имела несомненный успех.

Своеобразна и очень памятна для меня история знакомства с художником Шилтяном. Первая заочная встреча произошла в Венеции, где экспонировалась персональная выставка этого мастера. Картины, портреты и натюрморты его работы сразу привлекали внимание крепкой реалистической манерой изображения, они точно и емко передавали все богатство окружающего мира. Не случайно в Италии художника величают «караваджистом», подчеркивая его связь с традициями замечательного живописца.

В книге отзывов выставки я оставил теплую благодарственную запись, в которой обращался к незнакомому художнику на родном для нас обоих армянском языке. Запись эта не осталась незамеченной. В своем письме в Москву Шилтян пожелал познакомиться со мной лично. Сначала между нами завязалась переписка, затем состоялась встреча, переросшая скоро в крепкую дружбу. Горжусь этой дружбой особенно потому, что Шилтян представляет, на мой взгляд, собой прогрессивную гуманистическую художественную мысль современного западного искусства, которая вселяет надежду в мирное сосуществование наших народов.

— Какие еще итальянские встречи Вам памяты?

— Продолжая разговор о современных художниках, хочу несколько слов сказать об одном талантливом мастере, который встретился мне прямо на одной из улиц Флоренции. За мизерную плату он рисовал с натуры портреты состоятельных горожан. При знакомстве он назвал занятное имя и фамилию: Рафаэль Леонардо. Искреннее доверие вызвала серьезная реалистическая манера мастера и, конечно, огорчила его материальная неустроенность. Он объяснил, что салон старается не принимать на продажу реалистические произведения — публике больше импонируют вещи крайне сюрреалистического толка.

Это заставляет задуматься о многом. О заметном упадке художественной жизни за рубежом, о слабой пропаганде творчества своих прогрессивных художников. Очень приблизительные представления у итальянских зрителей и о сегодняшней художественной жизни в нашей стране. Это вызывает глубокое сожаление. Ведь искусство могло бы стать между нашими народами той благодатной почвой, на которой вырастают истинное взаимопонимание, общее стремление к сохранению прочного мира на земле!

ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Я окончила ДХШ, а сейчас учусь в десятом классе. Свою специальность определила давно. Очень люблю книги и хочу научиться их оформлять, но кругозор моих знаний об этой специальности узок. Очень прошу Вас рассказать подробнее об этой профессии.

*Лариса Скаримова, г. Салават
Башкирской АССР*

ХУДОЖНИК-ИЛЛЮСТРАТОР

Дорогая Лариса!

Это очень большой и сложный разговор. В предыдущих номерах не раз говорилось на эту тему. Найди их и получишь ответ на многие вопросы, связанные с иллюстрированием книги. Ведь иллюстратор — прежде всего художник. И все, что касается обучения художника, его воспитания, обязательно и для иллюстратора. Он должен уметь рисовать, писать красками, сво-

бодно компоновать, работать самими разными материалами: карандашом, углем, пером, кистью. Знать всевозможные виды графюры: офорт, ксилографию, литографию. Разбираться в шрифтах, знать полиграфические процессы, литературу и историю, историю искусств, костюма, архитектуру и многое другое. Как видишь, иллюстратор должен быть грамотным и широко образованным человеком, профессионально подготовленным художником.

К особым качествам иллюстратора можно отнести наблюдательность и умение внимательно читать. Ведь опираясь на жизненные наблюдения, он создает произведения, заданные писателем. Иллюстратор не может противоречить автору, его задача — сделать зримым то, что сочинил писатель, стать соавтором. И какой прок от художника, если он не очень-то знает то, о чем рассказывает писатель!

Создание образа — портрета литературного героя — наитруд-

нейшая задача даже для профессионального иллюстратора. Но начинать надо не с этого. Ведь и опытные художники, создавая героя, пользуются жизненными наблюдениями, рисунками с натуры конкретных людей, совмещая какие-то реальные черты и что-то добавляя от себя.

И если уж берешься иллюстрировать произведение, где действие происходит не в наши дни, то обязательно нужно изучить то время, как люди тогда одевались, какие прически носили, что их окружало. Не зная этого, нельзя надеяться на успех.

И главное, если ты хочешь чем-то заниматься серьезно, начинать надо с самого начала, с азав. И постоянно учиться.

Могу сказать совершенно определенно: профессия иллюстратора — сложная и трудная и овладеть ею надо всю жизнь. Получить же ее можно, окончив факультет графики художественных вузов страны.

В. ПАНОВ,
художник-иллюстратор

ПАВЕЛ ФЕДОТОВ

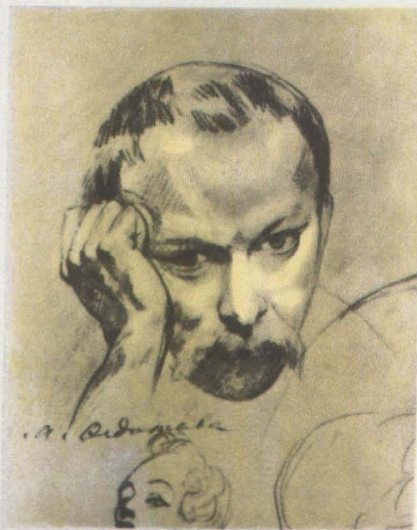
Федотов... затронул такие глубокие ноты, каких до него еще никто не брал в русском искусстве.

В. В. Стасов

«Первая весть, которую я был встречен по приезде моем в Петербург, осенью 1848 года, наполнила меня радостью. Имя Павла Андреевича гремело по городу... Я бросился в Академию и увидел в одной из боковых зал великие толпы народу. Все пространство от картин до двери было запружено любопытными...» — так вспоминал один из друзей Федотова о выставке, на которой впервые демонстрировались работы живописца. Подобного стечения публики Академия художеств давно не помнила. Чем привлек Федотов внимание современников? Почему его творчество притягательно и по сей день?

Путь художника в искусство необычен. Он не был «постоянным» учеником Академии художеств, не совершенствовался в числе лучших ее питомцев за границей. «Меня судьба, отец да мать назначили маршировать», — писал он о себе. Павел Федотов родился в 1815 году в Москве и одиннадцать лет был отдан в московский кадетский корпус, который блестяще окончил. В 1834 году молодой офицер прибыл к месту службы — в лейб-гвардии Финляндский полк, в Петербург. Отныне с этим городом переплелась вся его дальнейшая жизнь.

Полковые казармы располагались поблизости от Академии художеств, и Федотов, восхитивший товарищей меткими рисунками, стал посещать вечерние рисовальные классы. Человек разносторонних дарований, он в свободное время пел, играл на гитаре, писал стихи. Его карандаш и кисть откликались на будничные события полковой жизни, фиксировали лица друзей. Акварели Федотова привлекли внимание начальства. В полку заговорили об офицере, подающем надежды стать худож-



П. Федотов.
Автопортрет.
Фрагмент из листа с
портретными набросками.
Графитный карандаш.
Конец 1840-х годов.

ником-баталистом — одним из тех, кто запечатлевал бы парады, маневры и сцены сражений. Но Федотова интересовало другое — бытовая сторона армейских будней, в которых раскрываются повседневные отношения людей. Он стал всерьез думать именно о таком батальном жанре и в начале 1844 года решил выйти в отставку. Ему двадцать девятый год. У него чин штабс-капитана и десятилетний стаж гвардейской службы.

«Думая сделаться баталистом, начал изучать коня со скелета, но старая страсть к нравственно-критическим сценам из обыкновенной жизни... на свободе развилась вполне», — скажет потом мастер о начале своего художнического пути. Нравственно-критические сцены из обыкновенной жизни? Но ни сама «обыкновенная» жизнь, ни тем более критические сцены из нее не были до сих пор предметом живописи. В то время в центре внимания художников был мир легендарных героев и облагороженной природы. Ведь

не случайно А. Венецианов с его поэтическими образами крестьян так и не нашел общего языка с чиновной Академией художеств той поры. Федотов вместо батальных сцен начинает писать необычные произведения — он обращается к ситуациям современной жизни, которые отразили пороки и недостатки общества.

Вот, например, эскиз «Следствие кончины Фидельки» 1844 года. Одна из барских собачек околела, и ее хозяйка занемогла. В комнате толпятся домочадцы и прислуга, собрались врачи. Два бедных художника торопятся увековечить память о Фидельке, чтобы немного заработать себе на жизнь. Другой эскиз — «Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант» — того же года. Больной живописец пишет вывеску для продуктовой лавки. Его семья отчаялась выжить из нужды. Ненужные теперь рамы для картин отправляются в печку. Но дворник вынул из нее вьюшки, чтобы угодить хозяину дома и выжить бедняков холодом из квартиры.

В этих композициях, исполненных сепией, Федотов обобщает наблюдения, приходя к выводу: окружающая жизнь устроена ненормально и несправедливо. Смерть барской собачки — драма, приводящая в действие множество людей, а безысходное положение бедняков — обычное явление, ни у кого не вызывающее сочувствия. Отставной штабс-капитан придавал своим произведениям критическую направленность. Он приобщался к идеям революционных демократов сороковых годов: Белинского, Герцена, петрашевцев.

Петрашевцы оказались ему особенно близки. Их кружок посещало немало любителей искусств. Не случайно в деле распространения социалистических идей одно из первых мест отводилось ими образительному искусству. Так, видный член кружка А. Баласогло



П. Федотов.
«Анкор, еще анкор!»
Масло. 1851—1852.
34×46.

П. Федотов.
Портрет Н. П. Жданович
за фортепиано.
Масло. 1849.
24×19.

П. Федотов.
Игроки.
Масло. 1852.
60×70.





считал, что художник-бытописатель должен быть «проницательным мыслителем», преследуя «пороки, порожденные дурным воспитанием или нестройством общества». Позже, когда петрашевцы были разгромлены, Баласогло назвал Федотова в числе тех, кто имел с ним одинаковое мнение относительно общественного переустройства.

Начинающий живописец упорно овладевал техникой масляной живописи и писал портреты друзей. В небольших холстах чувствуется рука внимательного художника, с душевной теплотой относящегося к своим моделям.

«Свежий кавалер», или «Утро чиновника, получившего первый крест», 1846 года — картина, обозначившая начало критического реализма в русской живописи. Сам автор так пояснял сюжет произведения: «Утро после пированья по случаю полученного ордена. Новый кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнову и горделиво напоминает свою значительность кухарке. Но она насмешливо показывает ему единственные, но и то стоптанные и продырявленные сапоги, которые она несла чистить. На полу... обьедки и осколки вчерашнего пира».

Герой картины — самодовольный и ограниченный чиновник, стремящийся сделать карьеру. Художник не просто высмеивает его. Он пытается через изображение бытовой среды показать, что сделал человека таким, каким он предстал перед зрителем. Валяющийся на полу роман реакционного писателя и журналиста Ф. Булгарина, имя которого в ту эпоху стало почти нарицательным, завершает его характеристику. Позиция Федотова во многом созвучна взглядам М. Петрашевского: «Источник всего худого не следует искать в природе человеческой, но в самом устройстве житейских отношений».

Произведение идет вразрез с традициями русской живописи предшествующей поры. Художник с иронией уподобляет «кавалера» мифологическому герою: у чиновника величавая поза, босые ноги, напоминающий античную тогу халат. Это тонкая пародия на привычный академический тип картины. Федотов утверждал право живописца выбирать самые обычные сюжеты.



Самой популярной его работой стала картина «Сватовство майора» 1848 года. Ее сюжет повествует о людях, движимых расчетом и корыстью. Появившаяся в дверях сваха уведомляет о приезде жениха. Купец не скрывает радости по поводу возможного родства с дворянином — это не только

полюстило бы ему, но и обеспечило значительные привилегии в общественном положении. Майор же с нетерпением предвкушает богатое приданое, которое поправит его денежные дела. К приезду жениха невеста оделась на дворянский манер. Но жест матери, ухватившей ее за платье, обнару-

П. Федотов.
Сватовство майора.
Фрагмент.
Масло. 1848.



П. Федотов.
Бивуак лейб-гвардии
Гренадерского полка.
Фрагмент.
Акварель. 1843.

П. Федотов.
Следствие кончины Фидельки.
Фрагмент.
Сепия, кисть, перо. 1844.

живаает всю незатейливую простоту купеческих нравов.

Брак по расчету, типичный для России того времени, впервые получил отражение в живописи. Здесь снова читается излюбленная мысль петрашевцев: естественные человеческие побуждения искажаются современным обществом, царящей в нем властью денег. Однако Федотов-критик не теснит Федотова-художника. Полотно свободно от утрированной жестюляции героев, излишних подробностей и подчеркнутой назидательности. Перед нами живая, убедительная сцена. Точно найденные психологические характеристики, умело построенная композиция, добротная живопись не только помогают раскрыть содержание произведения, но и доставляют зрителю высокое эстетическое наслаждение.

Показ картины на выставке сопровождался чтением сатирических стихов автора. Затрагивая тему брака по расчету, Федотов написал целую поэму. В ней, в частности, говорилось:

*Всюду деньги. Даже в рай
Тоже денежек подай!*

*.....
Лишь пожертвуй в церковь вклад,
Да побольше... Что тут ад? —
Нипочем. Весь век молиться
Будет пастырь за тебя...*

Федотов знакомил с поэмой лишь близких знакомых, но постепенно ее текст разошелся в списках по всей России.

Нравам современного общества были посвящены многие рисунки мастера, рассчитанные на широкое распространение. Он предполагал издавать их в специальном журнале, задуманном вместе с другом, гравером Е. Бернадским. Взятничество, семейные отношения, построенные на расчете, положение художников и другие темы давали пищу его сюжетам. Но издательским планам Федотова не суждено было осуществиться: близкий к петрашевцам Бернадский был арестован, а позже отдан под надзор полиции. В России наступило время, которое Герцен назвал «мрачным семилетием». Мечта Федотова о просветительстве потерпела крах.

Художник еще имел успех у публики, но его положение стало ме-

няться к худшему. «Он посвятил себя такому роду живописи, который труден и опасен», — писал его современник. Другие справедливо полагали, что работы Федотова «могут подать повод к таким соображениям моральным и политическим, что можно допечь и самого живописца». А тут еще властям стала известна крамоль-



П. Федотов.
«Нет, не выставлю! Не поймут».
Графитный карандаш.
1848—1849.
37×21.

ная поэма, относительно которой пришлось давать объяснения. Официальный Петербург отвернулся от художника. Картины не покупались, издание даже безобидных рисунков встретило противодействие. Между тем в Москве ждали помощи старик отец и сестры. В его творчестве появляются трагические ноты.

Настроением печали и одиночества проникнута картина «Вдовушка», созданная в 1851—1852 годах. Имущество вдовы описано за долги. Дверь в соседнюю комнату опечатана полицией. Неподвижно стоящая женщина погружена в безотрадные думы.

Изображение вечерних сумерек и свечи рождает чувство одино-

чества. Этот мотив не раз встречается в поздних работах Федотова. Его кисть отображает мир более обобщенно, чем прежде. Такова картина «Анкор, еще анкор!» 1851—1852 годов. В низкой светелке деревенской избы офицер коротает долгий зимний вечер. Он заставляет собаку снова и снова прыгать через палку, смешивая русские и французские слова: «еще!», «анкор!». Однообразие повторяющихся движений, давящая теснота пространства, тревожные багровые отсветы от пламени свечи... Сцена вызывает ощущение духовного оцепенения, тоски.

К числу поздних произведений Федотова принадлежат картина «Игроки» и подготовительные рисунки к ней, исполненные на синей бумаге. Карточная игра становится символом пустой траты времени, а обычный проигрыш начинает казаться жизненным крахом. В картине звучат ноты безысходности. Сидящий в центре игрок еще надеется поправить свое положение. Но его партнеры в позах донельзя усталых людей застыли вокруг стола. Направленный в их сторону просительный жест проигравшего не встречает ответа. Полотно осталось незаконченным, и вряд ли случайно за спиной главного героя изображены пустые, без холстов рамы. Чувства самого живописца угадываются на искаженном болью и недоумением лице персонажа.

В 1852 году у Федотова обнаружили признаки душевного расстройства. Он был помещен в больницу. И вскоре создает едва ли не последний рисунок: на листе среди набросков и надписей выделяются два лица — Николай I и Федотова. Император смотрит на растерянного художника сверху вниз через большое увеличительное стекло... В том же году Павел Андреевич скончался.

«Бог взамен великих сумм дал мне благо чистых дум, мытых в горьких слезах», — сказал о себе однажды мастер. «Благо чистых дум» сделало творчество Федотова одним из самых волнующих в истории русского искусства. Его открывают для себя все новые и новые поколения любителей живописи.

М. ШУМОВА,
кандидат искусствоведения

Мне 14 лет. Интересуюсь декоративно-прикладным искусством. Недавно увлекся макраме. Но пока знаю только три узла. Расскажите, пожалуйста, побольше о макраме.

Георгий Кеворков,
г. Баксан Кабардино-Балкарской АССР

Макраме — это узелковое плетение, которое известно у разных народов с древних времен. Как особый вид искусства оно появилось в арабских странах в XII веке. В Европе о макраме узнали в XIV—XV веках, сначала в Испании и Италии, а затем во Франции и Голландии. В Италии, например, существовало плотное двухцветное плетение — кавандоли, использовавшееся для изготовления кошельков, сумок, прошивков.

В XVII—XVIII веках интерес к макраме значительно ослабел, и это искусство было почти забыто. Возродилось оно в конце XIX века стараниями отдельных энтузиастов. Так, в итальянском городе Бергамо сестры Анна-Корнелия и Теодора-Маддалена Маурицио открыли сначала школу макраме, а затем организовали мастерскую по изготовлению кружев, которая существует и в настоящее время.

Сейчас макраме пользуется огромной популярностью. Оно не требует специальных приспособлений, а простота и разнообразие приемов позволяют заниматься им людям всех возрастов.



ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

МАКРАМЕ



Дима Спиркин, 12 лет.
Сова.

Аня Бурдовская,
10 лет.
Снегурочка.

Аня Бурдовская,
10 лет.
Дед Мороз.

Для плетения прежде всего необходима рабочая подушка. Ее можно изготовить из поролона. Подушку размером 50×30×10 см обтянуть тканью и прикрепить (приклеить, прибить) к деревянной с небольшой наклонной подставке. Понадобятся ножницы, сантиметровая лента, булавки длиной 7 см с пластмассовыми головками. В плетении можно использовать также керамические, деревянные, пластмассовые бусы различных форм и размеров, рейки и кольца.

Итак, вы приступаете к работе. Постарайтесь запомнить название нитей. Нить, на которой крепятся нити для плетения, — несущая. Вместо нее часто ис-

пользуются рейки и кольца. Нить, вокруг которой завязываются узлы, — узелковая. Нить, которой завязывают узел, — рабочая.

Возьмите рабочую подушку и положите перед собой на стол. Приготовьте несущую нить и приколите ее двумя булавками так, чтобы она была натянута горизонтально. При выполнении панно и декоративных масок часто вместо несущей нити применяется ветка или рейка. В этом случае по краям ветки или рейки надо привязать две веревочки и приколоть к подушке. На несущую нить или рейку любым способом навесьте рабочие нити для плетения. Если несущая нить после навеса рабочих нитей провисла, закрепите ее заново. Если линия навеса длинная, прикрепите ее несколькими булавками.

Всегда помните о том, что изделие по ширине должно полностью укладываться на подушку. Если надо сделать большое изделие (панно), позаботьтесь заранее о большой подушке или ис-



пользуйте диванные подушки, подходящие по размеру.

Закрепив нити на подушке, плетите изделие выбранным рисунком, прикрепляя его по краям булавками к подушке. Следите за тем, чтобы ширина изделия по всей его длине была постоянной.

В макраме не существует строгих законов в применении узлов. Их выбор и расположение зависят лишь от желания и фантазии исполнителя. В одном изделии можно применять несколько узлов. В этом случае один из них будет основным, а остальные — украшающими. Чаще всего основными узлами бывают репсовый и двойной плоский.

Используя бриды¹ из репсовых узлов, можно получить различные геометрические рисунки — ромбы, углы, зигзаги, диагонали. Полотно из двойных плоских узлов не дает рельефных рисунков, но служит хорошим фоном для других узлов. Большие украшающие узлы — Жозефина и японский — применяются в основном внутри ромбов из брид или в окантовке из каких-либо других простых узлов. Если рисунок располагается рядами, то

* Брида — несколько репсовых узлов, выполненных разными рабочими нитями вокруг общей узелковой нити. Брида может быть горизонтальной, если узелковую нить держать горизонтально, и наклонной — если узелковую нить держать под углом.

между ними можно сплести одну или две горизонтальные бриды.

Не стремитесь использовать много узлов. Выберите один основной и один или два — украшающих, расположите украшающие узлы так, чтобы все внимание падало на них, и любое изделие будет хорошо смотреться.

Чтобы вы могли сразу попробовать свои силы в плетении, предлагаем вам схему и описание панно с керамическим кашпо.

Для плетения приготовить 50 метров капронового шнура толщиной 8 мм. Нарезьте восемь нитей, по 6 метров каждая, три нити, по 30 см каждая, и одну нить длиной 1 метр. На рейку

НАВЕС НИТИ ПЕТЛЕЙ ПЕРВЫЙ СПОСОБ

1. Сложить нить пополам и положить под несущую нить.
2. Петлю опустить на несущую нить.
3. Продеть концы нити в петлю.



ВТОРОЙ СПОСОБ

1. Нить сложить пополам и положить на несущую нить.
2. Петлю опустить за несущую нить.
3. Продеть концы нити в петлю.



Навес нити репсовым узлом

1. Навесить нить петлей первым способом.
2. По краям полученного узла сделать еще по одному витку каждым концом нити. Для этого положить нить поверх несущей нити и протянуть конец через петлю.



ПЛОСКИЙ УЗЕЛ ОДИНАРНЫЙ ПЛОСКИЙ УЗЕЛ ВПРАВО

1. Левую рабочую нить положить поверх узелковых.

2. Правую рабочую нить положить на левую, пропустить под узелковыми и вытащить поверх левой рабочей.



ОДИНАРНЫЙ ПЛОСКИЙ УЗЕЛ ВЛЕВО

1. Правую рабочую нить положить поверх узелковых.
2. Левую рабочую нить положить поверх правой рабочей нити, пропустить под узелковыми и вытащить поверх правой рабочей нити.

При повторении одинарного плоского узла получается витой шнур вправо или влево.



ДВОЙНОЙ ПЛОСКИЙ УЗЕЛ

1. Сделать одинарный плоский узел вправо.
2. Сделать одинарный плоский узел влево.

При повторении двойного плоского узла получается плоский шнур. Плоские узлы можно выполнять на любом количестве нитей, поэтому в схемах или в описаниях изделий внутри узлов или рядом с ними ставится цифровое обозначение. Например: 1—3—1 — узел выполняется на 5 нитях: 3 нити узелковые и по одной с каждой стороны — рабочие.



РЕПСОВЫЙ УЗЕЛ Репсовый узел вправо

1. Взять узелковую нить в правую руку и держать ее поверх рабочих нитей.
2. В левую руку взять рабочую нить и сделать ею виток вокруг узелковой нити.
3. Повторить узел еще раз.



Репсовый узел влево

1. Взять узелковую нить в левую руку и держать ее поверх рабочих нитей.
2. В правую руку взять рабочую нить и сделать ею виток вокруг узелковой нити.
3. Повторить узел еще раз.



Петельный узел

1. Рабочую нить положить на узелковую.
2. Вытянуть рабочую нить из-под узелковой поверх рабочей.



Узелковая цепочка

1. Сделать петельный узел вправо.
2. Сделать петельный узел влево.



длиной 30 см репсовым узлом навесьте восемь нитей по 6 метров. Далее плетите по схеме:

1. 4 плоских шнура, длина каждого шнура 4,5 двойного плоского узла.
2. Горизонтальная брида на узелковую нить длиной 30 см.
3. Тесьма из двойных плоских узлов, каждый узел выполняется на 3 нитях: по одной с каждой стороны — рабочие и одна в середине — узелковая.
4. Узел Жозефина на 8 нитях (2 пучка по 4 нити в каждом).
5. 2 японских узла на 8 нитях каждый.
6. Полотно из двойных плоских узлов, расположенных в шахматном порядке.

7. К свободно висящим нитям прикрепить при помощи проволоки для веревок керамическое настенное кашпо.
8. 2 плоских шнура по краям кашпо, каждый шнур на 3 нитях: 1—1—1, длина шнуров зависит от размера кашпо.
9. Закончить панно кистью, для обкрутки использовать нить длиной 1 метр.

Вместо керамического кашпо к нижней части панно можно прикрепить отрывной календарь.

Изучив узлы и попробовав свои силы в плетении, вы можете сделать вещи, которые украсят вашу квартиру, принесут радость вам и вашим близким.

О. БОКИНА,

преподаватель курсов макраме

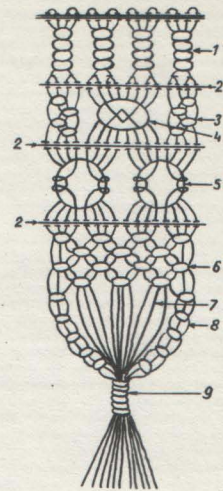


Схема плетения панно с керамическим кашпо.

Узел фриволите

1. Рабочую нить накинуть на узелковую нить и вытянуть из-под узелковой поверх рабочей.
2. Рабочую нить подвести под узелковую, сделать виток поверх узелковой нити и вытянуть из-под рабочей.



Узел Жозефина

1. Левую нить уложить петлей поверх правой.
2. Правую нить положить на нижний конец левой нити и под ее верхний конец.
3. Конец правой нити протащить под отрезок правой нити, находящийся под петлей.



Обкрутка кисти. Выполняется дополнительной нитью

1. Дополнительную нить сложить так, чтобы один конец был длинный, а второй — короткий. Длина короткого конца равна длине обкрутки + 5 см. Нить уложить на пучок нитей для кисти так, чтобы сгиб был внизу, а концы наверху.
2. Длинным концом обкрутить сверху вниз короткий конец и пучок нитей для кисти.
3. Обкрутка не должна доходить до сгиба нити на 1—2 см.

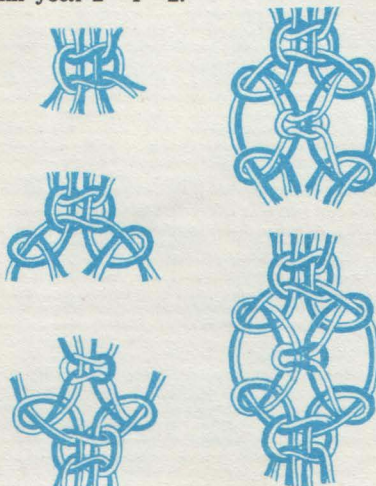
4. Оставшийся от обкрутки конец нити пропустить в петлю.
5. Закрепить обкрутку, затянув петлю за короткий конец вверх.



Японский узел на 8 нитях

Выполняется на основе двойного плоского узла и узла фриволите.

1. Двойной плоский узел на 8 нитях: 2—4—2, то есть по 2 нити с каждой стороны рабочие и 4 нити в середине — узелковые.
2. Выполнить 2 петельных узла (влево и вправо) на 4 нитях каждый — 2 нити узелковые и 2 нити рабочие.
3. На рабочих нитях от петельных узлов выполнить двойной плоский узел.
4. Нити от последнего двойного плоского узла разделить пополам и выполнить ими, как рабочими нитями, второй виток из узла фриволите влево и вправо.
5. На всех 8 нитях сделать двойной плоский узел 2—4—2.



О. Бокина.
Панно с керамическим кашпо.

РИСУНКИ-МОРЕПЛАВАТЕЛИ



Юные жители Равенны на выставке рисунков керченских ребят.

Гена Ануфриев,
13 лет.
Судоремонт.
Гуашь.

Саша Шабата,
14 лет.
Этюд.
Гуашь. ▷

Саша Фролов, 13 лет.
Этюд.
Акварель. ▷

Коля Журин, 15 лет.
Выпускники.
Акварель. ▷

Сереза Фоника,
15 лет.
Мой город.
Акварель. ▷

В вестибюле Керченской детской художественной школы висит необычная карта. На ней отмечены портовые города, в которых побывали выставки работ учащихся школы. Италия, Кувейт, Мозамбик, Болгария, Турция...

Юные керченские художники рисуют родной дом и город, солнце и море, своих пап и мам, цирк, приехавший на гастроли, и спортивные соревнования. А еще — наполненные ветром паруса, корабли среди бурных волн, тихие бухты и рыбацкие причалы. Рисуют капитанов и себя в матросских тельняшках. Потому что, чем бы ни занимались ребята, живущие в портовом городе, все они мечтают выйти в открытое море, подставить лицо свежему ветру, увидеть другие страны. Вот почему они — частые гости моряков. И моряки радушно принимают гостей, знакомят со своим кораблем, рассказывают о далеких переходах.

Во время одной из таких экскурсий на пароходе «Чапаевск» Азовского морского пароходства зашел разговор о том, чтобы про-

вести на судне выставку рисунков Керченской детской художественной школы, показать ее детям тех зарубежных городов, где будет стоянка. Ведь в иностранных портах желающих побывать на советском корабле всегда очень много. Моряки горячо поддержали идею.

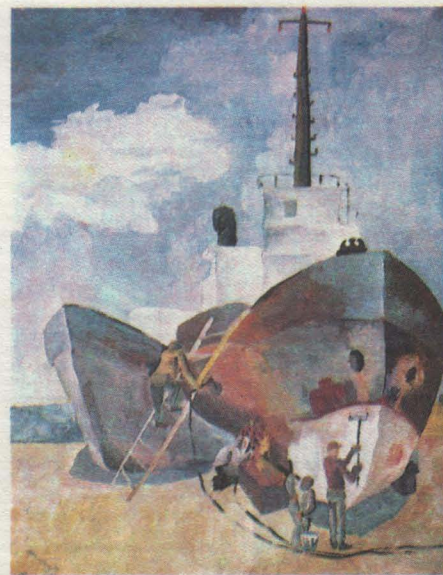
Ребята и преподаватели смонтировали выставку в красном уголке судна. Сделали афишу: «Рисунки детей города-героя Керчи». И отправились рисунки в первое плавание.

Выставка побывала в итальянских городах Анконе и Равенне и привлекла множество посетителей.

Искусство не требует перевода, язык его понятен всем, а непосредственность и искренность детского творчества покоряют и раскрывают сердца. О жизни советских людей, о нашей великой Родине рассказывали рисунки. И нашли живой отклик у простых людей. Многие из побывавших на выставке оставили отзывы в книге посетителей. В них слова благодарности за рассказ о нашей стране, восхище-

ние творчеством детей. «Рисунки русских ребят романтичны, они красивы, художественны, выразительны и динамичны», — написали ученики 3-го «В» класса школы Ди Понте Нуово.

А дети из Анконы подарили юным керченским художникам свои гуаши. Сейчас они экспонируются в школе.



ШАРЖ

Слово «шарж» происходит от французского слова «charge», что в буквальном переводе означает «груз», «бремя», «заряд», «выстрел».

В изобразительном искусстве шаржем называют художественное произведение (обычно портрет), в котором в юмористической или сатирической форме с соблюдением внешнего сходства, но с преувеличением отдельных черт и особенностей характера показан конкретный человек или группа людей.

Шарж — искусство древнее, но история сохранила нам мало такого рода произведений. Объясняется это просто. Поскольку шарж всегда был острым оружием в борьбе против всего отжившего, реакционного, он пользовался огромной популярностью у народа. Рисунки передавались из рук в руки, пока не истирались до дыр. Когда же попадались в руки господ, их уничтожали. В Британском музее под стеклом бережно хранится сатирический шарж на фараона Рамзеса III, выполненный древнеегипетским художником на папирусе около трех тысяч лет назад. Слева изображен единорог, олицетворяющий представителя знати. Справа — лев, символизирующий фараона. Они играют в шашки на деньги. Спесивый лев делает правой лапой решающий ход, а левой в это время поспешно хватается золото в мешочке.

Изображение людей в виде животных не случайно. Древние египтяне приписывали животным человеческие качества и сверхъестественные силы.

В сатирическом шарже художник подчеркивает, предельно заостряет отрицательные черты людей, выставляя их на всеобщее осмеяние, осуждение. И чем опаснее для общества порок, тем беспощаднее огонь сатиры.

Однако наряду с едкими, разоблачительными создаются шаржи, в которых индивидуальные особенности человека передаются шуточно, с доброжелательным юмором. Такие шаржи называются дружескими. Они часто встре-

И вот новая выставка — теперь уже на теплоходе «Полтава». Особенной популярностью она пользовалась у детей мозамбикского города Бейра. Много было откровением: и как живут ребята в нашей стране, и то, что они учатся в специализированной художественной школе. Неожиданной была реакция на рисунки, изображающие цирк. Дело в том, что в Бейре никогда не было цирка, и местные ребяташки не имели о нем представления.

В Варне выставка была организована в школе № 8, где преподавание ведется на русском языке. В книге отзывов появилось много записей. Вот слова школьницы Даниелы Макаен: «В нашей школе часто устраиваются выставки, но пока это самая лучшая, какую я видела. Желаю вам больших успехов».

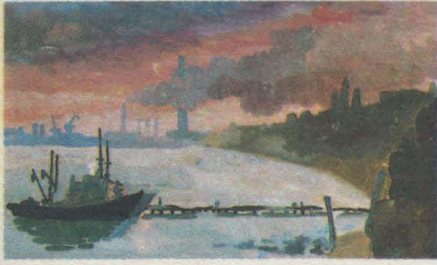
Выставки акварелей, гуашей, карандашных рисунков юных керчан плавают на кораблях «Огнян Найдов», «Сурен Спандарян», «Запорожье». С борта последнего пришло в адрес педагогов и учащихся школы письмо: «Все, кто имел возможность посмотреть выставку детского рисунка в японских портах Хатинохэ и Кашима (Касима), очень тепло отзывались о реализме наших детей, которые мыслят о мирной жизни на земле».

Буквально в каждую работу вглядывались посетители, и каждая по-своему им нравилась. Мы видели, как они радовались фантазии наших детей, их находчивости в композиции. Чтобы передать это вам, надо было наблюдать богатую мимику японцев. О нас, советских людях, судили по тематике ваших рисунков: А ваши рисунки были тем живым словом, при помощи которого мы общались друг с другом.

Некоторые посетители говорили о том, что теперь лучше представляют наших детей и уверены, что все мы хотим мира на земле».

Рассекает волны красавец корабль, и плывут на его борту рисунки юных художников — посланцы нашей великой страны, посланцы дружбы.

Р. СЕРДЮК,
директор Керченской детской
художественной школы



чаются на страницах газет и журналов, в стенной печати, на художественных выставках, в оформлении праздничных торжеств.

Крупнейшими мастерами шаржа считаются Ф. Гойя, О. Домье, Д. Моор, В. Дени, Кукрыниксы, Ф. Решетников, Б. Ефимов, Х. Бидstrup и другие.

В 1938 году, когда внимание мировой общественности было привлечено к Лейпцигскому процессу, на котором судили Г. Димитрова, появилось произведение Б. Ефимова «Обвинитель и обвиняемые». Центральное место в нем занимала фигура мужественного революционера Г. Димитрова, выделенная крупным планом и черным силуэтом. Представители же фашистской судебной машины изображены в виде карликов. Художнику прекрасно удалось передать восхищение несгибаемым революционером и ненависть к его судьям.

Но в то же время в беспощадной сатире есть и элементы дружеского шаржа: в изображении Димитрова чувствуется мягкая, теплая улыбка автора.

Не так давно в США в период предвыборной борьбы с целью пропаганды были выпущены игральные карты-сувениры с шаржированными изображениями кандидатов-претендентов на пост президента. Те, у кого шансов было больше, изображались в виде тузов, у кого меньше — королей и так далее. Такой вид шаржа, который можно было бы назвать льстивым, заставляет вспомнить о парадном салонном портрете в живописи.

В публицистической графике используется термин «автошарж» (по аналогии с автопортретом в живописи и скульптуре).

По тематическому содержанию шаржи делятся на литературные, театральные, спортивные... Каждый вид имеет свою специфику, однако всем им присущ лаконизм выражения, заострение типических, характерных свойств человека. Шаржу как бы вменено в обязанность походить на оригинал даже больше, чем обычная фотография. Оттого он и запоминается надолго, словно врезаюсь в память.

Ю. МАЛИНИН,
кандидат педагогических наук

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ.

2.1984.

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Верный помощник партии	
2	ХУДОЖНИК И КНИГА Дубинский — иллюстратор Гайдара	Е. Полякова
6	ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА Воспевая ратный труд (50 лет Студии военных художников имени М. Б. Грекова)	А. Бакланов
10	И. И. Бродский К 100-летию со дня рождения	И. Бродский, П. Белоусов, Е. Бродский, О. Андреева
18	ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ Находки из раскопок Трои и городов Фракии	Е. Беспалова
21	ИСТОРИЯ КОСТЮМА Русская кавалерия в 1812 году	Н. Вдовин
25	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Пластическая анатомия человека. Мышцы головы и шеи	А. Ашарин
29	МУЗЕИ МИРА Итальянский рисунок XV—XVII веков из галереи Уффици	В. Шевченко
34	Галерея автопортретов в Уффици	Д. Налбандян
37	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ	В. Панов
38	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Павел Федотов	М. Шумова
43	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Макраме	О. Бокина
46	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Рисунки-мореплаватели (ДХШ г. Керчи)	Р. Сердюк
47	НАШ СЛОВАРЬ Шарж	Ю. Малинин

На 1-й странице обложки: Е. К а ж д а н. «Голос планеты: нет — ядерному безумию!» Плакат. 1983.

На 2-й странице обложки: Е. Вучетич. Перекуем мечи на орала. Бронза. 1957. Государственная Третьяковская галерея.

На 3-й странице обложки: Микеланджело. Богоматерь с младенцем. Сангина. Первая половина XVI в. Галерея Уффици.

На 4-й странице обложки: И. Бродский. М. В. Фрунзе на маневрах. Масло. 1929. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. 133×93,5.

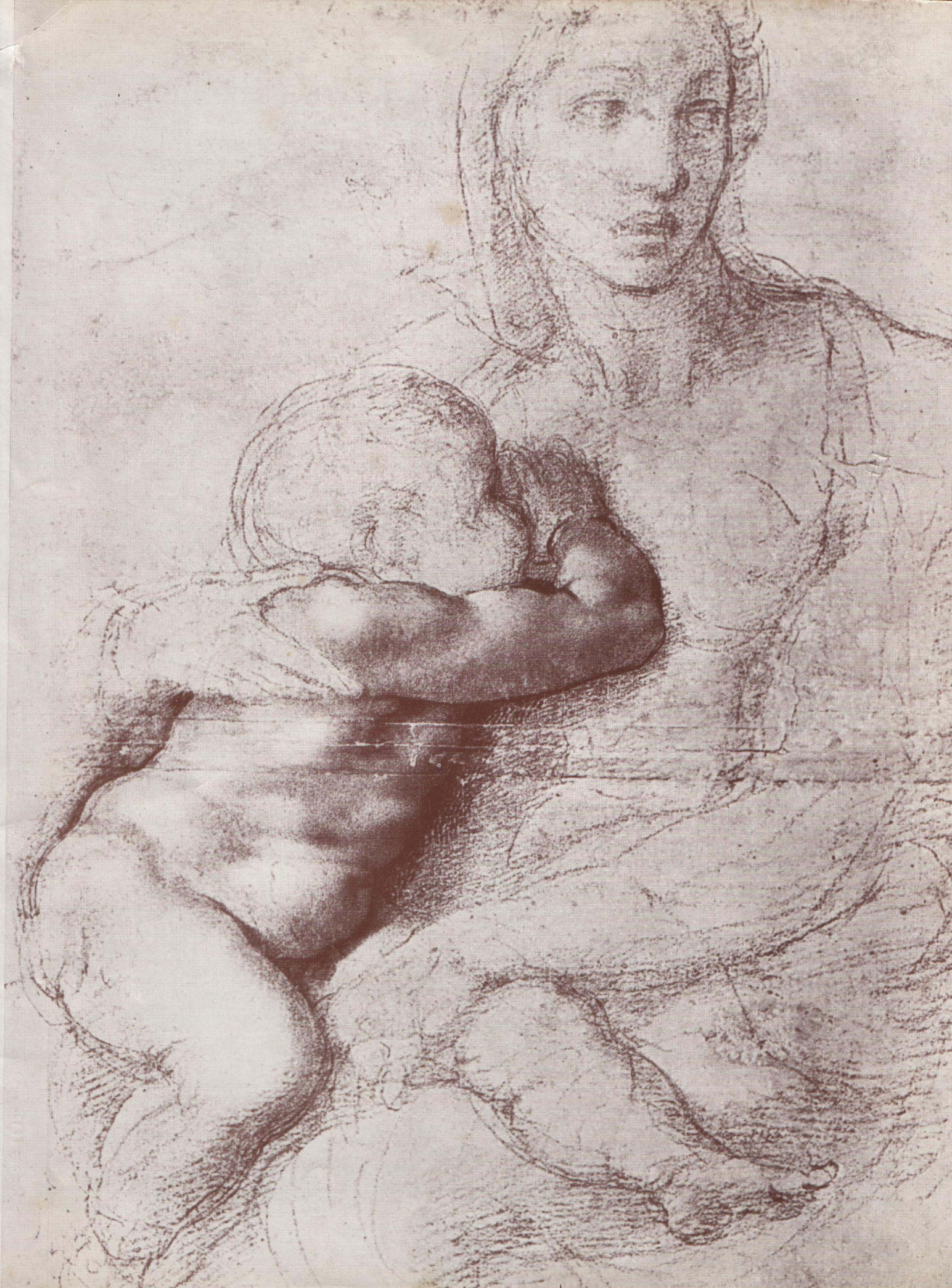
Главный редактор Л. А. Шитов
Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабубова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фаргышев (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

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 09.12.83. Подп. в печ. 31.01.84. А00601. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 182 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1951.

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



Земля и Розвлек



ISSN 0205-5791

Индекс 71 124

70 коп.