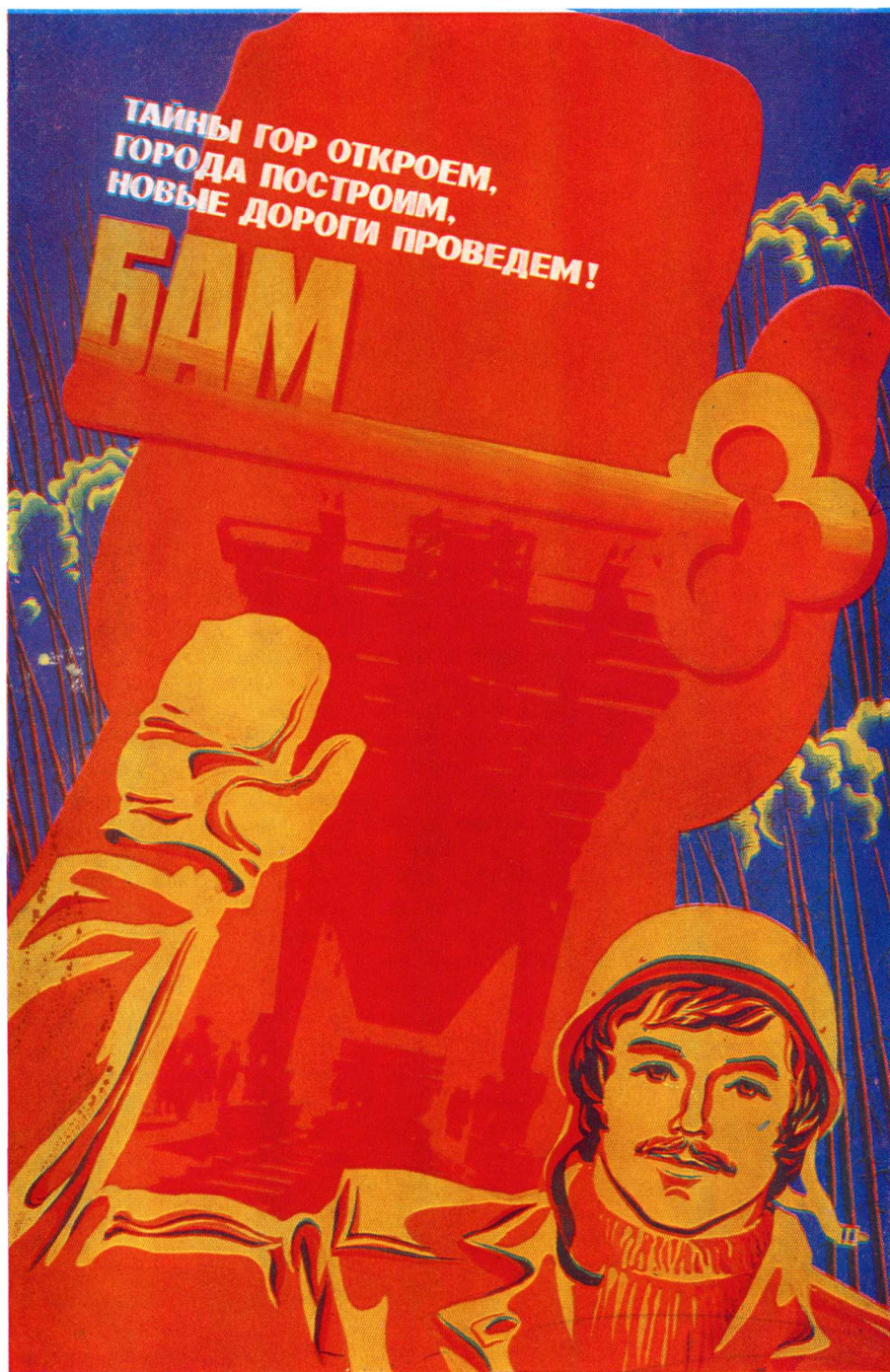


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





СТРОИМ БУДУЩЕЕ!



«Мы строим БАМ», — говорят сегодня тысячи людей, комсомольцев, работающих на просторах Сибири от Усть-Кута до Комсомольска-на-Амуре, от крупнейшего в мире якутского угольного месторождения в Нерюнгри до станции Бам на великой сибирской железной дороге. «Мы строим БАМ» — так называлась Всероссийская художественная выставка, состоявшаяся в Улан-Удэ и Ленинграде. «Мы строим БАМ» — эти слова мог бы произнести каждый из 960 участников представительно-го смотра.

Выставка, треть участников которой — молодые художники, несомненно, представляет значительное явление в художественной жизни России. Произведения всех жанров и видов изобразительного искусства, показанные на ней, говорят о том, что тема строительства Байкало-Амурской магистрали, величественного преобразования восточных районов страны естественно и органично вошла в творчество советских художников.

Подготовка к выставке началась пять лет назад, когда художники впервые появились на трассе

будущей железной дороги. Они ехали на БАМ не ради любопытства, отправились по зову сердца туда, где начиналась новая жизнь. Видели первые шаги дороги, делили с первостроителями невзгоды и трудности, дивились мощи и красоте природы, работали с энтузиазмом и самозабвением.

Многие и многие представители многонационального советского изобразительного искусства побывали за эти годы на участках строительства магистрали. Но если охарактеризовать в целом все созданное ими, то это не будет летопись одной лишь великой стройки. Содержание работ гораздо шире, богаче — это гигантская панорама жизни Сибири и Дальнего Востока. Экспозиция выставки «Мы строим БАМ» — яркое тому подтверждение.

Проходя по ее залам, чувствуешь, с каким подъемом, неподдельным интересом, даже восторгом работали художники над своими произведениями. Для многих БАМ стал поистине открытием Сибири, школой мужества и мастерства. Ясно замечаешь стремление найти особенное, неповторимое решение

темы. В каждой работе улавливается настроение авторов. У одних оно лирическое, трогательно-непосредственное, как, например, в линогравюрах Ю. Круглова из Читы, рисунках Н. Башарина и панорамном полотне «Дорога» Л. Шестаковой из Иркутска, картинах харьковчанина В. Шаламова и А. Паркосадзе из Тбилиси. У других — философское, как в работах «Северобайкальск. Молодая семья» москвича О. Филатчева или полотнах ленинградца С. Яковчука. У третьих оптимистически-приподнятое — это холсты Вячеслава Жемерикина из Горького и его младшего брата Владимира из Иркутска; картина «Парни из Кунермы» А. Знака из Красноярска, работы известного ленинградского живописца А. Яковлева.

Большинство произведений привлекает взволнованностью, искренней заинтересованностью авторов в преобразованиях, разворачившихся на востоке страны.

О. Филатчев (Москва).
Северобайкальск.
Молодая семья.
Масло. 1978.



Л. Шестакова
(Иркутск).
Дорога.
Масло. 1978—1979.

Ю. Круглов (Чита).
По реке.
Из серии «БАМ».
Линогравюра. 1978.

В. Шаламов (Харьков).
Портрет проходчика тоннельного отряда № 12
Владимира Жалнина.
Масло. 1975.





Нет среди художников равнодушных созерцателей, потому что БАМ, Сибирь, Дальний Восток — это будущее всех советских людей, каждого из нас.

Без искусства невозможно представить ныне жизнь сибиряков, дальневосточников. Постоянными стали связи со многими творческими коллективами страны. Активизировалась деятельность местных художников. Сейчас в наших краях плодотворно трудятся коллективы художников из автономных республик — Бурятской, Тувинской, Якутской и двенадцати областных и краевых организаций, объединяющих свыше 900 человек. Приятно, что показанные на выставке работы живописцев А. Алексева, В. Рогова, В. Смагина из Иркутска, С. Ринчинова из Улан-Удэ, графиков А. Сахаровской из Бурятии и А. Гурикова из Хабаровска, скульпторов В. Семеновой из

Новосибирска, Г. Васильева и М. Эрдынеева из Улан-Удэ были отмечены премиями ЦК ВЛКСМ, Министерства культуры РСФСР и Союза художников РСФСР за лучшие произведения, посвященные строителям Байкало-Амурской магистрали.

Театры, музеи, библиотеки, художественные выставки перестают быть привилегией больших обжитых городов. Искусство приходит туда, где нет пока наезженных удобных дорог, — в колхозы, рабочие поселки. Сегодня здесь создано уже несколько народных картинных галерей. Самые известные из них — в порту Тикси, колхозе имени Сергея Лазо Читинской области, селе Подгорном Томской области. Во время Недели изобразительного искусства в РСФСР 1979 года к народным галереям прибавилась еще одна — в поселке Северобайкальске. Это первая народ-

С. Кирпичев.
(Ленинград).
Проходчик комсомольско-молодежной бригады
А. Фетисов.
Из серии «Мы строим БАМ».
Литография. 1978.



ная галерея на трассе Байкало-Амурской магистрали. Помещение для нее было возведено строителями Бурятского участка БАМа менее чем за два месяца. 500 произведений живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и народного искусства передано в дар труженикам БАМа. Открытие выставки в Улан-Удэ и Ленинграде, создание картинной галереи в Северобайкальске стали заметным событием в культурной жизни Сибири и Дальнего Востока, всей Российской Федерации.

Радует, что наряду с экономическим, научным освоением восточных районов страны сегодня можно говорить об огромном культурном строительстве в Сибири и на Дальнем Востоке. И чем дальше, тем благотворнее должен становиться союз искусства и труда в крае, с которым мы связываем наши перспективы хозяйственного развития страны.

Хотелось бы отметить отрадное явление, которое ощущаю прослеживается в ряде работ, показанных на выставке, — заботу об охране природы, памятниках истории и культуры. Эта тема прозвучала в плакате, произведениях других жанров искусства. Сибирь с ее первозданной красотой, бескрайними лесами и чистыми реками не бездонный волшебный сундук, из которого можно бесчисленно брать любые сокровища, не задумываясь о последствиях вторжения человека

в мир, складывавшийся тысячелетиями. О том, что человек должен быть разумным, рачительным хозяином своего дома — Земли, говорят сейчас везде и всюду. Но не все пока прониклись чувством ответственности перед будущими поколениями за то, что и как вершим мы в день сегодняшний.

Вот случай, огорчивший и возмущивший меня до глубины души. Вы, наверное, слышали или читали о знаменитых писаницах — наскальных рисунках, сохранившихся по берегам Лены произведениях первобытных художников. Во время работы над триптихом «Седой Вилюй» я путешествовал по Лене-реке, любовался этими расписанными скалами, делал зарисовки. Прошлой осенью снова побывал там, но не узнал знакомых мест: многие рисунки исчезли. Их безжалостно отбили геологическими молотками, растаскали на сувениры. Безвозвратно утрачены памятники древней культуры, пришедшие к нам через тысячелетия...

Многое делается у нас в стране для охраны окружающей среды и памятников культуры. Но необходима еще широкая, настойчивая воспитательная работа в этом направлении, особенно среди молодежи. И художникам здесь, думаю, принадлежит не последнее слово. Их произведения должны страстно звать к совести каждого, будить чувство гражданского беспокой-

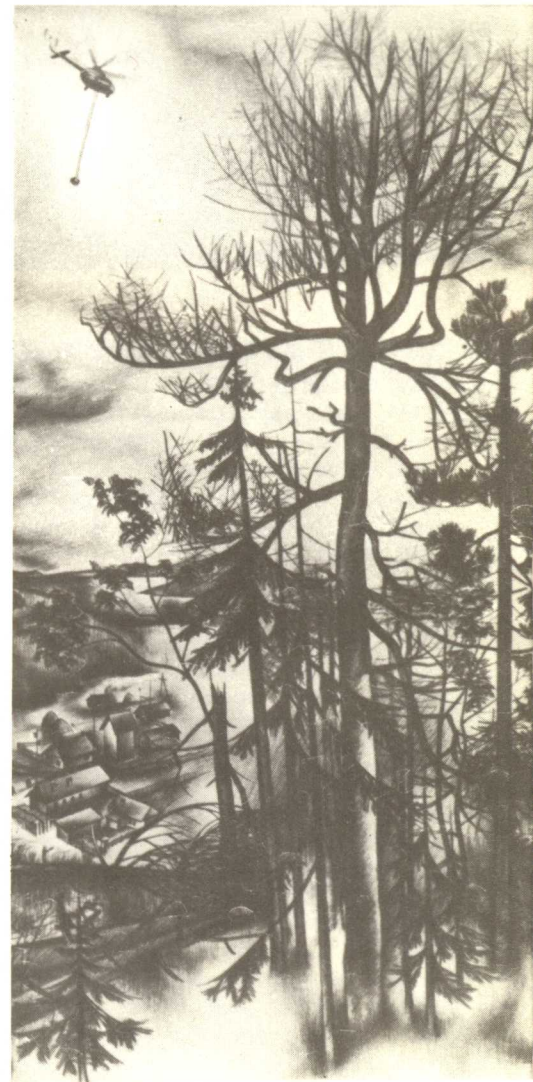
ства за все, что оставим мы после себя грядущему.

«Мы строим БАМ — дорогу в завтра», — говорим мы, строители и художники дня настоящего. Вам, юным читателям журнала, продолжать ее в светлое будущее, строить тысячи километров новых дорог, осуществлять еще более дерзновенные замыслы. На этом пути вас ждет большая, трудная, но интересная работа. Она принесет пользу и радость, если, творя прекрасное, вы будете бесконечно любить и беречь нашу Землю.

А. ОСИПОВ,
народный художник РСФСР,
секретарь правления
Союза художников РСФСР



А. Знак
(Красноярск).
Парни из Куермы.
Масло. 1979.



Н. Илешин
(Томск).
К дальним буровым.
Карандаш. 1978.

М. АНИКУШИН,
Герой Социалистического Труда,
народный художник СССР,
лауреат Ленинской премии

Беседа первая

В одном из довоенных номеров наш журнал рассказал о выставке произведений юных, приуроченной к Чрезвычайному восьмому съезду Советов. Среди лучших работ были отмечены две скульптуры Миши Аникушина — «Мать» и «Пионер читает матери свои первые стихи». Борис Владимирович Иогансон, напутствуя тех, кто делал первые шаги в искусстве, отметил, что в этих работах тонко передано «чувство жизненности, чувство правдивости».

Прошло более сорока лет. За это время бывшие школьники, читатели журнала, прошли большой жизненный и творческий путь, многие стали признанными мастерами. В их ряду сегодня М. К. Аникушин — один из ведущих советских скульпторов. В беседе с нашим корреспондентом Михаил Константинович рассказывает о своей работе, вспоминает учителей, товарищей, со словами напутствия обращается к тебе, юный читатель.

КАК СТАТЬ ХУДОЖНИКОМ

— Михаил Константинович, годы вашего детства совпали с удивительным временем, в котором жила страна: энтузиазм первых пятилеток, коллективизация, бурный рост культуры народа. Все это волновало, стимулировало активность в учебе, труде. Впервые так широко могли проявиться способности каждого. И юные пионеры, думается, не отставали от взрослых.

— Да, время было исключительно бурное и интересное. Жили мы тогда в Москве на Малой Серпуховке. Недалеко от нас на Житной улице, находилась детская техническая станция, где работали разные кружки — авиамодельный, музыки, рукоделия, рисования. Я стал туда ходить, в кружки рисования и авиамодельный. Затем в школе в пионерском отряде мне поручили оформлять стенные газеты, писать лозунги. Так моя любовь к ри-

сованию получила первое общественное признание.

Однажды к нам в пионерский отряд пришел немолодой человек высокого роста и спросил мягким, добрым голосом: «А кто здесь рисует?» Ребята указали на меня. Он пригласил: «Приходи к нам на Полянку, в Дом пионеров». И вот я стал посещать кружок лепки, которым руководил Григорий Андреевич Козлов, или дядя Гриша, как мы его называли.

Дядя Гриша был человеком необыкновенной доброты и обаяния. В молодости он учительствовал в небольшом селе под Казанью. За распространение революционных идей был приговорен к пяти годам заключения в крепости. Тогда-то в тюрьме он и начал лепить из маленьких кусочков хлеба, выкраивая его из скудного арестантского пайка. Вскоре жизнь показала, что это был не просто способ коротать долгие

тюремные дни, а призвание. Отбыв ссылку, он поступил в Казанское художественное училище, успешно закончил его и целиком посвятил себя педагогической деятельности.

Работе с юными студийцами дядя Гриша отдавал все свои силы. Во время занятий он стремился к тому, чтобы мы поняли сам процесс лепки и почувствовали материал. Лепка сочеталась с рисованием, черчением и формовкой. Опытный и преданный искусству наставник, Григорий Андреевич во многом определил выбор нашего жизненного пути.

— Михаил Константинович, какими интересами жили мальчишки того времени, ваши друзья?

— Несомненно, наши интересы в значительной мере формировались в школе, в пионерском отряде. Кроме рисования, я очень любил литературу. Может быть, и потому,

что учительница словесности Анна Ефремовна обычно помогала нам делать стенную газету. Вместе с Лешей Клемановым мы рисовали на больших листах бумаги. Потом Леша тоже стал художником. Художником - архитектором. Его труд, мастерство вложены в реставрацию Брестской крепости, села Шушенского и других исторических памятников. Другой мой приятель, Володя Прокофьев, стал математиком, профессором института.

В свободное время мы ходили на занятия во Дворец пионеров, в Третьяковскую галерею. Покупали открытки и репродукции любимых картин великих русских художников, копировали их. Помню, я копировал левитановский «Март», иллюстрацию Врубеля к «Демону». Уже тогда интерес к изобразительному искусству, стремление познать его тайны захватывали нас все сильнее и сильнее.



М. Аникишин.
Девочка с козличком.
Чугун. 1938—1939.

М. Аникишин.
Пионерка с венком.
Чугун. 1938—1939.



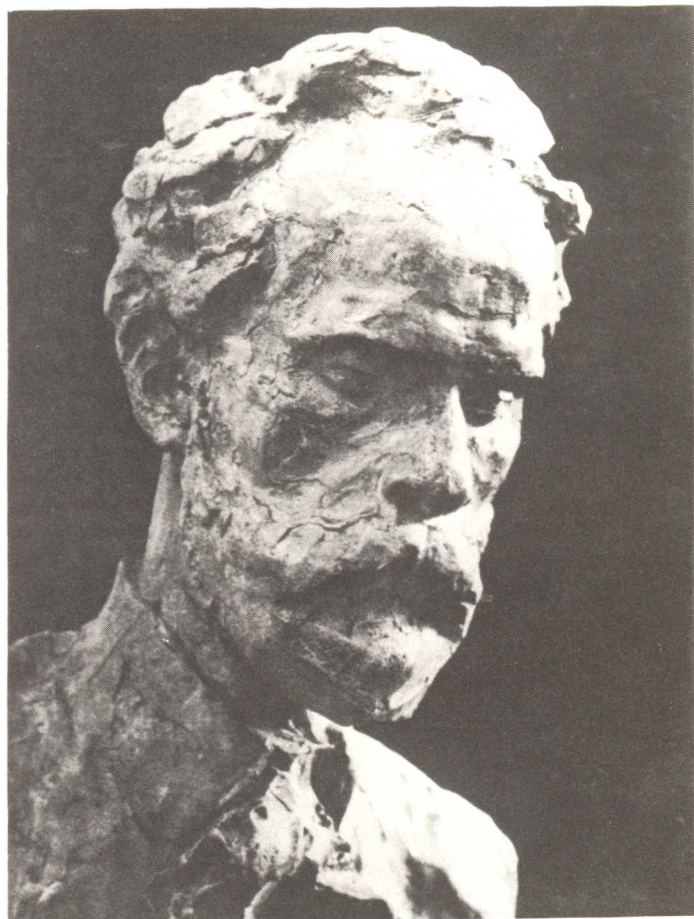
— И тогда же вы избрали скульптуру?

— Сказать так было бы слишком самоуверенно. Инициатива в этом вопросе скорее принадлежала старшим. Учителя посоветовали мне заняться скульптурой... Мои первые работы «Помощь товарищу» и «Планерист» были представлены в детском разделе выставки «XV лет РККА». Это было в 1932 году, а исполнилось мне уже 15 лет.

К этому времени я серьезно увлекся скульптурой. Часами мог сидеть в Музее изобразительных искусств на Волхонке, рисовать микеланджеловского «Давида», творения великих мастеров. Музей стал для меня второй школой. Скульптуру здесь читли особенно. Для нее и строились залы с наилучшим освещением.

Иногда можно слышать мнение, что скульптуры, собранные в Музее изобразительных искусств имени Пушкина, не имеют большой художественной ценности, так как это лишь слепки с оригиналов. Такое утверждение в корне неверно. Гипсовый отливки, да еще прекрасно исполненный, это почти подлинник, только сделанный из другого материала.

Когда я впервые попал в Британский музей в Лондоне и смотрел скульптурные фризы Парфенона, одно из самых замечательных созданий мирового искусства, то обрадовался им как старым знакомым. Они были мне отлично известны по музею



М. Аникишин.
И. И. Левитан.
Портрет к проекту памятника А. П. Чехову и И. И. Левитану для Москвы.
Гипс тонированный. 1961.

в Москве, я помнил их до каждой раковинки, до каждой щербинки.

— Успех ваших работ на всесоюзных выставках детского творчества, пять лет занятий в изостудии — все это достаточно подготовило вас к поступлению в вуз?

— Закончив школу, я стремился попасть в прославленную Академию художеств в Ленинграде. В ней бережно сохранялись традиции русской художественной школы, был блестящий состав преподавателей. После экзаменов нас

зачислили на подготовительные курсы, а через год перевели в последний класс средней художественной школы. Пришлось второй раз учиться в десятом классе. Зато профессиональная подготовка стала основательной. Занимался под руководством опытных педагогов В. С. Богатырева и Г. А. Шульца. Последние этюды, сделанные в школе, были представлены в качестве экзаменационных работ при поступлении в академию. И я был принят.

— Вы говорили о традициях, которыми славилась академия и которые привлекли



М. Аникушин.
Воин-победитель. Эскиз дипломной работы.
Гипс тонированный. 1946.

вас в ее стены. В чем их суть, кто особенно повлиял на ваше становление как художника?

— Мне везло на хороших учителей и в школе и в академии. Я мог бы назвать многих своих наставников, прекрасных людей и педагогов. Расскажу лишь о двух самых ярких, на мой

взгляд, учителях и скульпторах.

Первым моим педагогом в академии стал Виктор Александрович Синайский, декан факультета скульптуры. Это был большой мастер, истинный художник. В то время на Невском проспекте напротив улицы Бродского стоял замечательный памятник Лассалю — необыкновенной

выразительности голова. Скульптура поражала силой пластики. Создателем ее, как я узнал потом, был Виктор Александрович Синайский.

Необычайно высок среди студентов был авторитет Александра Терентьевича Матвеева. На нас влияли его высокий художественный вкус, гражданственность, которые были органично присущи его жизни и творчеству. Его влекли темы общественно значимые. В 1912 году он создает бюст А. И. Герцена, в 1918 году — один из первых памятников К. Марксу, установленный в Петрограде у Смольного. В 1927 году успешно заканчивает скульптурную группу «Октябрь», которая по праву считается достижением советского искусства.

Матвеев пробудил в нас подлинное понимание натуры, дал почувствовать, что натура — источник вдохновения. Синайский и Матвеев были наставниками, которые учили не только своим творчеством, но и общественной активностью. Именно они принимали самое деятельное участие в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды.

— Михаил Константинович, теперь вы отдаете много сил воспитанию творческой молодежи, преподаванию. У вас много учеников, последователей. Исходя из нынешнего богатого опыта художника и педагога, что вы считаете самым основным и важным приобретением за студенческие годы?



М. Аникушин.
А. П. Чехов.
Рисунок.

М. Аникушин.
А. П. Чехов.
Модель памятника для Москвы.
1973.





— Уважительное отношение к природе — одно из самых главных качеств, которые, на мой взгляд, необходимы художнику. Слово «натура» я беру в очень широком смысле — как уважение к правде жизни, к природе, тому прекрасному, что нас окружает. На этом покоится наша русская реалистическая школа искусства и литературы.

Второе необходимое качество — беспощадная требовательность к себе. Наши учителя стремились к тому, чтобы ученики твердо осознали высокое

предназначение искусства. Лучшим примером служило для меня творчество учителей. Их самоотверженность, необыкновенная требовательность к себе передавались и студентам. В этом заключалась их огромная сила как педагогов.

Но, думаю, наша студенческая жизнь мало чем отличалась от жизни нынешних студентов. Ежедневно пять часов работы в мастерских — три часа лепки и два часа рисования. Еще лекции по истории искусства, общеобразовательным предметам. В художественном вузе один из самых продолжительных рабочих дней. Кроме занятий в классе, много читали и работали в библиотеке, активно

занимались спортом.

Интересно проходила у нас практика. На первом курсе работали на Ломоносовском фарфоровом заводе. Во время второго курса практика проходила на Каслинском чугунолитейном заводе. Здесь я отлил из чугуна три работы: «Пионерку», «Литейщика» и «Девочку с козлом».

Наша самостоятельность была совершенно естественной. В 1939 году, еще на третьем курсе, я вместе с архитектором Василием Петровым впервые участвовал в конкурсе на проект памятника Низами для Баку. Эта работа была признана лучшей из 75 проектов, представленных на конкурс. Мы получили высшую премию. Много было и

других творческих замыслов, но началась Великая Отечественная война.

Вместе со студентами и преподавателями академии я участвовал в оборонных работах, затем пошел в народное ополчение, а в ноябре 1941 года — в армию. Все 900 блокадных дней был в составе 42-й армии, защищавшей Ленинград. На фронте вступил в ряды Коммунистической партии.

Все, что я видел и чувствовал в дни войны и блокады города, нашло отражение в памятнике героическим защитникам Ленинграда.

— Много горя принесла война. Но в эти дни вы увидели высочайшие проявления человеческого духа,

М. Аникишин.
Фриз «Победа» на фасаде здания Большого концертного зала «Октябрьский» в Ленинграде. Фрагменты. Бронза. 1967.





были свидетелем массового мужества и героизма. Что стало главным в вашем творчестве, когда вы, вчерашние фронтовики, вновь вернулись на студенческую скамью?

— Годы испытаний научили нас многому. Несмотря на большой перерыв в учебе, мы не только не потеряли мастерства, но и приобрели огромный заряд духовной силы. Поэтому многие дипломы тех лет стали вехами в творческом пути будущих художников. Эти произведения представляют не только художественную, но и историческую ценность, так как сделаны по живым следам народной трагедии, подвига.

Моя дипломная ра-

бота называлась «Воин-победитель». Кажется, что чувство победы лучше всего выразить в покое, тишине после только что закончившегося сражения. Композиция скульптуры должна передавать то удивительное состояние тишины, которое испытывает победивший воин.

Помню, как прошла защита диплома. Председателем государственной комиссии был знаменитый Сергей Васильевич Герасимов. Заканчивая обсуждение моего диплома, Матвеев сказал коротко и верно: «Аникушин в состоянии был дать действительно лучшие результаты, но и то, что есть, я считаю хорошей работой». Сергей Васильевич добавил:

«Здесь я разрешаю аплодировать автору диплома».

Так завершились студенческие годы и началась самостоятельная творческая жизнь.

— Михаил Константинович, оглядываясь на детские и юношеские годы, что вы ответите на вопрос: как стать художником?

— Недавно у меня произошел поучительный разговор с одной знакомой, сын которой собирается стать художником. «Он очень способный, — рассказывала она, — талантливый, заканчивает школу и будет поступать в художественное училище». — «А что он умеет?» — спросил я. «О, он уже

копирует Матисса».

Будущее этого мальчика как художника внушает мне большое опасение. Почему надо стремиться работать под Матисса? Ведь мы живем не во Франции, а в России. Нас окружает другая природа, другие улицы, люди. Пусть этот мальчик влюбится в свою, русскую природу, в веточку и травинку, копирует Левитана, Серова, Шишкина, Перова, работы советских художников. Я абсолютно уверен, что в познании жизни своей страны, своего народа, замечательной нашей культуры, искусства залог будущих успехов начинающего художника.

Беседу вела
Н. Платонова



Благородная осанка, непринужденные манеры, естественное достоинство, с которым держится представленный на портрете человек, говорят о его возвышенном душевном складе, своеобразном характере. Худошавая фигура, руки с длинными гибкими пальцами, тонкие черты лица придают облику элегантность, выдают духовную силу и необычайное богатство интеллекта. Таким увидел Франса Снейдерса его знаменитый современник живописец Антонис ван-Дейк. К живописной характеристике можно добавить еще, что Снейдерс очень тонко, даже обостренно ощущал красоту природы и



СНЕЙДЕРС

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ

умел облечь ее в красочно-нарядные и переполненные жизнью формы, был ненасытен в воплощении красоты материального мира.

Полотна Франса Снейдерса, выдающегося фламандского живописца XVII столетия, хорошо известны советским любителям изобразительного искусства. В музеях Москвы, Ленинграда, Киева хранятся его великолепные натюрморты, поражающие своей реалистической силой и декоративным блеском.

О самом художнике мало сохранилось биографических сведений. Известно, что Франс Снейдерс, сын богатого бюргера, вла-





дельца таверны, торгующей всякой снедью и знаменитой среди гурманов Антверпена, очень рано обнаружил способности к рисованию. В 13—14 лет он стал учиться ремеслу живописца у знаменитого Питера Брейгеля-младшего, в 22 года его приняли равноправным членом в гильдию св. Луки, цеховую организацию, объединявшую художников. Чтобы совершенствоваться в своей профессии и накопить впечатления, в 1608 году он ездил в Италию.

Но вся дальнейшая жизнь и деятельность художника были связаны с родным Антверпеном.

Многие годы проводит Снейдерс в мастерской великого Рубенса. Это были годы очень тесного сотрудничества, частой совместной работы над одним произведением: как помощник Рубенса Снейдерс вписывал, как правило, в его композиции цветы и фрукты. Именно так начал он свой творческий путь. Близость к великому художнику значительно обогатила его, и вскоре его собственный талант проявил себя с невероятной силой.

Снейдерсу были особенно близки изображения охоты и натюрморты. Эти живописные жанры пользовались наибольшим успе-

хом. Фламандские дворяне, зажиточные бюргеры, богатые купцы, опережая один другого, украшали городские дома и родовые замки картинами. Современники высоко ценили виртуозность, достигнутую художником, поэтому у Снейдерса никогда не было недостатка в заказчиках.

В 1618 году Снейдерс получил большой и весьма почетный заказ: исполнить целую серию картин для украшения столовой дворца епископа города Брюгге, известного мецената Антония Триста. К 1621 году серия была завершена. Громадные размеры помещения, высокие потолки, огромные площади стен подсказали художнику идею создания грандиозных — более трех метров в длину и более двух в ширину — композиций. Одна за другой появились его «лавки»: рыбная, фруктовая, мясная, «Лавка дичи» и многие другие.

Вот перед нами «Рыбная лавка». Воля художника объединила здесь, наверное, все, что могли вообще дать человеку реки, моря и океаны. Огромный дубовый стол в центре да и все пространство вокруг заполнили горы всякой живности. Громоздятся один на другом крупные сомы, раки, крабы, щуки, омары, а рядом извиваются тонкие угри и миноги. Все это соскальзывает со стола и образует новые груды на

А. ван Дейк.
Портрет Ф. Снейдерса.
Масло.

Ф. Снейдерс.
Рыбная лавка.
Масло.

Ф. Снейдерс.
Чаша с фруктами, кошка
и две птицы.
Масло.

Ф. Снейдерс.
Фруктовая лавка.
Масло.





Ф. Снейдерс.
Большой натюрморт с женщиной, держащей на руке попугая. Масло.

полу. Тут копошится черепаха, на нее забралась нерпа, в разные стороны расползаются крабики. Огромный чан переполнен карпами и сазанами, слева стоит корзина с устрицами. Дальше, у стены, на крюках подвешены плоские туши камбалы и аппетитные куски сочной розовой семги. А слуга поднес новую корзину со свежим уловом. Вдали виден берег с рыбацкими лодками, полоса воды и бескрайнее небо. Наверное, все, что попадает в сети отважных фламандских рыбаков, мы можем найти в этой кладовой.

А вот еще один стол, он «ломится» под тяжестью плодов. Теперь мы с вами во фруктовой лавке. Корзины, чаши и блюда заполнены яблоками, айвой, гроздьями винограда. Персики, инжир, корзиночки с ежевикой, чаши со смородиной и черешней. Тут целые ветки спелых слив, лимоны, арбузы и дыни — словом, всего не перечесать. От этого сказочного изобилия захватывает

дух. Мы замечаем забавную сценку: пока хозяйка расхваливает покупательнице свой товар, проворная маленькая обезьянка успела перевернуть на себя корзину, и запрыгали, покатались сливы. Взгляд тем не менее возвращается к плодам: они сочные, спелые, ароматные. Осязается влажная поверхность ежевики, шероховатая — лимона, глянцевая — виноградин, бархатистая персиков. Угадывается их ни с чем не сравнимый вкус, нежный, тонкий или терпкий запах. Наверное, Снейдерс, работая со всей страстью, на которую был способен, добивался иллюзии узнавания предмета, его невероятной достоверности, чтобы возбудить в зрителях сразу все ощущения и раздражить аппетит.

Конечно, перед нами не обычные лавки. На этих грандиозных полотнах разворачивается все плодородие земли, богатства морских глубин открываются так же, как и дары лесов. Вот она, добыча охотника, в «Натюрморте с

лебедем» — зайцы, куропатки, лань, а в центре грациозная белая птица. И здесь же корзина с грудой фруктов, спаржа и капуста, снова рыба и великолепный омар. С блестящим мастерством эти «дары природы» объединены в декоративное целое. Видимо, Снейдерс стремился в композициях вместить весь многообразный растительный и животный мир, передать ощущение скрытой в предметах вечной красоты, их непреходящей ценности, трактуя каждый предмет как явление природы.

Картины Снейдерса всегда рассматриваешь долго и с особым восторгом, воспринимая красоту природных форм, их фактур и красок, а затем проникаешься той чувственной радостью бытия, которой пронизаны все произведения фламандского мастера. Ведь это бытие, жизнь того материального мира, от которого полностью зависит человек.

Нас восхищает великолепное знание художником природы, раз-

личных свойств предметов. Технические приемы Снейдерса гибки и разнообразны: накладывая краски дробными мазочками, он передает фактуру короткой заячьей шерсти, более крупные мазки позволяют ощутить оперение птиц, удлинённый круглящийся мазок с поразительной свободой выявляет фактуру плодов. В передаче каждой детали автор очень точен, предан натуре. Колорит картин сгармонирован, художник любил сопоставлять близкие по тонкости цветовой оттенок предметов. Но в композициях есть красочные акценты, которые моментально ловит наш взгляд, концентрирующие внимание: белый лебедь, розовая семга, красный омар. Картины очень нарядны по цвету.

А сколько динамики и движения в этих полотнах! Данные в

различных ракурсах, в естественном артистическом беспорядке «герои» образуют живописные массы, полные такого напряжения, что даже непосредственно «мертвая натура» наполнена внутренней жизнью. Чувство жизни усиливается от введенных в композицию человеческих фигур. Это хозяева лавок, их слуги, ребяташки, увлеченные каждый своим делом, животные. Заливается лаем маленькая собачка, с силой натянула поводок устремившаяся к дичи охотничья собака, хозяйничает обезьянка, птицы клюют ягоды, воровато крадется наметивший добычу кот. Предметы натюрморта не отрешены от реального быта, все в картинах живет самой активной пластической, ритмической, цветовой жизнью. И невольно возникает ощущение удивительной

легкости, с которой, наверное, художник работал. Как видим, термин «натюрморт» очень условен в применении к картинам фламандского живописца.

Снейдерс эффективными декоративными композициями создал особый образный язык. С невиданным до того размахом, со всей страстностью природы он передал огромную жизнерадостность, беспредельное чувство любви к природе и своему народу.

По самому духу творчества Франс Снейдерс прочно связан с фламандской художественной традицией и эстетикой, в основе которой лежало чувственное, красочное мироощущение. Натюрморты Снейдерса — апофеоз земной щедрости, плодородия и мощи природы.

Г. АБЕЛЯШЕВА



МАСТЕРСТВО И ТЕХНИКА МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Техника заключается в умении предельно высоко использовать материалы, имеющиеся в распоряжении художника.

К. Юон

Техника и мастерство изобразительного искусства — удивительное чудо превращения обычных, всем доступных художественных материалов в самые различные зримые образы реальной действительности, в живопись. Сумма знаний, навыков, опыта позволяет художнику наиболее эффективно использовать материалы, которыми он располагает, в соответствии с их природой и возможностями. Это в равной мере касается не только эстетических качеств, заложенных в них, например, таких, как яркость, цвет, фактура, но и прочности, сохранности живописных произведений.

Возможности материалов живописи не ограничены, если художник способен понять, почувствовать их, найти необходимые выразительные средства, соответствующие замыслу, художественному образу. Вспомним чистоту и насыщенность света и цвета в картинах П. Рубенса, О. Ренуара, И. Грабаря или таинственную глубину изобразительной среды у Г. Терборха, В. Кальфа, сочную, как бы кованую фактуру красочного слоя в произведениях Ф. Гварди, Рембрандта,



И. Аргунов.
Портрет В. П. Шереметевой.
Фрагмент.
Масло. 1766.

Рембрандт.
Автопортрет.
Масло. 1669. ▶

К. Коровин.
Черемуха.
Масло. 1914. ▶

В. Хеда.
Завтрак с омаром.
Фрагмент.
Масло. 1648. ▶



рабатывают и производят материалы для живописи, говорят, что свойства материала определяют и технику его применения, даже диктуют ее. При этом они точно оговаривают, каков должен быть грунт, какова максимально допустимая толщина красочного слоя; устанавливают сроки просыхания первого красочного слоя перед нанесением следующих; предупреждают о недопустимости большого ряда смесей, опасности прожухания красок и многих других бедах. И полагают, что отклонение от названных условий или пренебрежение ими может служить причиной плохой сохранности живописных произведений.

Однако в практике искусства и, в частности, масляной живописи дело обстоит несколько иначе. При всей кажущейся простоте и доступности техника масляной живописи чрезвычайно сложна. История ее развития более чем за 500 лет дает нам многочисленные примеры, которые не согласуются с требованиями химиков-технологов. И дело не в том, что изменились материалы. В искусстве живописи полное технологическое единообразие вряд ли достижимо.

мягкую, пастельную, бархатистую поверхность работ К. Моне, В. Борисова-Мусатова, П. Кузнецова.

Все материалы живописи: краски, лаки, разбавители, грунтованная основа — должны служить созданию такой структуры красочного слоя, которая возможно полнее и точнее выразит живописно-пластические задачи.

Художник должен знать особенности материалов живописи, иначе его картины быстро и непоправимо угаснут и разрушатся. Он обязан точно согласовывать свойства и возможности материалов, участвующих в процессе работы, чтобы все составные элементы его произведения были в ладу друг с другом и надолго сохранили выразительные качества и красоту. Более того, художник несет моральную ответственность за прочность и сохранность создаваемых им произведений, гибель которых чаще всего невосполнима.

Техника живописи — определенные сложившиеся системы приемов работы, которые вырабатывались различными национальными художественными школами, группами или мастерскими художников, отдельными крупными мастерами. В таких случаях мы говорим: техника живописи итальянской школы, школы Рубенса, техника живописи Рембрандта.

Техника живописи — это и инструмент искусства, без которого не может быть творчества. Но всегда ли инструмент послушен художнику и позволяет применять его так, как того требуют задачи искусства? Нет, не всегда. Материалы, их свойства предъявляют особые требования, ставят условия, заставляя считаться со своей природой. Они либо ограничивают, либо расширяют возможности и характер решения проблем, стоящих перед художником.

Химики-технологи, специалисты, которые раз-







И. Грабарь.
Мартовский снег.
Масло. 1904.

И. Грабарь.
Мартовский снег.
Фрагмент.

Примером служат картины П. Рубенса, написанные, по мнению его современников, недостаточно корпусно*, да к тому же с использованием недолговечного лака. А многие полотна Рембрандта, наоборот, написаны слишком корпусно. И тем не менее произведения обоих художников хорошо сохранились до наших дней.

Реальная жизнь, живые впечатления художника от окружающей современной действительности, идеи, волнующие общество, формируют художественные концепции или задачи. Искусство ищет язык своего времени, что требует и новой организации материалов, новой техники живописи. Тем не менее отдельные крупные художники и даже целые школы заимствовали технические системы прошлых эпох для разрешения современных им задач искусства.

В масляной живописи художники стремились и стремятся к возможно более широкому разнообразию методов, казалось бы, уже и недоступных для одного материала. Следует учесть, что за понятием «материалы масляной живописи» стоит очень большой арсенал средств, который постоянно обновляется. А это позволяет создавать множество вариантов, сочетать их в той или иной системе.

Достаточно проанализировать произведения выдающихся художников, чтобы убедиться в том, что отправной точкой в формировании их техники были не столько свойства материалов, сколько творческие задачи или художественные концепции. В то же время они стремились согласовать свои художественные взгляды с соответствующей технико-технологической системой. При этом поиски выразительных возможностей техники сочетались с заботой о сохранности произведений.

* Писать корпусно — класть краску плотным непрозрачным слоем.

Если же материалы не позволяли в полной мере разрешить поставленные задачи, то художники модифицировали их или обращались к другим материалам, к другой технике. Так, Э. Дега в поисках возможно большей чистоты и сохранности цвета отказался от масляной живописи и перешел на работу в техниках пастели и гуаши.

Известные нам в истории масляной живописи технические системы по своей сути не так уж разнообразны. Их создатели — художники, весьма различные по творческим манерам. Они оставили богатейшее наследие выразительных возможностей, опыта в передаче красоты и многогранности окружающего мира средствами искусства.

Каким же образом осваивать технику живописи? Посмотрим, как это делалось раньше. В XIV—XVII веках художники воспитывались в мастерских известных мастеров, которые подбирали себе учеников и работали с ними бок о бок. Ученики перенимали богатый опыт, посвящались во все тонкости и детали живописного дела. Братства и цехи живописцев или иные объединения художников были не только производственными объединениями, но и хранителями традиций и своего рода учебными заведениями. Ученики на практике осваивали все свойства материалов, перенимали опыт мастеров и общими усилиями совершенствовали технику искусства, используя последние достижения науки. Основной принцип такой школы — единство художественных концепций и технических знаний. А метод обучения — «делай как я», как учитель, который работает с тобой. Главным в подготовке художника было освоение ремесла.

С появлением академий художеств, или академий изящных искусств, существенно изменяется и метод подготовки художника. В цехах и мастерских в первую очередь изучали ремесло, осваивали все вспомогательные подготовительные работы, и лишь затем проявивший способности ученик допускался до более ответственных работ. В академиях эта «ремесленная» стадия обучения уходила на второй план. Главной задачей была не подготовка мастера-ремесленника, а воспитание искусного художника-творца. «Ремесленничество» уже рассматривалось как опасная помеха творчеству.

Техника и технология становились отдельным предметом, часто необязательным. Мастерство и ремесло искусства живописи ученик осваивал на копиях с произведений великих мастеров. При этом преподаватель раскрывал перед учениками не только художественные особенности оригинала — законы стиля, колорита, но и его технику. Тот же преподаватель должен был дать учащемуся и необходимые сведения о материалах — красках, маслах, законах смешения — в соответствии со знаниями своего времени. Таким образом, изучение техники или ремесла живописи в академиях строилось на подражании специальным оригиналам или образцам.

Учитель был уже не единственным примером для ученика, а скорее посредником в толковании оригинала или образца великого художника

прошлого. Так ученик при копировании в течение двух лет осваивал основы изобразительного искусства и ремесло на специальных заданиях по рисунку, живописи и композиции. Только после этого первого этапа обучения он приступал к учебной работе с натуры, а также выполнению самостоятельных сочинений или композиционных программ. Чем совершеннее и выше были образцы, тем дольше они оставались примером для подражания и изучения, и тем самым были основой для сохранения единства как живописно-пластических, так и технических основ школы. Копирование или изучение великих образцов искусства прошлого было не только на первом этапе обучения. Лучшие выпускники Петербургской академии художеств направлялись за границу в Италию, Францию и другие страны с этой же целью или для продолжения образования.

В Палехском художественном училище лаковой миниатюры и по сей день копирование образцов от простых элементов до совершенных произведений классиков палехской миниатюры является наиважнейшим элементом освоения техники и мастерства.

Копирование, изучение образцов преследовало сугубо практические цели. Не было оторванных от живописи лабораторных или теоретических занятий с материалами; копирование произведений живописи являлось одновременно и постижением искусства в целом. Д. Рейнольдс говорил: «Я убежден, что это единствен-

ный плодотворный метод, чтобы добиться прогресса в искусстве... Надо воспользоваться случаем, чтобы опровергнуть ложное и широко распространенное мнение, будто правила сужают гений. Они являются путями только для тех, которым не хватает гения».

На рубеже XIX—XX веков в практике подготовки художников происходят дальнейшие изменения. Это очевидно из слов О. Ренуара: «Лишь в музее научаешься живописи. По этому поводу у меня были частые споры с друзьями, которые, в противовес, указывали на абсолютное изучение природы». Ренуар не согласен с тем, что изучение природы исключало образец из системы подготовки художника, поскольку это приводит к отказу от практического освоения технической культуры живописи.

Если художник слабо знает материалы, не понимает, не чувствует их природы и возможностей, ему трудно сделать их соучастниками творчества. Он может подчинить материалы и создать более или менее правдоподобное, даже иллюзорное, изображение предметного мира. Подобные картины, а их достаточно много, не отличаются большой художественностью. Материалы не раскрывают свою красоту, достоинства, они сопротивляются художнику и не только не помогают ему, но часто выявляют его недостатки.

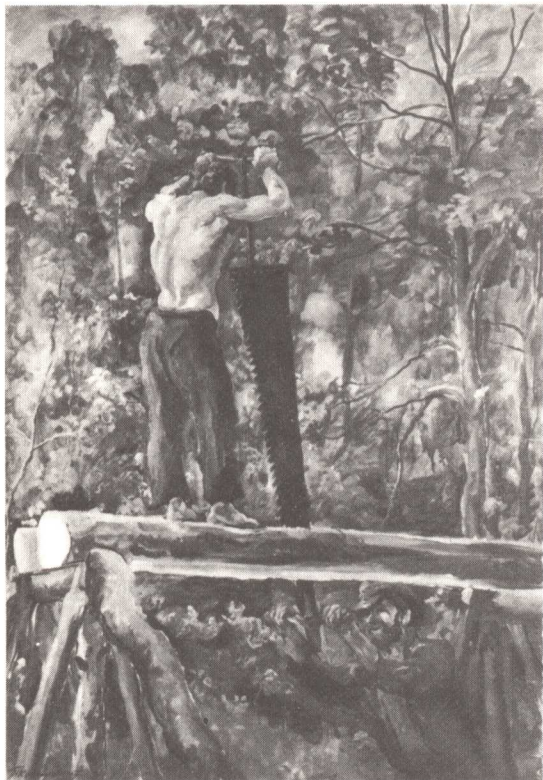
Иное дело художник-мастер, который всесторонне знает и свободно владеет материалами — инструментом искусства.

Надо не только знать, но и любить, уважать материалы, только тогда они раскроют художнику все секреты, все драгоценные сокровища. Удивительно то, что хороший мастер умеет даже недостатки или слабые стороны материалов обратить в их достоинства. Такие произведения наряду с содержанием и духовными ценностями несут черты прекрасно сработанной вещи.

Произведения великих мастеров сохранили нам большое количество примеров содружества художника и материала. Музеи — испытанная и проверенная столетиями школа изобразительного искусства, но никакое разглядывание не заменит активные формы изучения — копирования, как это делали все школы. Оно раскрывает не только технику, но и законы искусства. Постигание высокой культуры мастерства не может быть лишним или спорным приобретением и для современного художника. Вряд ли можно найти какую-либо область научной или творческой деятельности человека, где освоение великих достижений прошлого стало бы помехой творцу.

Таким образом, техника живописи всегда есть и не может не быть ее, если есть практика искусства живописи. Дело все в том, что она, техника, может быть совершенной или далекой от совершенства.

П. Кончаловский.
Пильщики.
Масло. 1932.



М. ДЕВЯТОВ,
кандидат искусствоведения,
руководитель мастерской реставрации
и техники живописи Института
живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина



ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ РЕЗЬБА

Резьба по дереву — национальный вид прикладного искусства разных народов нашей страны. Многовековая история народных ремесел, так или иначе связанных с резьбой, породила немало ее разновидностей. Всем, конечно, хорошо знакомы и добрый народный юмор богородской игрушки, и неистощимая выдумка резного наряда деревенских домов. Но, пожалуй, более всего поражают богатством и разнообразием плоскорельефные виды деревянной резьбы.

Геометрическая, или трехгранно-выемчатая, резьба встречается на армянских и грузинских деревянных

изделиях, на предметах быта народов Средней Азии, далекого Севера. Широко распространена она на Украине и во многих уголках России. Великолепны узоры на старинных прялках, выполненные архангельскими, вологодскими или псковскими мастерами. Геометрическая резьба по сей день в почете у народных мастеров. Увлекаются ею и юные художники.

Это и понятно, потому что геометрическая резьба не требует сложных инструментов или редких материалов. Инструмент резчика один — косой нож (в виде стамески или сапожного ножа). Обычную плоскую стамеску нетрудно пе-

речить в резак. Но можно сделать его и из полотна слесарной ножовки. От старого полотна берут отрезок длиной 150—160 мм и затачивают его на угол. Удобнее работать, когда у такого ножа есть ручка. Вот самый простой способ изготовить ее: полотно ножовки с двух сторон обкладывают строгаными деревянными планками толщиной 5—7 мм и плотно обматывают цветной изоляционной лентой (рис. 1).

Нож должен быть очень остро заточен и отполирован, иначе резной узор выйдет вялым, шероховатым, с заусенцами, а отдельные детали будут обламываться

и выкрашиваться. Полируют нож на войлочном круге, который можно заменить куском войлока или кожи. Их натирают пастой ГОИ и полируют обе плоскости ножа. Зеркально отполированное лезвие дает чистый, сочный срез.

Геометрическую резьбу можно выполнять на древесине любых пород. Легче всего работать на липе: это дерево дает возможность вырезать самые мелкие узоры. Отличная резьба получается на осине и ольхе. На березе узор выходит чистым, но древесина эта довольно твердая, и работать на ней рекомендуется лишь старшекласникам. На сосне и ели

мелкие узоры часто крошатся. Потому для изделий из хвойных пород всегда выбирают достаточно крупный и глубокий узор. Необходим он еще и для того, чтобы естественный рисунок древесины не разрушил геометрическую четкость узора. Ярко выражен рисунок у ясеня и дуба. Это очень твердые материалы, режутся они трудно. С такими породами под силу справиться лишь тем ребятам, у кого уже есть опыт и желание преодолеть сопротивление материала.

Удивительно разнообразны композиции в геометрической резьбе, созданные мастерами. Однако все они складываются из определенных обязательных элементов, выработанных вековым народным опытом. Каждому начинающему резчику необходимо знать эту «азбуку». Многие ребята составляют из таких простейших узоров очень интересные сочетания и вырезают их на плоских строганных или точеных изделиях. Это могут быть дощечки для отрывного календаря, разделочные доски для хлеба и овощей, подсвечники и т. д. Украшенные резьбой, они приобретают особую декоративную выразительность, уникальность предмета, созданного своими руками.

Для начала вам потребуется деревянная заготовка прямоугольной или квадратной формы. Ее размеры могут быть в пределах 150—220 мм при толщине 15—25 мм. Первые упражнения лучше выполнять на мягких породах — тополе, липе, осине или ольхе. Заготовка должна быть хорошо выстругана, без сучков и других древесных пороков.

Чтобы научиться правильно резать каждый из элементов «азбуки», его нужно повторить многократно. Первая резная дощечка размечается на полоски, и в каждой из них много раз встречается один и тот же элемент. Чтобы резьба получилась чище, а усилий потребовалось меньше, такие полоски с узорами нужно располагать поперек волокон. В этом случае все разрезы будут идти по волокнам или под острым углом к ним, что значительно легче, чем резьба поперек волокон.

Разметку доски делают простым карандашом с помощью угольника и линейки. Для некоторых узоров потребуется и циркуль. Резьба получается выразительной, декоративной, если четко вычертить разметку. Со всех четырех сторон деревянной дощечки отмечают поля шириной 10 мм. Площадь внутри этих по-

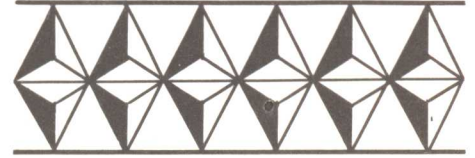
Сколышки.



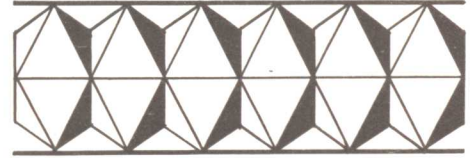
Треугольники.



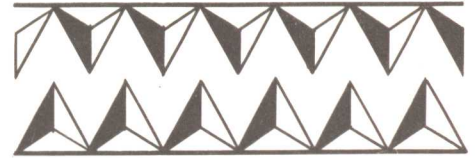
Цепочки.



Ромбы.



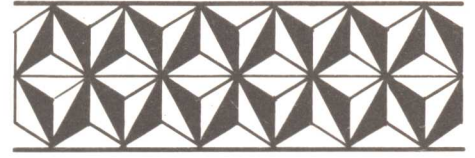
Витейка.



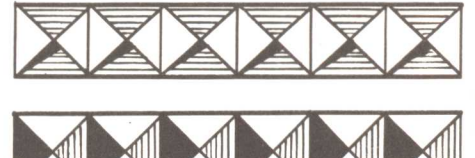
Змейка.



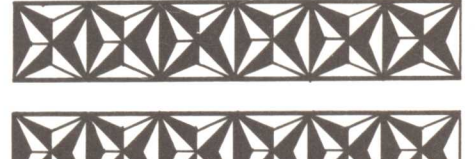
Розетки простые.



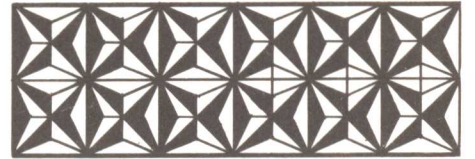
Соты.



Звездочки.



Розетки сложные.



Сияния.

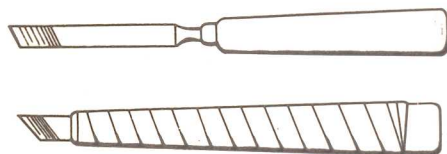
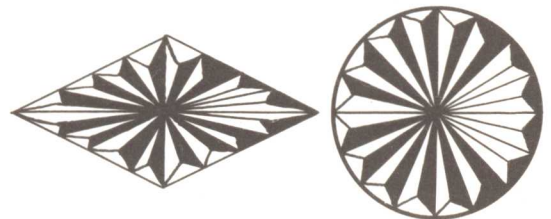
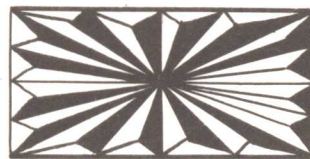


Рис. 1.

Рис. 2.

лей заполняют полоски «азбучных» узоров. Среди них есть одиночные и двойные. Ширина одиночного узора 10 мм; двойные узоры по 20 мм; промежутки между полосками 5 мм.

В основу геометрической резьбы положен треугольник. Из сочетаний треугольников состоят многие элементы узора, из треугольников же создается все бесконечное разнообразие композиций.

Наиболее просто выполняется одиночный элемент под названием «сколышки» (на рис. 2 он занимает верхний ряд). «Сколышки» размечаются как равносторонние или равнобедренные треугольники. А вырезаются они так: нож втыкают в дерево вертикально по каждой из двух сторон треугольника, сходящихся к вершине. Причем у вершины нож должен углубиться на 3—4 мм, а около основания треугольника выйти на поверхность. Затем, начиная от основания и углубляясь к вершине, ножом срезают (как бы скалывают) участок древесины между подрезанными сторонами. Чтобы закрепить навык, «сколышки» вырезаются на протяжении всей полосы.

Следующий одиночный узор — «треугольник». Он размечается вначале так же, как и «сколышки» — в виде равнобедренного треугольника. А затем каждый из треугольников делится линиями на три части (на рис. 2 этот узор второй сверху). Нож втыкается вертикально в центральную точку,

где сходятся лучи, и погружается на 3—4 мм. Затем лезвие направляется по каждому из трех лучей, выходя на поверхность к вершинам углов. После этого, начиная от каждой стороны треугольника, постепенно углубляясь к точке схождения лучей, срезают лишнюю древесину. Получается треугольник, вырезанный по трем плоскостям.

Нож при резьбе держат зажатым в кулаке. Это связано с тем, что древесина — материал достаточно твердый и требует значительных усилий. Другая рука удерживает заготовку в неподвижном положении, а пальцы ее направляют лезвие ножа, помогают его движению.

Следующий узор — «цепочки» — уже знакомый нам «треугольник», только зеркально к нему снизу пририсована такая же фигура. Это первый двойной узор. При его выполнении сначала

вырезаются верхние «треугольники», а затем нижние.

Если нарисовать «сколышки», затем разметить под вырезание угольники, повернутые вершиной вниз, то получится двойной узор под названием «ромбы».

Следующий двойной узор называется «витейка». Он получается, если взять полоску «треугольников» (размеченных как в предыдущем узоре), а под ними поместить такую же полоску «треугольников», стоящих на основании.

Дальше идет довольно сложный, хотя и одиночный, узор под названием «змейка». Он получается из полоски чередующихся, вырезанных по трем плоскостям треугольников, стоящих на основании и повернутых вершиной вниз. А когда к «змейке» снизу зеркально пририсуете такую же полоску, получается очень краси-

вый двойной узор «розетка».

Следующие три полосы одиночных узоров выполняются на основе одной и той же разметки: полоса расчерчивается на квадраты, каждый из которых делится по диагоналям. Если при такой разметке срезать «сколышки» промежуточных треугольников, получится один вид узора; если верхние и нижние — полоса выглядит совсем иначе. При углублении всех четырех треугольников в каждом квадрате получится узор «соты». Вырезав по этой же разметке каждый из четырех треугольников, образованных делением квадрата по диагоналям по типу «треугольников», получите новый узор «звездочки». А если к этому узору зеркально пририсовать такую же полоску, то из четырех соседних «звездочек» образуется новая «розетка». Она настолько декора-

Рис. 3.





Резные пилястры с фасада избы.
Новгородская губерния.
1866 г.

Прялки с геометрической резьбой.
Тверская губерния.
1910—1920-е гг.

тивна, богата по очертаниям и изящна, что приближается к самому красивому узору нашей резьбы — «сиянию».

«Сияние» может быть заключено в форму квадрата, прямоугольника, ромба, круга.

В геометрической резьбе есть еще немало «азбучных» узоров. Но и тех, что здесь приведены, вполне достаточно для успешного сочинения первых композиций. В композициях можно сочетать многие из рассмотренных узоров. Но можно составлять

композиции и из какого-нибудь одного элемента. Наиболее декоративно выглядят сочетания целых «сияний» или их частей, собранных воедино.

Не нужно отчаиваться, если вначале узоры не будут получаться. Только спокойная и настойчивая работа может привести к успеху. А он не заставит себя ждать. Уже на первой «азбучной» дощечке после нескольких неуверенных рядов пойдут сочные, выразительные срезы.

Несмотря на гео-

метрическую основу, резьба, с которой у нас сегодня познакомимся, позволяет создавать композиции самых разных жанров. Отдельные элементы здесь сами по себе невольно напоминают головки цветов, бутоны, листья. На русских прялках встречаются композиции с растениями, цветами, птицами. Различные анималистические изображения, переработанные под треугольную основу геометрической резьбы, выглядят очень выразительно (рис. 3).

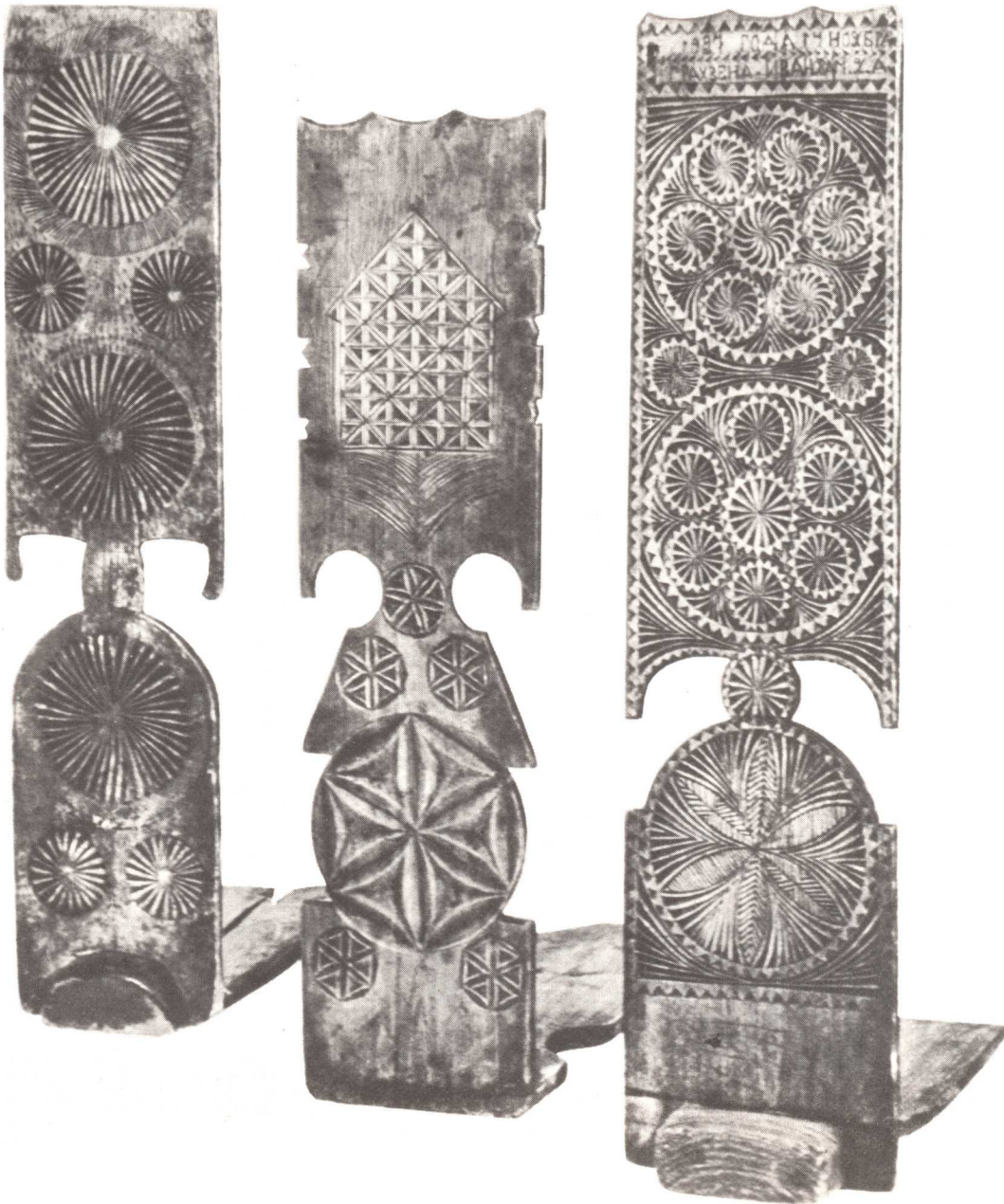
Для первых учебных работ лучше воспользоваться готовыми образцами. А в дальнейшем, уже получив некоторый опыт, больше доверяйтесь собственному вкусу и создавайте самостоятельные композиции.

После выполнения резьбы поверхность произведения шлифуют мелкой наждачной бумагой. Древесную пыль из глубины узоров удаляют одежной щеткой. Резьбу можно оставить в натуральном цвете дерева или затонировать в более темный цвет протравой или морилкой.

Чтобы поверхность предмета защитить от пыли и влаги, ее насухо протирают с помощью щетинной кисти жидко разведенным лаком. Жидкий лак хорошо впитывается в дерево и не блестит, сохраняя матовость деревянной поверхности.

А. ХВОРОСТОВ,
кандидат педагогических наук

г. Орел



Поговорите с ребятами из школы № 3, и вы услышите, что их преподаватель труда Владимир Пантелеймонович Николаев — лучший резчик во всем Архангельске. Недаром его каждое лето приглашают реставрировать старинные избы в архитектурном заповеднике «Малые Корелы», раскинушемся у серебристой излучины Северной Двины. Авторитет учителя не только непререкаем, но и овеян романтикой и уважением — добиться такого у мальчишек непросто. Старшеклассники, которых Владимир Пантелеймонович брал плотниками к себе в бригаду, расскажут, как красиво работает плотницким топором их учитель, как экономны и уверенны его движения и какие затейливые узоры выходят у него из-под стального лезвия. Сообщат вам и о том, что Владимир Пантелеймонович в прошлом настоящий корабель: строил суда и украшал их резьбой.

Рядом со школой расположен областной музей изобразительного искусства с великолепными коллекциями образцов народного творчества, где особое место занимают резьба и роспись по дереву. Ремеслами этими издавна славится русский Север. Ребята из школьного кружка «Юный умелец», которым руководит Николаев, знакомятся в музее с расписными и резными прялками, ковшами, солонками, деревянными игрушками, постигают секреты безмянных мастеров. Потом на занятиях кружка пробуют себя в старинных поморских рукоделиях.

Начинают с геометрической резьбы. На небольших дощечках выполняют отдельные элементы. Повторяют их до тех пор, пока не приходит ощущение свободы и легкости в исполнении узора, пока не освоят в совершенстве определенный технический прием. Затем уже учитель подсказывает, как комбинировать освоенные и отработанные приемы резьбы с новыми. Постепенно дощечка заполняется строчками непритязательных узоров, в которых можно обнаружить свой ритм, особую красоту и начала композиции на плоскости.

Учебные дощечки аккуратными столбиками хранятся в шкафу. Когда учитель раскладывает на столе работы воспитанников, характеры, темпераменты ребят, их отношение к делу как на ладони. Графика простых узоров на светлой основе позволяет разглядеть вкусы и пристрастия авторов. У одних явная склонность к декоративности, дерево выбрано резцом широко, свободно, и вся доска живописна от игры света и тени. У других особая тонкость, каллиграфичность узора, доска покрыта тончайшими линиями штрихов и по-особому изящна и привлекательна.

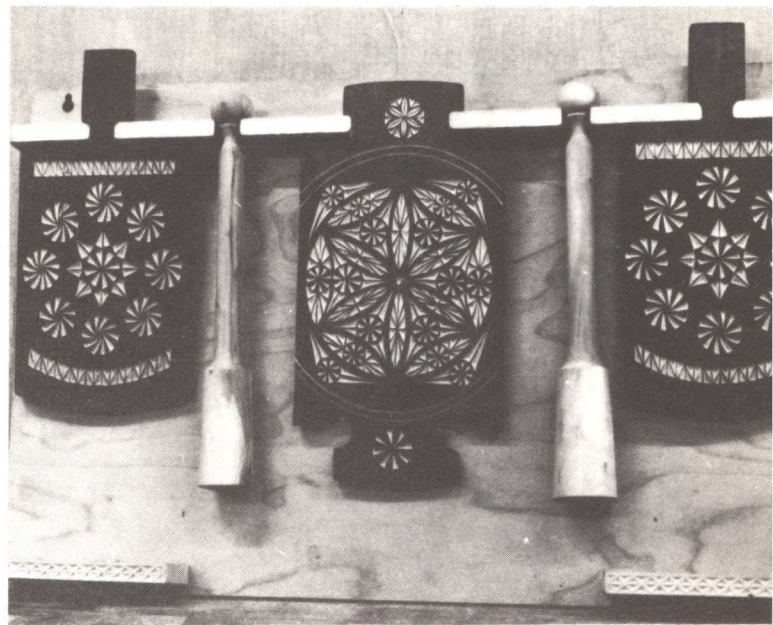
Резьбой по дереву на уроках труда в этой школе занимаются все ученики. Для большинства из них эти уроки едва ли не самые любимые. После того как освоена грамота резьбы на дощечках, ребята сами придумывают и вырезают ковши, солонки, ложки, сувенирные прялочки и другие полезные предметы, украшают их резьбой. Любовно трудятся школьники и над различными токарными поделками,



декоративными масками, изделиями из бересты. Старшеклассникам, выполнившим обязательные работы, авторитетная комиссия преподавателей школы и художников объединения «Беломорские узоры» присваивает специальность «резчик по дереву».

Поговорите с выпускниками этой архангельской школы, и вы узнаете, что занятия в школьном кружке и на уроках труда помогли многим из них выбрать интересную профессию, открыли красоту и романтику в старинном ремесле резчика.

Текст и фото Ю. МАКСИМОВА





РИСУЮТ ДЕТИ ПЛАНЕТЫ

Расцветенные пестрыми марками, продолжают прибывать в Оргкомитет IV Международного конкурса «Я вижу мир» конверты и бандероли с работами юных художников из разных уголков земного шара. Монголия, ГДР, Италия, Болгария, Дания, Франция, Алжир...

Отовсюду самолетом, поездом, на корабле спешат детские рисунки в Москву — столицу XXII Олимпийских игр, которым посвящается этот конкурс.

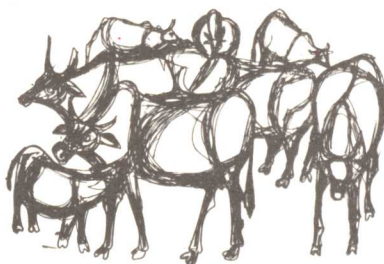
«Аз виждам света», «I see a world», «Je vois le monde», «Я вижу мир» — на разных языках начертан его девиз.

Много интересных работ от детей нашей страны.

Каким видишь ты, наш юный читатель 70-х годов, этот необъятный мир, где ждет тебя много удивительных открытий?

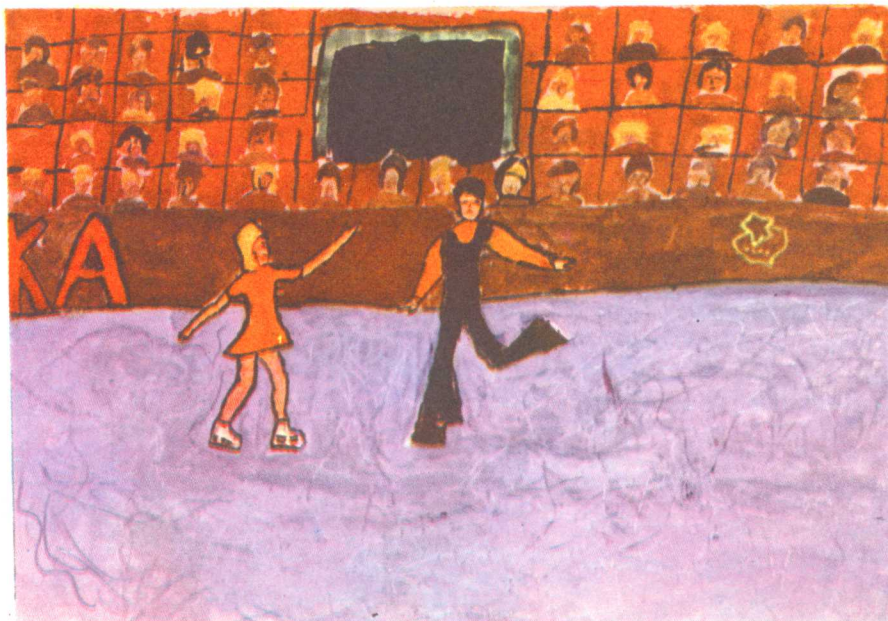
Пока ты растешь, чтобы стать полноправным хозяином и преданным защитником своей земли, страна гостеприимно открывает перед тобой двери школ, Дворцов пионеров, радуется первым успехам в учебе, творчестве и спорте, заботится, чтобы ты был здоров и весел, учит любить свой дом, свой край, свою Родину. Она терпеливо и бережно растит человека завтрашнего дня, помогая выбрать верную дорогу в жизни.

Большинство присланных рисунков — отражение увиденного в школе, на улице, дома, в природе. Уже по названиям некоторых из них: «Стройка», «Друзья», «Ремонт дороги», «Посадка деревьев», «Мои сестры» — можно определить круг увлечений и интересов юных художников. Мир, изображенный на рисунках 9-летнего Кости Семенова из Москвы, — это стройные ряды домов на новой улице, ослепительно голубое небо над цветущим садом, мама



Саша Избеков
(10 лет, СССР).
Ловля лошадей в Казахстане.
Гуашь.

Судат Алвис
(13 лет, Цейлон).
Стадо.
Карандаш.





Вова Щукин
(7 лет, СССР).
Фигурное катание.
Гуашь.

Татьяна Фишок
(14 лет, Югославия).
Раненый партизан.
Гуашь.



Иштван Ботош
(11 лет, Венгрия).
Парус.
Пастель.

Милош Качирек
(10 лет, ЧССР).
Сестра Яна.
Офорт.



и сестренка за праздничным столом.

Присылают работы те, кто самостоятельно занимается рисованием, и учащиеся художественных школ, кружков, студий. Раскрываем большую бандероль. Вместе с рисунками пришло письмо:

«Мы, ребята Сметанинской средней школы, посылаем свои рисунки. Наша дружина носит имя Героя Советского Союза Федора Петровича Липатенкова. Мы живем на Смоленщине, в поселке Сметанино. Здесь находится Катинская птицефабрика. Это передовое хозяйство, которое дает стране много продуктов. Мы помогаем взрослым, работаем на птицефабрике и в поле. Местность, окружающая нас, необычайно красива: поля, озера, перелески. В своих рисунках мы постарались отобразить красоту родного края, неповторимость «родной Смоленщины».



Вова Заверняев
(12 лет, СССР).
Срочная помощь.
Гуашь.

Николас Воткинс
(12 лет, Англия).
Драка с моим другом
около школы.
Гуашь.



Разнообразны сюжеты работ школьников этого поселка: среди бескрайнего моря золотой пшеницы идет улыбающаяся девочка; мама с дочкой встречаются на проселочной дороге сына-моряка... Глядишь на домик под желтой крышей, зеленое поле, белоствольные березы — на неброский, но такой знакомый русский пейзаж, и невольно в памяти возникают стихотворные строки земляка смоленских ребят, замечательного советского поэта М. В. Исаковского: «Все мое и все родное, чем я жил и где я рос».

Растем смелыми, сильными, ловкими — говорят ваши рисунки. Готовятся к Олимпийским играм не только взрослые спортсмены, но и юные. «Хоккей», «Гонки», «Соревнования стрелков», «Тренировка», «Фехтовальщики» — целые серии детских рисунков выполнены на спортивную тему. Многофигур-

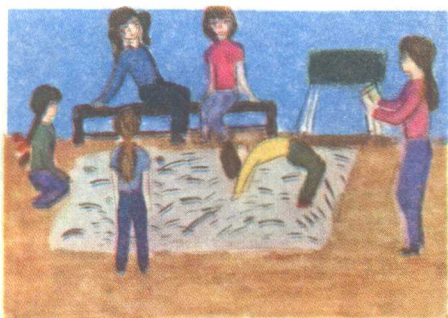
ная акварельная композиция Светланы Орловой из Ленинграда передает напряженный момент состязаний в беге.

О мирном детстве, о радости каждого нового дня рассказывают в карандаше и в красках учащиеся изостудии «Радуга» Дворца культуры машиностроителей города Уральска Казахской ССР, которые одними из первых прислали свои живописные и графические работы. О том, как рождался новый, светлый мир, узнаете вы по воспоминаниям старших, по книгам и кинофильмам. Славным боевым подвигам дедов и отцов посвящены многие рисунки. Взрывы вражеских снарядов, черный дым застилает небо, но сквозь огненную стену мчится на коне храбрый всадник. «Красный командир» — так называется рисунок Оли Луневой из Омска.

Конечно, все мальчики и де-

вочки любят мечтать. А уметь рисовать — это значит быть мечтателем!

Вы мечтаете стать космонавтами и первооткрывателями, строить БАМ и покорить Северный полюс. Потому и рисунки носят названия: «На БАМе», «Лыжники на полюсе», «Путешествие в космос». Переливается в ослепительном сиянии красок фантастический мир с межпланетными станциями, разнообразными космическими кораблями и причудливыми батискафами, с необычными городами будущего.



Лена Гордеева
(12 лет, СССР).
На уроке физкультуры.
Гуашь.

Бишарх Джурбел
(11 лет, Иордания).
Учитель.
Пастель.



Наблюдательность, непосредственность восприятия, выдумка — эти постоянные качества юного художника, в какой бы стране он ни жил, помогают ему передать первые жизненные впечатления. Слово от прикосновения волшебной палочки на небольшом листе бумаги происходит открытие мира, в котором живет строгий, но добрый учитель из Иордании и милая сестра Яна из Чехословакии, мчится под парусом веселая яхта по волнам венгерского озера Балатон и спокойно разгуливает стадо на жарком пастбище Цейлона, а мальчишки — эти вечные озорники — затеяли драку возле школы в Лондоне.

Нарядную, пеструю птицу дарит всем детям Земли Оле Якобсон из Копенгагена в своем рисунке «Птица в большом мире». И, как бы соединяя детей всей планеты, которые мечтают о мире и солнце, в единый хор, протянулись навстречу друг другу две руки сквозь бури и грозы, через моря и океаны на плакате итальянца Симеоне Луиджи. А его одноклассник Винченцо Боэмми вплет в олимпийские кольца ленту, состоящую из маленьких флагов всех стран — участниц Олимпиады, а наверху нарисовал алый флаг СССР. «Венок дружбы» — назвал он свой рисунок.

Живет в небольшой мексиканской деревушке мальчик. Зовут его Хесус Варгас. Он очень любит рисовать. Узнав о конкурсе «Я вижу мир», он аккуратно запечатал в конверт десять самых лучших работ и отправил их авиапочтой. Как завидовал юный художник своим рисункам, которые обязательно долетят в краснорозетную Москву! Много раз мысленно представлял себя на Красной площади, у стен древнего Кремля, гостем на пионерском сборе в одной из московских школ, у своих ровесников. Только как быть, если он ни слова не знает по-русски?

А когда в редакции получили пакет с рисунками Хесуса и разложили их на столе, получилось своеобразное красочное «письмо», которое рассказало о его детстве. Деревня, в которой живет мальчик, маленькая, но

очень красивая: красные крыши домов на фоне гор, у подножия их растут цветы и зеленеют пальмы. Каждое утро, когда он собирается в школу, отец и старший брат идут на работу. Хесус всегда им помогает в свободное время. Вот они втроем под палящими лучами солнца собирают урожай кукурузы. Их семье принадлежит крошечное поле, но всю работу приходится делать вручную — разве может отец купить сельскохозяйственный инвентарь? Ведь его заработка едва хватает, чтобы прокормить большую семью. Вот и вся семья в сборе: папа и мама держат маленькую сестру, а старшая сестра печет вкусные лепешки. В выходной он любит побродить около озера, где плавают лебеди; гордые и сильные птицы ему очень по душе, и он часто рисует их.

Вот как много смогли рассказать скромные рисунки обыкновенного мальчика из далекой мексиканской деревни!

Анита Лунке из ГДР, Юлия Маринова из Болгарии, Фарид Мекхалди из Алжира, Одилия Вонтенс из Франции... И на каждом конверте написано: «Я вижу мир».

«Детство, этот огромный край, откуда приходит каждый... Я родом из моего детства, словно из какой-нибудь страны» — эти слова принадлежат Антуану де Сент-Экзюпери, известному французскому писателю и летчику.

В каждом присланном рисунке рассказ о детстве, которое должно быть счастливым для любого ребенка планеты. Но пока не исчезли с лица Земли войны, голод, болезни, слезы матерей, этот огромный мир неодинаков для детворы.

1979 год объявлен Международным годом ребенка. Избавить подрастающее поколение от ужасов войны, сохранить мир на планете — этого хотят все честные люди.

Благородному делу мира, дружбы, счастья всех детей служит IV Международный конкурс детского рисунка «Я вижу мир».

Т. БЛЫНСКАЯ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ АНСАМБЛИ РОССИ



К. И. Росси
(1775—1849).



Сорок лет было Росси, когда он вернулся в Петербург из Твери. С восьми лет он жил в новой столице России, куда была приглашена его мать, знаменитая балерина. В молодые годы Карло учился у архитектора Винченцо Бренны, вместе с ним работал в Павловске и Гатчине, участвовал в строительстве Михайловского замка.

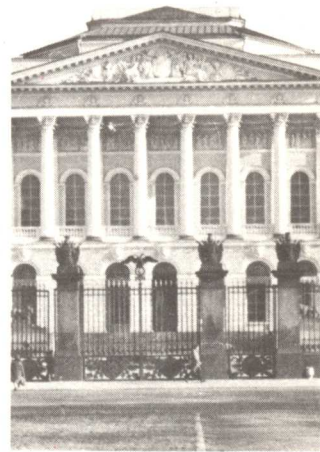
В 1802 году он уезжает в Италию «для продолжения учебы». Архитектура Италии поразила Росси. У него зародилась мечта «сравняться с величием древних» и, может быть, их превзойти. Однако, вернувшись в Россию, молодой зодчий не сразу проявил свои силы. Его посылают в Москву, затем в Тверь, но лучшие свои творения Росси создал в Петербурге.

В 1815 году он возвращается сюда и сразу попадает в самую гущу строительных работ. Победоносно закончилась Отечественная война, город решено сделать «лучшею из европейских столиц». В это время как раз был создан Комитет для строений и гидравлических работ, перед которым стояла цель «подчинить строгим правилам архитектуры план всякого новостроящегося дома». В задачу Росси входила организация городского центра — Невского проспекта и прилегающих к нему территорий — они не всегда имели благоустроенный вид.

Столь грандиозный размах соответствовал темпераменту Росси. Не прошло и двух лет, как он сделался первым архитектором города. Менее чем за 15 лет создал шесть крупных ансамблей, заложил тринадцать улиц и двенадцать площадей. Никому из современных ему зодчих Европы не удалось даже приблизиться к такому масштабу работ.

Ансамблевый принцип градостроительства широко применялся архитекторами предшествующей эпохи. Вспомним ансамбли Петропавловской крепости, Летнего сада, Смольного и Александро-Невского монастырей, Казанского собора, Адмиралтейства. Русские зодчие XVIII века Казаков и Баженов выдвигали идеи создания единого архитектурного образа целых районов и даже небольших городов. Им, однако, не суждено было сбыться...

Ансамбли Росси — последнее значительное явление петербургского классицизма. Его имя завершает блестящий ряд имен архитекторов — строителей Петербурга: Трезини, Растрелли, Кваренги, Воронихина, Захарова, Томона. Благодаря великому зодчему город как бы приобрел



Неужели мы боимся потягаться с римлянами в великолепии? Цель не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций, в нерушимости. Сей памятник должен стать вечным! Ибо сооружение его должно произвести эпоху, должно доказать, что мы постигли порядок древних и что предприятие сие своим величием должно оставить далеко позади себя все, что создали европейцы нашей эры.

К. И. Росси

К. Росси.
Арка Главного штаба. Вид с улицы Герцена.
1819—1829.

К. Росси.
Государственный Русский музей.
Фрагмент.

К. Росси.
Государственный Русский музей (бывш. Михайловский дворец).
Главный фасад.
1819—1825.

К. Росси.
Государственный Русский музей. Садовый фасад.





«парадный фасад» — получил законченный и торжественный вид, стал гигантским «ансамблем», в который гармонично вошли замечательные постройки предшественников — архитекторов XVIII — начала XIX века.

Одна из первых петербургских построек России связана с Аничковым дворцом, который был определен во владение брату Александра I — Николаю и требовал переделок. Следовало слегка обновить и подправить усадьбу, придать ей достойный царской фамилии вид. Усадьбу эту строили в XVIII веке. В центре находился возведенный Растрелли дворец, обращенный к Невскому боковым фасадом. «Невская перспектива» была тогда мало застроена, на некоторых участках еще рос лес. Немногочисленные особняки вместе с садами и службами занимали огромную территорию. Сады чаще всего выходили на проспект: владельцы заботились о своем удобстве, а не о том, как выглядит «городской» фасад.

В начале прошлого столетия ситуация изменилась. Город разросся, улицы стали средоточием жизни его жителей, украсились прекрасными зданиями. Не хватало объединяющего усилия, которое сгруппировало бы их в цельные ансамбли.

Перестраивая Аничкову усадьбу, Росси исполнил все то, что требовал заказчик: переделал интерьеры дворца, выстроил службы и два павильона в саду. Но не только это. Скупыми средствами — поставив двое ворот и небольшой павильон — он выровнял фронт Невского и связал галерею Кваренги, стоящую у Фонтанки, с Публичной библиотекой Соколова на углу Садовой.



Дворцовая площадь. Вид на Александровскую колонну и здание Главного штаба.
Литография. 2-я половина XIX в.

К. Росси (архитектор), В. Демут-Малиновский, С. Пименов (скульпторы). Арка Главного штаба. Фрагменты. 1819—1829.



Нынешней площади Островского тогда не было — территорию рядом с Аничковой усадьбой занимал деревянный «театр Казасси» Бренны, окруженный весьма хаотичной застройкой. Занимаясь перестройкой дворца, Росси создал первый проект реконструкции этого района и создания здесь крупного театрально-общественного комплекса. Проект не был осуществлен, однако мысль Росси-градостроителя получила дальнейшее развитие. Выстроив в глубине второй павильон, Росси ограничил территорию Аничкова сада и одновременно обозначил границу будущей площади. Тем самым было положено начало великолепному ансамблю Александринского театра (ныне Театр драмы имени А. С. Пушкина).

Следующим крупным заказом Росси был Михайловский дворец, предназначенный другому великому князю — Михаилу. Для строительства отвели свободный участок так называемого «третьего летнего сада», основанного еще Петром. Сад этот после смерти Павла пришел в запустение.

В конце XIX века в Михайловском дворце был открыт музей русского искусства (сейчас Государственный Русский музей). Не случайно великокняжеская резиденция стала одним из общественных и культурных центров города. Приглядитесь к зданию повнимательнее — меньше всего оно похоже на частное владение. Традиционную дворцовую усадьбу Росси решил именно как общественный центр. Его дворец организует, «собирает» воедино огромную территорию города от Гостиного двора до Марсова поля и от Инженерного замка до Конюшенного двора. Бывший пустырь стал красивейшей частью Петербурга.

В композиции Михайловского дворца взята за основу традиционная планировка усадебного дома, построенного «покоем» (то есть буквой П). По такому типу строили обычно дворцы мастера XVIII века — Растрелли, Старов, Кваренги. Основное здание обрамлялось с боков более низкими крыльями, в которых размещались службы. Между ними перед главным фасадом располагался «курдонёр», или «почетный двор», — небольшая площадь для различных церемоний. Центральный зал дворца обычно увенчивался куполом и отмечался портиком на фасаде, что подчеркивало главенствующее положение здания в ансамбле.

Росси тоже использовал этот прием, но у его дворца оказалось два курдонёра. Первый, настоящий, отделен чугунной решеткой от площади, которую на расстоянии можно счесть почетным двором. Второй курдонёр намного просторнее первого, на него «работает» весь огромный фасад вместе с торцами крыльев, которые сливаются в единый фронт, обращенный на площадь. Эта площадь была застроена несколько позже, но под руководством Росси, как и Михайловская улица (ныне улица Бродского), «открывающая» дворец с Невского.

Садовый фасад здания более мягкий, лиричный, пейзажный. Но даже этот фасад напрямую обращен к городу. Длинная его колоннада перекликается с колоннадами Марсова поля, шести-

колонные портики по бокам отвечают портикам Павловской казармы Стасова.

Интересно, что при таком сравнении ритм ставровских колоннад кажется замедленным. Россиевские колоннады стремительны. Они находят отклик в соседних постройках. Сгущая и распространяя их по всему фасаду, Росси тонко улавливает динамику современного ему города, его убыстрившийся ритм и праздничную атмосферу.

Россиевский Петербург — это и Петербург Пушкина. Вспомните:

*Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...*

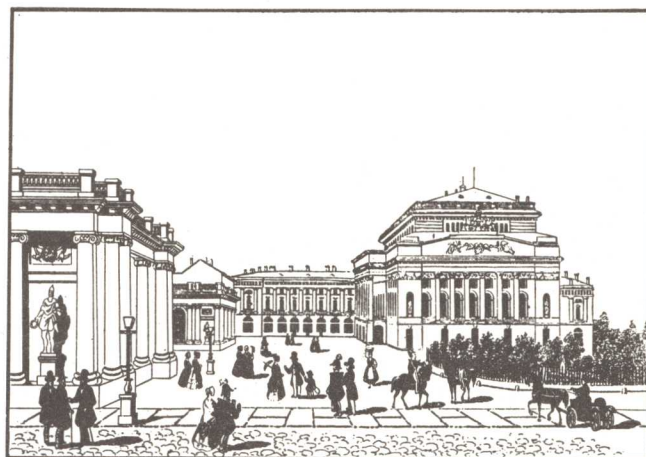
А ведь «Петра творенье» — это и творенье Росси. Великий поэт и великий зодчий не были близко знакомы. И все же не случайно памятник Пушкину оказался на площади Росси (ныне площадь Искусств). И другой факт тоже символичен: уйдя в отставку, Росси поселился в том же доме на Фонтанке, где мальчиком жил Пушкин...

Росси не просто достроил, но в полном смысле слова завершил главный ансамбль столицы, ее административный центр — Дворцовую площадь. Задача перед архитектором стояла весьма



К. Росси.
Павильон Аничковой
усадьбы. Фрагмент фасада.
1815—1819.

Театральная площадь. Вид
на Александринский театр
и павильоны Аничковой
усадьбы.
Рисунок середины XIX в.

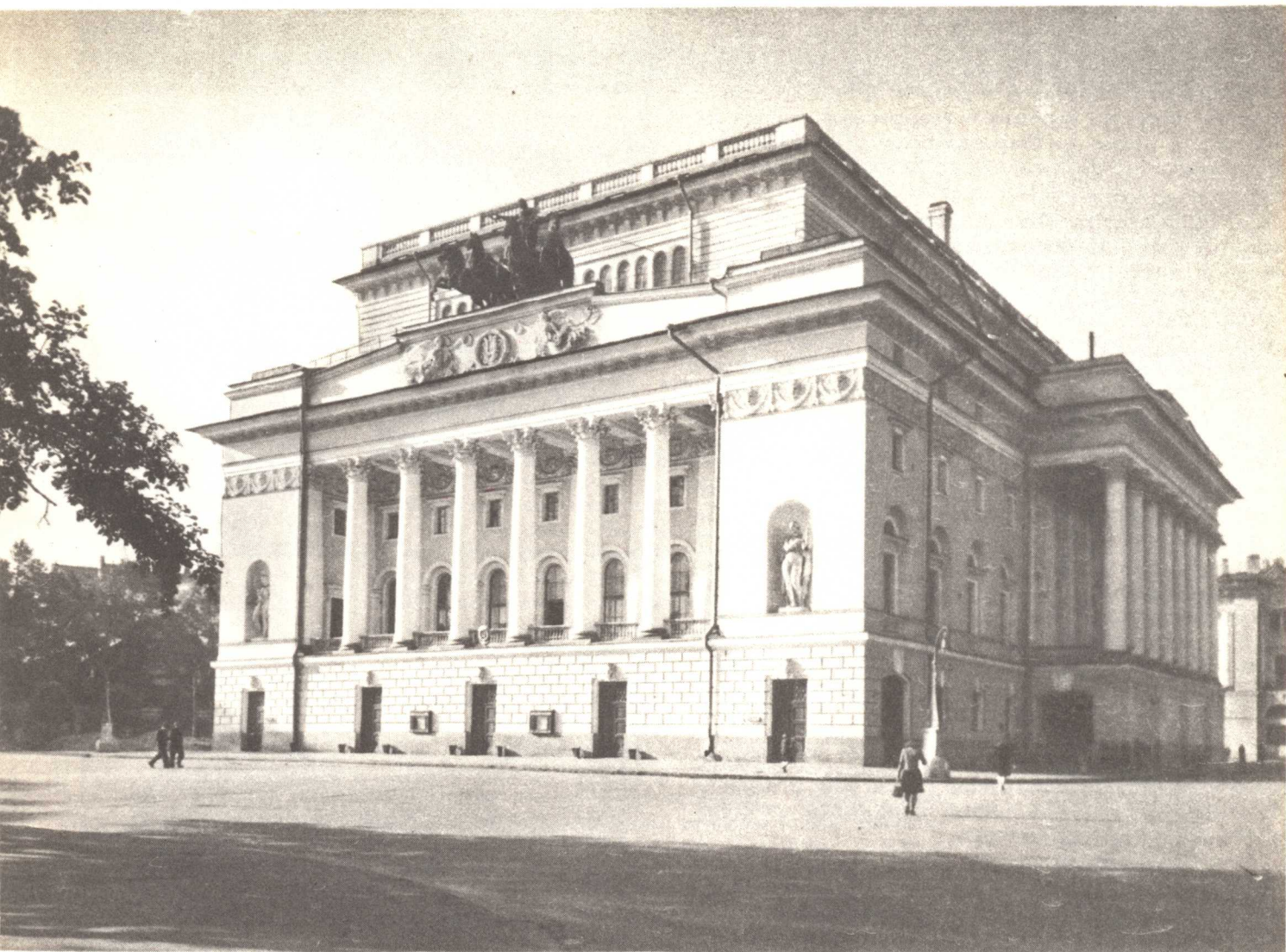
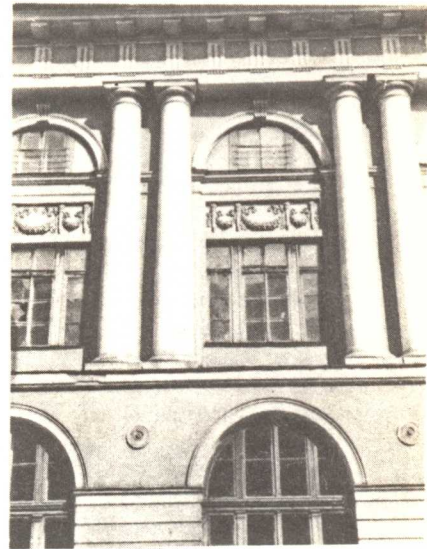




К. Росси.
Театр драмы
имени А. С. Пушкина.
Фрагмент.

К. Росси.
Улица Зодчего Росси.
Фрагмент фасада.

К. Росси.
Театр драмы имени
А. С. Пушкина (бывш.
Александринский). Глав-
ный фасад.
1828—1832.



трудная. Вблизи друг от друга находились равно прекрасные, но очень разные сооружения — Зимний дворец Растрелли, построенный в стиле барокко, и Адмиралтейство Захарова эпохи классицизма. Рядом с ними Росси предстояло выстроить здание Главного штаба и министерств.

Великолепна его мысль — завершить площадь полукружием зданий, как бы сжатым с боков министерскими корпусами. Представим себе, что он построил бы прямоугольник, «каре». Прямоугольный Зимний дворец мог бы в нем «потеряться», каре Адмиралтейства выглядело бы рядом не столь эффектно. Только полукольцо могло торжественно охватить дворец, словно заключая его в раму. В то же время фасад одного из боковых, прямых, корпусов обращен к Адмиралтейству. Скромная по оформлению дуга связала воедино разновременные здания, подчеркнула достоинства каждого из них.

Всю выразительность Росси сосредоточил в арке, соединившей крылья. Этот мотив Захаров уже использовал в Адмиралтействе. Арка Захарова — торжественные ворота здания, арка Росси — это триумфальные ворота города. Целая улица поместилась под ней. Уникален прием «вживления» арки в тело здания — весь ансамбль приобрел торжественный, триумфальный характер. Арка Росси — смысловой центр ансамбля, она венчает композицию. Кажется, вся площадь «работает на сжатие» огромной подковы. И в центре изгиба — полая арка, взлет. Здесь сгустились колонны и украшения, здесь взвились скульптурные «Славы». На самом вершине — колесница. Кони ее разбегаются по сторонам подобно дугам подковы. А воины сдерживают их так же, как сдерживают натиск дуги боковые корпуса. Завершает взлет вертикальная женская фигура. Это аллегория победы в Отечественной войне 1812 года, своеобразный гимн народу-победителю. Им и завершается Дворцовый ансамбль.

В 1828 году, через одиннадцать лет после ремонта Аничковой усадьбы, Росси возвращается в этот район, чтобы создать самое грандиозное свое творение — ансамбль Театральной площади (ныне площадь Островского). Здесь решено было построить императорский театр — самый значительный в столице.

Зодчий задумывает композицию из двух площадей с улицей между ними. Напротив павильонов Аничкова дворца строит новый корпус Публичной библиотеки. Театр он отодвигает в глубину этой площади — идущие по Невскому видят его в перспективе. Это здание строгое, простое по форме. «Цель — не в обилии украшений, а в величии форм, благородстве пропорций», — говорил Росси.

Сзади к зданию театра вплотную подходит Театральная улица (сейчас улица Зодчего Росси). Это уникальный пример улицы, застроенной по одному проекту. Вид у нее нежилой. Перед вами истинно прекрасный город, совершенный во всех линиях и пропорциях. Но словно бы оставленный жителями, пустой. Находясь тут, испытываешь

своеобразную магию «архитектурного театра» — величественного и загадочного спектакля, в котором вы оказываетесь действующим лицом.

Пафос архитектурных творений Росси, их смысловая насыщенность, яркая эмоциональность соответствовали настроениям русского общества первой четверти XIX века.

В последний период творчества, связанный с постройкой здания Сената и Синода на Петровской, или Сенатской, площади (ныне площадь Декабристов), проявились черты уже следующей эпохи, характерной угасанием классицизма, нарастанием черт эклектики. В этом здании есть незримые веяния строившегося тогда рядом Исаакиевского собора (мысль о его постройке здесь, кстати, тоже подсказана Росси). Утрированная тяжеловесность, контрастный колорит темной массы гранита и золоченого купола, обилие колонн и скульптуры, общее настроение нагнетенной значительности, перенапряжения как будто задели собой здание Росси. По-прежнему, как в его ранних постройках, оно элегантно вписано в площадь, полукругом своей колоннады разворачивая ее к Неве, тактично переключаясь с Адмиралтейством. Но дух усталости уже скользнул по этим тесным колоннам, сжавшим собой скульптуру. Сутулая арка едва лишь напоминает летящую арку штаба. Здание получилось приземистым, угрюмоватым.

*Город пышный, город бедный,
Дух неволи, гордый вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит...*

Зодчий в это время серьезно болен. Отношения с властями испорчены. Строительство, по сути, ведут другие люди. Росси был на пороге новой эпохи. Как художник он пытался откликнуться на нее, но принять ее до конца не мог.

Сказочные фантазии Росси рассеялись. На смену Петербургу Пушкина шел Петербург гоголевского чиновника Башмачкина, которому город враждебен, которого он пугает своей блистательной красотой. За пышными россиевскими фасадами уже разрастается Петербург Достоевского с колодцами-дворами и жутью доходных домов. Постройки Росси перестают замечать: иное время — иные заботы. В 1849 году он умирает.

Росси никогда не был богат, единственный из ведущих зодчих того времени не имел высокого чина — не был ни академиком, ни профессором. До конца своих дней он носил скромный титул коллежского советника, полученный в молодости. В расцвете творческих сил был вынужден выйти в отставку.

Только в начале XX века об архитектуре его вспомнили. И стало ясно: творчество Карла Ивановича Росси — наше национальное богатство.

Сегодня имя великого русского архитектора неотделимо от имени Ленинграда.

М. ИЗОТОВА

г. Ленинград

ПОЛОТНА СУРОВОЙ ПРАВДЫ

75 лет назад при взрыве броненосца «Петропавловск» у Порт-Артура погиб Василий Васильевич ВЕРЕЩАГИН (1842—1904) — великий русский художник-баталист. Главная тема многих его произведений — обличение войн и показ мужества и героизма русского народа.

В 1877—1878 годах Верещагин был на русско-турецкой войне и написал цикл картин, посвященный военным событиям. О полотнах балканской серии рассказывает исследователь творчества Верещагина, доктор искусствоведения А. К. ЛЕБЕДЕВ.





В. Верещагин.
 ◀ Под Плевной.
 Масло. 1877—1878.

В. Верещагин.
 Шипка-Шейново. Скобелев
 под Шипкой.
 ▼ Масло. 1878—1879.

Передо мною, как перед художником, война, и ее я бью, сколько у меня есть сил; сильны ли, действительны ли мои удары — это другой вопрос, вопрос моего таланта, но я бью с размаху и без пощады.

В. Верещагин



С сочувствием и напряженным вниманием следил русский народ в 1860—1870 годы за ходом освободительной борьбы балканских славян против многовекового османского ига. С восторгом и радостью воспринимал успехи восставших, горько переживал их неудачи. Собирались пожертвования «на братьев болгар». В ряды балканских повстанцев вливались русские добровольцы.

В апреле 1877 года правительству Османской империи была объявлена война. Добровольцами ушли писатели В. Гаршин и В. Гиляровский, революционер С. Степняк-Кравчинский; хирург Н. Пирогов и врач Н. Склифосовский без устали работали в госпиталях прифронтовой полосы. Участниками войны стали художники А. Боголюбов, В. Поленов, Н. Каразин, Е. Макаров... Представители передовой интеллигенции считали своим долгом участвовать в боях за освобождение Болгарии. Добровольцем отправился в действующую армию и художник Василий Васильевич Верещагин.

Верещагин наблюдал войну не как бесстрастный свидетель, а как активный ее участник. По его мнению, подлинную правду о войне он мог передать в картинах, только непосредственно испытав опасности боя.

В июне 1877 года художник получил разрешение участвовать в атаке быстроходного катера «Шутка» на Дунае против турецкого парового фрегата. «Шутка» смело ринулась на врага, но попытка взорвать турецкий корабль не удалась: огнем противника были перебиты проводники мин. Русский катер, получив пробоины, начал наполняться водой, приходилось

ее непрерывно откачивать. Только благодаря самоотверженности экипажа судно было спасено. Командир «Шутки», несколько матросов и Верещагин получили ранения.

Преждевременно покинув госпиталь, Верещагин вновь возвратился в армию. Художник ездил по Болгарии, видел «третий» штурм Плевны, ее падение после блокады, был на Шипкинском перевале, на полях сражений под Телишем и Шипкой-Шейново, участвовал в стычках с противником за Балканами, во взятии Адрианополя. Окружающих поражала его храбрость.

Принимая участие в боевых операциях, Верещагин не забывал о творчестве. Он рисовал и писал сцены сражений, бивуаки, переходы войсковых колонн, убитых и раненых. Зарисовки и этюды часто делал под огнем противника. В. Немирович-Данченко писал о Верещагине: «Здесь ему часто приходится смотреть в лицо смерти, причем не знаешь, чего у него больше — таланта или мужества... В самом сильном огне он спокойно и так же обстоятельно садится на свой складной табурет и набрасывает эскизы, как бы это он делал у себя в кабинете».

Верещагин разносторонне изобразил события войны 1877—1878 годов. В его серию вошло около тридцати полотен. Многие из них передают сцены и эпизоды, виденные художником. Он показал войну как народную драму, такой, какова она есть на деле, в ее сложной противоречивости, когда победы чередуются с поражениями, а успех достигается тяжелыми жертвами, чудовищным напряжением сил и нервов, страданиями людей, сидением в снежных траншеях, переходами по разбитым дорогам в дождь, по пояс в грязи. Художник старался изобразить «оборотную» сторону войны, ее подлинное лицо. Он не забывал, каких жертв и лишений стоили победы.

Большое полотно «Шипка-Шейново» Верещагина посвящено триумфу русского и болгарского оружия. На картине изображена покрытая снегом долина, ограниченная заснеженными горными вершинами, а

справа турецким редутом Шейново. Вдоль солдатских шеренг мчится на белом коне сопровождаемый свитой «белый генерал» М. Д. Скобелев. Сняв фуражку и высоко подняв ее над головой, он обращается к войскам с приветствием. Летят вверх солдатские шапки, раздаются могучее «ура!». Свита Скобелева, среди которой художник изобразил и себя, едва поспевает за стремительным генералом.

Располагая шеренги войск и движение группы всадников по диагонали, художник достигает впечатления нескончаемости солдатских рядов, большой пространственной глубины картины. Шеренги второго плана подчеркивают громаду гор, таких сурово-неприступных, но пройденных и покоренных русскими и болгарскими солдатами. Центральная группа отнесена на второй план, в то время как передний заполнен телами павших. Композиционной акцентировкой бедствий войны и отдалением сцены триумфа художник подчеркивает тяжесть жертв, ценой которых досталась победа. Гимн мужеству солдата сливается с трагическим звучанием реквиема.

В отечественном батальном искусстве не было принято изображать поражения армии. Верещагин вопреки традиции показал не только победы, но и сцены гибели тысяч русских солдат.

В картине «Победители» представлено поле под Телишем, покрытое после неудачного штурма телами павших егерей. По полю бродят турецкие мародеры, которые торжествуют победу, добивают раненых, раздевают убитых. Художник не допустил утрировки или нарочитости. Улыбки и смех «победителей» среди изуродованных тел подчеркивают их звериные повадки. Острый сюжет картины, ее глубокое содержание приобретают особую выразительность. В центре здоровенный детина с ухмыляющимся лицом примеряет мундир русского офицера, веселя соучастников преступления. Его фигура — композиционный центр полотна. Она как бы вбирает в себя настроение «победителей»: бесшабашное веселье, чудовищную

жестокость, жажду стяжательства.

Картина «Побежденные», или «Панихида по убитым», изображает сцену, очевидцем которой был художник. Необозримое поле до горизонта усеяно телами павших русских солдат. Сквозь безлистную поросль кустов, пожелтевшую высохшую траву зритель видит обезображенные турками обнаженные тела, уже обмякшие, потерявшие естественные очертания. Полковой священник отпевает воинов, погибших мученической смертью. Мрачное, покрытое густыми облаками свинцовое небо становится к горизонту зловеще-синим. Сухая трава, желтый кустарник — осенняя увядшая природа — оттеняют мертвенность поля битвы и пыток, усиливают настроение гнетущей, безысходной печали. Горизонтальный формат полотна помогает художнику подчеркнуть размеры поля и масштабы трагедии. Неуравновешенная, асимметричная композиция вызывает ощущение беспокойства и этим усиливает трагизм сцены. Цветовое единство картины, отсутствие строгих линий, форм, контуров — результат работы художника-реалиста над совершенствованием живописного языка, размышлений о цветовой взаимосвязи и взаимозависимости явлений мира, понимания оптической роли световоздушной среды, с расстоянием скрадывающей и смягчающей очертания предметов.

В картинах Верещагина показаны истинные герои эпопеи освобождения — солдаты и часть офицерства, проявившие отвагу, верность долгу, Родине.

На неоконченной картине «Атака» изображен эпизод третьего штурма Плевны. По холмистой местности, озаренной отсветами пожаров, под огнем противника пехотное подразделение устремилось к непри-

В. Верещагин.
Победители.
Масло. 1878—1879.

В. Верещагин.
Побежденные. Панихида
по убитым.
Масло. 1877—1879.



тельским укреплениям. То тут, то там лежат погибшие. Су-дорожно опираясь на ружья, от-ползают раненые. Картина под-купает правдой, простотой, безы-скусственностью. Как непохожи эти припавшие к земле тела на идущих в атаку парадным строем храбрых, красивых, статных, лоснящихся от довольства воинов, которых обычно льстиво изображали придворные художники! Драматическая тема страданий солдата выступает на пер-вый план.

Серия картин Верещагина о русско-турецкой войне отлича-лась крайне важной особен-ностью. Это были произведения ис-кусства критического реализма. Они содержали оценку собы-тий с демократических позиций, заключали в себе приговор, вы-носимый художником. Об идей-ной направленности верещагин-ских полотен говорил В. В. Ста-сов в письме к Л. Н. Толстому: «Тут будут удивительные вещи, в том числе и картины многих безобразий на войне и нелепо-стей высшего начальства и вся-кой поганой военной аристокра-тии, — все это рядом со всем чудесным, что делал сам рус-

ский народ, под видом солдат и офицеров...»

Верещагин болел душой за солдата, приносившего на войне из-за бездарности, произвола правителей и генералитета ог-ромные, часто ненужные жерт-вы, был смелым обличителем нравов самодержавной верхуш-ки, часто виновной в бессмы-сленной гибели солдат, в страда-ниях народа. Конечно, изобра-жение этих сторон войны прави-тельство России находило анти-патриотичным. На самом же де-ле Верещагин выступил как пламенный патриот, как чело-век, проникнутый страстной за-ботой о роде.

Художник был участником обороны Шипки. Он видел, как гибли от холода полки солдат, не имевших теплого обмундиро-вания. А в это время генерал Радецкий, который руководил обороной, проводил время в пя-ти километрах от передовой, с утра до ночи играя в карты. Свои рапорты о положении вве-ренного ему войска он заканчи-вал стереотипной фразой: «На Шипке все спокойно!»

В триптихе «На Шипке все спокойно!» художник-демократ изобличил истинное лицо тех генералов, которые, забыв воин-ский долг, смотрели на солдат

как на низшие существа, обре-кали их на бессмысленную ги-бель. Композиция изображает замерзающего часового, до кон-ца верного долга, но забытого на посту и обреченного на смерть. Триптих с его трагиче-ским содержанием и ирониче-ским названием приобрел в Рос-сии нарицательный смысл.

Картины Верещагина с их гу-манистическим содержанием, получившие высокую оценку пе-редовых кругов общества, вы-звали ярость и негодование цар-ского двора. Ни одно из его по-лотен, посвященных войне 1877—1878 годов, не было при-обретено царским правитель-ством. Десяткам различных художников дали заказы на но-вые полотна об этой кампании. Верещагину не было заказано ни одного: в нем видели бунта-ря, нигилиста.

Постепенно балканская серия Верещагина была разрознена. Это стало подлинной трагедией художника — патриота и гума-ниста.

Василий Васильевич Вереща-гин сумел создать монументаль-ные образы русских воинов-ос-вободителей, подняться до ши-рокого обобщения трагедии вой-ны, воспеть подвиг русского на-рода во имя освобождения бол-гарских братьев.

В. Верещагин.
Перед атакой. Под Плевной.
Масло. 1881.



ЗОЛОТОЕ ЭХО ИСТОРИИ



ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ

Эти невесты как выросшие посреди широкой степи холмы овеяны легендами. Скифские курганы. Тысячи лет стоят они безмолвными памятниками ушедшим народам. Ученые шаг за шагом раскрывают хранимые ими тайны. О том, как была найдена вещь, которую назвали находкой века, рассказывает известный советский археолог Борис Николаевич МОЗОЛЕВСКИЙ.

Пектораль. Золото.
Начало IV века до н. э.
Киев. Музей исторических
драгоценностей
Украинской ССР.

В те дни на правобережье Каховского моря поднялись грунтовые воды... Они появились и в раскопе Толстой Могилы — скифского кургана, расположенного на окраине города Орджоникидзе Днепропетровской области. Продолжать работы приходилось с мостков, извлекать из глинистого ила на белый свет то, что осталось от древнего погребения.



Пектораль.
Фрагмент центральной части.

Когда был полностью расчищен центральный склеп, я устроился под стеной расчищать дромос. Вот из глины показался прекрасной работы горит с лежащей возле него кучкой наконечников стрел. Рядом короткий меч — акинак, оправленный в золото, и золотые же украшения от нагайки. Прямо руками стал разгребать ил между ними, и вдруг пальцы наткнулись на что-то острое — в жидкой бурой грязи снова сверкнуло золото...

Я понял: это какая-то крупная вещь. Позвал археолога-скифоведа Евгения Черненко, моего товарища и заместителя по экспедиции. Мы с ним осторожно разгребли глину и увидели... пектораль. Было два с половиной часа пополудни 21 июня 1971 года.

Скифы. Волевой, сильный, мудрый народ. Они пришли в Северное Причерноморье из глубин Средней Азии в VII веке до н. э. и жили здесь до III века н. э. Тысячу лет история этой земли была связана с их именем. С течением времени скифы рассеялись среди других народов, смешались с сарматами, готами, славянами. Но интересно, что даже летописец Киевской Руси называет территорию, где жили славяне, Великой Скифией, столь долговечной была память о них.

Между 455 и 445 годами до н. э. Скифию посетил древнегреческий историк Геродот и посвятил ей большую часть четвертой книги своей замечательной «Истории». Но Геродот писал ее в V веке до н. э., а наивысшего расцвета Скифия

достигла в IV веке до н. э. У нас почти не осталось от этого времени письменных источников, но зато сохранилось множество могил. Захоронения и простых скифов (над ними тоже насыпали небольшие курганы), и скифской знати, царей. Это курганы, достигавшие иногда 20 и более метров в высоту. Правда, столь больших курганов всего пять. Очевидно, они принадлежали верховным скифским царям. Четыре из них нынче раскопаны и один стоит еще нетронутый.

Самые знаменитые из них — курганы Чертомлык и Солоха в Приднепровье, Куль-оба близ Керчи. Раскопано более двадцати курганов меньших размеров с захоронениями, по-видимому, членов царской семьи либо скифской знати.

К так называемым курганам второго ранга относилась и Толстая Могила. Высота ее была восемь с половиной метров. Впервые я увидел этот курган в 1964 году, когда работал в этих краях с экспедицией профессора А. И. Тереножкина, известного скифоведа, моего учителя. Тогда мы еще не умели безошибочно отличать скифские захоронения от нескифских. По предварительным данным, Алексей Иванович пришел к выводу, что Толстая Могила — курган нескифский, и не стал вести раскопки. Начав работать в этих местах самостоятельно, я все более и более убеждался в том, что Толстая Могила все же скифского происхождения, и захотелось ее раскопать.

Встретился на моем пути очень хороший человек — Григорий Лукич Середа, директор Орджоникидзевогo горно-обогатительного комбината, на землях которого стоял курган. Он помог нам организовать раскопки, выделил необходимые средства и технику. Сложность состояла в том, что место раскопок со всех сторон было застроено, окружено высоковольтными линиями. Но все же работы были спланированы так, что удалось постепенно вывезти более двенадцати тысяч кубометров грунта. И не просто срыть насыпь кургана, но внимательно изучить каждый комочек земли, сделать соответствующие разрезы, чтобы понять, как устроено погребение.

Два года длилась подготовка к основным раскопкам. Но начались они драматически. В начале мая мы сняли скреперами остатки насыпи до слоя глины, на которой уже были прекрасно видны все могильные пятна. В центре сразу обозначилось главное захоронение, возле него могилы коней и конюхов, сопровождавших погребение. Наконец обнаружился и... грабительский ход, ведущий в центральный склеп. А немного в стороне от центра мы заметили еще одно пятно — там притаилась неизвестная могила.

В древности грабители рыли ход прямо к центру, в главную могилу, а боковые оставались иногда незамеченными. И естественно, что надежды у меня были именно на это боковое погребение.

Начали раскопки с него. А надо сказать, что устройство скифских могил довольно сложное. Сначала отрывали просторный колодец (на Толстой Могиле глубиной около восьми метров). Потом в сторону от него вели коридор — дромос. В конце коридора прямо в земле сооружался склеп. Ничем не укрепленный, он со временем об-

рушивался, покрывая все погребение. Так что археологам приходится работать как шахтерам — устраивать настоящую крепь, потом постепенно, слоями снимать обрушившийся грунт и уже в самом низу расчищать ножичками все, что там сохранилось.

Стали проходить эту боковую гробницу. И вдруг оказалось, что в нее тоже ведет какой-то ход. Естественно, мы решили, что он может быть только грабительским. Надежды разом рухнули, но работа по инерции продолжалась. Удалили осыпавшуюся в склеп глину, подготовили дно к расчистке, но явных признаков того, что захоронение ограблено, нет...

Подземелье оказалось могилой, действительно нетронутой. В нем лежала царица в богатом одеянии, расшитом золотыми бляшками, с массивной золотой гривной на шее, в золотом головном уборе — калафе, с браслетами, перстнями... А рядом лежал столь же богато одетый ребенок, который умер уже после того, как была похоронена женщина, очевидно, его мать. Вот для того чтобы этого ребенка похоронить, и сделали второй вход в гробницу, доставивший нам столько волнений.

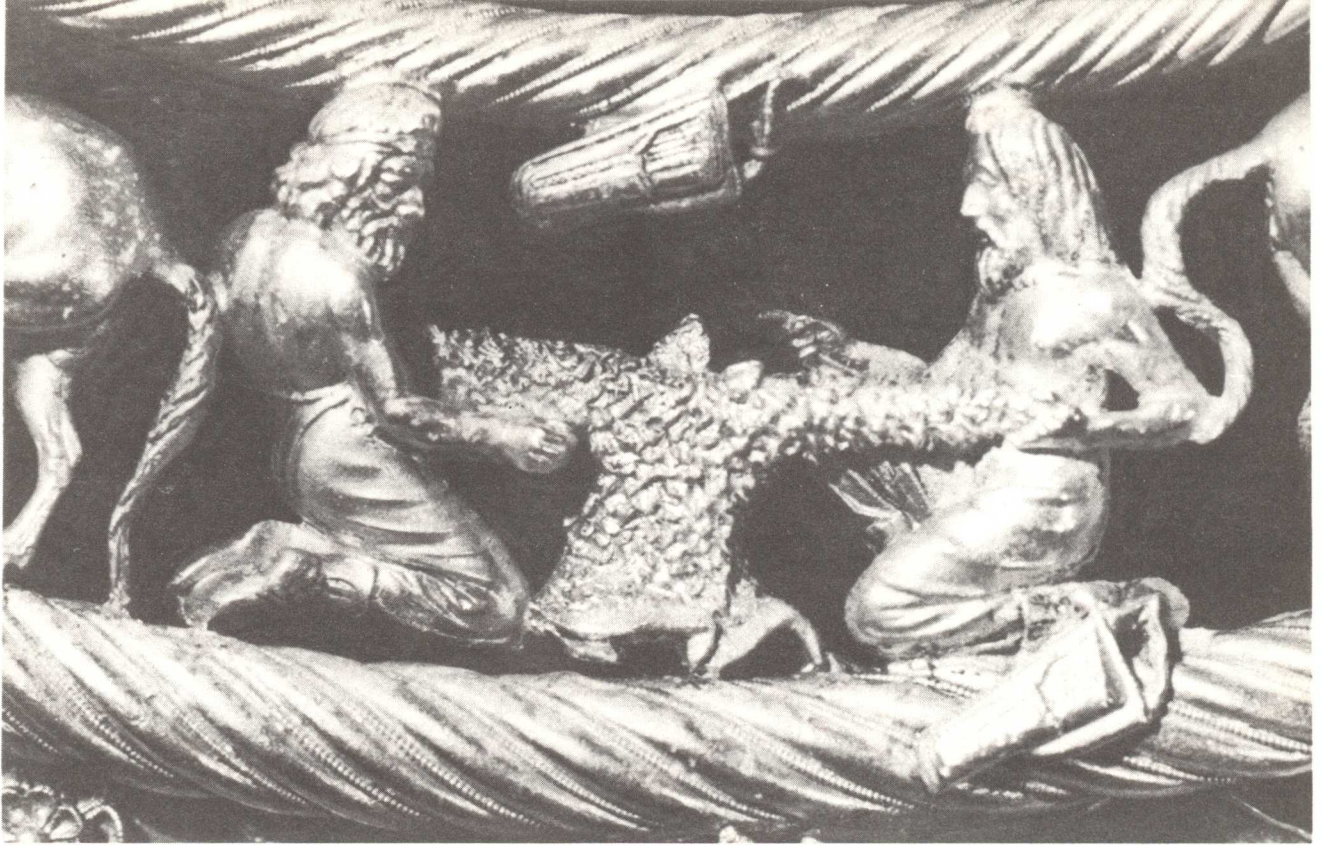
Предметы этого погребения достойны восхищения. Наверное, подобных находок не было с 1913 года — времени раскопок Солохи. Но, к сожалению, не было среди найденных вещей и шедра, который бы особенно удивил. Вообще-то знаменитых находок очень немного — пять-шесть уникальных предметов, известных во всем мире и прославивших скифов и скифскую археологию. Но я уже настолько уверовал в успех, что ничтоже сумняшеся начал всех убеждать: такую вещь мы непременно найдем в... центральной могиле, хотя там и побывали грабители. Какие у меня были основания для этого? В царских захоронениях некоторые вещи иногда клались не возле погребенного, а закапывались в тайничке.

Подумалось: а почему такого не может случиться здесь? Очень уж хотелось, чтобы это произошло! Самое царское погребение оказалось полностью разоренным: по всей камере мы нашли около 600 золотых бляшек, разбросанных в беспорядке, обломки оружия, кости жертвенных животных...

Приступили к расчистке дромоса. И тут обнаружилось, что грабители, разорив склеп, дромос проверить не удосужились. Произошло невероятное: вместо того чтобы прятать парадные вещи в тайник, их просто оставили на полу коридора вблизи от склепа, где они и были нами обнаружены...

Надо ли говорить, как застучало сердце, когда я взял в руки вещь, пролежавшую в земле 2300 лет! Мы ополоснули ее водой, и она засияла, будто только что вышла из рук мастера. Время словно бы не коснулось произведения искусства, созданного в начале IV века до нашей эры: пектораль (ее вес 1150 граммов) изготовлена практически из чистого золота — материала, не подвластного времени.

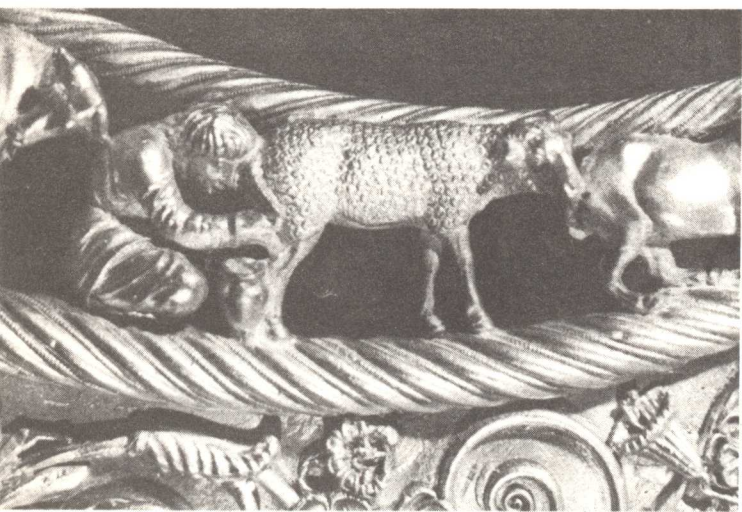
Понятие «пектораль» ввели в обиход французы во время раскопок египетских пирамид. Так на-



Скифы, шьющие рубаху.



Скиф с амфорой и корова с телянком.



Скиф, доящий овцу.

звали большое золотое нагрудное украшение, широко распространенное на Древнем Востоке. У скифов оно встречалось довольно редко. Но если предыдущие находки такого рода представляли собой простые золотые пластины, то пектораль из Толстой Могилы — это сложное высокохудожественное произведение, в котором около 50 персонажей — фигурок людей, животных, птиц, насекомых, — выполнены в технике высокого рельефа, почти полной скульптуры.

Основу — каркас произведения — составляют четыре витых пустотелых жгута, делящих поле пекторали на три месяцеобразных яруса. На нижнем из них представлены сцены борьбы животных: нападение грифонов на коня; льва и леопарда — на дикого кабана и оленя; погоня собаки за зайцем. Даже кузнечики показаны сидящими друг против друга в угрожающей позе.

Средний ярус перекрыт золотой пластиной, на фоне которой помещены растительные побеги, разбросаны фигурки птиц.

И наконец, на верхнем ярусе — домашние животные скифов — конь, корова, овца, коза. Среди них и четыре человеческие фигурки. В центре

двое скифов шьют рубашку из овечьей шкуры, в руках у них иголки. Над ними висит футляр с луком и стрелами — горит. Вот юный скиф доит овцу, а вот он сидит с амфорой, в которую, очевидно, слил молоко, и собирается закупорить ее.

Все детали выполнены с необычайной художественной силой. Мастер удивительно умело использовал материал: от легчайшего прикосновения к пекторали по золоту пробегают тени, и кажется, что по жилам животных пульсирует кровь. Словно живые, предстают они перед нами в таких естественных, красивых, грациозных движениях и позах. Каждая фигурка была отлита отдельно, потом доработана вручную чеканом, затем их прикрутили золотой проволокой к каркасу (кусочки ее так и остались на пекторали) и спаяли. Составилась цельная, удачно построенная композиция. Паяли, очевидно, ртутным раствором золота, припоем очень хорошим: несмотря на то, что пектораль долгое время находилась во влажном грунте, под огромной массой обрушившейся глины, она только местами чуть-чуть деформировалась, но ни одна деталь не отпала.

Нижний и верхний ярусы выполнены в совершенно разных манерах. Если на нижнем все в движении, экспрессии, то на верхнем, напротив, действие происходит в спокойном, неторопливом ритме. И эта разница настроений уравнивается средним ярусом — пластиной с растительными мотивами, что создает гармоничную, законченную ритмическую картину.

Содержание пекторали необычайно сложно. Это не простой набор случайно соседствующих фигурок, но емкая, цельная трехчастная композиция, отражающая космогонические представления индоиранских племен, к которым принадлежали скифы. В противопоставлении верха и низа пекторали отражено так называемое внутреннее и внешнее. Скифы делили мир на три сферы: небесную, земную и среднюю — сферу людей и животных. И вот, для того чтоб показать сферу богов, они изобразили сцены борьбы животных. Пектораль была посвящена Новому году, который праздновался в день весеннего равноденствия. В это время отмечались возрождающиеся силы земли: старое умирало и нарождалось новое. Нарождение этого нового передается через умирание старого. Изображена борьба животных, пожирающих один другого, чтобы возродиться. А возродиться они могут от земли, которую представляет средний ярус с растительными мотивами: в них угадывается древо жизни с сидящими на нем птичками. Наконец, от слияния земли и неба появляется сфера, населенная людьми, что и показано на верхнем ярусе пекторали.

Здесь изображены, казалось бы, обыкновенные, будничные сцены. Одни шьют рубаху, другие заняты доением овец. Но высокое общее звучание произведения позволяет предполагать, что это не просто будничные сцены. Скорее всего скифы готовят какое-то культовое одеяние к празднику весеннего равноденствия. В этот день разыгрывалась картина того, как, по их представлениям, изначально образовывался мир. Главным эпизодом

ритуала было бракосочетание царя с верховным божеством, после чего он считался приобщенным к высшему свету и мог даровать земле благополучие и животворящие силы. И это должно было совершаться, очевидно, в той рубашке, которую шьют специально для такого случая. А юноши, занятые доением, готовят напитки и еду для праздника.

Именно в триединстве содержания пекторали ее огромное значение: она прекрасна в эстетическом плане; в ней с необычайной образной силой передано противопоставление добра и зла, борьбы и спокойной, мирной жизни; она раскрывает взгляды далекого прошлого на происхождение мира. Пектораль предстает перед нами как прекрасное художественное произведение, как философская поэма о жизни и представлениях того времени.

Можно предположить, что она сделана греками, жившими долгое время среди скифов, проникшимися их духом и верованиями. Возможно, она выполнена кем-то из скифов, побывавших в Греции, учившихся там, воспринявших культуру, искусство, навыки работы. Но, как бы то ни было, пектораль — это произведение греко-скифского гения. И хотя во всех деталях ее чувствуется полная зависимость от греческого искусства, дух в ней тем не менее глубоко скифский.

Все то, что я рассказал о пекторали, позволяет сделать вывод, что вещь эта культового характера, ее назначение должно было отвечать определенной должности человека, который носил ее и унес с собой в могилу. Можно предположить, что это был не просто царь, а царь-жрец (о том, что такие были среди скифов, что они приносили жертвы во время празднеств, говорит и Геродот). Поэтому находка пекторали в Толстой Могиле может указывать на то, что курган этот принадлежал царю-жрецу, имени которого мы, к сожалению, никогда не узнаем. Отсюда и богатство захоронения (ведь неизвестно еще, что попало из центрального склепа!), и его несоответствие размерам кургана.

Кто же носил пектораль? В десяти километрах от Толстой Могилы стоял огромный курган Чертомлык. Можно предположить, что он принадлежал знаменитому скифскому царю Атею, объединившему Скифию в единое царство, воевавшему с Филиппом Македонским (отцом Александра) и погибшему в седле, когда ему было 90 лет. А в Толстой Могиле был похоронен, по-видимому, один из его предков, человек, который, конечно, видел этого грозного царя, встречался с ним.

Иногда смотришь на вещь раз, другой — понравится, запомнится на какое-то время. А есть произведения, которые не перестают нравиться, волновать, сколько бы вы на них ни смотрели — хоть тысячу раз, хоть целую жизнь. Это свойство подлинных шедевров искусства — пленять красотой. Столько вдохновения, жара души, мыслей и чувств вкладывают в такие творения мастера, их создатели. В полной мере это относится и к пекторали — тонко и изящно сделанному, прекрасному произведению высокого искусства.

ЖАВЛОН — ЗНАЧИТ УСТРЕМЛЕННЫЙ



Невыносимый зной. Солнце, будто расплавившись, вылилось на иссушенную землю. Всюду, насколько хватает глаз, видны люди. В шум стройки вплетаются трубные звуки огромных медных карнаев, словно отмеряя такт движениям работающих. На переднем плане группа загорелых парней кетменями и кирками долбит землю. Ритмичны движения людей. Трудовым вдох-

новением, задором дышат их лица. Поодаль зазывно дымят пузатые самовары, приглашая уставших подкрепиться ароматным чаем. Идет строительство Большого Ферганского канала... Это картина «Большая вода. Год 30-й», одна из работ Жавлона Умарбекова — молодого живописца из Узбекистана, лауреата премии Ленинского комсомола.

— Я считал своим долгом написать такую картину, — говорит Умарбеков, — хотя на эту тему выполнено немало работ, в том числе известных художников. Борьба за воду — извечная проблема народов Средней Азии. Вода — это новые освоенные земли, хлопок и пшеница, многое другое, что в изобилии может родить наша земля, стоит лишь напоить ее влагой.

Творческая биография Жавлона началась с молодежной выставки в Ташкенте в 1965 году, где было показано несколько его работ (тогда он учился на пятом курсе республиканского художественного училища имени Павла Бенькова). Среди них было полотно «Урожай», сразу получившее признание.

— Когда Умарбеков пришел к нам на художественный факультет, он обратил на себя внимание необыкновенной творческой активностью, — вспоминают преподаватели Всесоюзного государственного института кинематографии Б. М. Неменский и В. А. Токарев. — С первого курса этот скромный, собранный, с хорошей профессиональной подготовкой студент заинтересовал педагогов. Он хорошо рисовал. Выставлял на просмотрах не только учебные, необходимые по программе, но и самостоятельные работы — сложные, с интересным композиционным поиском. Делал групповые портреты, удачно компоновал различные наблюдаемые в жизни сюжеты, а это на начальных курсах тогда еще не практиковалось. Работал увлеченно, по всему было заметно, что, выбрав профессию, цель жизни, шел к



Ж. Умарбеков.
Большая вода. Год 30-й.
Масло. 1977.

Ж. Умарбеков.
Портрет легендарного
комдива Миршарапова.
Масло. 1978.

Ж. Умарбеков.
Гузар в Хиве.
Карандаш. 1971

ней уверенно, осознанно.

В студенческие годы в период учебной практики Умарбеков часто путешествовал. Прибалтика, Кавказ, средняя полоса России дали богатый материал жизненных наблюдений. Возвращаясь на каникулы в родной Ташкент, Жавлон работал в мастерской народного художника Узбекистана Чингиза Ахмарова. Они стали друзьями. В то время и написал Умарбеков картины — «Песня», «Мой друг», «Далекое детство», «Когда созрел тутовник» и другие.

Культурная и творческая атмосфера Москвы, посещение музеев, выставок расширили кругозор молодого живописца. Обилие художественной информации, полученной Жавлоном в годы ученичества, позволило ему целенаправленно изучать богатейшую культуру Сред-

ней Азии, творчески использовать в работе традиции старых восточных мастеров.

Желание больше увидеть сохранилось в нем и после окончания института. Он много ездит по Узбекистану, братским советским республикам. Недавно побывал в творческой командировке в народной Польше. Рисовал стройки, новые заводы, возведенные с помощью Советского Союза.

— Раньше не приходилось писать картин на индустриальные темы, — рассказывает он. — Сперва было трудно, словно растерялся среди стальных и бетонных конструкций, сплетений труб. Но постепенно все это обрело гармонию, «увиделось» в художественном плане.

В результате художник создает картины «Большая Гута» и «Торжественный пейзаж». Первая из них экспонировалась в Москве на Всесоюзной

художественной выставке «По ленинскому пути», посвященной 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Многочисленные путевые зарисовки — особая страница творчества Умарбекова. В его карандашных работах, будь то беглый набросок или этюд, всегда чувствуется серьезное отношение к рисунку, внимание к натуре. Он умеет живо схватить детали, передать характерные позы людей, движение. Вот на одном из его рисунков гузар в Хиве. Гузар — это на востоке центральное место селения, где находятся магазины, чайхана, куда вечером собираются люди потолковать о жизни, выпить чаю. Вокруг высохшие, отполированные временем карагачи. А в старой мечети теперь кузница...

В 1977 году художник начал работу над циклом картин из истории становления Со-





Ж. Умарбеков.
Портрет Сардора
с красным львом.
Масло. 1976.

ветской власти в Узбекистане, объединенных общим названием «Время, вперед!». Вот полотно «Юность отцов» — рассказ о борьбе с басмачеством. На переднем плане освещенное луной скрюченное дерево — символ старого времени. С гор спускается отряд красных конников. Они движутся стремительно, как огненная лава.

— Пытаюсь делать вещи так, чтобы сюжет был предельно прост, но заключал большой внутренний смысл, иногда даже с элементами иносказания, — поясняет художник.

«Посвящение Абдулле Набиеву» — раздумье о комсомольцах 20-х годов, картина-памятник организатору первых комсомольских ячеек в Туркестане, зверски убитому басмачами. Сюжет картины таков: женщины — матери, жены — провожают мужчин на борьбу за новую жизнь. А она уже началась: художник показал на дальнем плане пахоту

мирно работающих людей.

«Портрет легендарного комдива Миршарапова» повествует о народном герое Узбекистана. Это парадный конный портрет, выполненный в традиционной форме. Миркабил Миршарапов — советский военачальник, вышедший из крестьянских низов, восемнадцати лет вступил в партию, занимал важные посты в правительствах Хорезмской и Бухарской республик, был послом СССР в Монголии.

Для Умарбекова характерно пристальное внимание к образу человека, что свойственно большинству молодых художников. Их работы — это почти всегда попытки через образное решение раскрыть сложную взаимосвязь человека и времени, старого и нового, практической деятельности людей и окружающего мира.

...Имя художника — Жавлон — можно перевести с узбекского как устремленный. И оно отвечает его характеру.

Д. ДЖАЛАЛОВА

г. Ташкент

НА НАШЕЙ ОБЛОЖКЕ

На второй странице обложки воспроизведена фотография памятника «Советская Конституция», сооруженного в 1919 году по проекту архитектора Д. Осипова и скульптора Н. Андреева. Этот монумент — прекрасный образец искусства первых революционных лет, раскрывающий идеалы новой эпохи.

Весной 1918 года В. И. Ленин поставил вопрос о сооружении на Советской площади в Москве памятника, посвященного Конституции. Был объявлен конкурс, в котором участвовал и архитектор Д. Осипов. Он предложил воздвигнуть трехгранный обелиск, как бы выраставший из объема трехлепестковой формы. Арки постамента обрамляли гравированный текст первой Советской Конституции, а над ними на стороне, обращенной к зданию Моссовета, должна была возвышаться статуя Свободы.

В. И. Ленин остановился на этом проекте, и вскоре работы были начаты. Обелиск возвели из кирпича. Памятник был торжественно открыт 7 ноября 1918 года, в первую годовщину Октября.

К маю 1919 года Н. Андреев выполнил предназначенную для памятника монументальную скульптуру. Андреев представил Свободу в виде крылатой женской фигуры с призывно воздетой правой рукой. Пропорции ее строги и совершенны. Это гармоничный образ, навеянный искусством древнегреческой классики. Скульптору удалось блестяще воплотить идею подлинного освобождения народа и мастерски разрешить сложную архитектурную задачу. Андреевская «Свобода» знаменовала новый этап развития советской монументальной скульптуры, поисков пластического языка, способного выразить в неповторимых формах такие понятия, как романтика революции, рождение нового мира.

Летом 1919 года памятник «Советская Конституция» был окончательно завершен. На торжественном открытии выступал народный комиссар просвещения А. В. Луначарский. Он говорил о преемственности искусства, о том качестве, которое древняя форма обелиска получила как символ пролетарской революции, как гранитный кристалл, символизирующий солнечность и устремленность в будущее.

С тех пор прошло шестьдесят героических лет. Гигантскими шагами развивалась наша страна. 7 октября 1977 года была принята новая Конституция СССР — Основной Закон развитого социалистического общества. Но и сегодня мы свято храним память о первых днях молодой Советской Республики и с особой гордостью вспоминаем о памятнике «Советская Конституция», монументе в честь свободного государства рабочих и крестьян.

*«Здравствуй, дорогой «Юный художник»!
Я учусь в 7-м «Б» классе школы № 1 города Якутска. Очень люблю рисовать лошадей. Это мое любимое животное. Летом я был на реке Бустаме, маленьком горном притоке нашей красавицы Лены. Там увидел полудиких лошадей. Это колхозные лошади, которые пасутся в лесах круглый год. Они неприхотливы. Даже когда в Якутии 50-градусные морозы, острыми копытами рыхлят снег, добираясь до прошлогодней травы. Мех у них густой, длинный. Они научились бесшумно ходить, как дикие звери. Таких коней я встретил на водоеме, когда папа ушел собирать ягоды, а я остался у лодки. Это были грациозные кони с огромными гривами и хвостами, охранял их старый злой жеребец. Он несколько раз нападал на лодку. С ржаньем, дико изогнув шею, он мчался с огромной скоростью на нашу лодку, и, не добежав пяти метров, круто разворачивался и победно, рысью шел к табуну. В тот день лошади произвели на меня огромное впечатление, и я их теперь рисую. Люблю рисовать и охоту и рыбалку, делать наброски собак, изображать борьбу каких-нибудь таежных зверей. Хожу в детскую художественную школу в 3-й класс. Хочу стать художником-анималистом».*

Роман Шавлов, г. Якутск.

Дорогой Роман!

Хорошо, что у тебя рано определился творческий интерес и ты решил посвятить себя анималистике. Мне представляется, что это настоящее призвание, а не случайное увлечение. Ты любишь природу, понимаешь ее, и это видно в твоих работах.

Но, к сожалению, пока у тебя не все получается. Вот табун одичавших лошадей. Как-то не верится, что животные бегут. Кони словно застыли в схематичных позах... Было бы полезно нарисовать по памяти, как вожак мчался на лодку, — ты об этом образно пишешь! Но только надо внимательно наблюдать за лошадьми, стараться уловить и передать их движение. А для этого потребуются сделать немало предварительных набросков. Ведь научиться передавать движение животных — задача очень сложная, но она издавна привлекала к себе внимание многих замечательных мастеров.

Например, великий итальянский художник Леонардо да Винчи для композиции «Битва при Ангиари» выполнял рисунки — этюды и наброски вздыбленных лошадей в стремительных движениях. В рисунках Леонардо точность наблюдений сочетается со свободой выполнения, какой до него не достигал ни один другой рисовальщик.

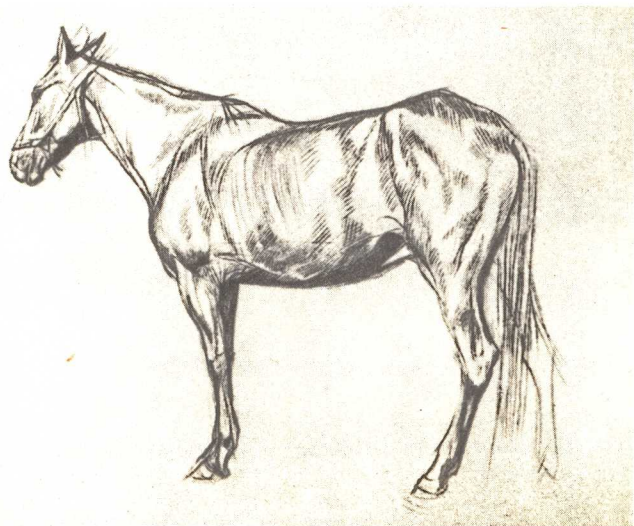
Французский художник XIX века Теодор Жерико всегда рисовал лошадей с натуры, им он отводил первостепенное место во многих композициях.

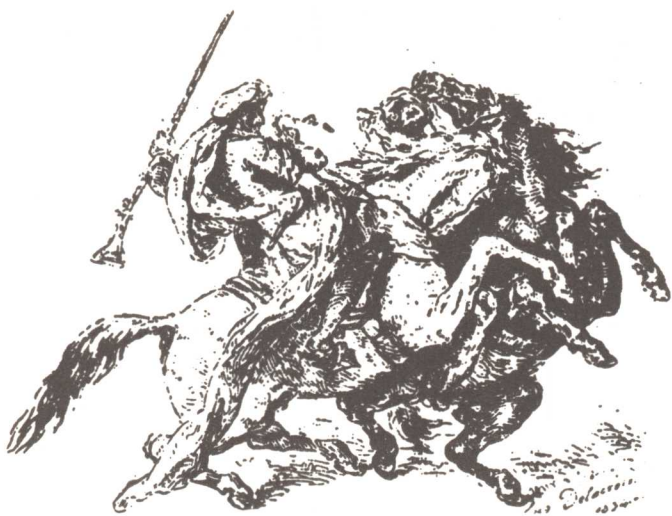


Т. Жерико.
Голова лошади.
Масло.

В. Серов.
Лошадь.
Рисунок из Абрамцевского альбома.
Карандаш. 1884.

Э. Делакруа.
Эскиз к композиции.
Тушь, перо.





Русский художник Валентин Серов с детства любил лошадей, и эта любовь проходит через все его искусство. Лошади изображены во многих его картинах, рисунках и иллюстрациях к произведениям Пушкина, Лермонтова, Крылова.

Хочется посоветовать начинающим художникам, увлекающимся анималистическим жанром, больше наблюдать животных, стараться уловить их движение, повадки и передавать на бумаге даже мгновенные изменения позы, чтобы рисунки стали отражением этого почти неуловимого мига.

Роман Шавлов, как и многие другие ребята, любит рисовать тушью и пером. И это, конечно, хорошо. Но, чтобы рисовать пером быстро, нужен достаточный опыт. Перо требует от художника тонкого расчета при быстром нанесении линий, особой мягкости и легкости руки. Такого мастерства у юных художников, разумеется, пока еще нет. Им надо как можно больше работать простым карандашом, которым гораздо легче делать быстрые наброски. Но вовсе не значит, что вы не должны работать пером. Если это ваша любимая техника, старайтесь совершенствоваться в ней. Попробуйте рисовать тростниковым пером, которое является, как и гусиное, классическим инструментом. Линия ведется им эластично, мягко, легко. Она может быть и достаточно тонкой, и очень широкой.

Приготовить такое перо нетрудно. Лучше всего срезать тростник (или камыш) поздней осенью, когда он особенно упруг и крепок. В наиболее прочной части камышинки надо сделать косой срез острым ножом, а затем аккуратно изменить его так, чтобы конец камышинки по своей форме подходил на обычное стальное перо. Затем сделайте продольный небольшой разрез, такой же, как у обычного пера. Тростниковые перья бывают различной формы. Срезы можно сделать также в шаровой нижней части тростника и в узкой верхней — словом, самые разнообразные. Такое перо может быть изготовлено и из очень прочной соломинки.

Попробуйте также чередовать материал. Работайте акварелью (можно в соединении с пером), сангиной, углем. Это придаст вашему творчеству больше гибкости, научит видеть одних и тех же животных как бы с разных сторон, что очень важно для овладения столь трудным жанром, как анималистика.

А. МИХАЙЛОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 10. 1979

В НОМЕРЕ:

1	ВЫСТАВКИ Строим будущее!	А. Осипов
5	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ Как стать художником	М. Аникушин
10	МАСТЕРА ИСКУССТВА Снейдерс	Г. Абеляшева
14	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Мастерство и техника масляной живописи	М. Девятов
19	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Резьба по дереву	А. Хворостов
24	КОНКУРС «Я ВИЖУ МИР» Рисуют дети планеты	Т. Блынская
28	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Петербургские ансамбли России	М. Изотова
34	МАСТЕРА ИСКУССТВА Полотна суровой правды	А. Лебедев
39	ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ Золотое эхо истории	Б. Мозолевский
44	ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ Ж. Умарбеков	Д. Джалалова
46	НА НАШЕЙ ОБЛОЖКЕ Памятник «Советская Конституция»	
47	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	

На 1-й странице обложки: В. Механтьев. Тайны гор откроем, города построим, новые дороги проведем. Плакат. 1979.

На 2-й странице обложки: скульптор Н. Андреев, архитектор Д. Осипов. Памятник «Советская Конституция». 1918—1919.

На 3-й странице обложки: Микеланджело. Наброски. Перо. 1504—1505. Лондон. Британский музей.

На 4-й странице обложки: Антуан Ленен. Юные музыканты. Фрагмент. Дерево. Масло. Лос-Анджелес. Музей изобразительных искусств.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Макет художника Л. А. Герасимук

Художественный редактор Ю. И. Киселев

Фотограф С. В. Майданюк

Технический редактор Н. П. Чеснокова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.08.79. Подписано в печать 16.10.79. А04753. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 82 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 1346.

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



