

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



11. 1979

60-50



ФРЕГАТ И КРЕЙСЕР

Г. И. ЩЕДРИН,

*Герой Советского Союза,
вице-адмирал в отставке*

Аврора (у греков Эос) — богиня утренней зари из красивого древнеримского мифа. Каждые сутки всплывает она из глубины моря, вызывая рассвет, а поднявшись над горизонтом, озаряет вселенную пурпурным светом. Художники изображают ее на колеснице, запряженной крылатыми конями Лампосом и Фазтоном. Над головой Авроры солнечный диск, венец лучей вокруг чела, в руках факел или сосуд с росой. Несколько городов и поселков носят ее имя. Астрономы называли так астероид. А моряки многих стран мира охотно называли свои корабли в честь красавицы богини. Самые знаменитые из них плавали под русским и советским военно-морскими флагами и стали героями полотен многих художников.

В 1835 году Охтинская верфь Петербурга спустила на воду новый 44-пушечный фрегат. Постройкой и оснащением его руководил замечательный русский кораблестроитель — инженер И. А. Амосов. Деревянный корпус корабля получился удивительно соразмерным, с плавными обводами, тремя стройными высокими мачтами, великолепными рангоутом, такелажем и парусностью. Белокрылый красавец и имя получил красивое — «Аврора».

Красоту, воздушную легкость и динамичность корабля запечатлел на полотне художник П. Бориспольцев (1805—1880), написавший фрегат в 1844 году идущим левым галсом под всеми парусами на Балтийском море. Картина хранится в Центральном военно-морском музее в Ленинграде.

Несколько раньше, в 1837 году, рисунок «Авроры» тушью сделан всемирно известным маринистом — живописцем главного морского штаба И. Айвазовским (1817—1901) примерно в том же ракурсе, что и на картине П. Бориспольца. Фрегат также идет под всеми парусами левым галсом при свежем ветре. Правда, нет высокой волны и тяжелой облачности, которые видны на полотне. Он четко выделяется стройными формами на фоне ясного неба. Сравнивая картину и рисунок двух художников, поражаешься схожести изображенного ими корабля даже в деталях. Это создает уве-

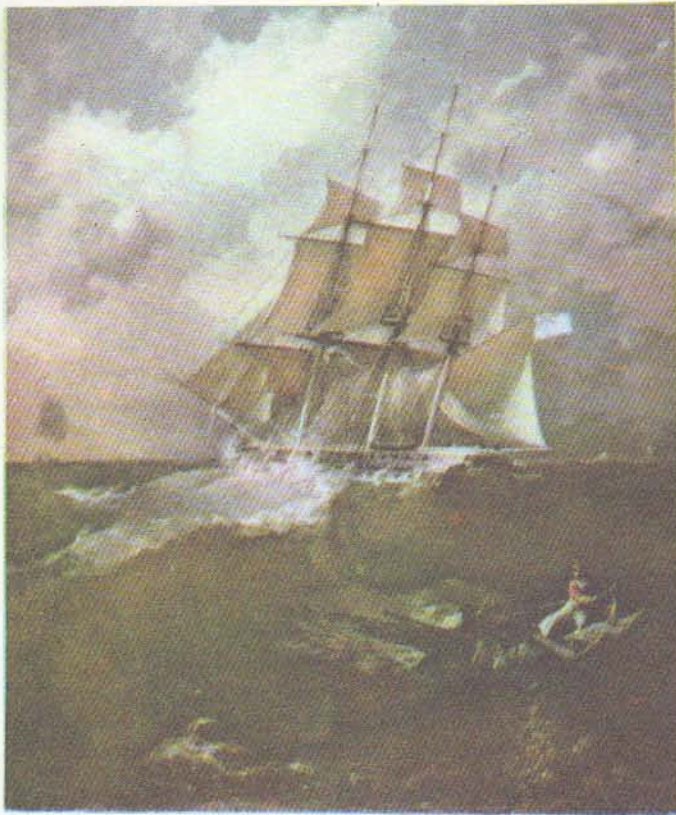
ренность, что «Аврора» была именно такой, какой мы видим ее на этих работах.

Рисунок Айвазовского, очевидно, сделанный им во время учебного плавания кораблей Балтийского флота, в котором он принимал участие в качестве художника, был обнаружен только в 1952 году. Теперь он хранится в картинной галерее художника в Феодосии.

История фрегата была героической и полна морской романтики. На нем служили люди, оставившие по себе добрую память на флоте. «Аврора» — последний из русских парусных военных кораблей — в середине XIX столетия совершила кругосветное плавание. Оно было необычным, так как совпало по времени с Крымской войной. В 1853 году фрегат под командованием капитан-лейтенанта И. Н. Изъльметьева был направлен на Дальний Восток, чтобы сменить старенькую «Палладу» в эскадре вице-адмирала Е. В. Путятина.

В апреле 1854 года, после тяжелого штормового плавания вокруг мыса Горн с заболевшим цингой экипажем, «Аврора» отдала якорь на внешнем рейде перуанской гавани Кальяо. Адмиралы находившихся там же английской и французской эскадр знали, что война против России предрешена, их корабли окружили фрегат, намереваясь пленить его при первом известии об ее объявлении. Но Изъльметьев разгадал коварный замысел и темной ночью сумел увести «Аврору» из приготовленной ловушки. Союзникам осталось обвинять друг друга в плохой организации наблюдения за русским кораблем.

На 198-е сутки по выходе из Кронштадта «Аврора» прибыла в Петропавловск-Камчатский, где со дня на день ожидали нападения на город объединенной англо-французской эскадры адмиралов Прайза и Феврие де Пуанта. Петропавловцы с большим энтузиазмом встретили фрегат. Его экипаж и 44 пушки намного увеличили силы гарнизона города, который насчитывал вместе с авроровцами 920 человек и 67 пушек. Им же противостояли пять боевых парусных кораблей и один пароходо-



П. Борисполец.
Фрегат «Аврора».
Масло. 1844.

фрегат с 218 крупнокалиберными морскими орудиями, 2600 человек экипажа и десантных войск. У противника превосходство было не только в количестве, но и в качестве вооружения. Боезапас практически не ограниченный, тогда как у защитников города были лишь старые кремневые ружья и менее 40 зарядов на орудийный ствол.

Героическая петропавловская оборона длилась с 30 августа по 5 сентября 1854 года. Она закончилась полной победой русских и позорным бегством противника на изрешеченных ядрами кораблях, после потери 450 человек убитыми и ранеными.

Авроровцы отличились во всех сражениях на береговых батареях, у корабельных пушек и в штыковых схватках с десантниками врага, а командир фрегата по праву назван «душой камчатской обороны». На борту «Авроры» находились такие моряки, как гардемарин К. Ф. Литке, за отличие в боях произведенный в мичманы, ставший впоследствии выдающимся географом и путешественником; мичман Н. А. Фесун, получивший звание лейтенанта и совершивший затем кругосветное плавание на винтовой канонерской лодке «Морж». Героями Петропавловской обороны стали лейтенанты Максудов, Пилкин, прапорщик Можайский, многие другие авроровцы.

Участие «Авроры» в обороне города запечатлено на картине С. Завойко «Петропавловский бой», выполненной в 1912 году. Фрегат вместе с военным транспортом «Двина» защищает вход в гавань, а на противоположной стороне полуострова неприятельская эскадра атакует береговые батареи, на которых стоят пушки, снятые с подбойного борта фрегата. Их обслуживают комендоры-авроровцы.

В 1861 году фрегат списали из состава Балтийского флота, куда он возвратился после дальневосточной эпопеи. Его имя передали бронепалубному крейсеру, заложенному в 1897 году на Новоадмиралтейской верфи Петербурга. Этот корабль ждала завидная судьба — стать символом пролетарской революции и возвестить о заре нового социалистического общества. Роль крейсера в событиях 1917 года общеизвестна, но его героическая история началась гораздо раньше. Четыре океана и множество морей избороздил этот известный всему миру корабль. Ветрами всех румбов обдувался он в далеких плаваниях, пока не встретился на берегах Невы с двенадцатибалльным шквалом революции, который смел власть помещиков и капиталистов в России.

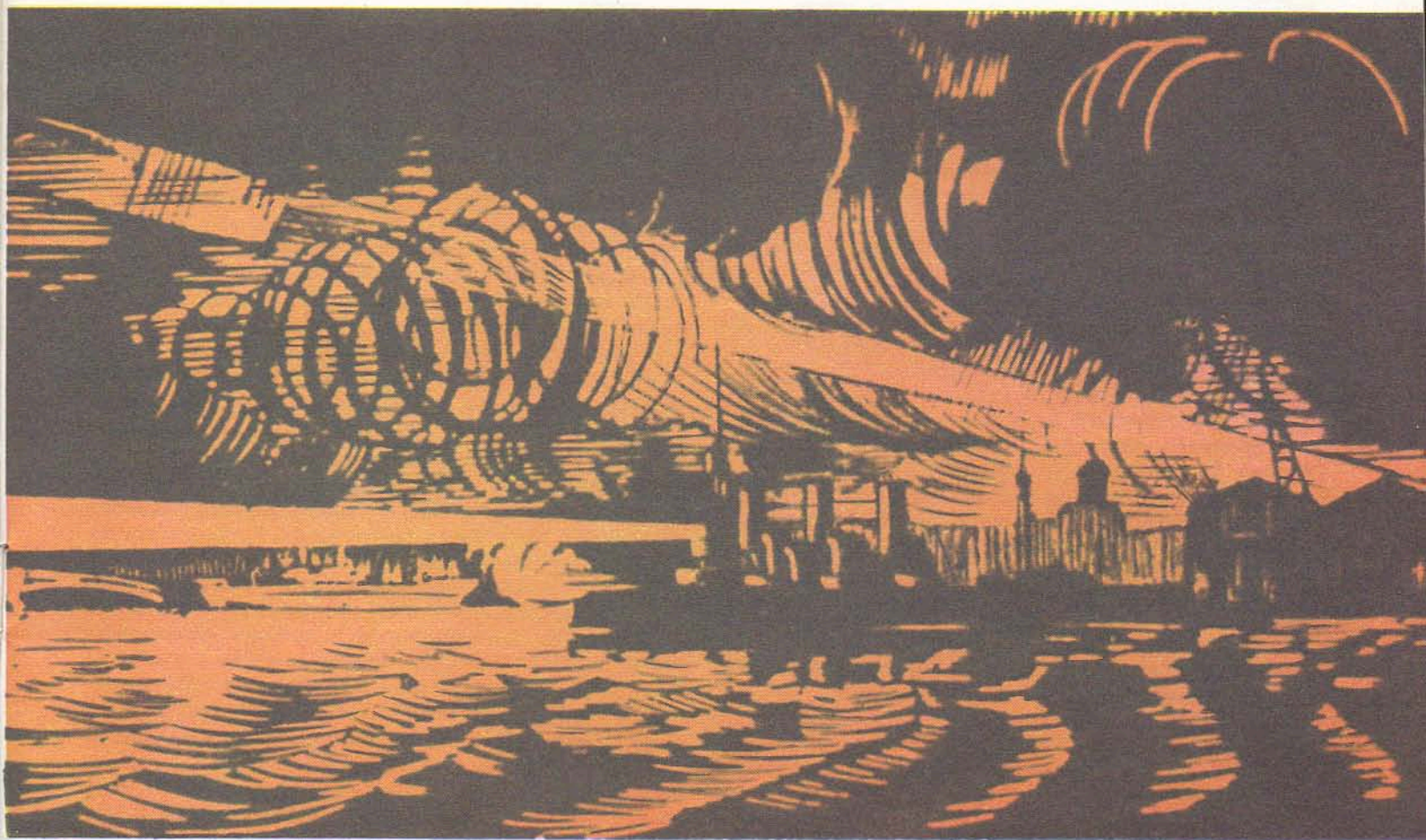
В русско-японскую войну «Аврора» входила в состав Второй Тихоокеанской эскадры и совершила невиданный по трудности и протяженности переход через Атлантику, Индийский и Тихий океаны к Цусиме, где русские моряки показали беспрецедентное мужество, а самодержавие, по определению В. И. Ленина, потерпело «...не только военное поражение, а полный военный крах...».

Прикрывая русские транспорты, «Аврора» вместе с крейсером «Олег» отражала непрерывные атаки девяти японских крейсеров в течение всего дня. Крейсер был сильно поврежден в неравном бою. Экипаж самоотверженно выполнял долг, нанося врагу урон, ликвидировал пожары и тяжелые повреждения на борту. Девяносто моряков корабля были убиты и ранены. Погиб отважный командир крейсера капитан I ранга Е. Р. Егорьев. Люди держались стойко. Истекая кровью и потом на раскаленной пожаром и осыпаемой осколками палубе и в наглухо задранным машинном отделении, моряки не дрогнули и не помышляли о сдаче. И крейсер не сдался. Выполнив боевую задачу, он ушел в Манилу.

Этот эпизод его истории запечатлела картина художника А. Давыдова «Крейсер «Аврора» в Цусимском морском сражении». Сохранился фотоснимок крейсера после боя. Его левый борт и дымовые трубы во многих местах пробиты японскими снарядами. Экипаж подарил семье погибшего в бою командира его портрет, вправленный в пробитый снарядом кусок бортовой брони крейсера и окантованный рамой из обгоревших досок палубы.

Возвратившись на родину и залечив раны, крейсер вошел в отряд учебных кораблей. Будущие офицеры флота ходили на нем в плавание сквозь штормы Атлантики от фьордов Скандинавии до берегов знойной Африки и индонезийских островов Суматра и Ява.

В 1911 году «Аврора» посетила порт Мессину. Благодарная общественность и правительство Италии передали золотую медаль для русского флота, золотые и серебряные медали, благодарственные дипломы и сувениры для экипажей линейных кораблей «Цесаревич», «Слава» и крейсера «Адмирал Макаров». Русские моряки самоотверженно



Н. Куприянов.
Крейсер «Аврора».
Гравюра на дереве. 1922.

спасали жителей города, пострадавших от сильного землетрясения 15 декабря 1908 года. В те трудные для страны дни они совершили гражданский подвиг, сохранившийся в памяти итальянского народа до наших дней. В 70-ю годовщину этого события среди гостей Советского Союза у мессинцев был и теперешний командир «Авроры» — капитан I ранга Ю. И. Федоров.

Широкую известность приобрела фотография «Аврора» в Индийском океане» (1916 год). Хотя это и не картина, но по эмоциональному воздействию она воспринимается как настоящее произведение искусства. Особенно если знаешь, что именно в этот период авроровцы держали связь с русскими социал-демократами за рубежом, получали от них нелегальную литературу и создали на корабле революционный кружок. С тех пор, несмотря на обыски, списания и аресты «неблагонадежных», революционная большевистская работа на крейсере не прекращалась, и ленинские идеи доходили до матросских сердец.

Началась мировая война, и «Аврора» вместе с другими кораблями несла боевой дозор в Финском заливе, обеспечила постановку оборонительных и активных минных заграждений. В конце 1916 года встала на капитальный ремонт к Адмиралтейскому

заводу в Петрограде. Общение с передовыми рабочими усилило революционное настроение в рядах экипажа. Среди моряков стали популярными большевистские лозунги: «Долой войну!», «Долой самодержавие!» Офицеры пытались изолировать команду от революционных рабочих, не допускали агитаторов на борт. И тогда во время всеобщей петроградской стачки, 28 февраля 1917 года, экипаж восстал, присоединился к выступлению пролетариата и поднял на корабле красный флаг. Офицеры открыли стрельбу по восставшим, в перестрелке были убиты командир и несколько офицеров. Крейсер перешел на сторону революции.

Картина художника П. Бучкина имеет два названия: «Восстание на крейсере «Аврора» 28 февраля 1917 года» и «Присоединение матросов крейсера «Аврора» к восставшему пролетариату 28 февраля 1917 года». Она посвящена этой незабываемой странице истории крейсера.

Вместе с рабочими авроровцы освобождали из тюрем политических заключенных, создали судовой комитет. В марте организовали ячейку РСДРП (б), которая оказывала большое влияние на экипаж, который отказался выполнять приказы Временного правительства и признавал только власть Советов.

В. И. Ленин, Центральный Комитет партии в плане

Октябрьского вооруженного восстания отводили «Авроре» немаловажную роль. На картине художника О. Бетехтина «Прием Я. М. Свердловым представителей команды крейсера «Аврора» 24 октября 1917 года» изображен момент, когда в штабе революции — Смольном Я. М. Свердлов вручает матросу А. В. Бельшеву мандат Петроградского военно-революционного комитета о назначении его комиссаром «Авроры».

Несколько других картин посвящено многогранной деятельности большевистского крейсера. Одна из них — «Промер фарватера» художника В. Звонцева. В шлюпке авроровцы, в руках старшины рулевых Сергея Захарова ручной лот для измерения глубины. Чтобы не допустить рабочих Васильевского острова в центр города, юнкера развели Дворцовый и Николаевский мосты. Революционный комитет приказал «Авроре» восстановить движение. Нужно было подвести крейсер к Николаевскому (ныне лейтенанта Шмидта) мосту, захватить его и взять на прицел резиденцию Временного правительства — Зимний дворец. Командир и офицеры отказались вести корабль: мол, неизвестна глубина фарватера. Вот ее и измерили. Крейсер прошел к назначенному месту якорной стоянки, авроровцы под руководством комиссара А. В. Бельшева захватили и свели мост, обеспечив этим свободный маневр отрядов Красной гвардии, и приготовились к атаке, назначенной на ночь...

В первые дни нового мира члены экипажа участвовали во многих славных операциях. Картины С. Спицына «Матросы «Авроры» штурмуют Михайловский замок, октябрь 1917 года» или И. Владимирова «Высадка десанта матросов с крейсера «Аврора» красноречиво это подтверждают. Авроровцы были среди штурмовавших Зимний дворец и бравших Центральную телефонную станцию, они охраняли Смольный.

Но основной состав команды оставался на местах для главной задачи. По сигналу с Петропавловской крепости «Аврора» должна была дать выстрел в сторону Зимнего, возвестить этим начало штурма.

Все было исполнено по-флотски точно. В 21 час 40 минут 25 октября прогремел выстрел из носовой шестидюймовки. И прогремел так, что его услышал весь мир, — начался великий штурм.

Этому событию посвящены многие картины, гравюры, офорты. «Крейсер «Аврора» — гравюра на дереве Н. Купреянова 1922 года, «Залп «Авроры» Кукрыниксов. Так же названа композиция С. Дудника. Написанную в 1938 году картину Г. Горшков назвал «Исторический выстрел «Авроры» 25 октября 1917 года». Он служил на Черноморском флоте, а с 1934 года работал совместно с художником-маринистом Н. Бубликовым и создал целую серию картин, посвященных участию флота в революционных событиях и гражданской войне.

Разные по манере исполнения и мастерству произведения посвящены подвигу «Авроры». Выстрел из пушки — символ, ведь стреляли холостым. Но он был как бы детонатором революции, а в истории корабля стал ее апогеем. Позднее экипаж подавлял юнкерское восстание в Петрограде, входил в состав первых революционных отрядов, отправленных в Москву и на фронты гражданской войны, предотвратил взрыв крейсера контрреволюционерами в 1918 году. Крейсер верой и правдой продолжал служить революции. Он первым вместе с учебным кораблем «Океан» открыл заграничные походы народившегося Военно-Морского Флота республики.

Во время Великой Отечественной войны пушки главного калибра «Авроры», снятые с корабля, защищали подступы к городу Ленина. В 1924 году за революционные заслуги крейсеру вручено знамя ЦИК СССР, в 1927 году он награжден орденом Красного Знамени, а в 1968 году — орденом Октябрьской Революции.

С 17 ноября 1948 года «Аврора» установлена на вечную стоянку на Неве как памятник. Одновременно дважды орденосный крейсер является учебным кораблем Ленинградского нахимовского училища. Он и по сей день продолжает служить Революции, Родине.



Бывший комиссар «Авроры» А. В. Бельшев и командир крейсера Ю. И. Федоров у построенной им модели корабля. Фото. 1974.



Близилась к концу Великая Отечественная война... Отступая, в белорусский городок вошел полк фашистов. В школе они разместили свой штаб. Сбили герб СССР из красного кирпича на фасаде здания. Однако, нарисованный на листе бумаги, утром следующего дня он вновь появился на прежнем месте... Гитлеровцы сорвали рисунок. Но через некоторое время герб опять оказался на здании школы. И так повторялось несколько раз.

Советские воины, освободившие городок, увидели герб Родины, изрешеченный вражескими пулями. А в одном из классов школы, там, где были сложены старые декорации, скрывались смельчаки — юные художники Гриша Киселев с друзьями. Это они, рискуя жизнью, рисовали герб и вывешивали его всякий раз на месте сбитого, приводя фашистов в бешенство...

История первого советского герба началась с победой Великой Октябрьской социалистической революции. Работа над его созданием велась одновременно с работой над государственной

печатью (в то время понятия «герб» и «печать» отождествлялись). Молодой Советской Республике нужен был герб, который стал бы понятен любому человеку в любом государстве, коротко и лаконично говорил бы о новом социальном строе, дружбе, равенстве и братстве советских людей.

В январе 1918 года секретарь Совнаркома Николай Петрович Горбунов обратился во Всероссийский союз мастеров, заведующих мастерскими и техников фабрично-заводских предприятий с заданием — создать новую эмблему Советского государства. В начале марта в типографии имени Ивана Федорова был изготовлен рисунок государственной печати-герба. Предполагают, что его автор — петроградский художник Александр Николаевич Лео — опытный мастер, проработавший в типографии более 30 лет. Художник продумал множество вариантов. Основными атрибутами герба он избрал орудия труда рабочего и крестьянина, образно представив их нерушимый союз: в лучах солнца

серп и молот, колосья пшеницы и меч — символ защиты Отечества.

Акварельный рисунок показали В. И. Ленину. Владимир Ильич одобрил его, но возразил против включения в изображение меча. Вот как вспоминает об этом В. Д. Бонч-Бруевич:

— Интересно!.. — сказал Владимир Ильич. — Идея есть, но зачем же меч? — И он посмотрел на всех нас... — Завоевания нам не нужны... Мы не нападаем, а отбиваемся от внутренних и внешних врагов; война наша — оборонительная, и меч — не наша эмблема... А в остальном герб хорош.

К работе над гербом Страны Советов привлекаются многие художники Москвы и Петрограда. Петроградской коллегией по делам искусств и художественной промышленности был объявлен конкурс на создание государственной эмблемы. В конкурсную комиссию поступало множество рисунков, наиболее удачные из которых публиковались в прессе. Хорошо известны, например, проекты герба и печати,



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

предложенные С. В. Чехониным.

Окончательно вопрос о государственной печати был решен на заседании Совнаркома 19 июля 1918 года. В изображение герба внес свою лепту и скульптор Н. А. Андреев. Когда В. Д. Бонч-Бруевич показал ему эскиз герба, тот заметил:

— Колосья очень растрепаны... Внизу лента завязана бантиком. Это же не коробка конфет, а герб могучей державы!

Н. А. Андреева попросили помочь. Он взялся за работу и через сутки принес готовый рисунок. Колосья были собраны один к одному, а лента развязана и свободно распущена.

Изготовил печать художник-гравер Дмитрий Васильевич Емельянов, работавший на ювелирной фабрике. Впервые оттиск государственной печати с гербом РСФСР был сделан В. И. Лениным 26 июля 1918 года.

Помимо герба и печати, разрабатывались и другие новые эмблемы. Одной из них была эмблема Красной Армии. Известную теперь всем красную звезду теперь всем красную звезду теперь всем красную звезду дочку теперь всем красную звезду в апреле 1918 года. В центре пятиконечной звезды было помещено изображение плуга и молота.

«Красная звезда — это звезда

Правды, — говорилось в выпущенной в то время листовке. — Поэтому на красноармейской звезде и изображены плуг и молот. Плуг пахаря-мужика. Молот молотобойца-рабочего. Это значит, что Красная Армия борется за то, чтобы звезда Правды светила пахарю-мужику и молотобойцу-рабочему, чтобы для них была воля и доля, отдых и хлеб, а не одна только нужда, нищета и непрерывная работа... Она есть звезда счастья всех бедняков, крестьян и рабочих...»

В 1922 году плуг и молот в центре звезды заменили на серп и молот.

Первый герб Российской Федерации стал вначале гербом всей молодой Страны Советов. К 1922 году — времени создания СССР — существовали, кроме РСФСР, три республики: Украинская, Белорусская и Закавказская Федерация, объединявшая Азербайджан, Армению и Грузию. Украина и Белоруссия создали свои первые гербы в 1919 году. Эмблемы республик почти повторяли герб РСФСР и отличались только надписями. Со временем рисунок их претерпевал изменения, в нем ярче и образнее отражались характерные особенности каждой республики.

Герб Закавказской Советской

Федеративной Социалистической Республики — ЗСФСР — был принят в декабре 1922 года. Художники, разрабатывавшие проект этого герба, задались целью соединить в одном рисунке черты, присущие каждой республике в отдельности. На нем были изображены дымящие трубы фабрики и нефтяные вышки, виноградная лоза с гроздью и коробочки хлопка, метелки риса и початки кукурузы, колосья пшеницы.

Спустя 14 лет Азербайджан, Армения и Грузия стали отдельными республиками, у них появились свои гербы. Автором рисунка герба Армении был большой мастер Мартирос Сарьян, выразивший в этой работе великую любовь к Отчизне. А герб Грузинской ССР выполнили известные художники академик Е. Е. Лансере и профессор И. А. Шарлемань: в их рисунке органично соединились древнегрузинский национальный орнамент и местный пейзаж — величественный силуэт горной вершины Казбека.

30 декабря 1922 года в Кремле состоялся I съезд Советов Союза Советских Социалистических Республик, на котором было провозглашено создание СССР. Образование его потребовало и нового



6



7



13



14



15

государственного герба, разработка которого была поручена художникам Гознака. На рассмотрение комиссии были представлены проекты художников Д. С. Голядкина, Н. Н. Кочуры, В. К. Куприянова, А. Г. Якимченко и других. За основу будущего герба взяли проект В. П. Корзуна. Доработку рисунка поручили художнику-гравёру И. И. Дубасову.

— Мне передали эскиз, по которому надо было сделать рисунок нового герба — цветные и штриховые, — вспоминал он. — Серп и молот я рисовал с натуры. Помню, достали настоящий крестьянский серп. Рисуя его, я точно передал форму ручки, утолщенной к лезвию. Земной шар рисовал с фотографии глобуса, поставленного в нужном положении... Форма ленты осталась почти неизменной, но я несколько расширил ее, чтобы нанести шесть текстов. Этот вариант рисунка нам возвратили... Рисунок герба стали перекомпоновывать заново. Теперь лента с надписями на шести языках трижды обвивала колосья с каждой стороны герба, а концы ее уходили за земной шар. Форма герба стала более округлой; последний рисунок был утвержден правительством в 1923 году.

5 декабря 1936. года на

VIII Чрезвычайном съезде Советов была принята Советская Конституция. Приведенное в ней описание герба существенно не изменилось. Рисунок остался прежним, только добавились витки ленты, на которых девиз «Пролетарии всех стран, соединитесь!» давался на одиннадцати языках республик, входивших к тому времени в СССР. К концу 1940 года был готов проект герба, на котором алая лента опоясывала колосья уже 16 раз. В 1956 году союзных республик стало 15: Карело-Финская ССР была преобразована в Карельскую Автономную Республику. Надписи на витках Государственного герба СССР воспроизводятся теперь на 15 языках.

Символика нашего герба проста, лаконична и в то же время величественна. Рисунок скромный и изящный, что выгодно отличает герб Советской страны от гербов других стран — цветастых, перегруженных подчас атрибутами с заносчивой и тщеславной пышностью. Это герб страны, утверждающей самые прекрасные принципы на Земле: Мир, Труд, Свободу, Равенство, Братство и Счастье всех народов.

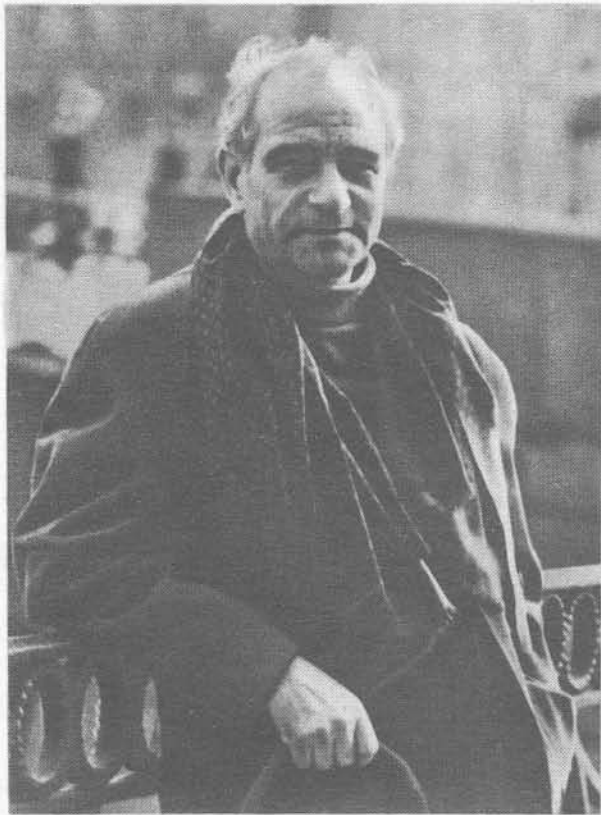
В. ДРАЧУК,
кандидат исторических наук

1. Проект первого Государственного герба.
2. Государственная печать с гербом РСФСР.
3. Эмблема Красной Армии.
4. Проект герба РСФСР.
5. Герб Украинской республики. 1919.
6. Герб Закавказской Советской Федеративной Социалистической Республики.
7. Герб Армении.
8. Герб Грузии.
9. Вариант герба Туркмении.
10. Вариант герба Киргизии.
11. Вариант герба Таджикистана.
12. Вариант герба Латвии.
13. Вариант герба Узбекистана.
14. Проект герба СССР.
15. Проект герба СССР.

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

БЕСЕДА ВТОРАЯ

КАК БЫТЬ ХУДОЖНИКОМ



М. К. Аникушин.
Фото Л. Иванова.

М. Аникушин,
архитектор В. Петров.
Памятник А. С. Пушкину
на площади Искусств в
Ленинграде.
Бронза, гранит. 1957. ►

— Михаил Константинович, самую широкую известность и признание завоевал Ваш Пушкин. Многие высказывают мнение, что этот памятник удивительно ленинградский, он органично слился с той строгой красотой города, которая воспе-та в пушкинских стихах. Какова история создания этого памятника?

— Пушкина я боготворил с детства. О своей любви к нему я мог бы говорить много, но считаю это нескромным. Ведь любовь всего нашего народа к Пушкину огромна. И как ярко, разнообразно и талантливо воплотилась она в изобразительном искусстве — графике, живописи, скульптуре!

К этому образу я обратился еще в 1937 году. Тогда широко отмечались пушкинские дни, связанные со 100-летием гибели поэта. Тогда же Совнарком принял решение установить памятник А. С. Пушкину в Ленинграде, и был объявлен Всесоюзный конкурс на лучший проект. В то время я только начинал учебу в академии и, конечно, не помышлял об участии в этом конкурсе. Но силы свои хотелось попробовать, и я сделал первый эскиз — для себя.

Конкурс был прерван войной и возобновлен в 1947 году. Мы с архитектором Василием Александровичем Петровым приняли в нем участие. Все проекты были выставлены в залах Русского музея для широкого обсуждения. Затем подвелись итоги, и мы получили право строить памятник.

— Что стояло для Вас за словами: право строить памятник?

— Прежде всего дальнейшее изучение материала, страдания, радости. Строить памятник — огромная ответственность, не только радость. Тем более возводить его в Ленинграде, где творили великие архитекторы и скульпторы. Еще большая ответственность была у нас: ведь памятник возводился Александру Сергеевичу Пушкину на одной из красивейших площадей Ленинграда, связанных с именем России, где стоит Русский музей. Да и само название у площади ответственное — площадь Искусств.

Создание памятника — событие не только художественное, но и гражданское, политическое. Умножается культурное достоинство Родины, в каком-то смысле определяется показатель авторитета ее культуры, искусства.



АЛЕКСАНДРУ
СЕРГЕЕВИЧУ
ПУШКИНУ

Кроме всех этих обстоятельств, нам надо было учиться делать памятник. Искать и открывать связи архитектуры и скульптуры, новые связи со зрителем, с нашим временем. В конечном счете решение всех задач сводилось к ответу на вопрос: почему ставится памятник, почему Пушкин нам необходим сегодня, остро современен, хотя и отдален более чем веком во времени.

Все это и определило решение образа Пушкина. Любое нарушение этих многогранных взаимосвязей исказило бы смысл и содержание образа. Такой памятник поэту может стоять только в Ленинграде и именно на данной площади. Перенести его в другое место невозможно, сразу же нарушится все его содержание.

Мне хотелось показать Пушкина необыкновенным, но земным и человеческим, каким он был, как я его представляю. Выразить обаяние Пушкина, благородство его характера, его любовь к свободе. Он воспринимается нами как современник, живет с нами, по-прежнему волнует его слово. Поэтому я стремился создать образ вдохновенного поэта, который как бы обращается к слушателям, к современникам, любому из нас.

Работа над памятником длилась восемь лет. 19 июня 1957 года он был открыт. С того памятного дня прошло более двадцати лет, даже позолота сошла с надписи на постаменте. Но образ гениального поэта волнует по-прежнему, с той же силой. Я счастлив, что судьба уготовила мне эту встречу, что мой труд послужит еще одним скромным вкладом в нашу изобразительную Пушкиниану.

— Часто мы определяем понравившуюся картину, скульптуру или другое произведение искусства одним словом — хороший. Что Вы,



М. Аникушин, архитекторы С. Сперанский, В. Каменский. Общий вид монумента героическим защитникам Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Бронза, гранит, бетон. 1975.

М. Аникушин. Ополченцы. Скульптурные группы монумента. Бронза, гранит. 1975.

Михаил Константинович, вкладываете в понятие «хороший памятник»?

— В нем я нахожу ответ на вопрос — что такое благородство формы, как эта форма строит-



ся. Мне становится ясен духовный, художественный багаж скульптора, степень его самообразования. В таком памятнике должно быть органичное единство формы и содержания, когда идея его читается естественно. Это свойство дается скульптору, художнику врожденно, и его надо закреплять трудом, жестокой работой над собой.

— После Пушкина Вы работали над образом В. И. Ленина, образом совершенно другого содержания?

— После того как был объявлен конкурс для сооружения памятника В. И. Ленину в Ленинграде, мы сделали множество эскизов. Вначале поиски были направлены на то, чтобы раскрыть образ Ленина как философа-гуманиста. Ленин — великий человек нашей эпохи, но его величие никогда не заслоняло душевности, обаятельности. Он обладал удивительным даром притягательности, вокруг него всегда собирались люди. Ленин заражал своей самоотверженностью и преданностью борьбе во имя блага простых людей.

Мне хотелось подчеркнуть человечность великого вождя, ту черту, которая выражена в словах Маяковского — «самый человечный из всех живущих на земле людей».

Шли годы. Мои представления о том, каким должен быть этот образ, обогатились. Под воздействием многих обстоятельств и прежде всего

в результате углубленного изучения документов, воспоминаний о Владимире Ильиче.

Скульптору в единовременном представлении нужно выразить многое. Поэтому столь важно определить ведущую идею в решении темы. Я убеждался, что главным в образе Ленина должна стать непобедимость, смелость, отвага, необыкновенная убежденность в правоте дела пролетариата. Мне особенно запомнились строки Н. К. Крупской, вспоминаяшей, каким был Ильич после свершения Великой Октябрьской революции: «Он был в необычайно радостном состоянии». Осуществилась мечта рабочих, крестьян, всех прогрессивных людей России. Конечно, ликование, радость Ильича огромны, несмотря на то, что дел предстояла уйма, многие были и сложнее свершенного. Это состояние Ленина в первые дни Октября мне хотелось передать. Слова Н. К. Крупской о том, что Владимир Ильич смел и отважен, послужили основным ключом в решении образа.

Некоторые не сразу приняли такое решение всего памятника. Не сразу поняли суть образа и форму выражения этой сути, были в плену традиционных представлений о памятнике Владимиру Ильичу.

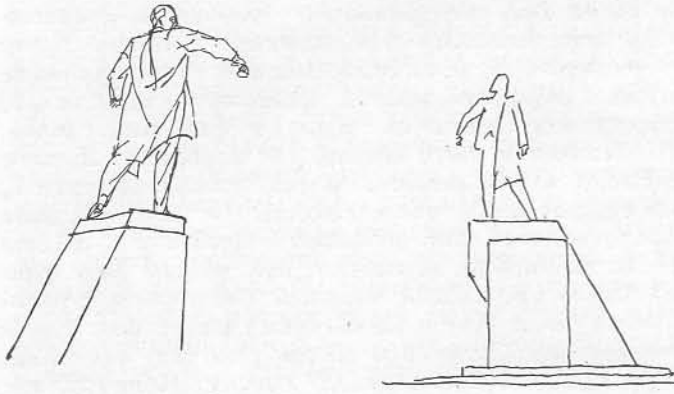
Работа над образом Владимира Ильича явилась для меня большой школой искусства и жизни. Она заняла более 13 лет. Памятник был открыт на Московском проспекте в 1970 году, когда широко отмечалось 100-летие со дня рождения Ильича. Сейчас он завершает один из современных ансамблей города.

— Как Вы характеризуете эти тринадцать лет работы?

— Сооружение памятника В. И. Ленину — высокая честь и доверие художнику. Но и

М. Аникишин.
Солдаты. Скульптурная
группа монумента.
Бронза, гранит. 1975.





М. Аникишин.
Рисунки памятника
В. И. Ленину. 1969—1970.

художник должен оправдать это доверие, отдать все свои знания, мастерство, чтобы хоть мало-мальски приблизиться к своему герою. Нужны годы, огромный труд проникновения в образ, наблюдения и, конечно, самоотверженность.

— Эти годы, вероятно, значительно подготовили Вас к созданию монумента героическим защитникам Ленинграда. Как Ваши жизненные впечатления повлияли на решение образов этого ансамбля?

— Я работал в содружестве с архитекторами Сергеем Сперанским и Валентином Каменским. Все трое мы принимали участие в защите Ленинграда в годы войны, были свидетелями беспримерного мужества ленинградцев. Естественно, что мы воспринимали эту работу как свой патристический и гражданский долг перед павшими и живыми ленинградцами.

Все знают мемориал на Пискаревском кладбище. Это памятник погибшим, жертвам фашистской блокады города. Новый ансамбль, который сооружался на исторически конкретном месте боев — Средняя Рогатка, направление Пулковое, южные ворота города, — должен стать памятником Победе.

Прошло много времени, прежде чем окончательно определилось, каким ему быть. Бесчисленное количество вариантов нами рассмотрено: показать подвиг ленинградцев через аллегии, символы или реальные образы? Но в конечном счете победил один принцип — рассказать, как это в действительности было, показать героизм и благородство защитников города, их подвиг во всем его величии и драматизме. Не символической и плакатно-обобщенными формами должен быть отмечен великий в своей человечности подвиг защитников Ленинграда, а как бы эпической поэмой в бронзе и камне, исполненной глубокого чувства и душевной красоты. Чтобы те, кто был здесь в годы войны, увидели себя, а кто не был — тот подумал: я тоже мог стать таким же. Чтобы молодые поняли: победу одержали не сверхчеловеки, а простые люди, у которых свои представления о ценностях жизни, благородстве, братстве, воспитанные партией, нашим строем, Лениным.

Скульптурная композиция монумента состоит из нескольких сюжетных групп. Она рассчитана на последовательное восприятие образов. Пришедший к памятнику как бы становится участником событий, может уловить настроение и чувства тех, кто встал против черной силы и победил.

Первая группа, которая появилась у меня в эскизе, — «Блокада», или «Реквием». Она передает обстановку и впечатление тревожных военных дней. Здесь образ первых дней блокады — гибель ребенка от первых снарядов, упавших на площади Труда. Его держит на руках скорбная мать. И образ блокадной зимы, когда силы ленинградцев истощены, передан в другой группе — солдат поднимает тень человека — женщину-горожанку.

В скульптурных группах левой и правой частей памятника можно прочесть биографии героев, как бы увидеть ситуации, типичные для того времени. «Летчики и моряки», «Снайперы», «Трудовой фронт», «Народное ополчение», «Солдаты» — в этих скульптурах мы стремились передать образы защитников города, спящих одной целью, одним стремлением — не сдаться врагу, отстоять Ленинград. В центре ансамбля венчает двухфигурная композиция «Победители. Рабочий и Солдат». Она символизирует те силы, что одержали Победу, — единство фронта и тыла, всего советского народа. Воин опустил автомат, война закончена, но он на страже, а рядом с ним рабочий уверенно держит молот — трудовой подвиг продолжается.

— Нет ни одного человека, который остался бы равнодушным у этого монумента. Он стал символом подвига ленинградцев. Создатели его удостоены самых высоких наград. Ему посвящены стихи и тысячи строк взволнованных записей в книге отзывов. И эта народная признательность, вероятно, самая большая награда...

— Для художника главное — видеть, что твой замысел нашел отклик у зрителя. Среди многочисленных отзывов о мемориале героическим защитникам Ленинграда мне особенно запомнились строки: «Он заставляет сильнее биться сердце с гордостью за тех, кто победил, и с болью за тех, кто не дошел до Победы».

Эти слова говорят о том, что наш труд помогает людям сохранить память о героическом времени, а рассказать о нем я обязан как художник и гражданин. Наши внуки родились в счастливую мирную пору, и нельзя, чтобы в их жизнь ворвалось то, что пережили мы.

— Михаил Константинович, ныне за Вашими плечами огромный профессиональный и жизненный опыт, годы творческих исканий, сомнений и открытий. Какое качество, на Ваш взгляд, необходимо более всего для того, чтобы стать и быть художником?

— Надо любить искусство больше всего в жизни и уметь подчинить ему всю свою жизнь. А это не всем дано. Поэтому не будем ограничиваться обращением только к будущим художникам. На свете важны все профессии. Знать искусство, уметь рисовать должны все дети —

М. Аникушин.
Блокада.
Скульптурная группа
монумента.
Фрагмент.
Бронза, гранит. 1975.

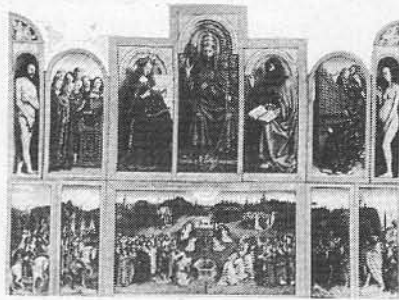
станут ли они инженерами, рабочими, космонавтами. Тот, кто познает изобразительное искусство в детстве, обретает объемное видение, пространственное воображение, а это так нужно во всех областях человеческой деятельности.

Но важнее другое — искусство помогает воспитывать благородство, гордость за то, что сделано прекрасного до тебя. Вот это чувство уважения к прошлому и борьбу за будущее я считаю главным в воспитании юношей и девушек, которые стоят на пороге самостоятельной жизни. Мы должны быть бережливы к тому добру, которое принадлежит всем нам, всему нашему государству. Если мы воспитаем в себе это чувство, тогда не придется говорить о сохранении природы в общегосударственных масштабах, о сохранении памятников прошлого.

Работа художника, особенно скульптора, связана с уважительным отношением к наследию. Не только в одном смысле — охранять. Но и в другом — создавать новое, продолжая лучшие традиции предшествующих поколений, делать их живыми памятниками своего времени.

Беседу вела Н. ПЛАТОНОВА





ГЕНТСКИЙ АЛТАРЬ

Услияния двух рек — Лиса и Шельды — стоит старинный город Гент. На набережных сохранились дома, которым уже перевалило за семьсот лет, древний замок графов фландрских вздымает к сумрачному небу зубцы стен и огромной могучей башни — донжона, где жили и спасались от врагов владельцы. И чудится, как много лет назад, вглядываются в даль дозорные с вершины городской башни — беффруа, увенчанной флюгером в виде выкованного из железа позолоченного дракона.

Сейчас Гент — один из городов Бельгии, страны сравнительно молодой, ставшей окончательно независимой в 1830 году. В шпору средневековья он был богатейшим городом северной Европы, столицей Фландрии, маленькой, но отважной страны, не раз побеждавшей отборные войска могущественных сопредельных государств. Здесь, в Генте, умели сражаться и умирать за свои права и свободу. Знаменитый колокол сторожевой башни, прозванный «Роландом», созывал громopodobным звоном жителей на защиту города.

Отшумели века. У подножий грозных стен и башен перезваниваются трамваи, бесчисленные разноцветные автомобили с трудом пробираются по узким средневековым улочкам, отблески электрических реклам вздрагивают вечерами на угрюмых, почерневших от времени каменных старейших зданий. Но внимательный взгляд

и сегодня без труда отыщет в шумном современном городе горделивые памятники минувшего. И среди них — собор святого Бавона, великолепное готическое здание в самом центре города, рядом с беффруа. Не только стройность его стремительно взлетающей к облакам башни, редкостное по красоте кружево сводов привлекают сюда тысячи людей с разных концов земли. В соборе находится прославленный Гентский алтарь, одно из лучших созданий нидерландского Возрождения.

Издавна существовал обычай, согласно которому состоятельные горожане заказывали картины, разумеется, на темы из священной истории и дарили их той церкви, которую посещали. Так можно было приобрести популярность у прихожан, тем более что в композицию включались портреты заказчиков-донаторов.

И вот в начале 1430-х годов Иос Фейт, один из богатейших в городе людей и будущий бургомистр Гента, заказал большой складень (картину из трех складывающихся частей) самому знаменитому в ту пору художнику Яну ван Эйку, придворному живописцу герцога Филиппа Доброго. Фландрия тогда входила в состав Бургундского герцогства. Владетели Бургундии охотно признавали превосходство фламандской культуры, даже перенесли столицу во фламандский город Лилль. И, разумно считаясь с вольнолюбием гентских горожан,

поощряли развитие торговли, ремесел и искусства, расцвет которых способствовал блеску герцогского двора.

Ван Эйк пользовался доверием и расположением герцога, ценившего его талант и разносторонние познания. О жизни художника известно очень мало, история сохранила лишь дату его смерти — 1441 год, несколько фактов биографии. А главное, сохранились его картины. И среди них алтарь в церкви св. Бавона. До сих пор неясно, какую роль сыграл в работе над алтарем старший брат Яна ван Эйка — Губерт. В нашем коротком рассказе не станем касаться этой проблемы, ведь главное — сама живопись триптиха.

В 1432 году складень установили в соборе. В будние дни он оставался закрытым, можно было видеть лишь внешние его створки. Изображения на них, написанные нежными оттенками серебристо-коричневых красок, выглядели почти монохромными. Только фигуры донаторов в нижних углах изображены во всем естественном многоцветии, да крылышки ангела в верхней части алтаря пере-

Ян ван Эйк. Гентский алтарь.

Общий вид с открытыми створками.

Гент, собор св. Бавона.

Ян ван Эйк.

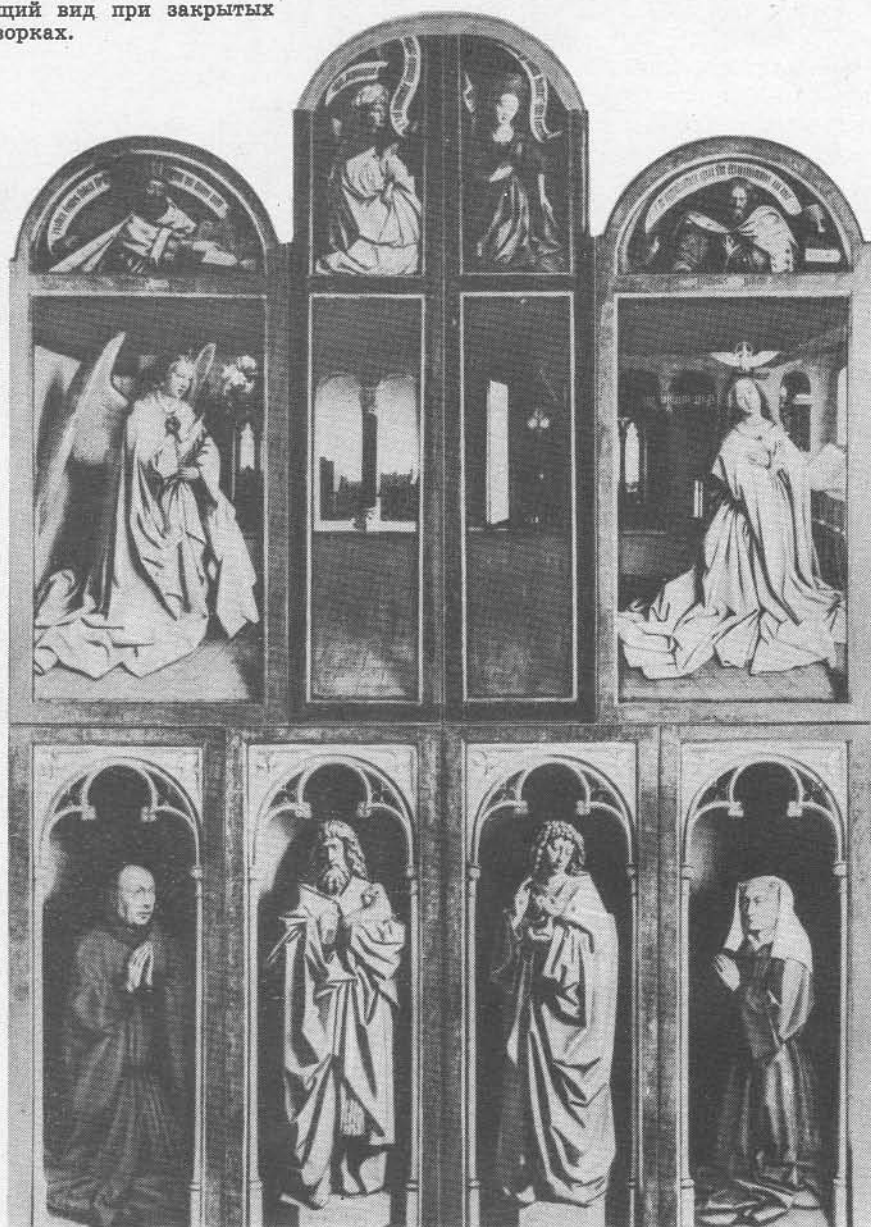
Поклонение агнцу.

Гентский алтарь, центральная внутренняя сцена.

Фрагмент.



Ян ван Эйк.
Гентский алтарь.
Общий вид при закрытых
створках.



ливаются летучими радужными тонами.

Лица донаторов прописаны с суровой фанатичной тщательностью, каждая морщинка изображена с микроскопической точностью, даже жилка на виске старого Фейта, кажется, пульсирует, как живая. Но нет в этом пустой мелочности, дешевой иллюзорности, всегда чуждой большому искусству. Северное Возрождение (в отличие от итальянского) не знало памятников античности, учивших мастеров Флоренции или Рима искать отвлеченный, возвышенный идеал. И ван Эйк писал лишь то, что видел, то, что свойственно именно этому хитро-

му, мудрому, не слишком доброму и очень уверенному в себе старику, который, преклонив колена, шепчет молитву, вовсе не отрешаясь от земных забот. Под кистью художника мельчайшие черточки обрели строгое достоинство вечной, несуетной жизни. А великолепная яркость одежд, спадающих продуманными, как тончайший орнамент, складками, придает фигурам торжественность навсегда остановившегося праздника.

Ван Эйк и его соотечественники не изучали пластическую анатомию и перспективу, науки, так хорошо известные итальянским живописцам. На севере было

меньше знания, больше интуиции, меньше рассудочности, больше чувства. В Гентском алтаре много от готического искусства: оно сказывается и в нарядных складках одежд, за которыми трудно угадать живое, объемное тело, и в обрамлении ниш, в которых помещены донаторы. Если в изображении архитектуры собора еще ощутима готика, то в живописи лиц — уже Возрождение. Движение времени властно ощутимо в алтаре, соединившем в себе уходящие вкусы с дерзостью нового видения.

Рядом с полнокровной земной реальностью донаторов статуи святых, фигуры архангела Гавриила и девы Марии наверху кажутся почти бесплотными, невесомыми. Архангел приносит Марии весть, что ей суждено стать матерью Иисуса, но в сцене благовещения, право же, нет священного трепета. Архангел, как юный и застенчивый рыцарь, церемонным жестом склоняет лилии перед юной женщиной, смущенно опустившей глаза, — не так уж это далеко от того, что происходило на грешной земле. Тем более, что местом действия служит комната, подобная сотням других комнат в Генте, где стены, пол, утварь материальны и осязаемы. Мягкий отблеск уходящего дня заставляет сиять золотым огнем медный рукомошник в нише, в проеме окна возникает вечеряющий город, предзакатное небо с косяком улетающих в бесконечную даль птиц. Вещи одухотворены внимательной и любовной кистью ван Эйка — все драгоценно в этом мире, надо только уметь видеть...

По праздникам алтарь открывали. И в собор, всегда сумрачный, как хмурое фламандское небо, врывались краски невиданной прежде яркости. Если итальянское солнце утоляло жажду света и фрески итальянских церквей писались обычно в сдержанных, мягких тонах, то Фландрию природа обделила солнцем и синим небом — потому живопись стремилась подарить этой обычно пасмурной стране неведомую ей праздничность колорита. Недаром именно здесь впервые начали писать маслом, и ван Эйк был, в сущности, первым, кто овладел вполне этой техникой.

Ян ван Эйк.
Поклющие ангелы.
Гентский алтарь, левая
внутренняя створка.



Алтарь буквально излучает сияние. Он словно светится изнутри, будто написан не красками, а расплавленными драгоценными камнями, поверх которых рассыпана тончайшая золотая пыль.

Главная композиция алтаря, по имени которой часто называют весь алтарь, — «Поклонение агнцу». Приносимый в жертву агнец (ягненок) был символом отданной Иисусом жизни ради вечного спасения смертных. Но нет ничего скорбного в написанной ван Эйком сцене. Скорее это нарядный спектакль под открытым небом. Ягненок напоминает изделие искусного ювелира, ангелы с разноцветными крылышками — диковинных птиц; и даже солнце с золотыми лучами кажется театральным. Со всех сторон окружают поляну люди, целые

процессии стекаются сюда, заполняя боковые, нижние створки алтаря. Одежды их разнообразны и роскошны, в толпе видны пестрые халаты, чалмы, татарские шапки — и все это не выдумка художника. Такую толпу можно было увидеть на улицах Гента в базарный или праздничный день, множество иностранцев из далеких стран стекалось в богатую фландрскую столицу. В картине ван Эйка нетрудно узнать башни и купола Гента, Брюгге или Дамме, только солнце светит с незнакомой фламандцам яркостью, небо сияет сапфировой синевой. Ван Эйк заставил солнце преобразить его родной пейзаж, устроил редкостный феерический спектакль. Смотрите люди, жители славного города Гента, как великолепен этот мир! — словно говорит художник. Каждый стебелек имеет неповторимый контур, каждый лист бросает особенную тень, и каждая ткань по-своему переливается на солнце... Ван Эйк, не боясь чрезмерной детализации, представлял одну за другой крохотные крупы бытия в их стройном согласии, слив их в единое ликующее зрелище.

В верхнем ряду, над «Поклонением агнцу», художник написал поющих и играющих на различных музыкальных инструментах ангелов, и чудится, их стройное пение вторит разыгрываемому внизу спектаклю. И даже грозный бог-отец, царящий над всем алтарем, и изображенные рядом с ним богоматерь и Иоанн Креститель так грациозны, так переливаются на золотом фоне их синие, пурпурные, изумрудно-зеленые одежды, что можно подумать — и они не более чем участники блистательного маскарада.

Но не так уж все просто в Гентском алтаре. Художник написал Адама и Еву — мифических прародителей человечества. Они входят в сказочный, нарядный мир, неся усталость, скорбь, пыль дальних трудных дорог. За ними густая тьма. Только они до конца реальные здесь, представленные немолодыми, наделенными суровой, неумолимой жизненностью. Их присутствие сразу же придает остальным изображениям нечто призрачное, будто существующее лишь в воображении этих людей.

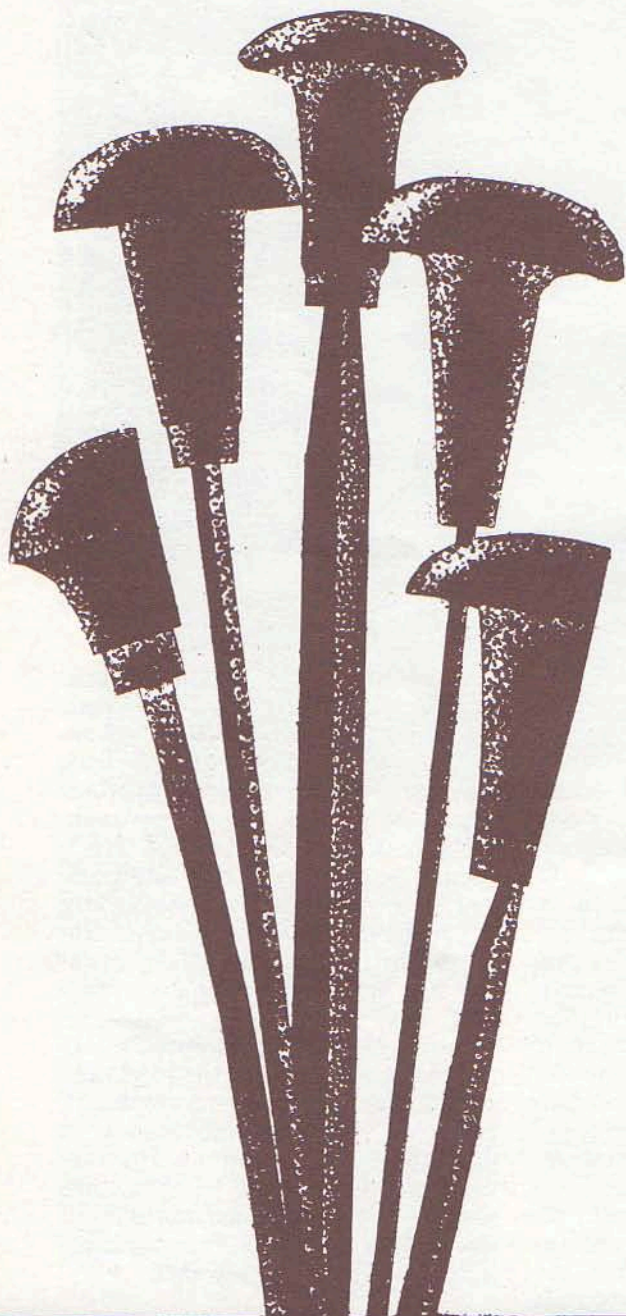
Ян ван Эйк.
Музицирующие ангелы.
Гентский алтарь,
правая внутренняя створка.



Впечатление от Гентского алтаря не только велико и радостно. Он восхищает и внушает тревогу, радует и беспокоит. В нем ощутима смена эпох и художественных вкусов, так несоизмерима живая выразительность лиц с бесплотностью тел под одеждой, так много странной задумчивости в прозрачных лицах лукавых ангелов, что поют под звуки органа, так по-мирски нарядны святые, так возвышенно-сосредоточенны некрасивые смертные люди. Неспokoйное и неминуемое движение времени, праздник и сомнение, восхищение миром и размышление о нем — это безразлично и нам — тем, кто живет спустя полтысячелетия после Яна ван Эйка, прославленного фландрского мастера.

М. ГЕРМАН

СОЮЗ ИСКУССТВА И ТРУДА



О РАБОТЕ ХУДОЖНИКА НА ПРЕДПРИЯТИЯХ КУРСКОЙ МАГНИТНОЙ АНОМАЛИИ

Впервые в район Курской магнитной аномалии я летел самолетом. С небольшой высоты открывалась величественная панорама предприятий КМА. Я видел огромную чашу Лебединского рудника, стройплощадку горно-обогатительного комбината, белоснежные трубы Оскольского цементного завода. Внизу двигались сотни автомашин, работали экскаваторы, шли железнодорожные составы. Вся земля была покрыта густой сетью линий электропередачи. И совсем рядом хлебные поля, животноводческие фермы. Это впечатление огромного размаха работ осталось в моей памяти навсегда...

Явления магнитной аномалии, наблюдаемые в этом районе, были впервые описаны в 1785 году известным ученым-астрономом П. Б. Иноходцевым. Однако об открытии его вскоре забыли. Лишь через сто с лишним лет в Курской губернии были проведены исследования, подтвердившие наличие магнитной аномалии с большим силовым полем. С тех пор она и называется Курской.

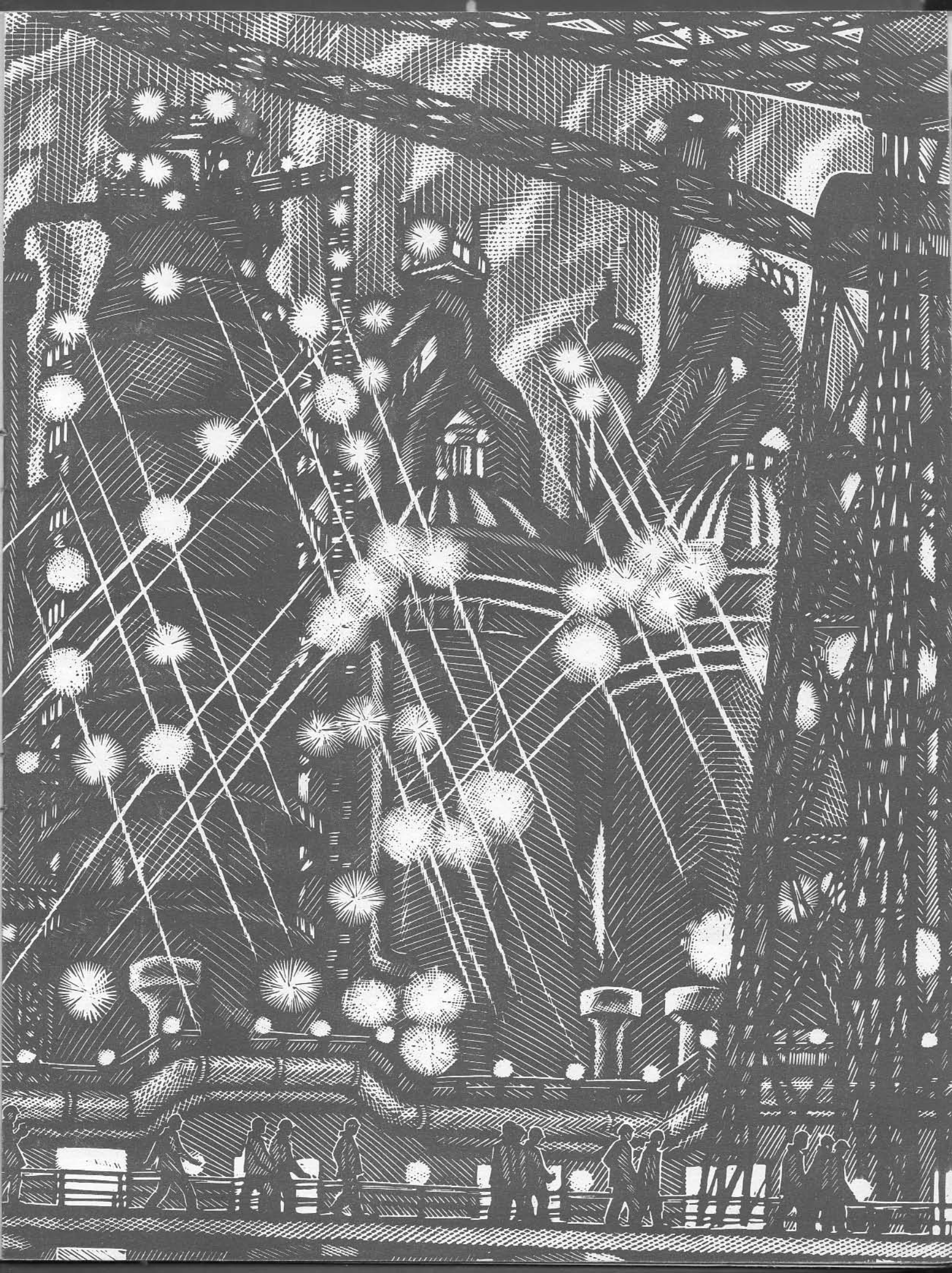
В 1919 году В. И. Ленин дал указание начать здесь планомерные разведочные работы. Еще через два года по его инициативе при ВСНХ была образована специальная комиссия, которую возглавил академик И. М. Губкин. Комиссия установила, что в районе КМА сосредоточены крупные запасы железной руды. В 30-е годы была начата их разработка. Железорудный бассейн расположен на территории многих областей: Белгородской, Курской, Воронежской, Орловской, Брянской, Донецкой, Сумской, Луганской и Ростовской. Занимая площадь 160 тысяч квадратных километров, он считается самым крупным в мире.

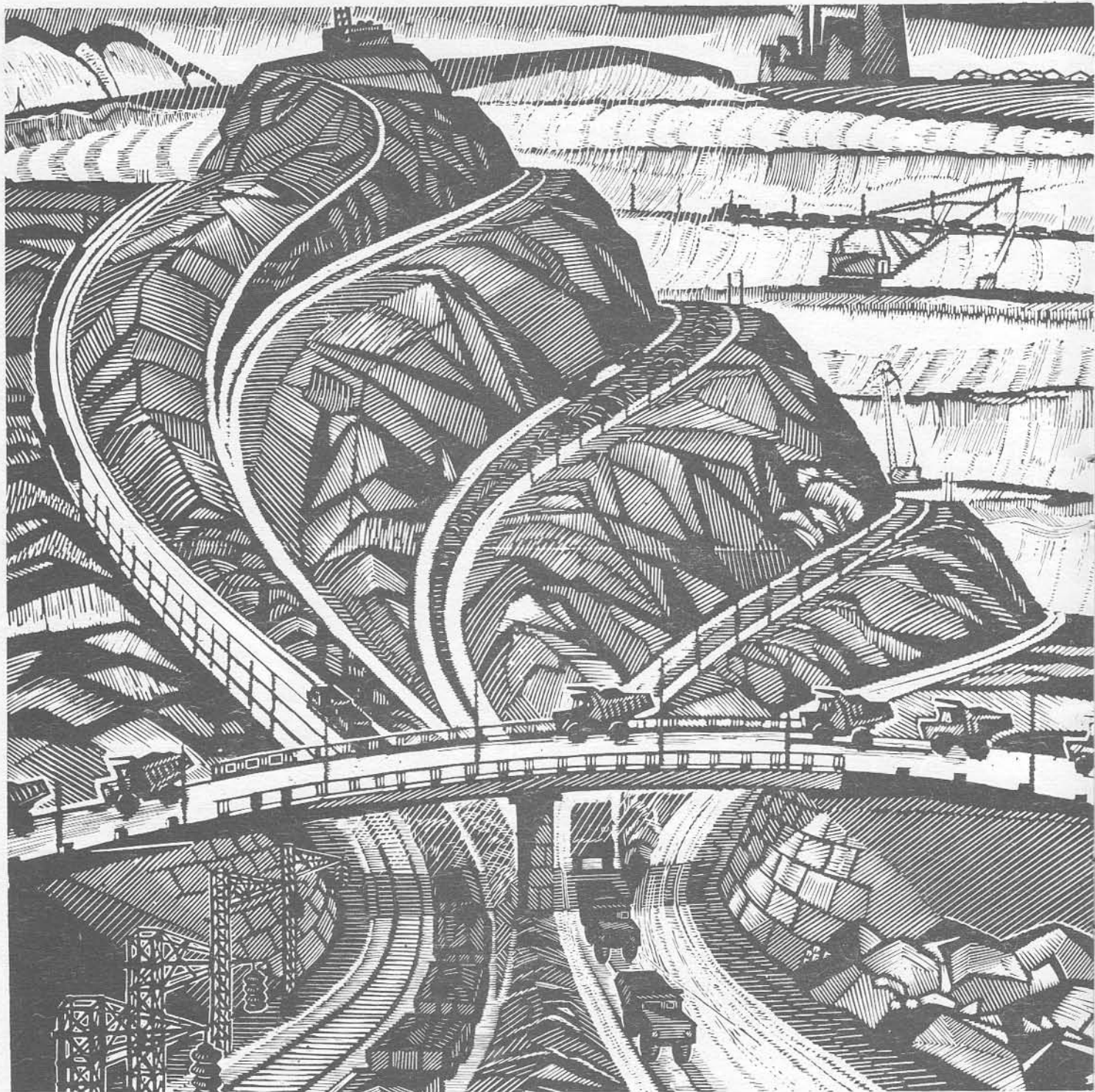
Но то, что я увидел в поездке, превзошло все ожидания. На Лебединском руднике я познакомился с работой большого современного предприятия. Буровые установки, роторные экскаваторы, мощные самосвалы, железнодорожные составы — все это вместе звучало как подлинная симфония труда! Я побывал на горно-обогатительном комбинате, осмотрел город Губкин, но не спешил рисовать. Ведь зрителю нужны не подробности производственного процесса, а обобщенный образ явления.

Постепенно созрели замыслы трех композиций: «Дороги», «Эстакада», «Провода». Начал работать над эскизами. Быстро сделав их, стал собирать конкретный материал: рисовал экскаваторы разных марок, БелАЗы в различных поворотах, эстакады по разгрузке обогащенной руды и многое другое. Собрав достаточный материал, я вернулся домой и приступил к эскизам в размер будущих гравюр. Работа шла успешно, и за короткий срок я сделал три гравюры под общим названием «КМА».

Эти композиции были показаны на зональной художественной выставке «Край черноземный», а также на республиканской и Всесоюзной выставках, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Гравюры получили добрую оценку критики и зрителей, а для художника нет более высокой награды, чем понимание и одобрение людей.

Надо сказать, что к теме индустрии я обратился





не впервые. Ранние мои работы посвящены нефтяникам Татарии. Там я родился, вырос. В начале 50-х годов в наши края пришли нефтедобытчики. Вышки поразили воображение ажурной стройностью. Потом рядом с нашими полями и фермами появились нефтекачалки. И вот что важно: и рабочие и колхозники одинаково бережно относились к земле и всему живому на ней. Наверно, поэтому нефтепромыслы казались нам, подросткам, частью природы, созданной самим человеком.

Эти детские впечатления дали очень много. Для меня индустрия не существует отдельно, она всегда связана с землей, с трудом земледельца. Можно восхищаться разумностью инженерных сооружений, но не нужно забывать и о необходимости бережного отношения к природе. И еще одно: постоянное сопоставление технических конструкций с природным миром стало важной особенностью языка моей графики...

Следующим большим событием стала поездка

М. Ахунов.
Дороги.
Фрагмент,
Линогравюра. 1968.

М. Ахунов.
Эстакада.
Линогравюра. 1968.

М. Ахунов.
Хлеб (Новолипецкий
металлургический
завод).
Линогравюра. 1977.



на Новолипецкий металлургический завод. Несколько дней ходил я по территории предприятия. Все здесь было грандиозно! И величественная архитектура заводских корпусов, и длинная лента прокатного стана «2000», и фейерверки доменного цеха. Я приходил на завод ранним утром, а уходил поздней ночью и все больше проникался уважением к труду металлургов. Как красиво и слаженно, в едином ритме работают доменщики и сталевары! Хотелось создать большую серию гравюр о заводе, о нашем рабочем классе.

Первые листы серии были посвящены пейзажу завода — на его территории много зелени и цветов. Пейзажные работы «Утро», «Ночная смена» и другие экспонировались на ряде выставок. В гравюрах «В литейном цехе», «Разливка прута», «В доменном цехе» я стремился передать поэзию труда металлургов.

Нововоронежская атомная электростанция тоже имеет прямое отношение к комплексу КМА. Огромные корпуса АЭС, выросшие на берегу тихого Дона, видятся мне светлыми и легкими. Я показал их как бы сквозь переплетение проводов линии электропередачи. Высоко над станцией пролетают стаи птиц. Эта деталь не случайна, она подчеркивает мирный характер курского атома. А гравюра «У пульта управления» посвящена силе человеческого разума, управляющего атомной энергией.

Следующим этапом «освоения» КМА был город Старый Оскол. Здесь мощный цементный завод, оснащенный современным оборудованием, про-

должается разработка Стойленского рудника. Гордостью черной металлургии страны станет Оскольский электрометаллургический комбинат — первенец бездоменного производства. Это комсомольско-молодежная стройка, по путевкам сюда приезжают юноши и девушки из всех союзных республик. Рядом строится фактически новый город с полумиллионным населением.

Один из первых листов гравюры из серии «На стройках Оскольского электрометаллургического комбината» посвящен молодым строителям. Листы «Молодость старого Оскола», «Фундаменты», «Арматуры», «Металлоконструкции» были показаны на республиканской и всесоюзной выставках.

Мне кажется, у линогравюры большие возможности для отражения индустриальной темы. Эта техника позволяет создавать монументальные образы и одновременно показать своеобразную декоративность инженерных сооружений.

А образы действительно нужны монументальные. Горняки и шахтеры КМА гордятся своими известными всему миру делами. Поездки в район Курской магнитной аномалии, знакомство с современными предприятиями обогащают представление художника о нашей замечательной Родине. При встрече со зрителями всегда говорю об этом.

Но главный рассказ — гравюры.

М. АХУНОВ,
заслуженный художник РСФСР

Воронеж



ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Древний Рим, история которого охватывает более двенадцати столетий, оставил человечеству богатейшее культурно-художественное наследие. В поэзии — это бессмертные творения Вергилия, Горация, Овидия, в истории — труды Корнелия Тацита и Тита Ливия, в философии — материалистические воззрения Лукреция, в ораторском искусстве — речи Цицерона. С эпохой расцвета Римской империи связано творчество знаменитого греческого писателя Плутарха и сатирика Лукиана, которого Энгельс назвал «Вольтером древности». Трудно переоценить значение римского права для всей последующей истории юридической мысли Европы, а латинский язык, на котором говорили и древние римляне, и многочисленные народы, подвластные Риму, стал родоначальником целой семьи современных романских языков, куда входят итальянский, французский, испанский, румынский и другие языки.

Древний Рим внес замечательный вклад в сокровищницу мирового искусства. Его выдающиеся достижения — грандиозные памятники зодчества: великолепные дороги, мощенные каменными плитами, которые соединяли Рим с самыми отдаленными городами обширной империи, гигантские акведуки-водопроводы, величе-

ственные храмы, зрелищные и мемориальные сооружения. Высочайшего совершенства достигли скульпторы, художники и мастера декоративно-прикладного искусства Древнего Рима. Его художественная культура органично впитала в себя все лучшее, что создали цивилизации Древнего Востока и античного Средиземноморья, и в то же время сохранила неповторимую оригинальность и своеобразие эстетических вкусов, которые сложились на протяжении нескольких веков существования древнеримского рабовладельческого государства.

Многое Рим унаследовал от своих предшественников, но особую роль в формировании и расцвете его искусства сыграли творческие традиции этрусков, одного из наиболее развитых народов Древней Италии, и культура Древней Греции. Недаром поэт Гораций утверждал, что «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый внес искусства...». Эллинская мифология, наука, литература, театр, зодчество и изобразительное искусство Древней Греции оказали очень сильное воздействие на жизнь Древнего Рима.

С легендами об основании города связан самый ранний памятник римской скульптуры — бронзовая статуя волчицы, получившая прозвище «Капитолийской»

от названия холма, где она стояла. Эту статую отлили в начале V века до н. э., когда Рим освободился от власти этрусских царей, более столетия правивших городом, и стал рабовладельческой республикой. Скульптура находилась рядом с древнейшим храмом бога-громовержца Юпитера Капитолийского и напоминала о событиях, якобы сопутствовавших возникновению Рима. По преданию, его основали в 754 г. до н. э. братья-близнецы Ромул и Рем — сыновья бога войны Марса, потомки троянского героя Энея. Их мать была дочерью правителя города Альба Лонга, которого сверг с престола его коварный и завистливый брат Амулий. Он же приказал бросить в реку Тибр корзину с новорожденными, но волны вынесли их на берег. Плач голодных малышей привлек волчицу, которая выкормила их своим молоком. Став взрослыми, братья отомстили жестокому Амулию и, покинув Альба Лонга, zaloжили новый город на месте чудесного спасения. При этом между братьями вспыхнула ссора, и старший, Ромул, убил Рема. Город же получил имя основателя — Ромула. Современные итальянцы, как и древние римляне, называют его «Рома», мы же в силу давней традиции произносим имя «вечного города» как «Рим».

Образ волчицы стал символом всей истории Древнего Рима. В V—I веках до н. э., в период существования Римской республики, ее легионы завоевали города этрусков и греческие колонии на юге Апеннинского полуострова, сокрушили мощь Карфагена, захватили Грецию, страны Ближнего Востока, Египет, Северное Причерноморье. За пять столетий Рим из маленького, ничем не примечательного городка, расположенного на семи холмах по течению Тибра, превратился в столицу огромной империи. Ее границы простирались от берегов Атлантики до пустынь Средней Азии, от снежных хребтов Кавказа до порогов Нила.

Центром деловой и общественной жизни республиканского Рима служил Форум Романум — площадь, лежавшая в низине между холмами Капитолием и Палатином. Здесь происходили народные собрания, избирали консулов, правивших государством, решали вопросы войны и мира, устанавливали законы, приносили жертвы богам, заключали торговые сделки. Римский форум, окруженный общественными зданиями, украшенный мраморными и бронзовыми статуями, колоннами и арками, которые прославляли победы, был своеобразной парадной гостиной города. От него начинались важнейшие дороги Италии, к нему сходились главные улицы Рима. В I веке до н. э. форум занимал пространство длиной 160 метров и шириной от 50 до 80 метров. Он был свидетелем яростной политической борьбы и кровавых гражданских войн, которыми сопровождалось падение Римской республики и возникновение Римской империи, существовавшей с I по V век н. э.

В эпоху Республики возникло искусство римского скульптурного портрета. Его истоки связаны с обычаем почитания умерших предков, который римляне заимствовали у этрусков. С лица покойного снимали гипсовую или восковую маску. Она с бесстрашной точностью передавала черты лица умершего человека. Такие маски выставляли в парадной комнате богатого дома — атриуме, а в дни погребальных процессий их несли за гробом покойного, как будто, кроме живых род-



◀ Капитолийская волчица.
Бронза. Начало V в. до н. э.
Рим. Палаццо
Консерватори

Статуя императора Октавиана Августа.
Мрамор. Начало 1 в. н. э.
Рим. Ватикан.

ственников, в траурном шествии принимали участие и предки умершего. Натуралистически исполненные маски не были произведениями искусства, но они воспитывали у скульпторов навыки правдивого изображения человеческого лица и приучили римлян ценить в портрете индиви-

дуальную неповторимость и жизненную достоверность.

Развитию портрета способствовало стремление к познанию человеческих чувств и характеров, которое ярко проявилось в духовной культуре Рима во II—I веках до н. э. Тогда же римским чиновникам было предоставлено право



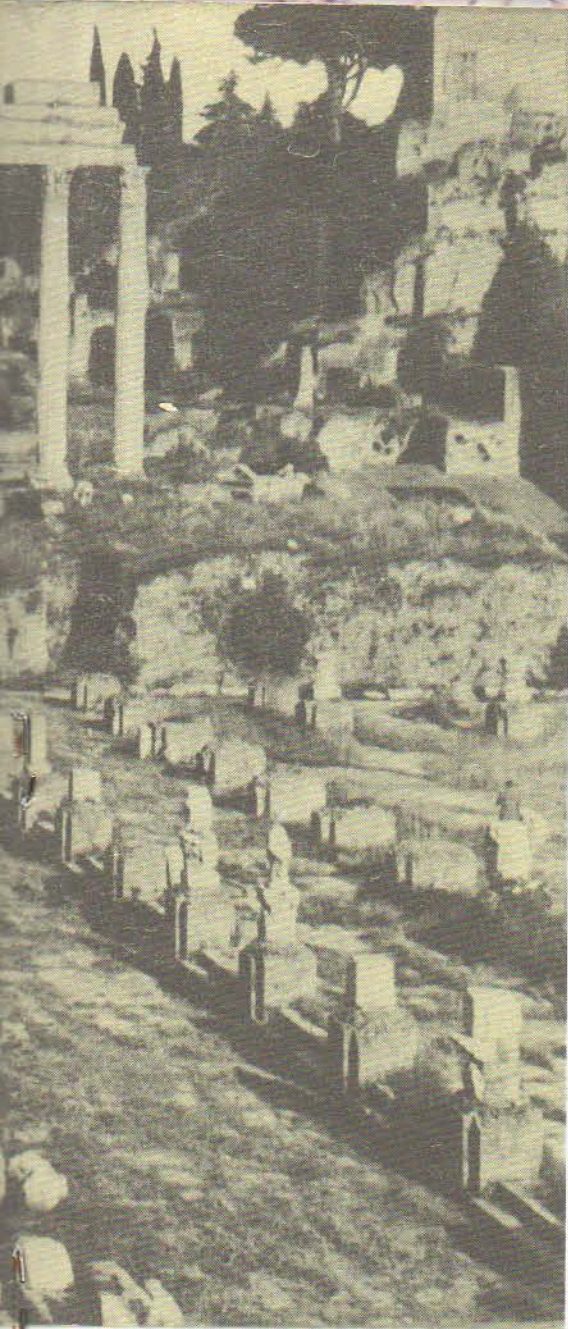
Римский форум.

воздвигать в общественных местах свои статуи. От этих статуй требовали прежде всего внешнего сходства, поскольку они изображали людей, хорошо известных римлянам. Конкретность восприятия отличает творчество римских мастеров от типически обобщенных образов классического искусства Древней Греции. Представлению о прекрасном, сложившемуся у римлян, свойствен трезвый рациональный подход к действительности, без малейших попыток ее идеализации.

Этими чертами отмечен портрет старого римлянина, исполненный в I веке до н. э. С удивительной зоркостью скульптор передал в

мраморе мощный купол головы и аскетически суровый облик модели — изрезанный морщинами лоб, собранные у переносицы складки, глубоко посаженные глаза, высохшую, как пергамент, кожу, сжатые в тонкую линию губы и тяжелый волевой подбородок. Мастера привлекло не только своеобразие внешности, но и общее впечатление, которое производит это старческое лицо, проникнутое внутренней значительностью. Перед нами образцовый римлянин старого закала, настойчивый и властный человек с сильным характером, олицетворение древнеримской доблести, дисциплины и строгости нравов.

С падением Римской республики и установлением монархии искусство было вынуждено возвеличивать личность императора, прославлять его власть. Эту мысль ярко выразил Вергилий в своей поэме «Энеида»: «Вот твое, римлянин, будет искусство. Помни, что ты должен народами править, им устанавливать мир, слабых щадить и укрощать горделивых». Идея мощи и силы императорского Рима нашла образное выражение в многочисленных статуях правителей, воздвигнутых в храмах и на площадях во всех городах огромной державы. Изображая императора, скульптор стремился сохранить порт-



ретное сходство и в то же время подчеркнуть качества идеального гражданина — цельность натуры, благородство, обаяние ума и нравственную красоту.

Так, в мраморной статуе первого римского императора Октавиана Августа, исполненной в начале I века н. э., привлекают монументальное величие и торжественная приподнятость образа. Правитель в чеканных доспехах полководца обращается с речью к воинам. Его гордая поза и выразительный жест протянутой руки придают статуе значительность. Облик императора наделен выражением мужественной прямоты и честности. Могучая фигу-

ра с атлетически развитой мускулатурой вызывает в памяти классические статуи Древней Греции, которые служили римским мастерам этой эпохи образцом для подражания. У ног Октавиана крылатый Амур, сын богини Венеры, от которой якобы происходил род императора. Героизированный образ владыки, созданный скульптором, кажется, вторит поэтическим строкам Горация: «Юпитер, грома мечущий, — верим мы, — царит на небе: здесь, на земле, к богам причтется Август, покоривший Риму британцев и персов грозных».

Идея величия Рима с особой силой звучит в памятниках архитектуры, созданных зодчими в I—IV веках н. э. Монументальные сооружения строились с определенной политической целью — показать щедрость правителя и оставить его имя в памяти потомков.

В 75—80 гг. н. э. в Риме был построен грандиозный амфитеатр династии Флавиев, получивший в средние века название «Колизей», от латинского слова «колоссеум» (колоссальный). В плане он представляет собой овал размерами 188×156 метров, его стена высотой 50 метров сложена из прекрасно обработанных крупных блоков травертина, соединенных железными скрепами. Основу конструкции стены составляют скрытые в ней мощные столбы, на которые опираются три яруса сводчатых арок. В нижнем ярусе арки отделены одна от другой дорическими полуколоннами, в среднем — ионическими, в верхнем — коринфскими. Гладкую стену, венчающую Колизей, расчленяют коринфские пилястры, а между ними выступают кронштейны, к которым крепились паруса, защищавшие зрителей от палящего южного солнца. В оформлении внешнего облика Колизея зодчий умело применил элементы греческой ордерной системы, превратив их в архитектурную декорацию. В дальнейшем использованная здесь ордерная аркада стала важнейшей композиционной формой римской архитектуры.

Центр этого гигантского сооружения занимала площадка, на которой происходили поединки

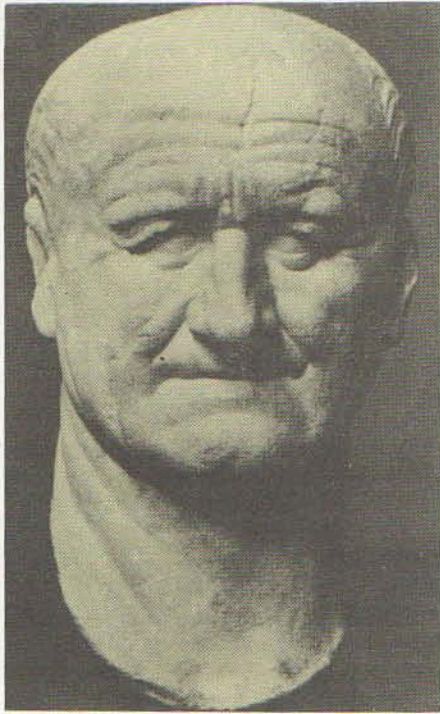


ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

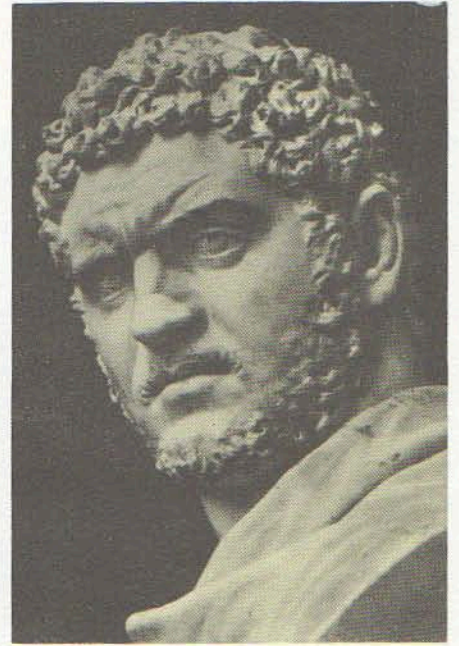
гладиаторов, а также их схватки с хищниками. Площадку назвали ареной, поскольку обычно ее посыпали мелким белым песком (по-латыни «арена»), чтобы скрыть кровь. В Колизее могли одновременно сражаться до трех тысяч пар гладиаторов. Вокруг арены располагались мраморные кресла для императора и знатнейших сенаторов, далее шли три яруса каменных скамей, где сидели состоятельные римляне, а наверху находилась деревянная галерея с местами для женщин и рабов. Амфитеатр вмещал около 50 тысяч зрителей. Тщательная продуманная система входов, лестниц и внутренних галерей позволяла быстро заполнить или освободить Колизей.

Римские зодчие эпохи империи особенно широко использовали такие архитектурные формы, как арка, свод и купол. Они представляют оригинальный вклад Рима в историю мировой архитектуры. Арка приобрела и самостоятельное значение, превратившись в триумфальный памятник, который воздвигали в честь императоров и одержанных ими побед. Такова прекрасная мраморная арка императора Тита, построенная около римского Форума в 81 г. н. э. в память о его победе над восставшей Палестиной. Арка, украшенная мемориальной надписью, служила постаментом для бронзовой скульптурной группы, запечатлевшей императора и богиню победы Викторию на колеснице, запряженной четверкой лошадей.

Типичным памятником Рима времен империи была колонна императора Траяна — монумент, прославляющий победу римлян над племенами даков, одержанную в начале II века н. э. Тридцатиметровой высоты колонна, сложенная из 17 барабанов каррарского мрамора, была в древности увенчана восьмиметровой



Портрет императора Каракаллы.
Мрамор. 211—217 гг. н. э. ▶
Неаполь. Археологический музей.

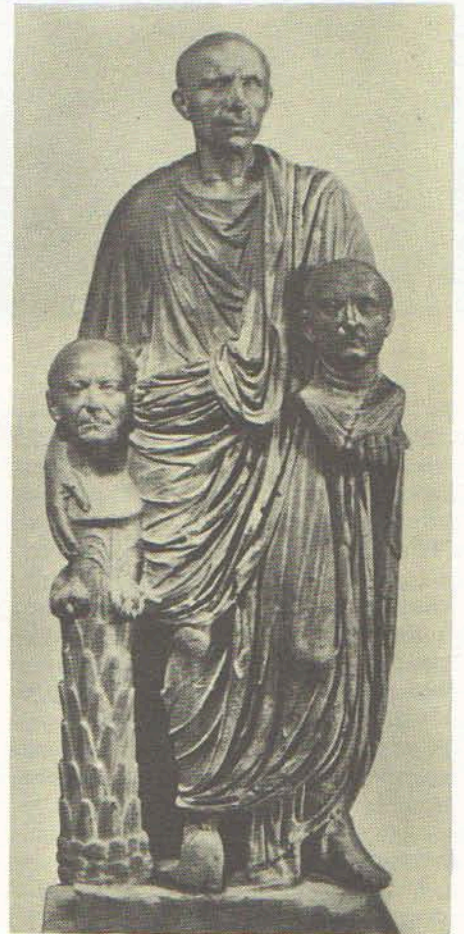


Портрет дамы.
Мрамор. 80—90-е гг. н. э.
Рим. Капитолийский музей.

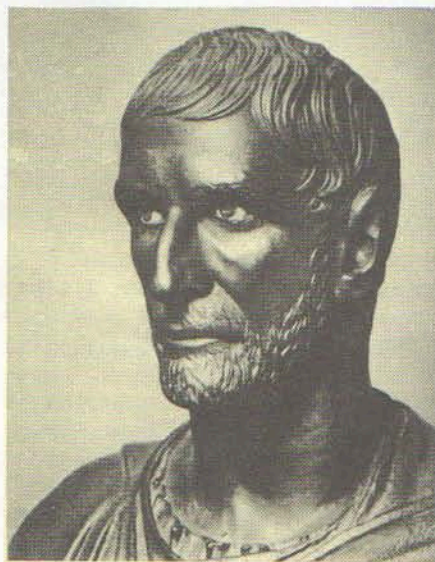


Портрет императора Веспасиана.
Мрамор. 70-е гг. н. э.
Копенгаген. Нью-Карлсбергская глиптотека.

Римлянин с портретами предков.
Мрамор. I в. до н. э.
Рим. Палаццо Барберини.



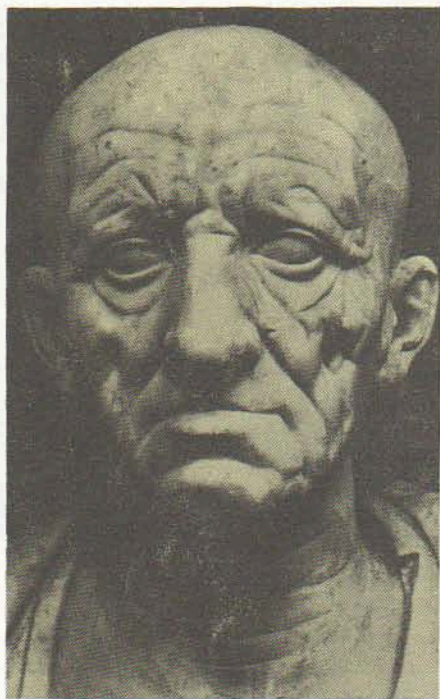
Рельеф колонны Траяна.
Фрагмент.



Бюст так называемого Брута.
Бронза. Первая половина III в. до н. э.
Рим. Палаццо Консерватори.

бронзовой статуей императора. Внутри она имела винтовую лестницу из 185 ступеней, а снаружи была облицована плитами паросского мрамора с высеченными на них рельефами, которые с римской точностью и любовью к деталям воспроизводят важнейшие эпизоды двух войн Траяна с даками. В этих сценах показаны 2500 разнообразных фигур, и среди них 90 раз повторяется изо-

Голова старого римлянина.
Мрамор. I в. до н. э.
Рим. Музей Торлония.



Арка императора Тита.
Мрамор. 81 г. н. э. Рим.

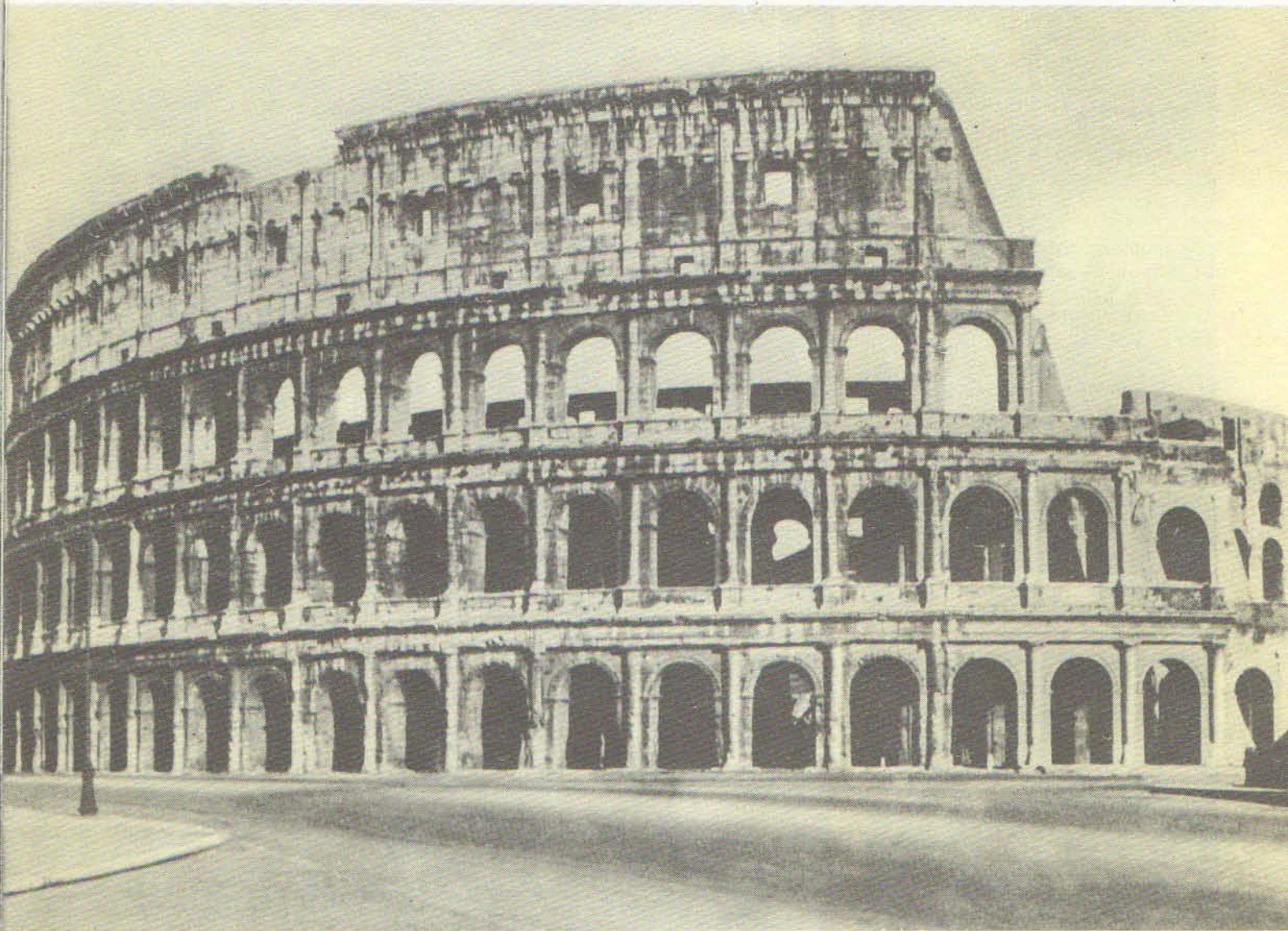
бражение самого Траяна, одного из наиболее выдающихся полководцев и правителей Римской империи. Двухсотметровый фриз, опоясывающий колонну Траяна, — уникальный памятник римской скульптуры и великолепный образец повествовательного исторического рельефа.

К числу самых знаменитых сооружений Древнего Рима относится построенный в 115—125 гг. н. э. Пантеон императора Адриана — круглый в плане храм,

перекрытый куполом. Его название означает по-гречески «храм всех богов». В Пантеоне органично сочетаются высокое техническое мастерство и художественная выразительность римской архитектуры. Круглая стена здания толщиной 6,2 метра выполнена в кирпично-бетонной технике, которую римляне изобрели еще в III веке до н. э. Восемь массивных опор-пилонов, скрытых в стене и соединенных друг с другом системой кирпичных

арок, образуют каркас, несущий на себе тяжесть гигантского купола. Вместе с кирпичной поверхностью стена, столбы и купол составляют единый монолит. Конструкция каркаса снаружи и внутри храма искусно скрыта плитами облицовки.

Интерьер Пантеона поражает необычайной цельностью и гармонической красотой. Эти качества достигнуты благодаря ясной логике архитектурного замысла и точно найденной соразмерности

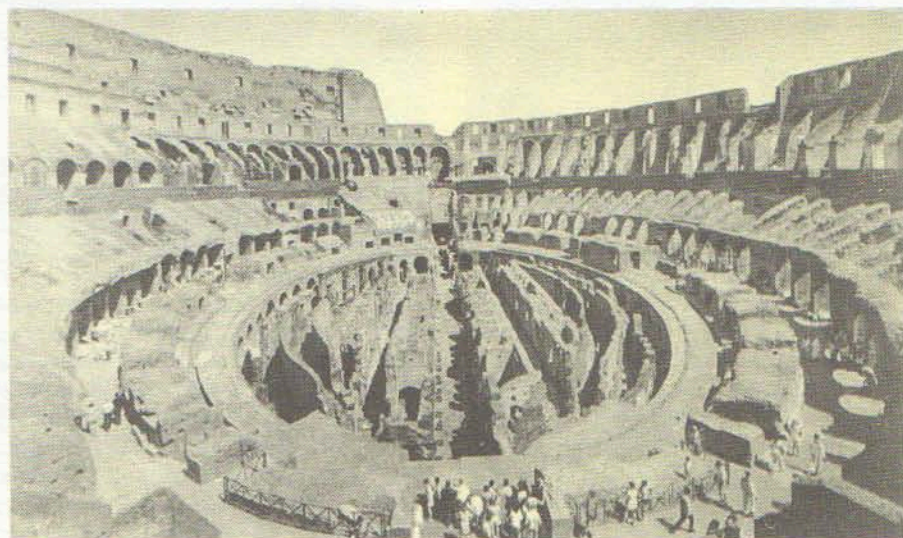


пропорций. Диаметр здания (43,2 м) почти равен его высоте (42,7 м), а стена, поддерживающая купол, составляет половину высоты Пантеона. Изнутри купол представляет правильную полу-сферу. Сквозь девятиметровое отверстие в его центре в храм льется поток солнечных лучей. Укра-сив купол пятью рядами перспек-тивно уменьшающихся кессонов, зодчий не только значительно уменьшил его вес, но и создал ощущение необыкновенной высо-ты и единства внутреннего про-странства. На протяжении многих столетий Пантеон служил непре-взойденным образцом купольной постройки, а его купол до конца XIX века оставался самым боль-шим в мире.

Типичными для римской архи-тектуры сооружениями были

Колизей.
75—80 гг. н. э. Рим.

Арена Колизея.



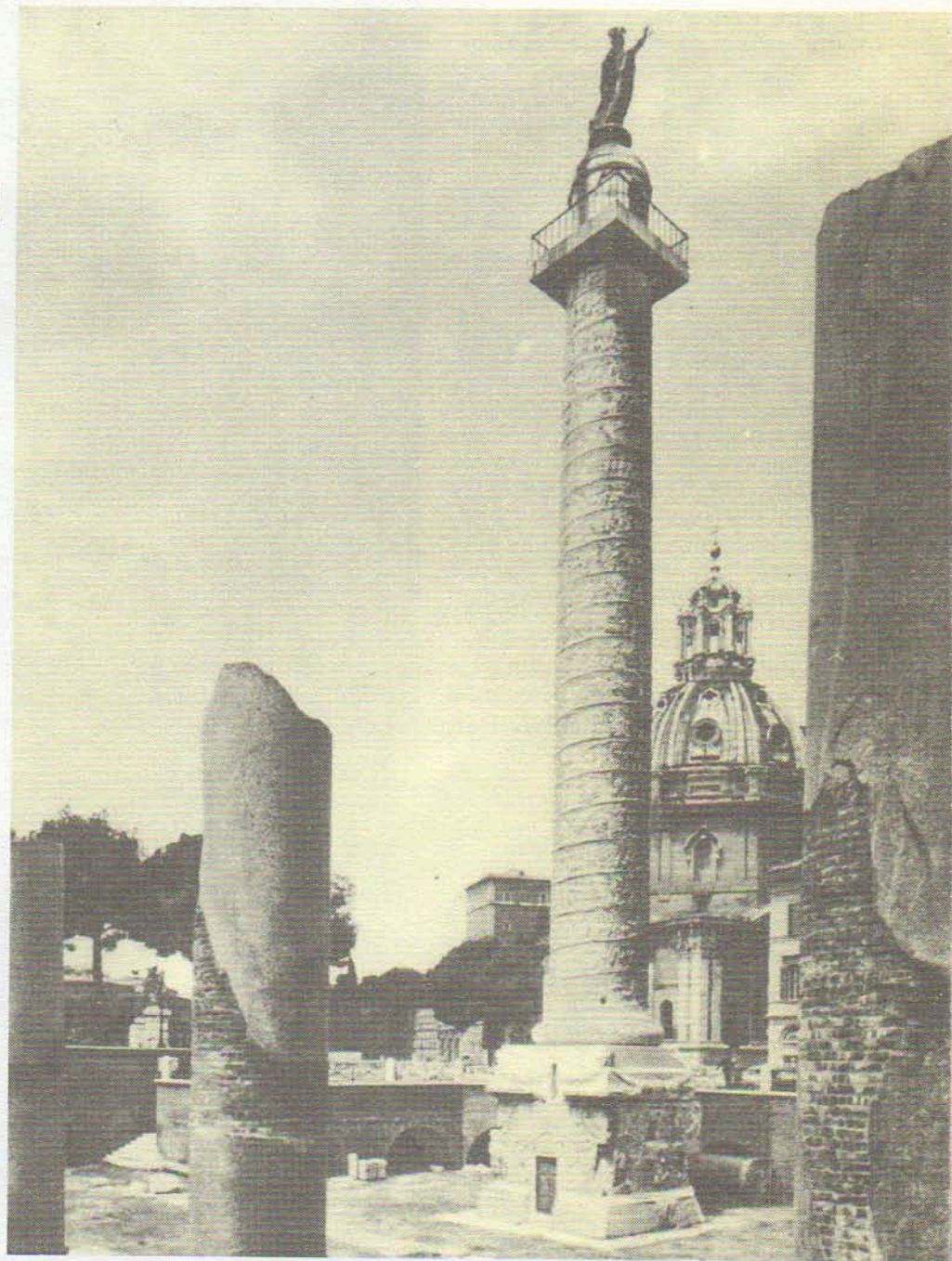


ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

грандиозные императорские термы (бани), служившие местом отдыха и развлечений. До наших дней сохранились руины терм императора Каракаллы, построенных в Риме в 212—216 гг. н. э. на искусственной террасе площадью 11 гектаров. По центральной оси главного здания, окруженного тенистым парком, размещались открытый бассейн с холодной водой, величественный парадный зал площадью 2700 квадратных метров, украшенный мозаиками, позолотой и мраморными статуями, теплая баня и круглая парилка. Справа и слева от них симметрично располагались вестибюли, залы для раздевания и окруженные портиками дворы, где занимались гимнастикой. В термах Каракаллы могли одновременно находиться до 1600 человек. Искусно спланированная система канализации позволяла в течение нескольких минут менять воду в любых бассейнах, горячий воздух от подземных печей распространялся по трубам, проложенным в полах, стенах и сводах, согревая помещение. Обширные залы, перекрытые сводами, переходили один в другой, образуя единое внутреннее пространство терм. Решение этой проблемы с помощью сводчатых покрытий — одно из выдающихся проявлений инженерного гения римлян.

В эпоху Римской империи высочайшего расцвета достигли искусство мозаики и декоративная живопись, тесно связанные с архитектурой. Один из римских поэтов сравнивал умело сложенную из разноцветных камешков или цветного стекла (так называемой смальты) мозаику с искусно составленной речью.

К выдающимся творениям античного искусства относятся мозаичные полы в богатых домах, открытые археологами при раскопках города Помпеи, который



*Архитектор Аполлодор из Дамаска.
Колонна императора Траяна.
Мрамор 113 г. н. э. Рим.*

погиб в 79 году н. э. при внезапном извержении Везувия. На этих мозаиках изображены бродячие музыканты и странствующие актеры, дерущиеся петухи и беседующие философы, кошка с куропаткой в зубах и обитатели морских глубин. Самая интересная мозаика, относящаяся к I веку до н. э., запечатлела историческое

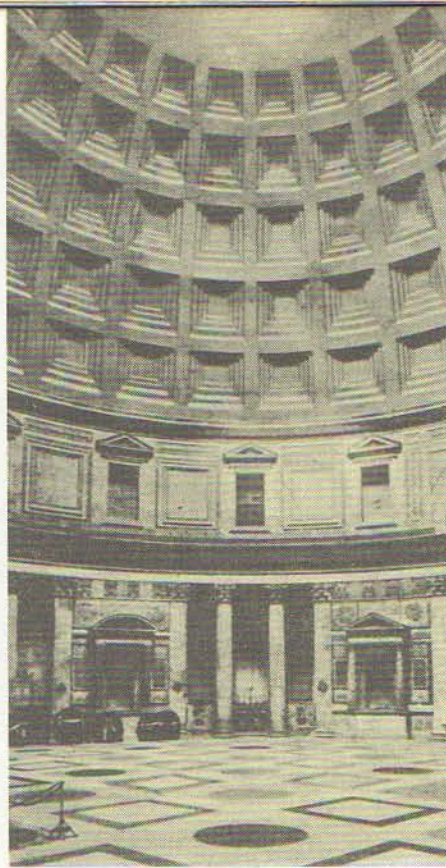
событие — битву Александра Македонского с персидским царем Дарием. Она занимает площадь в пятнадцать квадратных метров и сложена из полутора миллионов кубиков горных пород.

Художник умело передал грозное напряжение боя, выразительные лица сражающихся воинов, блеск оружия. Сложное композиционное построение, использование смелых ракурсов и красота колорита говорят о большом таланте и тонком вкусе создателя мозаики.

Неотъемлемая принадлежность

римского дома — фресковые росписи, украшавшие его стены. В Помпеях сохранились прекрасные образцы античной декоративной живописи. Подлинным шедевром являются росписи так называемой виллы Мистерий, получившей название по сюжету фресок, которые изображают сцены таинств, связанных с посвящением в культ бога Диониса. Помимо мифологических персонажей — сатиров и менад, спутников бога вина и веселья, на красном фоне стены перед зрителями проходят образы участников мистерий — хозяйка виллы, прислуживающие ей девушки, грозная крылатая богиня, коленопреклоненная девушка, припавшая к сидящей женщине, обнаженная танцовщица, чья стройная фигура привлекает красотой пропорций,

Интерьер Пантеона.



гибкой грацией и пластическим совершенством.

Самого высокого расцвета достигло в эпоху Римской империи искусство скульптурного портрета. Острота видения, умение раскрыть в облике модели своеобразный сплав индивидуального характера и жизненного опыта, полное отсутствие идеализации и торжество беспощадного реализма отличают скульптурные портреты I века н. э.

Так, в портрете императора Веспасиана, происходившего из семьи откупщика по сбору налогов, мастер правдиво изобразил его крупную тяжелую голову, покрытый морщинами лоб, неприятный сверлящий взгляд маленьких, глубоко посаженных глаз, большие уши, характерный рисунок рта, массивный подбородок

Фрески из виллы Мистерий в Помпеях.
60-е гг. до н. э.





Пантеон императора
Адриана.
120—125 гг. н. э. Рим.

и крепкую жилистую шею. В выражении лица ясно чувствуется твердая воля, настойчивость и деловитость, которые сочетаются с практицизмом и хитростью.

Образ знатной римлянки аристократического происхождения предстает перед нами в женском портрете конца I века н. э. Гордый поворот головы и модная прическа придают облику дамы парадное величие, игра света и тени в завитых локонах оттеняет спокойствие лица, в котором угадывается холодное высокомерие и привычка повелевать.

В III веке н. э., когда Римская империя вступает в пору кризиса рабовладельческого общества, период кровавых войн и дворцовых переворотов, народных восстаний и вторжения варварских племен, в портретах появляются образы новой исторической эпохи — грубые и жестокие лица



Морское дно. Мозаика.



ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

властителей Рима, в которых безмерное честолюбие сочетается с неуверенностью в будущем и сознанием постоянной опасности. Большой внутренней динамикой и подчеркнутой драматизацией отмечен портрет Каракаллы, одного из так называемых «солдатских» императоров. Его голова дана в резком повороте: стремительность движения и напряженные мускулы шеи позволяют ощутить вспыльчивость, решительность и напористую силу Каракаллы. Курчавые жесткие волосы и волнистая борода оттеняют пластику его лица. Гневно сдвинутые брови, подозрительный взгляд исподлобья и массивный подбородок раскрывают беспощадную жестокость, капризную раздражительность и тираничский характер императора, который без суда казнил многих знатных римлян, видя в них соперников в борьбе за престол, и в конце концов погиб от рук своих же телохранителей. В образе Каракаллы неповторимая индивидуальность, отличавшая римский скульптурный портрет на протяжении всей его истории, умело соединена с правдивой трактовкой характера и яркой эмоциональностью. Этот портрет по праву считается одной из вершин реалистического искусства.

Художественное наследие Древнего Рима в течение многих веков вдохновляло архитекторов, скульпторов, живописцев и мастеров декоративно-прикладного искусства всех стран Европы. Его высоко ценили в период средневековья, оно сыграло важную роль в становлении искусства Возрождения и европейского классицизма. И в наши дни лучшие творения Древнего Рима вызывают большой интерес и благодарное восхищение современного зрителя.

Б. РИВКИН

ПАВЕЛ БЕНЬКОВ

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

*Весь быт узбекского народа,
его труд, его отдых исполнены красоты.*

П. Беньков

Одну из своих картин художник Павел Петрович Беньков назвал «Старая Бухара». Она привлекает внимание: чем дольше смотришь, тем полнее погружаешься в созданный живописцем необычный красочный мир.

Палящий зной повис над улицами и площадями древнего города. Все замерло в раскаленной тишине. Яркие краски обесцветились от жары. В сильном солнечном свете будто растворяются цвета. Только тени становятся не просто темными, а цветными, словно цвет скрывается в них от зноя. Люди попрыгались по домам. Стены их, как издревле ведется на Востоке, глухие, окон нет, а если есть, то совсем маленькие. Сердце такого жилища — внутренний дворик, где сберегаются драгоценные участки тени. Плоские крыши пусты, на улицах ни души. Только изредка промелькнет фигура старика в полосатом халате или пройдет по улице водонос с узкогорлым кувшином. Вода из таких кувшинов вытекает медленно, нагревается меньше, чем в другой посуде. После полудня время «застывает». К вечеру, когда немного спадет жара, окружающее изменится, станет совсем другим.

Эту картину Беньков написал в 1931 году в Бухаре. Сейчас «Старая Бухара» хранится в Москве, в Государственном музее искусства народов Востока, вместе с другими полотнами мастера. Есть его картины и в музеях других городов: в Ленинграде и Ташкенте, Самарканде и Нукусе и, конечно, в Казани, на родине живописца.

Павел Беньков родился в 1879 году, его детство прошло на Волге. Времени для развлечений у мальчика было немного. Кто рос в семье бедной и многодетной, тому рано приходилось думать о хлебе насущном. Родители надеялись, что сын подрастет и займется путным, по их представлению, делом, а он стал рисовать. Призвание привело Бенькова в Казанское художественное училище. Здесь он получил первые основы профессио-

нальных знаний, но учиться предстояло еще долго. Впереди были Петербург и Париж — «город художников».

Беньков принадлежал к тому же поколению художников, что и М. Сарьян, П. Кузнецов, К. Петров-Водкин. Как и эти замечательные мастера, он прожил жизнь, полную труда и пристального изучения природы. После революции многие видные советские художники отправились работать в молодые республики Средней Азии и Закавказья, которые стали для живописцев истинным открытием. Они путешествовали, всматривались в непривычный, обжигающе-новый для глаз европейца мир, рисовали, писали. И каждый находил для себя свой Восток.

В Среднюю Азию Беньков приехал уже зрелым художником, немолодым человеком. Позади остались долгие годы профессионального труда и преподавания. Он успел побывать во Франции и Испании, сохранил от поездок множество воспоминаний. Но Восток по-настоящему околдовал Бенькова. И отныне мастер решил жить и работать на древней земле Узбекистана. Люди, природа, сама земля и старинная архитектура стали главной темой его творчества. В 1929 году он поселился в Самарканде и здесь нашел то, что сам, не подозревая, искал всю жизнь: необычность обыденного, поэтичность повседневного.

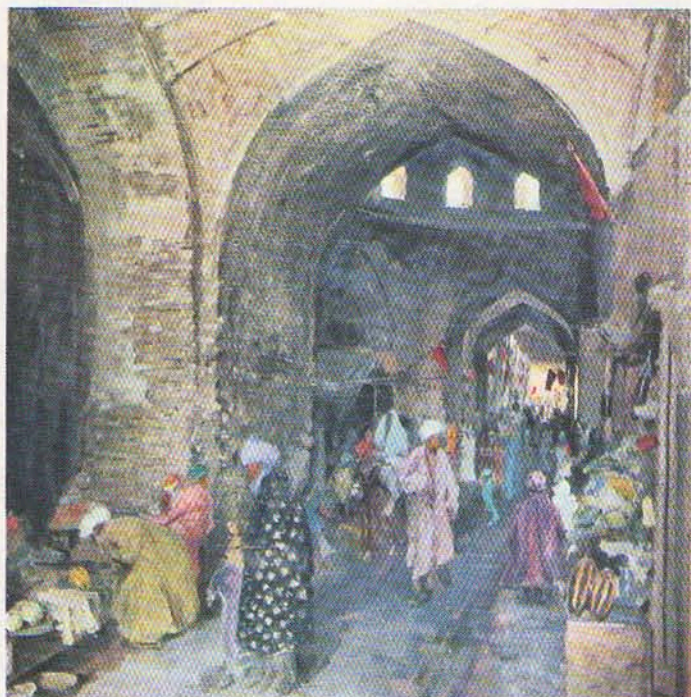
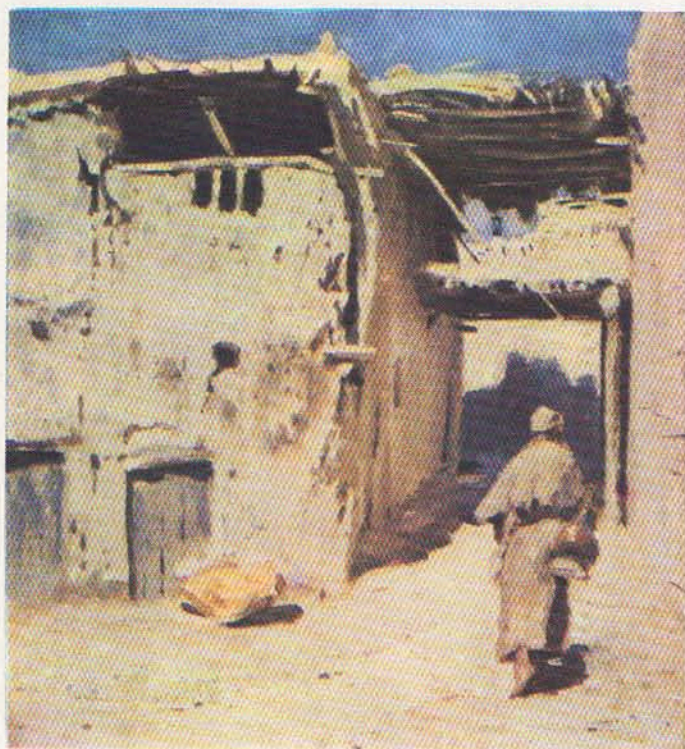
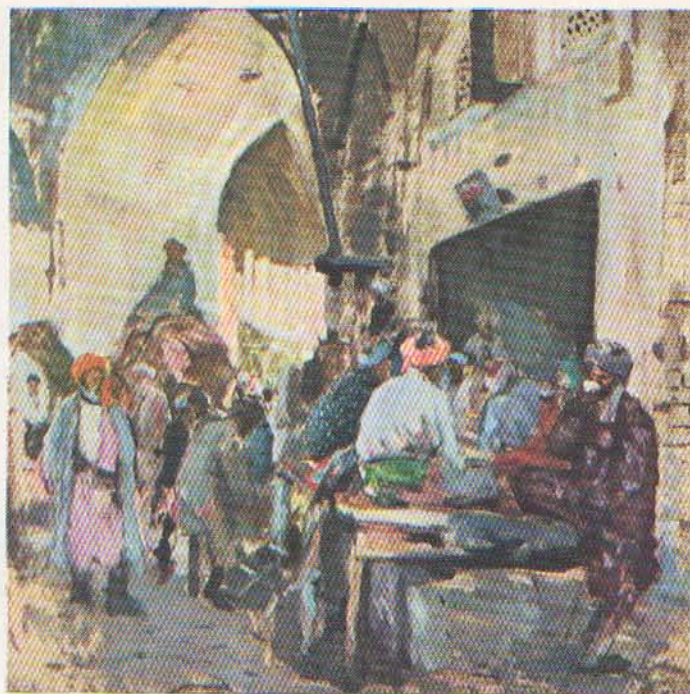
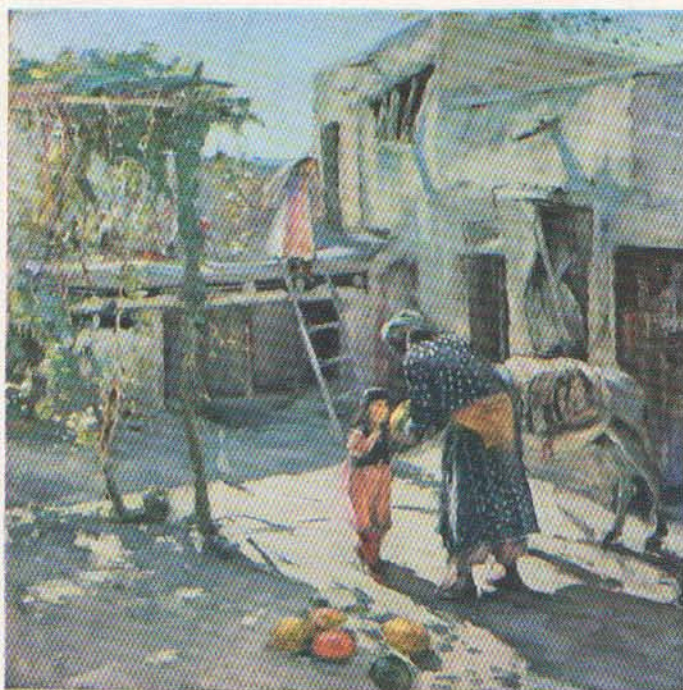
Беньков работал как одержимый, чувствовал — время дорого, писал с утра до ночи. Писал иначе, чем прежде. Его ошеломило солнце Азии. Солнечный свет падал прямо, границы света и тени были резки и отчетливы. Небосвод дышал зноем. Деревья казались великанами, и солнце дробилось в листве. А под сводами крытого базара после раскаленной улицы сгущались тени, драгоценными слитками сияли дыни, светился виноград, выглядели особенно большими яблоки и груши. Каждый плод был необычайно кругл, тяжел и плотен.

На полотнах художника везде люди. Непривычно яркая одежда. Матовая округлость лиц, туго заплетенные смоляные косички девочек, смеющиеся глаза мальчишек.

Окружающее казалось сказкой, но для того, кто приехал сюда не в гости, а как Беньков — жить и работать, эта жизнь становилась привычной, понемногу раскрывалась изнутри. Солнечный



П. Венъков.
Дворик осенью.
Масло. 1944.



свет высветил, будто омыл палитру художника, помог увидеть все по-новому, словно в первый раз.

Шли годы. Появились друзья и ученики. Беньков вырастил целое поколение узбекских художников. Личность мастера всего полнее выразилась в живописи и самоотверженном, увлеченном преподавании. Художник бережно воспитывал молодых живописцев Узбекистана, передавая им лучшие традиции русской художественной школы. В то же время огромный интерес и внимание вызвала у

него самобытная узбекская национальная культура. Многие ученики Бенькова и сейчас продолжают работать, с благодарностью вспоминая учителя, творческая жизнь которого как бы стала погоней за солнечным светом.

Не все понимали картины Бенькова, не всем они нравились. Иногда их считали просто этюдами с натуры. Но без этюдов, как и без набросков с натуры, не обходится ни один художник. В практике одного они занимают большее место, в прак-

тике другого — меньше. Этуд сохраняет всю свежесть первого взгляда на натуру, живого и острого впечатления. Беньков писал с натуры всегда, и тогда, когда создавал большую картину.

Обычно художник работал на пленэре. Вначале его потрясло изобилие солнца. Позже — прославленные памятники средневековой архитектуры, которыми так богат Самарканд, причудливая путаница древних улиц, пестрота непривычного быта. Но чем больше проходило времени, тем сильнее притягивали мастера самые будничные мотивы. За внешней экзотикой он начал открывать глубокую и мягкую красоту, более близкую его душевному складу.

Беньков полюбил пронзительную свежесть утреннего сада весной, когда зной еще не набрал полную силу, спокойную работу женщин, которых можно было увидеть перед каждым домом, усталые лица стариков, их тяжелые руки, бережно держащие пиалу с чаем, привычно обхватывающие рукоять кетменя или мотыги. Его радовали и редкие прохладные, пасмурные осенние дни, когда цвет неба и листья заставлял вдруг вспомнить

чей на поверхности водоема (их называли здесь хаузами), и блеск листвы после мгновенного яростного ливня.

Он любил весну и осень больше, чем лето и зиму, а утро и вечер сильнее, чем полуденные часы. Беньков воспринимал все глазами волжанина: его самаркандские улицы и площади словно увидены сквозь едва уловимую дымку, которая обычно окутывает среднерусский пейзаж.

Особенно много работал художник во время войны. Жизнь подсказывала ему новые темы. Узбекистан тогда принял огромное число эвакуированных детей из Москвы, Ленинграда, многих других городов и сел России. Часто случалось так, что узбекская семья навсегда брала в свой дом осиротевших русских детей. Их принимали как родных. Подобные жизненные истории не могли не волновать живописца, и одну из лучших картин военных лет Беньков посвятил именно такому событию: на полотне «В новой семье» в залитом солнцем дворике молодая узбечка встречает русскую девочку.

Павел Петрович Беньков вошел в историю на-

П. Беньков.
Дворик.
Масло. 1947.

П. Беньков.
Старая Бухара.
Масло. 1931.

П. Беньков.
Чайхана.
Масло. 1947.

П. Беньков.
Крытый базар в Бухаре.
Масло. 1929.

П. Беньков.
Весна.
Масло. 1943.



волжскую природу, память о которой сохранилась во всех полотнах мастера.

Поэтому Восток Бенькова так часто непохож на Восток в работах других художников. Иногда он неяркий, нежгучий, краски тихи и спокойны. Особенно увлекала Бенькова задача передать солнечный свет, который пробегает по тенистому внутреннему дворику, построенному так, чтобы тени в нем было больше, а солнца меньше. Художник старался запечатлеть и отражение солнечных лу-

шего искусства как тонкий живописец и самоотверженный педагог, один из ведущих художников Узбекистана, продолжатель лучших традиций русской реалистической школы. Он умер в 1949 году, но его картины и сейчас продолжают радовать людей, сохраняя подвижную искристость солнечного света в тихих двориках старого Самарканда, изменчивую природу Узбекистана, неизменную красоту людей.

Е. ЛЬВОВА



ОСНОВА ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Основа или основание — это как бы фундамент картины, который должен быть не только прочным, но и красивым. Чем тщательнее основа подготовлена для живописи, тем больше удовольствия получит художник от работы, тем долговечнее будет его произведение.

Издавна художники ищут материал, на котором живопись сохранялась бы веками, не теряя своих первоначальных качеств. Выбор основы всегда зависел от традиций, требований конкретной эпохи, собственных возможностей и вкуса художника. Но какой бы материал ни использовался для работы, настоящий мастер всегда уделял громадное внимание качеству основы, ее подготовке. Неудивительно, что многие картины художников прошлого прекрасно сохранились в течение 300—500 лет.

В истории искусства известен такой факт: во Фландрии изготовление деревянных досок для живописи находилось под контролем государства, а специальный закон запрещал художникам использовать для работы доски из частных мастерских. Столь строгие требования объяснялись так: «Гений художника принадлежит отечеству. Долг отечества — позаботиться насколько возможно продлить век лучших произведений живописи. Нужно заботиться одинаково обо всех картинах уже потому, что всякий знаменитый художник начинает с неизвестности или же неизвестен еще по своей скромности. А потому художник, не зная, как будет оценена его картина в будущем, не должен по небрежности или из экономии подвергать свою картину риску».

Но, к сожалению, в природе нет материала, обладающего всеми необходимыми свойствами идеальной основы для живописи: прочностью, постоянным объемом, легкостью, стойкостью к изменению температуры и влажности, к воздействию коррозии и биологических вредителей. В качестве основы использовались самые разнообразные материалы. Некоторые из них не выдерживали проверки временем и послужили причиной гибели или преждевременного старения прекрасной живописи.

За последние годы появилось немало новых материалов, которые художники пытаются при-

менять для работы. Например, существуют картины, написанные на оргалите и на древесно-стружечных плитах. Но только время сможет показать, насколько хорошо сохраняется на них красочный слой.

Все виды материалов имеют свои достоинства, но в то же время обладают целым рядом недостатков. Поэтому одни из них можно использовать только для черновых эскизов и этюдов, другие хороши для работ небольшого размера, но непригодны для больших картин.

Так, металлы не могут быть рекомендованы для станковой живописи, несмотря на большую прочность. Дело в том, что они резко изменяют объем при колебаниях температуры, и тогда нарушается связь основы с грунтом и красочным слоем. А многие металлы, легко окисляясь, вредно влияют на краски. Самыми распространенными были медные основы. На меди написаны некоторые работы М. Караваджо, А. Ватто, О. Фрагонара, Ф. Буше, В. Боровиковского. Чаще всего художники использовали металлы как основу для живописных миниатюр.

Плита из камня, предназначенная для живописи, требует сложной обработки, очень тяжела и хрупка. Потому так редки картины на этой основе, хотя сохранность их вполне удовлетвори-



О. Кипренский.
Портрет мальчика
Челлицева.
Дерево, масло.
Около 1809.

ях картины на таких основах сильно деформируются. Но в то же время слой масляной краски на картоне не растрескивается — это большое преимущество в сравнении с другими основами.

Таким же качеством обладает красочный слой картин, выполненных на бумаге. Это дешевый, доступный материал, особенно удобный в путешествии. Хорошо сохранились написанные на бумаге этюды А. Иванова, С. Щедрина, П. Федотова, И. Шишкина, Ф. Васильева, А. Саврасова, И. Левитана. Однако бумага, какой бы плотной она ни была, материал непрочный, легко мнется и рвется, а пропитанная маслом, она со временем «пережигается» и становится хрупкой. Поэтому произведения художников, написанные на бумаге, реставраторам впоследствии приходится наклеивать на дополнительную, более прочную основу или дублировать. Именно так реставрировались многие этюды на бумаге Александра Иванова.

Еще в средние века самой распространенной основой для масляной живописи были деревянные доски — цельные или склеенные из нескольких частей. Большая часть картин на дереве хорошо сохранилась до наших дней, несмотря на то, что у этого материала целый ряд недостатков: он коробится, растрескивается, поражается микроорганизмами и личинками жучков-точильщиков. Но художники с давних времен изучали особенности древесины, искали способы устранения ее недостатков. Доски по несколько часов вываривались в воде, а затем высушивались при температуре не выше пятидесяти градусов. Обработанная таким образом древесина меньше загнивала и растрескивалась.

В литературе по технике живописи приводятся некоторые рецепты подготовки деревянной основы, в том числе и различные пропитки. Но многие из них содержат вещества, вредно влияющие на краски, и потому пользоваться такими советами надо с большой осторожностью. Любая предварительная обработка дерева довольно сложна. Следует помнить, что древесина должна быть выдержанной, сухой, без сучков, гнили и смолистых включений.

Пригодны различные породы дерева. Русские живописцы, как правило, употребляли липовые,

гельна. Мы воспроизводим здесь произведение Тициана «Се человек», выполненное на камне.

Иногда встречаются картины, как правило, декоративного характера, на стекле. Если они писались «на просвет», то художники использовали прозрачные и полупрозрачные краски. Интересные произведения сохранились в палаццо Питти (во Флоренции) и в Версале: они написаны масляными красками на поверхности зеркал.

Мало пригодна для масляной живописи фанера. Со временем она коробится, покрывается мелкими трещинами, которые разрывают красочный слой. Причем деформация тем сильнее, чем больше размеры основы. Некоторые картины советских художников в 20-е годы были выполнены на этом материале за неимением иных. Известная картина Б. Яковлева «Транспорт налаживается», написанная на листе фанеры размером 100 × 140 см в 1923 году, уже через 12 лет потребовала вмешательства реставраторов. Для того чтобы остановить процесс разрушения и спасти картину, пришлось удалить все слои фанеры, кроме последнего — с красочным слоем — и наклеить его на паркетированную доску.

Для малоформатных этюдов очень удобен картон, но для больших ответственных работ его применять не следует. Даже в музейных услови-

В. Перов.
Учитель рисования.
Дерево, масло. 1867.

березовые, ольховые, сосновые и твердые породы — бук или дуб.

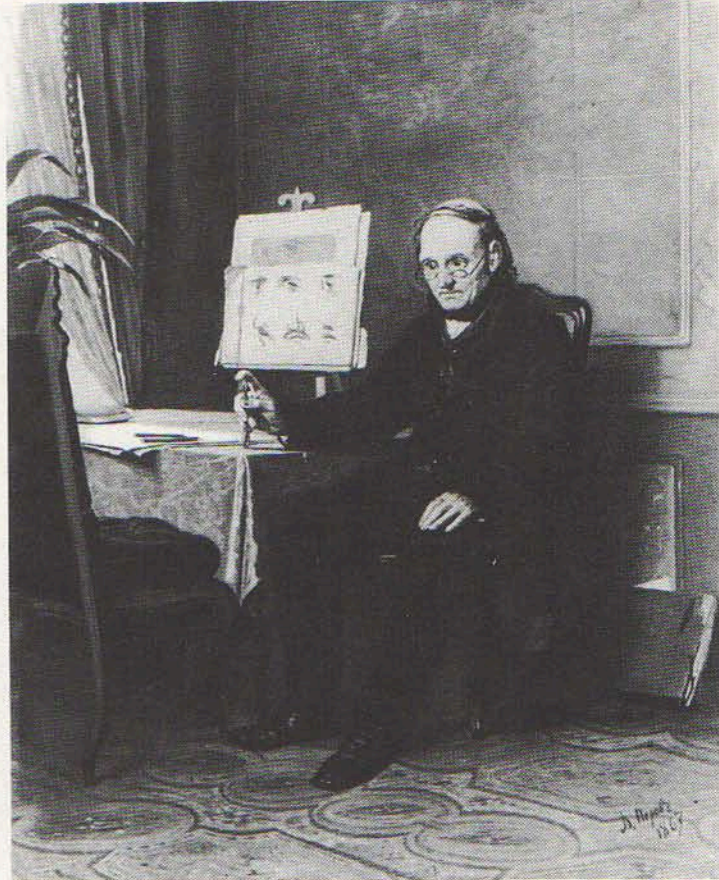
Существенный недостаток деревянной основы в том, что она чутко реагирует на изменение влажности воздуха. При этом меняется объем и происходит «движение» доски. Лицевая сторона картины и незащищенная оборотная (обычно прилегающая при экспонировании к стене) поразному реагируют на перемену внешних условий. Это вызывает неравномерную деформацию основы. Возможно, вы замечали, что картины, выполненные на деревянных досках, выгибаются в сторону красочного слоя. Если же основа скле-



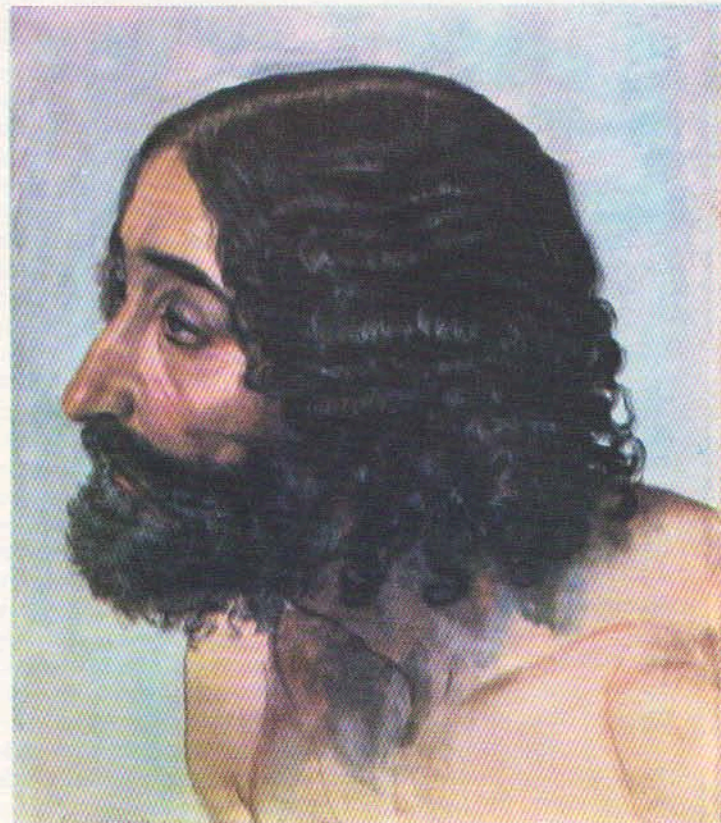
Тициан.
Се человек.
Камень, масло.

ена из нескольких досок, то выгибается каждая из них, и тогда расходятся швы.

С древних времен различными способами пытались препятствовать этому. Вначале на торцы картины и с оборотной стороны набивали бруски из прочного дерева, но это лишало доски возможности двигаться и приводило к тому, что дерево трескалось. Появившиеся позднее разнообразные шпонки ничем не улучшили ситуации: по прошествии некоторого времени они выпадали,



А. Иванов.
Голова раба.
Этюд к картине «Явление Христа народу».
Бумага, наклеенная на холст; масло.



часто разрушая пазы. Во избежание этого нужна была такая конструкция, которая препятствовала бы короблению доски, не затрудняя ее «движения».

Такой конструкцией стал паркетаж, различные виды которого используются уже с XV века. Традиционный деревянный паркетаж состоит из брусков, неподвижно наклеенных на тыльную сторону доски, вдоль волокон. Эти бруски имеют



В. Серов.
Портрет Н. Я. Дерзис
с ребенком.
Железо, масло.

М. Греков.
Трубачи Первой Конной Армии.
Фрагмент.
Холст, масло. 1934.



В. Тропинин.
Семейный портрет Морковых.
Холст, масло. 1813.



пазы, в которые входят подвижные планки.

Замечено, что меньше подвержены короблению картины на дереве с двусторонней живописью, они равномернее реагируют на изменение температуры и влажности воздуха. Поэтому специалисты предлагают при подготовке доски наносить на обратную сторону слой вещества, по толщине и плотности соответствующие слоям грунта, красочного слоя и лака. В этом случае не нужно применять дополнительные конструкции.

Картины на деревянных досках достаточно тяжелы. И современные художники редко пользуются этой основой. Чаще всего они пишут на грунтованном холсте, натянутом на подрамник, хотя еще три-четыре века назад деревянные доски считались самой надежной основой. К тому же гладкая, похожая на эмаль поверхность картин на дереве больше соответствовала эстетическим вкусам прошлых веков.

Главной причиной широкого распространения



Т. Салахов.
Женщины Апшерона.
Холст, масло.
1967.

холста стала его легкость в сравнении с другими основами. Произведения больших размеров, написанные на холсте, можно снимать с подрамника и навернутыми на вал перевозить на любые расстояния. Так, к примеру, было перевезено из Италии огромное полотно А. Иванова «Явление Христа народу».

В живописи применяются льняные, хлопчатые и джутовые ткани. Предпочтителен льняной неотбеленный холст с полотняным переплетением нитей. Следует выбирать холст равномерной плотности с одинаковой толщиной нитей, без узлов. Нельзя писать на холсте редкого плетения. В зависимости от размера картины и манеры письма художника он должен иметь соответствующее «зерно». Для учебных работ лучше всего выбирать холсты средней зернистости, например бортовку. Для картин больших размеров и для па-

стозной живописи (с большим наслоением красок) используют более плотные холсты.

Но холст тоже не идеальный материал: его легко порвать, порезать, постоянно натянутые нити вытягиваются, отчего картина со временем обвисает. Он чутко реагирует на изменение температуры и влажности воздуха, что вызывает старение ткани и ослабление связи между основой, грунтом и красочным слоем. Чтобы картина жила как можно дольше и чтобы качество поверхности полотна не затрудняло работы, художнику необходимо знать, как правильно подготовить основу для живописи, каким должен быть подрамник, как натянуть, проклеить и загрунтовать холст. Об этом мы расскажем в следующих номерах.

Ю. АФРИН,
художник-реставратор

У ВЫСОКИХ БЕРЕГОВ АМУРА

Об этой могучей дальневосточной реке сложены песни. Почти полторы тысячи километров границы Родины проходит по ее берегам. Амуром-батьюшкой величают эту реку народ. Около 200 больших и малых рек впадает в него. А в том месте, где сливаются с ним воды своенравной красавицы Зеи, стоит Благовещенск.

— Самое живописное место Благовещенска — набережная Амура, — рассказывает о родном городе 15-летняя школьница Марина Гриценко. — Строгим убранством ковров-газонов на сером фоне бетонной мостовой, узором чугунной ограды, фасадами старинных зданий она как бы вторит спокойной красе реки. Осенью далекие окрестные сопки окрашиваются в золотые, багряные тона. А зимой деревья в инее, снег по колена... Я люблю свой город. И хочу, чтобы это чувствовалось в моих рисунках.

Марина занимается в Благовещенской детской художественной школе, единственной пока в Амурской области, но известной далеко за пределами города. Рисунки ее воспитанников побывали на областных и зональных выставках детского творчества, в Москве, других городах и даже за рубежом. Работы учеников демонстрируются в павильонах городского парка культуры и отдыха, в фойе клубов и кинотеатров. Интерес к таким выставкам всегда большой. Только за 1977/78 учебный год было устроено более 20 экспозиций. А недавно произведения ребят показывались на выставке художественного творчества детей Сибири и Дальнего Востока, посвященной Международному году ребенка.

По детским работам всегда видно, как глаз юного художника непосредственно и чутко подмечает то характерное и значительное, чем отличен быт и труд советских людей в их родном крае. В рисунках благовещенских ребят это мирная жизнь их города на границе.



Юные художники Благовещенска — частые и желанные гости у пограничников. Они с интересом слушают рассказы солдат об их нелегкой, ответственной службе. Многие композиции выполнены по впечатлениям от экскурсий на пограничные заставы. «В дозоре» назвал свою акварель Володя Колупаев, где показал воинов-пограничников и неизменного их верного спутника — служебную собаку. Работа Марины Гриценко также посвящена бойцам — защитникам рубежей Родины, готовым дать отпор любым провокаторам и захватчикам.

Давайте задумаемся в эти слова: ребята живут на гра-

нице! Не вблизи, а прямо на границе! Помните полубившуюся многим песню «С чего начинается Родина?»? Для девочек и мальчиков из Благовещенска уже название этой песни — образ. Чувство Родины наполняется для них особым смыслом. Они могут спуститься к реке и оказаться у самого краешка, самого начала советской земли. Каждый день они видят и землю чужую, которую взрослому называют «сопредельной стороной».

— Мы привыкли к тому, что в нашем городе немало людей в пограничной форме, — рассказывают ребята. — И всегда смотрим на них с гордостью и уважением. Ведь они берегут нашу мирную жизнь. Мы купаемся, загораем, играем на городском пляже, а по Амуру ходят патрульные корабли, охраняют нас и всех советских девчонок и мальчишек.

Сколько интересного можно узнать о настоящем и прошлом родного города из ребячьих рисунков. Революционной историей Благовещенска навеяна тема одной из работ Славы Пискуно-

Костя Бессмертный
(14 лет).
Первопроходцы.
Акварель.



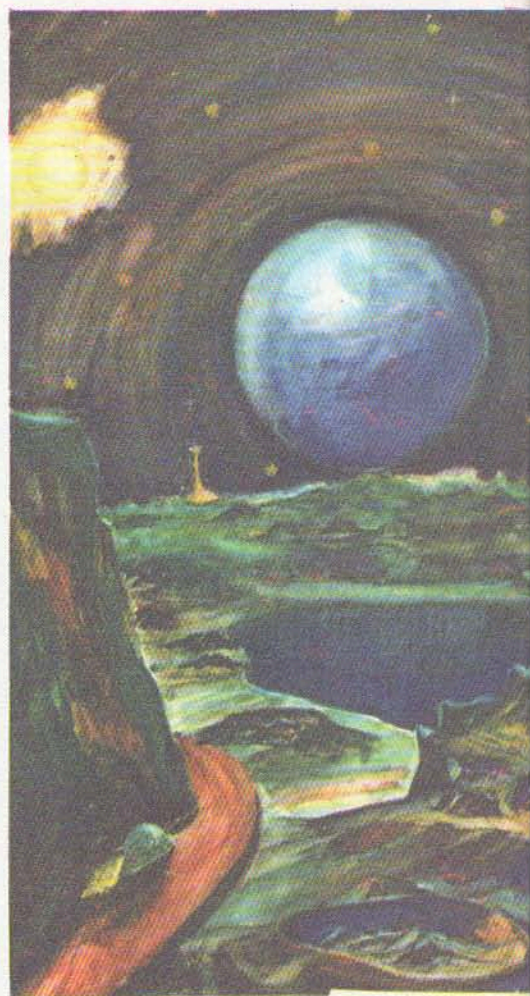
ва. «Памяти павших» называется акварель Люды Котенко, на которой она изобразила памятник героям-амурцам, погибшим в годы Великой Отечественной войны.

А Костя Бессмертный в композиции «Первопроходцы» обра-

тился ко времени основания города. В 1865 году полусотня забайкальских казаков впервые ступила на амурскую землю, положив начало городу в устье Зеи. Костя изобразил их, идущих звериными тропами, стороной пустынной, неведомой...

Школа наградила Костю и его одноклассницу Марину Камышанцеву путевками во Всесоюзный пионерский лагерь «Орленок». Самые яркие впечатления сохранились у ребят о днях, проведенных на берегу Черного моря.

— Я решил участвовать в конкурсе поделок из природных

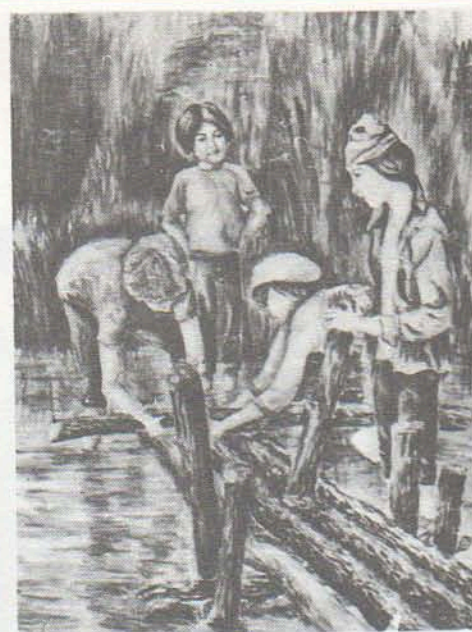


материалов, — вспоминает Костя. — Ходил и думал: что бы поинтереснее сделать? Потом случайно нашел глину, подходящую для работы, и вылепил доброго сказочного джинна, за которого мне присудили первое место. А еще привез домой медаль за участие в выставке рисунков.

Класс, в котором учится Костя, очень дружный. В работе и в отдыхе — во всем здесь каждый помощник и товарищ. Эта дружба играет немаловажную роль в развитии творческих способностей ребят. Ведь одноклассники первыми видят, оценивают работы друг друга.

Марина Гриценко
(15 лет).
На страже.
Акварель.

Люда Котенко
(15 лет).
Тени лунных кратеров.
Акварель.



А уж они-то самые строгие и беспристрастные критики.

Доброе товарищество и взаимопомощь связывают учеников не только между собой, но и с преподавателями школы — в большинстве своем это выпускники художественно-графического отделения Хабаровского педагогического института. Они учат ребят и учатся сами. К сожалению, непосредственное знакомство с классикой приходится заменять подборками репродукций, открыток. Этой же цели служат постоянно действующие стенды «По залам му-

зеев изобразительного искусства» и «В мире прекрасного».

Но, оказывается, классика может сама «приехать в гости». Настоящим праздником для школы, для всего города стала передвижная выставка Третьяковской галереи. Многие побывали на ней по нескольку раз, делали копии с картин. Сколько впечатлений получили и ученики и преподаватели!

Питомцы художественной школы охотно делятся полученными знаниями со своими сверстниками. Лекторская группа старшеклассников регулярно проводит беседы о творчестве русских и советских художников в школах города. А недавно Костя Бессмертный, братья Слава и Игорь Пискуновы помогли в оформлении Дальневосточного общеобразовательного высшего командного училища и успешно справились с ответственным поручением.

Родители многих из них трудятся на строительстве Байкало-Амурской магистрали, более полутора тысяч километров которой пройдет по земле Амурской области. Летом дети навещают своих пап и мам, бывают на разных участках строящейся дороги. И конечно же, рисуют. Из таких натуральных зарисовок и

тех, что ребята сделали по воображению или рассказам взрослых, была организована областная выставка «БАМ глазами детей».

Летняя практика — любимая для юных художников пятая четверть. Они бывают в деревне, помогают косить траву, метать стога, много и упорно работают на природе, в общении с природой тренируют наблюдательность, развивают пространственное и цветовое мышление. А к началу учебного года приносят в школу на выставку-просмотр наброски и этюды, оживленно обсуждают сделанное друг с другом. Праздничными становятся школьные комнаты, словно раздвигают свои стены — столько солнечных красок, света, воздуха оказывается вдруг в них.

Так живут и работают 220 учеников Благовещенской детской художественной школы — школы, расположенной на самой краешке советской земли, у границы.

В. ШУМКОВ

Ира Демиденко
(15 лет).
Сумерки.
Акварель.

Ира Кононенко
(15 лет).
Это мы.
Акварель.



* * *

В 1905 году Тверскую улицу Москвы (так называлась тогда улица Горького) украсило новое здание типографии Ивана Дмитриевича Сытина. Строил его архитектор А. Э. Эрихсон, и, как большинство строений этого времени, оно было выполнено в стиле модерн. Сытинские издания являлись в те годы самыми массовыми, имели огромное просветительское значение, и многие замечательные русские писатели сотрудничали с этим издательством.

После 1917 года сытинская типография была национализирована, и на ее базе вырос издательский комплекс «Известия». В помещении же, вы-

строенном Эрихсоном, до последнего времени находилась редакция газеты «Труд».

В 1977 году к основному редакционному комплексу «Известий» было пристроено новое здание, вместившее в себя и городские службы. Но вот беда. Часть замечательного нового корпуса оказалась закрыта старым, кажущимся маленьким, но не менее прекрасным домом старой сытинской типографии. Надо было и сохранить исторически ценный архитектурный памятник начала столетия, и открыть на улице Горького фасад нового здания «Известий».

Было решено дом сытинской типографии... перенести на несколько метров вдоль улицы Горького. Эта

исключительно тяжелая и напряженная работа потребовала большого количества специальной техники, высококвалифицированных специалистов — инженеров, рабочих. Особенно ответственным был период ее подготовки, когда надо было продумать и учесть малейшие детали операции. И вот, проделав сложный путь в 33 с лишним метра, дом въехал на новый, заранее подготовленный фундамент. В дальнейшем будет проведена полная реконструкция, при которой обязательно будут сохранены мемориальные комнаты.

* * *

Во втором номере журнала за этот год мы рассказали о том, что лучшие рисунки ребят, присланные на конкурс «Юность Страны Советов», были представлены на выставке детского творчества в городе Подольске.

А что же было потом? А потом выставка «поехала» в Тюменскую область, в город Тобольск, на фестиваль изобразительного искусства «Художники — речному флоту». На торжественном открытии собрались ветераны партии, рабочие речного порта и судоремзавода, преподаватели и уча-

щиеся детской художественной школы, комсомольцы, пионеры и школьники города. Вы видите их на нашем снимке. Акварели, гуаши, рисунки, гравюры, плакаты юных художников, посвященные миру и дружбе между народами, комсомолу, пионерии, освоению Сибири и Дальнего Востока, спорту, космосу, сказкам, природе родного края, понравились всем, кто посетил выставку.

В связи с Международным годом ребенка наша выставка побывала в Бельгии, Мозамбике, Испании, Афганистане. Везде, где экспонировались работы юных художников нашей страны, они вызвали большой интерес и восторженные отзывы детей и взрослых.



* * *

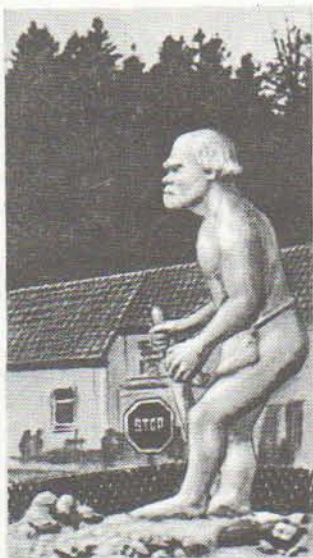
12 лет тому назад в городе Шведте (ГДР) клуб «Юные художники» объявил международный конкурс детского рисунка под девизом «Вдоль нефтепровода «Дружба», который обрел большую популярность среди детей СССР, Польши, Венгрии, Болгарии, Чехословакии и ГДР.

Ежегодно, с 1972 года, в этом международном смотре детского изобразительного творчества участвует и детская художественная школа из Оренбурга. На последний конкурс ее учащиеся представили двадцать работ, выполненных в различных техниках. Десять из них были удостоены наград.

В конце 1979 года состоялся очередной XII конкурс «Вдоль нефтепровода «Дружба».

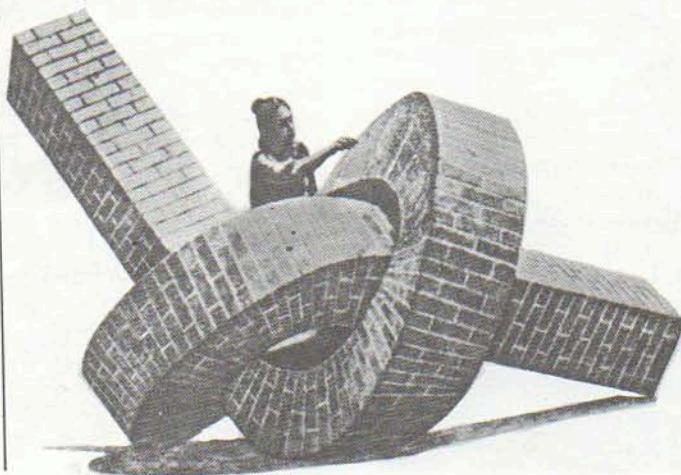
* * *

Неандертальская долина около западногерманского города Дюссельдорфа привлекает много туристов. Именно здесь в 1856 году были найдены части скелета нашего далекого предка, которого ученые называли неандертальцем. На том месте, где было сделано это открытие,



теперь стоит памятник, изображающий неандертальца таким, каким он был по представлению ученых.

* * *



«Баллада о кирпиче» — так назвал новое произведение один английский скульптор. Завязав хитроумным узлом кирпичную конструкцию, автор представил свое детище на ежегодную лондонскую выставку произведений живописи и скульптуры. Публика уважительно осматривала кирпичное диво, но ни один человек не выразил желания приобрести «скульптуру». В конце концов покупатель нашелся: кирпичный узел был куплен владельцем фирмы строительных материалов. Хотел ли владелец фирмы разобрать «Балладу о кирпиче» на составные части и пустить их по своему прямому назначению или же решил использовать «Балладу» в качестве рекламы строительных изделий, осталось неизвестным.

* * *

На улице Палаццо Бручато во Флоренции находится своеобразная клиника. В каждом из ее помещений строго поддерживается определенная температура и влажность, здесь есть лаборатории для исследований, рентгеновские кабинеты. Клиника снабжена сложнейшим оборудованием... но все это служит не людям, а древним статуям.

Эта «больница для статуй» открылась по решению Реставрационного центра Италии. Первыми «пациентами» были две большие греческие бронзовые статуи, найденные на дне моря. Для того чтобы освободить скульптуру от коррозии, учеными была разработана система «двойного купания». Сначала статуи опускали в раствор аммония и спирта, затем — в раствор водородных соединений.

В клинике «лечат» не только бронзовые, но и глиняные статуи. Парафин, воск, гипс, десятки различных соединений возвращают скульптуре форму и цвет. Клиника стала центром реставрационных исследований. В ней делают фотографии срезов металла или глины, которые показывают строение материи, а также многие другие исследования при помощи новейшей техники.

МИР ПОД ДОБРЫМ СОЛНЦЕМ

Летом этого года во Всесоюзном пионерском лагере «Артек» имени В. И. Ленина проходила VI международная смена. Мальчики и девочки из 73 стран планеты собрались в гостеприимной пионерской республике, живописно раскинувшей свои владения на берегу Черного моря от подножия Аю-Дага до Гурзуфа.

Один из дней этой смены вошел в историю советской пионерии. 9 августа «Артек» посетил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев. Ребята показали Леониду Ильичу свой лагерь. А потом на стадионе — в «артеков-

ских Лужниках» — состоялся большой праздник. От имени пионеров дорогого гостя приветствовали Юра Жердев из Воронежа и Моника Васильева из Народной Республики Болгарии. Они сердечно благодарили Коммунистическую партию и Советское правительство за заботу о здоровье, счастливом будущем детворы.

— Все мы мечтаем о мире, — говорила болгарская школьница, — хотим быть друзьями. Все мы уже сегодня стремимся помогать взрослым бороться за счастливое будущее всех детей Земли.

В своих по-отечески добрых словах, обращенных к артековцам, ко всем советским детям, Леонид Ильич пожелал им вырасти настоящими людьми. А это значит — хорошо учиться, овладевать культурой, многое знать и уметь.

— Это значит, — сказал Л. И. Брежнев, — уметь не только радоваться чудесам окружающего мира, но и видеть, как много предстоит сделать для того, чтобы жизнь стала лучше, мир — прочнее, люди — счастливее.

Много увлекательных мероприятий было приурочено к VI международной смене. О том, чтобы она прошла интересно и с пользой, позаботились пионерский штаб «Артека» и совет дружных. В гостях у ребят побывала и выставка детского художественного творчества по итогам конкурса «Юность Страны Советов», проведенного нашим журналом.

В выставочный зал превратилось фойе Дома пионерской учебы. Рисунок к рисунку, стенд к стенду — 80 работ юных художников сложились в интересный, красочный рассказ, главная тема которого — мечты детей о том, чтобы люди всей Земли жили в мире, дружбе и радости. Страничками рассказа стали акварели Ларисы Клейменовой из Караганды и Сергея Бачурина из Челябинска, гуаши харьковчанина Андрея Тимченко, Арама Гулабяна из Еревана, Нины Ефановой из Московской области, Наташи Воронцовой из Йошкар-Олы, линогравюры Нади Даниловой из Запорожья, Оли Бондаренко из Сочи, работы других ребят из разных концов Советского Союза.

На выставке побывали не только участники международной смены, но и многочисленные советские и зарубежные делегации, посетившие в это время пионерскую республику. И всем — артековцам и гостям лагеря, на каком бы языке они ни говорили, было понятно, о чем рассказывали рисунки юных художников. Потому что всем был понятен язык этой выставки-рассказа — язык дружбы.

Ребята из Народной Республики Болгарии и Анголы у стендов выставки. «Артек», август 1979 года.

Фото В. Шумкова.



«Ответьте, пожалуйста, на мой вопрос. Я вылепила фигуру из глины. Что надо сделать, чтобы отлить ее из гипса? Светлана Жучкова, г. Брянск».

В работе скульптора формовка из гипса является промежуточным этапом для перевода фигуры в более прочный материал: бронзу, алюминий, гранит и т. д. Обычно этим занимается форматор — мастер, отливающий скульптуру из гипса. Но небольшие портреты, несложные композиции скульпторы отливают сами. Я постараюсь объяснить самый простой способ формовки — черновой, когда несложная фигура отливается из гипса в одном экземпляре.

Для работы вам, ребята, потребуются: гипсовки, лопаточка для замешивания гипса, нож, кусочки фольги, размер которых зависит от размера скульптуры, деревянные рейки, проволока различной толщины и лак, чтобы предохранить проволоку от ржавчины. Гипсовки сделать очень просто: надо взять несколько старых детских мячей, разрезать их пополам. Таким образом, получится несколько гипсовок разного размера.

Прежде чем приступить к формовке, надо определить качество гипса. Он должен быть сухим, без комков, хорошо рассыпаться. Гипс замешивают следующим образом: наливают в гипсовку воду комнатной температуры, насыпают гипс горкой, чтобы он немного выступал над поверхностью воды. Подождя, пока выйдут пузыри, быстро и тщательно перемешивают массу лопаточкой. Через 15—20 минут попробуйте гипс на прочность. Чем он тверже, тем более высокого качества.

Затем определите основной, главный кусок формы, который должен составлять примерно $\frac{2}{3}$ поверхности скульптуры. В этом случае остальные части фигуры можно на нем легко собрать. Очертите его контур по глине и ограничьте кусочками фольги, воткнув их в глину обязательно перпендикулярно форме.

Прежде чем приступить к формовке, не забудьте слегка смочить глину водой. Иначе на внутренней стороне формы могут образоваться пузыри. Сделайте сначала так называемый «оплеск», то есть, легко набрасывая гипс, следите за тем, чтобы он попал во все углубления формы. Гипс должен образовать равномерный слой в 2—3 миллиметра толщиной. Затем доведите его толщину до 1—3 сантиметров в зависимости от размера скульптуры. Особенно внимательно нужно выдерживать равномерную толщину слоя гипса по краям формы. Если есть сильно выступающие объемы и существует опасность, что форма может сломаться, то ее надо соединить сверху между собой рейками.

Затем аккуратно вытащите фольгу и формуйте остальные части так, чтобы они не сломались и их можно было снять со скульптуры. Края формы не забывайте смачивать мыльной водой.

Разбирать форму надо в обратном порядке: сначала снимайте маленькие детали, а затем основную часть. Из всех частей отлива надо аккуратно вынуть глину, не повредив внутреннюю поверхность формы.

Снятую гипсовую форму надо хорошенько отмыть от глины и составить фигуру. Затем приготовить нужного размера проволоку для будущего каркаса гипсового отлива, соответственно ее изогнуть, а потом покрыть лаком. Поместив проволоку внутрь формы, обвяжите ее веревкой сверху и укрепите гипсом так, чтобы при заливке куски формы у вас не разъехались. Не забудьте хорошенько смазать изнутри форму мыльной водой. Можно также использовать смазку, которую легко приготовить, растворив воск или стеарин в керосине.

Залейте форму гипсом и, после того как он хорошо схватится, через 20—30 минут расколите отлив. Для этого используйте инструмент типа зубила или скаргеля соответствующего размера, желательно также деревянный молоток. Удар должен быть несильный, но резкий и обязательно направлен перпендикулярно форме. Если отлив скульптуры вас не удовлетворил, его можно доработать, накладывая в нужных местах гипс либо срезая его. Качество формовки будет улучшаться по мере приобретения опыта. Самый простой объект для формовки — низкий рельеф, где можно обойтись одним куском формы.

А теперь хотелось бы обратить ваше внимание на наиболее распространенные ошибки при формовке.

При расколачивании формы отбиваются отдельные куски скульптуры. Это случается при неправильно направленном либо слишком сильном ударе, когда внутри объема нет проволоки либо ее сечение выбрано неудачно. При плохом качестве гипса, который к тому же неправильно введен.

На поверхности скульптуры появляются мелкие пузырьки. Это означает, что форма при заливке была недостаточно смочена.

На скульптуре возникают большие пузыри, что нередко случается, когда воздух при заливке не смог выйти наружу, поэтому в некоторых местах формы можно сделать небольшие отверстия. Когда вы убедитесь, что гипс вытеснил воздух, отверстия нужно заделать кусочками глины или пластилина.

Форма плохо отходит от отлива. Значит, она была недостаточно смазана, а первый слой («оплеск») слишком тонкий.

При снятии с глины форма ломается. Ищите причину в плохом гипсе, который неправильно разведен, или в недостаточной толщине формы.

На поверхность отлива выходит проволока — при заливке гипса заготовленная форма касалась внутренних стенок, что недопустимо.

Советую вам, ребята, при лепке скульптуры не думать о будущей формовке и тем более упрощать ее так, чтобы своими силами отлить из гипса. С задачей-то вы, безусловно, справитесь, но можете потерять значительно большее — непосредственность в работе, а ваши замысел и фантазия будут скованы.

К. ПЕТРОСЯН,
скульптор, директор Московской средней
художественной школы
при институте имени В. И. Сурикова

ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

«Дорогой «Юный художник», здравствуй! Обращаюсь к тебе с просьбой. Я люблю рисовать акварелью, но кисточек в магазинах нет. Посоветуйте, где можно их купить. Оля Шейкина, Чечено-Ингушская АССР, г. Серноводск».

Не только Оля Шейкина, но и многие другие читатели из разных республик жалуются на отсутствие в продаже изоматериалов и в первую очередь спрашивают, где можно приобрести акварельные кисти.

Редакция журнала обратилась с этим вопросом в Художественный фонд СССР.

Вот что нам ответил директор Художественного фонда СССР А. Ф. Подкладкин: «Производством кистей в системе Художественного фонда СССР занимается только одно специализированное предприятие — Подольский художественно-производственный комбинат. Годовая производительность кистей на комбинате составляет до 2 миллионов штук всех видов, но вот уже в течение ряда лет предприятие не полностью обеспечено сырьем: колонком, щетиной, белкой.

В то же время в системе Министерства легкой промышленности СССР имеются специализированные предприятия по производству кистей, мощность которых почти в сто раз превосходит мощность кистевязального цеха Подольского комбината. Единственное, в чем существенно разнятся кисти, — это качество».

Как нам сообщили в Министерстве легкой промышленности СССР, для увеличения производства кистей проводится работа по организации более полного сбора пушного сырья, в том числе и синтетического волоса, который удовлетворял бы требованиям, предъявляемым к художественным кистям.

Редакция надеется, что эти меры позволят разрешить актуальную проблему.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году. 11. 1979

В НОМЕРЕ:

1	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Фрегат и крейсер	Г. И. Щедрин
5	Символы нового мира	В. Драчук
8	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ М. Аникушин	
14	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ Гентский алтарь	М. Герман
18	Союз искусства и труда	М. Ахунов
22	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Искусство Древнего Рима	Б. Ривкин
32	МАСТЕРА ИСКУССТВА Павел Веньков	Е. Львова
36	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Основа для масляной живописи	Ю. Аффрин
41	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ У высоких берегов Амура	В. Шумков
44	Пестрая смесь	
47	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ	
48	Отвечаем на письма читателей	

На 1-й странице обложки: Н. Леже. От имени миллионов наших детей мы требуем мира! Масло.

На 2-й странице обложки: скульптор М. Аникушин, архитектор В. Каменский. Памятник В. И. Ленину. Бронза, гранит. 1970. Ленинград, Московская площадь.

На 3-й странице обложки: Портрет римлянки из Помпей. Дом Либания. Первая половина I века н. э. Неаполь, Национальный музей.

На 4-й странице обложки: Гентский алтарь. Справедливые судьи (копия). Святые воины. Левые внутренние створки. Гент. Собор св. Бавона. XV в.

Главный редактор Л. А. Шитов.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: А. Д. Алексин, 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. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (отв. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская.

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Я. Дургина
Художественный редактор Ю. И. Киселев
Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор Н. П. Чеснокова

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.
Рукописи и рисунки не возвращаются.
Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 14.09.79. Подп. в печ. 16.11.79. А03648.
Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч-изд. л. 7,3. Тираж 82 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 1495.

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



