

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





95 Scale 35

УЧИТЕСЬ ЗАЩИТЕ РОДИНЫ!

Вся история нашей Родины — первого в мире государства рабочих и крестьян — связана с героической борьбой советского народа за свободу и независимость. Едва ли не с первых дней существования Советской власти нам пришлось с оружием в руках отстаивать завоевания Октября.

Потому и любит советский народ свою армию — надежную, непобедимую его защитницу. Любит и заботится о ней. Красноречивый факт: более ста миллионов человек — почти каждый сознательный гражданин СССР — являются членами добровольной патриотической организации, содействующей укреплению оборонного могущества страны, — ДОСААФ СССР.

В неимоверно трудное для Республики Советов время — 15 января 1918 года — был принят декрет Совнаркома о Рабоче-Крестьянской Красной Армии. «РККА создается из наиболее сознательных и организованных элементов трудящихся масс... — говорится в нем. — В Красную Армию поступает каждый, кто готов отдать свои силы, свою жизнь для защиты завоеваний Октябрьской революции, власти Советов и социализма». С самого начала единственной и главной задачей Советских Вооруженных Сил была оборона Отечества. Свидетельство этому — вся история нашей армии. И день ее рождения — 23 февраля 1918 года, когда в боях под Псковом были остановлены рвавшиеся к революционному Петрограду войска кайзеровской Германии. И дни сегодняшние, когда, готовясь к празднованию 40-летия Великой Победы над фашистской Германией, мы славим Советскую Армию и Флот — опору мирной жизни и труда.

Защита Отечества — священный долг каждого советского человека. Чтобы достойно выполнить его, нужно серьезно готовиться к этому: овладеть основами военных знаний, закалять себя духовно и физически.

Мальчишек и девчонок гражданской войны — ваших ровесников — учила сама жизнь. В 15 лет добровольцем ушел на фронт Николай Островский. В 16 лет командовал полком Аркадий Гайдар. Восемнадцатилетним парнишкой стал красным командиром В. И. Чуйков, Маршал Советского Союза, прославленный военачальник.

Шло время, новым оружием оснащалась армия Страны Советов. Надо было учиться владеть этим оружием. Мои сверстники — юноши и девушки 30-х годов — помнят призывы: «Комсомолец — на самолет!», «Молодежь — на танки, на флот, в артиллерию!» И молодые изучали сложные военные профессии, готовили себя к службе в армии, к защите Родины.

Спросите ваших дедов, с какой гордостью носили они значки «Ворошиловский стрелок», «Юный моряк», «Спортсмен-парашютист»! Как настоящие ордена и медали! С кружков оборонного общества

начинали свой путь прославленные конструкторы С. П. Королев, О. К. Антонов, А. С. Яковлев, известные всему миру летчики В. П. Чкалов, И. Н. Кожедуб, А. П. Покрышкин, А. И. Маресьев. К защите Родины готовили себя люди разных специальностей: рабочие и колхозники, ученые и инженеры, артисты, писатели. С отличием окончил перед войной школу снайперов, например, народный художник СССР Г. М. Коржев, занимался в авиамодельном кружке народный художник СССР С. П. Ткачев. Тогда же успешно сдала нормы на значок «Ворошиловский стрелок» народная артистка СССР Е. Н. Гоголева.

«Лишь с помощью нашего молодого поколения, — говорилось в обращении I съезда Осоавиахима к Ленинскому комсомолу, советской молодежи, — при его непосредственном участии в строительстве народного хозяйства и обороне страны не страшны будут нам грядущие войны». Очень скоро словам этим пришлось пройти суровую проверку.

Великая Отечественная война показала, что усилия партии, народа по укреплению армии и флота, обороноспособности Советского государства не были напрасны. Мы победили, высокой ценой отстояв право на мирную жизнь. Потому так и дорожим сегодня памятью, героическим примером всех отдавших жизнь за Победу. Среди них Матросов и Космодемьянская, Талалихин и молодогвардейцы Краснодона во главе с Олегом Кошевым и многие, многие другие. Они шли на смерть, движимые чувством патриотизма, искренним желанием добра своей Отчизне. Их примеру следовали миллионы.

В годы послевоенного мирного строительства еще более интересной, разнообразной по формам и методам стала работа ДОСААФ, возрос вклад общества в осуществление ленинских идей о привлечении широких масс к упрочению обороноспособности СССР. Свою деятельность дважды орденосное оборонное общество строит в постоянном взаимодействии с Ленинским комсомолом. За последние годы более 60 миллионов юношей и девушек прошли маршрутами Всесоюзного похода комсомольцев и молодежи по местам революционной, боевой и трудовой славы Коммунистической партии и советского народа. Воспитанию качеств, необходимых будущим защитникам страны, приобщению к укладу армейской жизни, дисциплине, обучению основам военного дела способствует проведение таких популярных среди школьников военно-спортивных игр, как «Зарница» и «Орленок», участие в поисковой экспедиции «Летопись Великой Отечественной».

Вот уже 40 лет мы живем в мире. Вы, ребята, не знаете, что такое война. И хочется верить, никогда не узнаете этого. Но опасность ее возникновения очевидна, пока существует мировой империализм. Поэтому надо неустанно учиться защите Родины, быть готовым постоять за нее!

ЯЗЫКОМ ЛОЗУНГА И ПЛАКАТА

Вы идете по улице, скользя взглядом по вывескам, рекламным надписям. И вдруг невольно замедляете шаг — перед вами огромный красочный щит на брандмауэре дома. «Работать так, как работал Ильич,— упорно, уверенно, страстно!» — написано на нем. Он привлекает внимание чеканным ритмом лозунга, красотой шрифта, а главное, тем, как броско, художественно убедительно

подано все это художником-оформителем. Композиция решена так, что глухой торец дома уже не подавляет масштабами окружающие здания. Цветовое решение гармонично увязано с окраской соседних фасадов, зелеными насаждениями: овеществленный в красках призыв как бы вырастает в городской организм. Это пример наглядной агитации.

Агитация — одно из средств политического воспитания масс. Наглядная же агитация воздействует во много крат сильнее за счет цвета, линии, ритма, образа. Что входит в понятие наглядной агитации? Лозунги, плакаты, доски Почета. Но не только. Вспомним славное прошлое нашей страны. В искусстве первых лет Октября важнейшим качеством стала призывность, способность влиять на массы, воспитывать их. Это легло в основу плана монументальной пропаганды, предложенного В. И. Лениным. По идее Ильича, мемориальные доски, монументы выдающимся революционерам прошлого и настоящего призваны были выполнять задачу воспитания нового человека.

Время рождало невиданные ранее формы революционного творчества — словесно-изобразительные «агитки», политические рисунки «Окна РОСТА» (впоследствии «Окна ТАСС»), киноафиши, агитационный фарфор. А

празднества Октябрьской эпохи! Сколько революционного пафоса, боевитости, творческой фантазии вложили художники в их оформление! Много эскизов осталось нереализованными. Когда смотришь на эти грандиозные проекты праздничного убранства Московского Кремля, Дворцовой площади в Петрограде, других крупных магистралей городов, невольно вспоминаешь строки Маяковского: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры». Оформление агитпоездов также было одним из видов наступательного, партийного искусства. Его зачинатели передали эстафету мастерам сегодняшнего дня.

Советское искусство наглядной агитации — это всемирные, национальные выставки, экспозиции всевозможных товаров у нас в стране и за рубежом. Художник-оформитель сейчас на переднем крае работы по пропаганде советского образа жизни, культуры социалистической цивилизации.

Велико значение наглядной агитации



В. Маяковский,
А. Родченко.
Книготорговый плакат.
1924.

В. Климашин.
Плакат Всесоюзной
сельскохозяйственной
выставки.
1939.

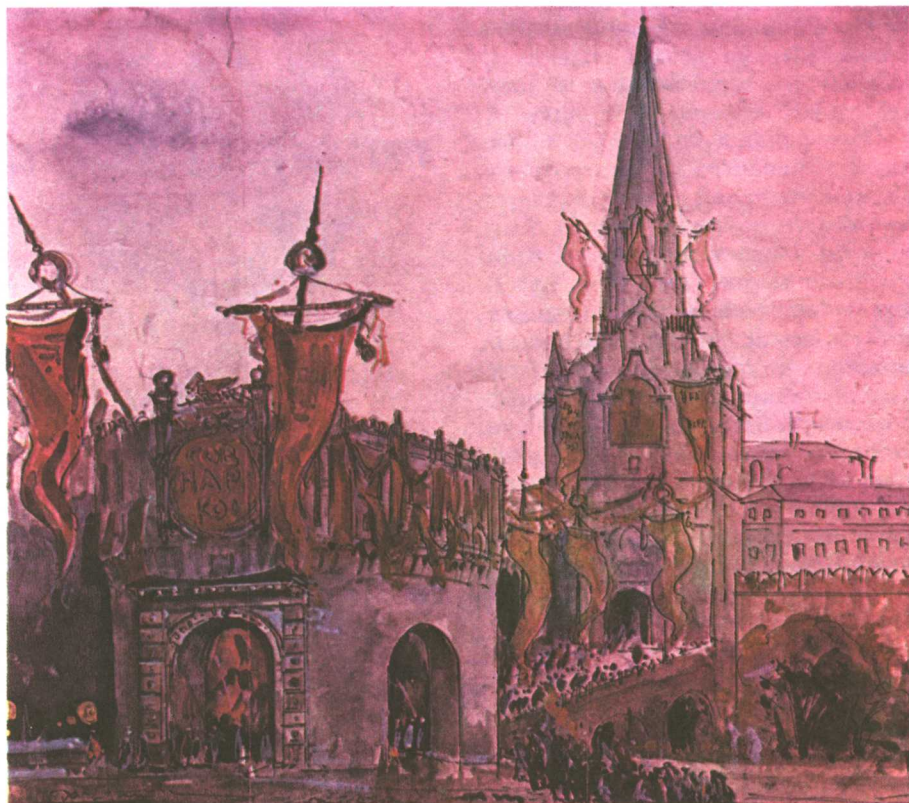


В. и А. Веснины.
Эскиз оформления
Московского Кремля к
празднованию 1 Мая 1918 года.
Гуашь, акварель. 1918.

тации в нашей повседневной жизни. Трудно даже представить, насколько она многогранна. Красочные дорожные транспаранты и броские листовки, призывающие беречь хлеб — народное достояние, плакаты «Берегите рабочее время!» и предостережения, которые мы встречаем в городских парках, садах и заповедниках о том, что природные богатства невозполнимы. А многоцветные серии почтовых марок, открытки, значки, вымпелы, посвященные борьбе за мир, — все это миниатюрные, но действенные «агитки».

Не последняя роль принадлежит в этом важнейшем деле вам, ребята. Ваше самостоятельное творчество в оформлении стенгазет, классных комнат, интерьеров школ — большая помощь старшим товарищам. А сколько интересного можно сделать в пионерских лагерях труда и отдыха, детских спортивных комплексах! Вы не решаетесь взяться за оформление стенда, витрины? Мало опыта? Обратитесь за советом к профессиональному художнику — рядом всегда найдется сведущий человек. Не удалось, проявите инициативу — обратитесь в местный Союз художников, организацию ВЛКСМ, попросите взять шефство над школьным художественным кружком, студией: сейчас по всей стране развернулось движение наставничества.

Ну а как быть тем, кто все же не смог получить консультации старших товарищей? Вот несколько необходимых советов. Постарайтесь, чтобы ваши стенгазеты были обращены непосредственно к одноклассникам, друзьям по спортивному лагерю, затрагивали их интересы, заряжали жадным любопытством к происходящему вокруг — словом, били точно в цель. И наоборот, безадресность, механическое копирование пусть и неплохих образцов — верный путь к тому, чтобы посеять семена равнодушия, безразличия. Не стремитесь выполнить стенд или лозунг огромными по размеру, непременно кричащими красками — действенность наглядной агитации находится подчас не

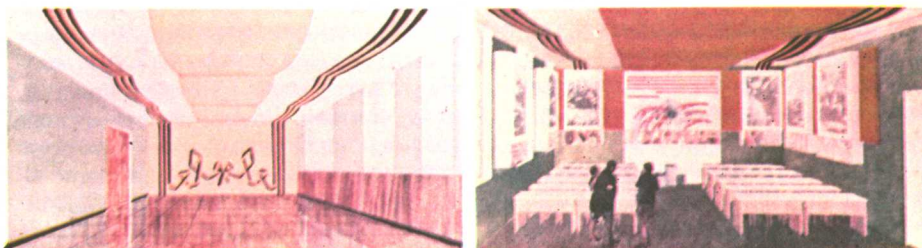


в прямой зависимости от масштабов или безудержной декоративности. Это самый демократичный, гибкий вид изобразительного искусства, чутко откликающийся на события общественной жизни. Пусть стенд будет небольшим, а цветовая гамма не столь броской, зато удачное композиционное решение, нестандартные приемы в подаче материала прекрасно донесут до коллектива ваш замысел. А какие неожиданные находки обещает внимательное, творческое отношение к шрифту! Шрифт — это настоящая кладовая

для художника-оформителя, откуда можно извлекать все новую и новую выразительность, получать эстетические впечатления самой высокой пробы. Любому из вас, ребята, по силам подобрать наиболее отвечающий вашему замыслу тип шрифта, а если возникло желание пофантазировать, попытайтесь создать собственную его разновидность. Не упускайте возможности, дорогие юные художники, внести свой, пусть маленький, вклад в большое, всенародное дело.

В. ТАРАСОВ

Эскизы оформления
классной комнаты
к празднованию Дня Победы.
ДХШ № 8 Москвы.



ЭТИХ ДНЕЙ НЕ СМОЛКНЕТ СЛАВА

Все вы, ребята, читали книги, смотрели фильмы или видели живописные полотна, посвященные легендарному времени гражданской войны. И конечно же, уверены, будто знаете, как одевались тогда бойцы за народное дело. Например, вы рисуете буденовцев с большой красной звездой на остроконечном шлеме; на самом деле звезда у них была синей и хлястики на шинелях и гимнастерках, которые в народе называли «разговорами», — синие, а не красные. Более того, красных звезд на буденовках (кроме маленьких металлических звезд-кокард) и красных «разговоров» вообще никогда не существовало. Это одна из легенд, которая укрепилась в сознании людей, но появилась она позже, когда уже эту форму отменили.

Первыми защитниками Октября были красногвардейцы и революционные солдаты. Специальной формы красногвардейцы не имели и носили обычную городскую одежду. Их отличительные знаки — красные ленты (повязки) на рукавах или папахах, причем на головных уборах они крепились наискось. На нарукавной повязке типографским способом печатались наименование боевой организации и крупно слова: «Красная гвардия».

В 1918 году для формируемой в ходе боев Красной Армии ввели специальный нагрудный знак. 18 декабря 1918 года Реввоенсовет Республики утвердил тип головного убора, различительные знаки командного состава — в виде треугольников, квадратов, ромбов в зависимости от занимаемой должности. Тогда же определили и цвета приборных сукон для отличия обмундирования родов войск. В армейских частях опробовали 4 тысячи новых головных уборов, которые назывались тогда «богатырями», поскольку напоминали по внешнему виду древнерусские шлемы.

Самый распространенный вид



военной одежды того времени — защитного цвета рубаха (позже она стала называться гимнастеркой) со стоячим воротником, шаровары зеленого цвета, заправленные в сапоги или ботинки с обмотками. В холодное время красногвардейцы и командиры носили солдатскую или офицерскую шинель, застегивающуюся на крючки.

Суконный шлем с простеганным мягким козырьком имел цветную пятиконечную звезду с расцветкой по роду войск (а не красную, какой обычно ее изображают: в то

время красного цвета звезда нашивалась только на левый рукав летней рубахи или шинели). Так, в пехоте носили малиновую звезду на шлеме, в кавалерии — синюю (обратите на это внимание!), в артиллерии — оранжевую, в инженерных и саперных войсках — черную, летчики аэропланов и воздухоплаватели аэростатов — голубую, пограничники — зеленую. Но в центре этих звезд была кокарда — металлическая красная звездочка с эмблемой единения рабочих и крестьян — скрещенные

◁ Командир батальона артиллерии Красной Армии и красноармеец-кавалерист.

Шинель с четырьмя карманами: два прорезных на груди и два боковых. Такое их количество характерно только для шинелей гражданской войны. Они же отличались цветными выпушками по родам войск на воротниках и обшлагах рукавов (после гражданской войны такие выпушки отменили). Рукавные обшлага, воротник и остроконечные клапаны боковых карманов шились из сукна более темной расцветки, поскольку эти места наиболее быстро изнашивались и их можно было менять по мере надобности.

У кавалеристов приборное сукно было синего цвета. Нагрудных карманов не было; впервые они появились на летних рубашках образца 1924 года, когда отменили цветные клапаны (хлястики). В 1922 году ввели отложные воротники с петлицами.

Первый отличительный знак командного состава Красной Армии — с 1918 до 1924 года.

Значок-кокарда на головные уборы. Красноэмалевая звезда с выпуклыми лучами и эмблемой союза рабочих и крестьян — плугом и молотом (сохранилась до 1924 года).

Суконный шлем. Просуществовал с 1919 до 1940 года. И даже в тяжелом 1941 году, в период обороны, а затем разгрома фашистов под Москвой некоторые полки имели в своем обмундировании зимние суконные шлемы-буденовки.

плуг и молот (не путать с серпом и молотом — эта эмблема появилась на военных кокардах в 1922 году). Шлем носили в холодное время. Из трех типов подобных головных уборов, созданных для Красной Армии, суконные шлемы времен гражданской войны были самыми высокими и имели крупные звезды.

Летним головным убором в Красной Армии по-прежнему оставалась фуражка защитного цвета. На воротники рубаш и шинелей нашивались клапаны такого же



цвета, как звезда на шлеме. На левом рукаве рубашки (летние рубашки под названием «гимнастерка» появились только в конце 1935 года) и над обшлагами шинели нашивались знаки различия, а над ними — пятиконечная звезда. Вот здесь знаки и звезда всегда и у всех родов войск — красные: у командира отделения, взвода, роты, батальона и полка диаметр звезды составлял 11 сантиметров, у высших командиров, исполнявших генеральские должности, — 14,5 сантиметра. В центре нарукав-

ной звезды — серп и молот, нанесенные черной краской. Малые нарукавные звезды окантовывались черной краской один раз, большего размера — дважды. Знаки различия были следующих размеров: треугольник со стороной в 4 сантиметра носил младший командный состав, начиная с отдельного командира; квадрат (сторона 3 см) — средний командный состав; ромб (3,5 см по большой диагонали и 3 см по малой) — лица высшего командного состава, начиная с комбрига.

Восьмого апреля 1919 года была впервые регламентирована униформа бойцов Красной Армии. Головным убором для холодного времени года стал вновь утвержденный несколько модернизированный суконный шлем. Этот образец и назвали буденовкой — по дивизии С. М. Буденного, в которой он впервые появился. Дивизия отличалась особой храбростью и решительностью боевых действий, и поэтому необычный головной убор на легендарных героях, какими были кавалеристы Буденного, стал известен всей стране.

Шинели для красноармейцев шились из шинельного сукна защитного цвета. Застегивались они на несколько скрытых металлических крючков с петельками. К левому борту пришивались три хлястика из соответствующего приборного сукна с пуговицами на обоих концах хлястика. На рукавах — высокие обшлага с острым углом на внешней стороне — характерная деталь шинелей периода гражданской войны. В походной боевой обстановке цветное сукно на шинелях заменялось сукном защитного цвета. Кавалерийские шинели отличались от пехотных глубоким разрезом сзади — для удобства езды на лошади; в этом случае шинель не подгибалась под всадника и не образовывала неудобных складок, которые могли мешать при скачке, спускалась по обеим сторонам седла и прикрывала ноги кавалериста. Пуговицы на шинелях (металлические, деревянные или костяные) обтягивались сукном защитного цвета.

Летняя рубашка, как и гражданские мужские рубашки того времени, имела стоячий воротник высотой 5 сантиметров. Спереди на воротнике и на груди нашивались особой формы полоски сукна (хлястики, «разговоры») цветом по ро-

ду войск: на воротнике одна пара, на груди — три. В отличие от шинельных «разговоров» эти были разрезные и нашивались горизонтально, а не под углом, и при застегивании концы каждой пары совпадали, образуя продолжение одна другой. В походе полоски цветного сукна заменялись полосками из ткани защитного цвета, но немного более темного, чем сама рубаша. Застегивалась рубаша по старинному русскому обычаю — справа налево, а не так, как сейчас, — слева направо. Ремень тоже застегивался в противоположную сторону.

Пуговицы на рубаше — обтяжные, защитного цвета, но могли быть и плоские металлические, покрашенные зеленой краской. Металлические пуговицы с выштампованной пятиконечной звездой, серпом и молотом впервые появились в 1923 году, с 1924 года введены по всей Красной Армии, но тогда они были черного цвета. А с 1936 года на парадной и выходной форме они стали «золотыми» или «серебряными».

В апреле 1919 года в Красной Армии в качестве регламентиро-

Правила размещения наруканных знаков различия должностного положения.



ванной обуви вводятся кожаные лапти. Верхняя часть их кроилась из одного куска кожи и сшивалась на заднике. Подошва делалась из более твердой кожи и снабжалась для прочности металлическими набойками. По верхнему краю лапти стягивались кожаным ремнем, а по бокам через медное кольцо ремнем надежно крепились к ноге.

Третьего апреля 1920 г. в Красной Армии вводятся наруканные знаки родов войск, которые нашивались на левый рукав под звездой, как носят сейчас. Изготавливались они из приборного сукна соответ-

ствующего цвета и имели форму вертикального (пехота) и горизонтального (авиация) ромба, вытянутого по вертикали и скругленного по верхним углам прямоугольника (артиллерия), подковы (кавалерия) и квадрата (инженерные войска). Композиционное решение знаков — общее для всех родов войск, кроме авиации: золотое солнце, восходящее из-за округлого зеленого поля — земли. На фоне солнечного диска — красная граненая пятиконечная звезда, ниже которой — эмблема рода войск: скрещенные винтовки со штыками у пехотинцев, старинные пушки — у артиллеристов, сабли — у кавалеристов, саперная лопата и топор — у бойцов инженерных войск. На знаке летчиков в центре ромба располагались солнце, звезда (меньшего размера), «крылышки» и пропеллер.

Нарукавные знаки различия командного состава Красной Армии (1919—1922).

Верхний ряд: 1. Отделенный командир (один треугольник).
2. Помощник командира взвода (два треугольника).
3. Старшина (три треугольника).

Средний ряд: 1. Командир взвода (один квадрат).
2. Командир роты (два квадрата).
3. Командир батальона (три квадрата).
4. Командир полка (четыре квадрата).

Нижний ряд: (большие звезды):
1. Командир бригады (один ромб).
2. Командир дивизии (два ромба).
3. Командующий армией (три ромба).
4. Командующий фронтом (четыре ромба).

кавные знаки различия должностного положения (не путать со знаками отличия званий — это было введено позже, в 1935 году). В качестве обуви, кроме установленных кожаных лаптей, часто использовались ботинки с обмотками, простые лыковые лапти или старые солдатские сапоги. Командиры Красной Армии могли носить сапоги офицерского образца или даже гражданского покрова, но в этом случае они изготовлялись за свой счет.

Помимо бойцов и командиров Красной Армии, большую роль в борьбе с белогвардейцами и интервентами сыграли политработники — комиссары и чекисты. Вместо обычной для того времени суконной или шерстяной одежды они часто носили кожаные куртки и пальто. В памяти многих кожаная куртка сохранилась как комиссарское обмундирование.

Форма, о которой мы рассказали, практически не менялась до 1922 года. Теперь, когда вы познакомились с главными ее отличиями и характерными деталями, можете смело брать за кисть — в ваших работах не должно быть



Несмотря на введенное обмундирование, до 1922 года войска не были полностью обеспечены им, поскольку тяжелые годы гражданской войны не позволяли одеть как полагается миллионы красноармейцев. Поэтому многие донашивали обмундирование старой русской армии, оставшееся в большом количестве на складах или захваченное Красной Армией в качестве трофеев. Но на всех видах одежды нашивались петлицы-хлястики цветом по роду войск и на-

фактических ошибок. Ведь еще Л. Н. Толстой отмечал, что «художество требует еще гораздо большей точности, чем наука...». Тем более в батальном жанре, который немислим без глубокого знания военной истории. И пусть тема гражданской войны — время подвигов Павки Корчагина и Виталия Баневура, Чапаева, Щорса, Буденного — займет в вашем творчестве, юные художники, достойное место.

Н. ВДОВИН

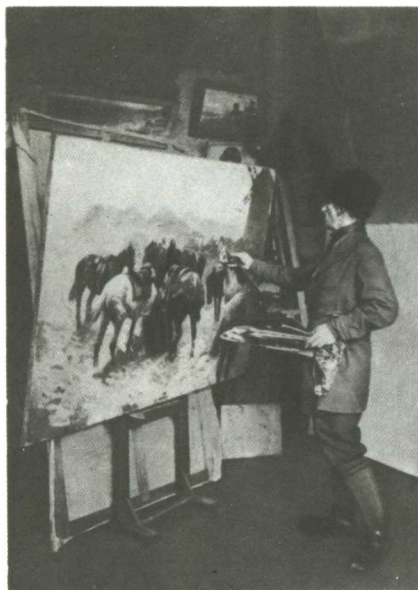
«ТЕБЕ, КРАСНОЗВЕЗДНАЯ ЛАВА...»

«Знаете, военным художником может быть далеко не всякий, хотя бы и самый одаренный живописец и рисовальщик. Надо очень хорошо изучить военное дело, знать его тайны, запахи, уметь точно представлять действия войсковых масс, их подразделений и отдельных солдат и офицеров. Коротче говоря, надо непременно побывать в шкуре военного человека, понюхать пороху... А самое главное, надо ближе узнать народ на войне, почувствовать его дух...» Эти слова сказаны выдающимся советским баталистом М. Б. Грековым не случайно. Их подтверждает его многолетняя работа в батальном жанре.

Родился художник 3(15) июня 1882 года на Дону, на хуторе Шарпаевка Яновской области. Его отец был старинной казацкой фамилии, получившей дворянство на рубеже XVIII—XIX веков. «Среди наших предков были и поляки, и турки, и греки — отсюда и фамилия наша — Грековы», — рассказывал отец сыну.

По собственному признанию живописца, рисовать он начал «с самого малого возраста», причем с годами это увлечение перешло в непреодолимую страсть. Хотя художественные впечатления Грекова до 17 лет не выходили за рамки не всегда первоклассного материала, который публиковался на страницах популярного журнала «Нива», юноша твердо определил жизненную цель — стать художником. Сразу же по окончании Каменского училища Греков уехал в Одессу поступать в художественное училище.

Привезенные им рисунки привлекли внимание известного в то время художника К. Костанди. По его настоянию юноша и был зачислен сразу во второй класс. Греков на всю жизнь сохранил благодарную память о первом учителе, сумевшем привить вкус к изучению натуры, учившем постоянно



М. Б. Греков за работой в мастерской.
Фото. Конец 20-х годов.

«рисовать глазами». Много дал для развития юноши и другой художник-педагог — Г. Ладыженский.

Вполне вероятно, определенную роль в творческой судьбе живописца, в выборе пути в искусстве сыграл приезд в Одессу осенью 1900 года В. Верещагина по случаю открытия его персональной выставки, и можно только догадываться о том впечатлении, которое произвели картины прославленного баталиста на юного студента.

Учеба продолжалась не только в период занятий, но и во время летних путешествий, когда Греков вместе с товарищами — И. Бродским, С. Колесниковым и Д. Бурлюком — уезжал к родным коголибо из друзей или к собственным родителям.

«Работали с упоением, как птицы поют, — вспоминала сестра художника Бурлюка Людмила, тоже художница, — каждый день был

заполнен работой: этюды, наброски с мужиков, баб, парней, девчат или совсем случайная натура... еще рисовали «животный мир»: лошадей, коров, волов и овец...»

По окончании Одесского училища Греков получил рекомендацию в Академию художеств, что давало право поступления туда без экзаменов.

Уже на втором году обучения работы Грекова по рисунку и композиции получают первые разряды. Показательно, что именно с тех пор художник стал создавать многофигурные композиции на батальные сюжеты, с массами всадников, показанных в движении. Часто работал он также и над эскизами из хорошо знакомой ему жизни донского казачества. Большое влияние на формирование личности художника оказали события первой русской революции 1905—1907 годов, которая была с энтузиазмом встречена студенчеством, в том числе и академической молодежью. По свидетельству однокашника Грекова, впоследствии также знаменитого баталиста, М. Авилова, он был постоянным участником сходок и политических собраний. На одном из подобных митингов в круглом академическом дворе, где собралось около трех тысяч человек, ораторы провозглашали необходимость свержения царизма. В ответ на объявленную студентами забастовку все учащиеся по распоряжению президента академии отчислялись на неопределенное время.

Почти два года самостоятельной работы на натуре много дали Грекову как живописцу. Неуклонное стремление к содержательной, идейно значительной живописи привело его в мастерскую И. Репина, а впоследствии к профессору Ф. Рубо, который вел батальную мастерскую. В числе наиболее талантливых своих воспитанников Рубо пригласил Грекова для рабо-

ты над установкой и реставрацией панорамы «Оборона Севастополя», о чем Греков с гордостью вспоминал всю жизнь.

Окончание академии связано с работой над образами Степана Разина и Емельяна Пугачева. В качестве дипломной картины художник представил полотно «Волы в плугу» (1911). В нем отчетливо проявились определяющие черты индивидуального грековского стиля: следование жизненной правде, демократизм, цельность художественного решения.

Заслуживает уважения принципиальная позиция Грекова, занятая им в те годы, когда многие молодые художники увлекались новейшими, нередко псевдореволюционными, нигилистическими течениями в искусстве, противопоставляя их устойчивым реалисти-

ческим традициям русской живописи. «Приходилось делать выбор», — вспоминал впоследствии художник. Неистребимая тяга к правде и жизненности в искусстве особенно окрепла в годы первой мировой войны, участником которой он был, а потом — и во время ожесточенной классовой борьбы на Дону в период становления Советской власти. Неизменно проявляя интерес к нелегкому армейскому походному быту, создавая акварели и рисунки на темы фронтовой жизни, а также портретные этюды казаков и солдат, Греков обращается к изображению боевых эпизодов сражений в редких случаях. Живописные произведения художника, относящиеся к событиям первой мировой войны 1914—1918 годов, долгое время оставались неизвестны исследователям

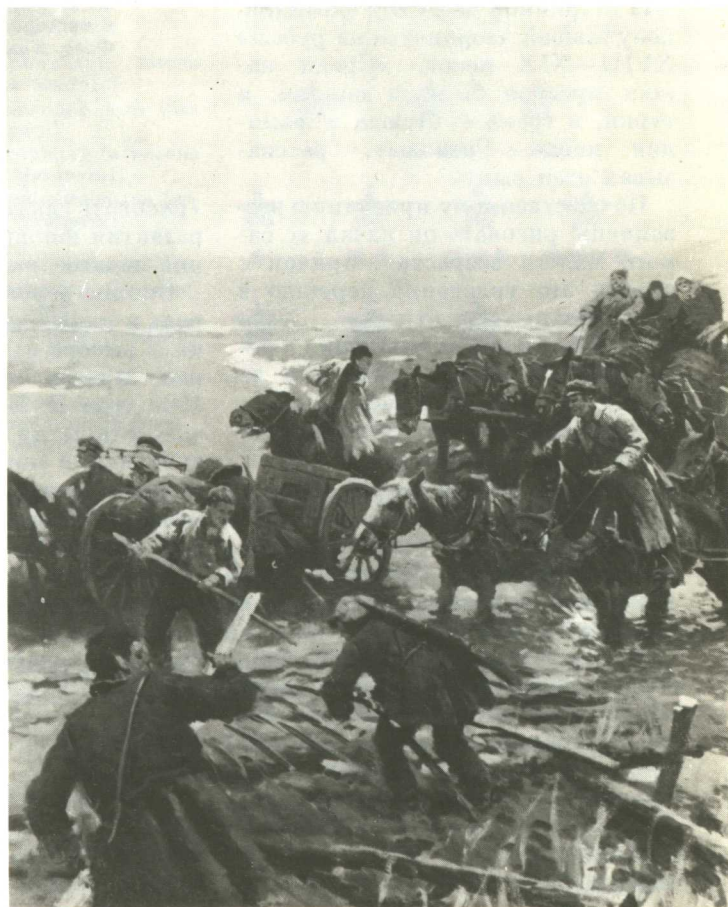
(местонахождение ряда из них не выяснено до сих пор). Поэтому сложилось мнение, будто империалистическая война не вдохновила художника «ни на одно картинное полотно».

Однако в таких работах, как «На позиции», «Оставленный в Преджборье», «Раненых выносят», Греков стремился передать ощущение неоправданности, бесполезности переживаемых людьми невзгод и лишений, убеждение в «вопиющей бессмыслице войны, ее жестокости». Это слова из дневника художника. Он приходит к выводу, что причина «страшных разрушений и уничтожений... причина войны лежит в организации самого общества», основанного на началах собственности и эксплуатации трудящегося народа.

Демобилизовавшись весной



М. Греков.
Тяжелая атака под Батайском.
Фрагмент.
Масло. 1934.



М. Греков.
На Кубань!
Фрагмент.
Масло. 1934.



М. Греков.
Знаменщик и трубач.
Масло. 1934.
130×161.

М. Греков.
Эскиз к картине «Знаменщик
и трубач».
Карандаш. 1934.

М. Греков.
Набросок двух всадников.
Карандаш. 1934.





М. Греков.
Музыкант 29-го кавалерийского полка.
Этюд к картине
«Трубачи Первой Конной армии».
Масло. 1934.
19,2×29.

М. Греков.
Головы белых лошадей.
Этюд к картине
«Трубачи Первой Конной армии».
Масло.
16×27.

1917 года после тяжелого ранения, он вернулся на родину и стал очевидцем широко развернувшейся классовой борьбы, которая приобрела в этих местах особенно острый и жестокий характер. «Мне пришлось непосредственно наблюдать походы, движения войск, бои, — вспоминал впоследствии художник, — меня захватывает грандиозность движения, хочется писать по живым, свежим впечатлениям».

Одна за другой появляются полотна Грекова, составившие цикл о гражданской войне на юге России. Еще до восстановления Со-

ветской власти на Дону художник раскрыл в своих произведениях обреченность белогвардейщины.

В ранних работах, посвященных героической Красной Армии, Греков, сохраняя жизненную достоверность и точность бытовых деталей, добивается ощущения значительности, эпического решения темы единства народа и рабоче-крестьянской армии.

Цикл картин о легендарных походах Первой Конной под командованием С. М. Буденного и К. Е. Ворошилова живописец выполнил с большой силой художественной убедительности. Даже возникло

предание о том, будто Греков был художником-солдатом, «с винтовкой на одном плече и с этюдником на другом», совершившим с красной конницей весь ее боевой путь. Основанием для этого могло послужить то, что Греков действительно вступил в 1920 году добровольцем в Красную Армию, был зачислен в политсостав и служил в должности руководителя кружка изобразительного искусства.

Его работы никогда не производят впечатления сухой, мелочной реконструкции боевых эпизодов. Картины Грекова ценны правдивой передачей главного, умением ненавязчиво выделить определяющую мысль, проникнуть в суть изображаемого. Подтверждением этого служат прославленные полотна «В отряд к Буденному», «Тачанка», привлекающие образной насыщенностью, силой поэтического переживания, эмоциональностью воплощения замысла, художественным мастерством.

Суть эмоционального воздействия живописи Грекова метко выразил известный советский писатель Борис Полевой: «Все его полотна наблюдаются, выхвачены из жизни и как бы вместили в себя гром гражданской войны, грохот пушек, стрекотанье пулеметов, нервное ржание коней, запах конского пота и пороховой гари... Они, как драгоценный радий, постоянно источают и будут источать свою увле-





кающую, организующую и вдохновляющую силу».

Будучи учеником мастера панорамного искусства Ф. Рубо, Греков вслед за своим учителем считал панораму наиболее массовым видом изобразительного искусства. Сделав первую в советской живописи диораму «Взятие Ростова» (1929), Греков оказался всецело поглощенным замыслом создания панорамы, которая дала бы, по его словам, «живое, полноценное зрелище массовому зрителю». Он много работал над эскизами панорамы «Оборона Царицына», затем пришел к идее создания комплекса диорам к 15-летию Первой Конной армии. В разгар подготовки к работе над диорамой «Перекоп» Греков скоропостижно скончался в самом расцвете своего дарования.

Не стало художника — скромного молчаливого труженика, всегда просто, даже бедно одетого человека, похожего на мастерового. С годами начала забываться сама его внешность: ладная крепкая фигура, худощавое смуглое лицо с правильными чертами, прямым носом с легкой горбинкой, густыми вьющимися волосами и жесткими усами. Внимательный, художнически зоркий, пытливым взгляд карих глаз, прямая волевая осанка, негромкий басовитый голос — таков его мужественный



М. Греков.
Конармейская тачанка.
Масло. 1933.
150×300.

М. Греков.
Эскиз к картине «Тачанка».
Карандаш. 1925.

облик, основной чертой которого было спокойное достоинство. Однако живым и действенным осталось искусство Грекова, имя его звучит и сегодня.

То, что он успел сделать за свою жизнь, оставило заметный след в искусстве и принесло художнику заслуженное народное признание. Видный представитель Ассоциации художников революционной России, он стал одним из основоположников советской реалистической живописи. Его имя по праву стоит в ряду великих мастеров батального жанра в мировом искусстве. Как справедливо отмечал С. М. Буденный, не только сама

тематика гражданской войны являлась для живописца «близкой, кровной, родной», в его работах «правда исторической действительности предстает перед нами окрыленной творческим воображением художника».

Заветы Митрофана Борисовича Грекова, традиции его творчества нашли продолжение в работах новых поколений советских живописцев, среди которых видное место занимают мастера Студии военных художников, вот уже полвека с честью носящей его славное имя.

С. ЛЕВАНДОВСКИЙ



ДРЕЗДЕНСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Накануне празднования 40-летия Великой Победы мы вновь вспоминаем славные подвиги воинов Советской Армии в годы Великой Отечественной войны. Один из них — спасение картин Дрезденской галереи. Когда весной 1945 года наши войска вошли в Дрезден, город лежал в руинах, разрушенный

англо-американской авиацией. Перед воинами стояла задача найти картины знаменитой Дрезденской галереи. Ведь среди них была «Сикстинская мадонна» — величайшее творение Рафаэля. По случайно обнаруженной «слепой» карте начали поиски картин.

Вскоре они были найдены в

шахте и старых каменоломнях с заминированными входами. От сырости многие произведения оказались повреждены. Было принято решение немедленно увезти их в Москву, обеспечив нормальные условия хранения. В течение десяти лет в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пуш-



кина шла реставрация шедевров галереи под руководством замечательного советского художника П. Д. Корина.

В канун 10-летия Победы, в 1955 году, по решению Советского правительства картины Дрезденской галереи были возвращены Германской Демократической Республике. Но прежде они экспонировались в залах Музея изобразительных искусств. Каким удивительным событием стала эта выставка! Нам, сотрудникам музея, пришлось буквально выдержать осаду желающих попасть на нее. Сотни тысяч людей хотели увидеть «Сикстинскую мадонну», «Спящую Венеру» Джорджоне. Мы проводили экскурсии и каждый день после работы читали лекции в переполненных аудиториях Москвы. Выставка стала триумфальным праздником не только художников, знатоков и любителей, но и тех, кто впервые приобщился к искусству.

Чем же так притягивает Дрезденская галерея? Она заслуженно пользуется мировой известностью. В ней хранится большое число шедевров европейских мастеров прошлого. Возникновение ее относится к XVI столетию, когда саксонские курфюрсты начали приобретать работы сначала немецких художников, а потом и других национальных школ.

Однако широкий размах коллекционирования картин получил с 1694 года при Августе II Сильном. Из путешествий по Германии, Франции, Испании и Португалии он привез много работ известных живописцев. К 1722 году в его собрании было 1938 живописных произведений. Среди них — «Спящая Венера» Джорджоне и «Царство Флоры» Пуссена. Личный вкус Августа II целиком сказывался в подборе картин: преобладали жанровые сцены и пейзажи, а также работы итальянцев, отличавшиеся пышной декоративно-

Развеска картин в Дрезденской галерее после возвращения их Советским Союзом в 1955 году.
◁ Фото.

Ян ван Эйк.
Алтарный триптих.
Масло. 1437.
33,1×27,5 — центральная часть.
◁ 33,1×13,6 — боковые створки.



Б. Беллотто.
Вид на Дрезден с правого берега Эльбы, от моста Августа.
Масло. 1748.
133×237.

Тициан.
Портрет дамы в белом.
Масло. Около 1533.
102×86.





Я. Тинторетто.
Спасение Арсиной.
Масло.
153×251.

П. Рубенс.
Возвращение Дианы с охоты.
Масло. Около 1615—1617.
136×182.



стью, характерной для итальянского барокко.

Но более целеустремленным собирателем в 40—50-е годы XVIII века стал его сын Август III. Через своих агентов в разных странах Европы, в число которых входили саксонские дипломаты и известные художники, он узнавал о предстоящих аукционах и покупал не только отдельные произведения, но и целые коллекции. Так, ему удалось приобрести собрания Валленштейна, Франческо д'Эсте и герцога Моденского, среди них работы Тициана, Веронезе, Гольбейна, Корреджо, Веласкеса и других живописцев XVI—XVII веков. В 1754 году была приобретена «Сикстинская мадонна».

Вначале картины размещались во дворцах и замках курфюрста, потом для них переделали «Старые конюшни» и только столетие спустя, в 1855 году, выстроили специальное здание по проекту архитектора Земпера. Это сооружение замкнуло двор знаменитого дворца Цвингер, вы-

строенного еще в 20-е годы XVIII века архитектором Пельманном в стиле позднего барокко.

В Дрезденской картинной галерее блестяще представлены итальянская, испанская, французская, немецкая, голландская и фламандская школы живописи. В каждой из них немало уникальных по художественной значимости произведений.

К самым ранним памятникам искусства относится триптих нидерландского художника XV века Яна ван Эйка. Этот небольшой трехстворчатый складень служил, по всей вероятности, переносным алтарем. В центральной части его изображена Мария с младенцем, на правой створке — св. Екатерина, на левой — архангел Михаил и заказчик алтаря. Маленькой кистью проработаны мельчайшие детали, виртуозно передана фактура камня, ткани, металла, стекла. Основные цвета — красный, голубой и темно-коричневый — даны крупно. Они «держат» многоцветную колористическую

гамму и вместе с торжественным ритмом арок и колонн рождают светлое чувство гармонии бытия.

Наиболее интересная часть коллекции немецкого искусства включает произведения великих мастеров Северного Возрождения: А. Дюрера, Г. Гольбейна, Л. Кранаха. Особенно значительно собрание портретов их кисти. Представителен и эффектен облик Генриха Благочестивого и его супруги Катарины Мекленбургской — тогдашних правителей Саксонии, запечатленных Лукасом Кранахом. На «Портрете молодого человека» Дюрера мы видим сильную, волевою, целеустремленную личность. Изображая сэра Т. Годселва и его сына Джона, Гольбейн выявляет в характерах этих людей ум, энергию и человеческое достоинство.

Самая ценная и обширная коллекция Дрезденской галереи — итальянская. В ней большое количество работ живописцев XV—XVIII веков высочайшего художественного достоинства.

Рембрандт.

Портрет Саскии в малиновом берете.

Масло. 1633.

52,5 × 44,5.

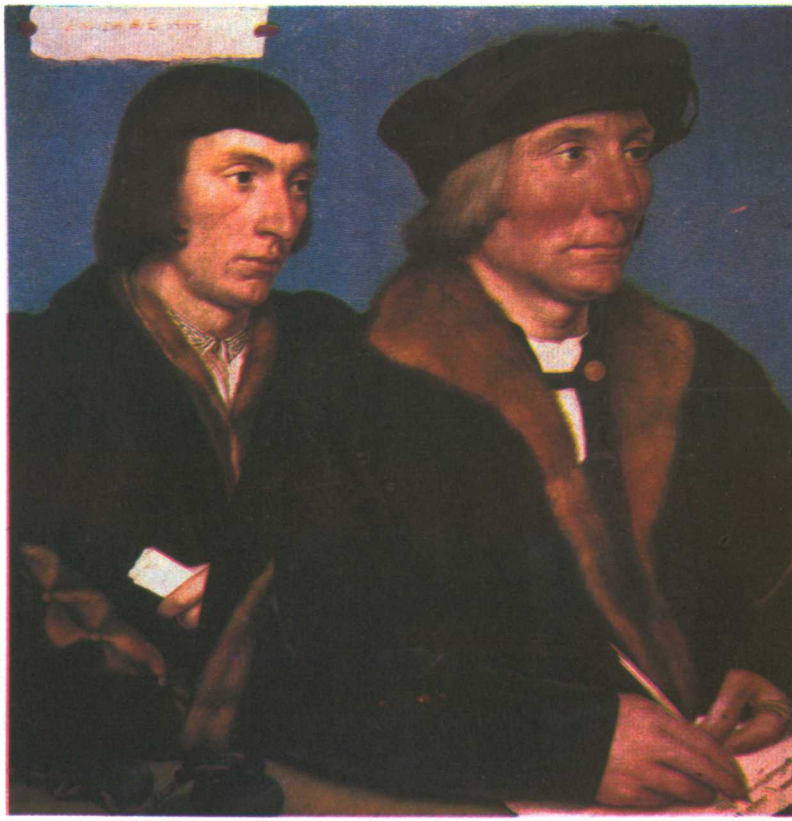


Г. Гольбейн.

Портрет сэра Т. Годселва и его сына Джона.

Масло. 1528.

35 × 36.





Н. Пуссен.
Царство Флоры.
Масло. Около 1631—1632.
131×181.

Якоб ван Рейсдал.
Еврейское кладбище.
Масло. После 1670.
84×95.



Восхищение природой и человеком свойственно мастерам XV столетия. Художники стремятся глубоко осознать явления мира. Они используют математику, вычисляя закономерности построения пространства на плоскости картины, законы сокращения видимых предметов, изучают влияние воздуха и света на их окраску, увлекаются анатомией. Христианские мученики превращаются в сильных, прекрасных героев, как в картине Антонелло да Мессина «Св. Себастьян». Причудливая восточная толпа в пестрых одеждах привлекает внимание художника не менее, чем главная сцена во «Введении во храм» Чима да Конельяно. «Портрет мальчика» Пинтуриккьо проникнут мыслью о великом предназначении юного существа и неисчерпаемых, еще скрытых возможностях, заложенных в нем. Гуманистический идеал Возрождения в наивысшей степени воплощен в «Сикстинской



мадонне» Рафаэля. Она написана для церкви монастыря Сан-Систо в Пьяченце, располагалась высоко над алтарем и была видна от самого входа. Этим отчасти объясняется своеобразие композиции. Отдернут зеленый занавес, и глазам открывается чудесное видение — по облакам идет юная босоногая женщина с ребенком на руках. Два пухлых ангелочка опираются на балюстраду, св. Сикст указывает мадонне путь, благоговейно преклонив колени, стоит св. Варвара. Прекрасные, широко открытые глаза Марии выдают тревогу и страдание. Прижимая к груди младенца, она старается защитить его, предчувствуя трагическую судьбу своего сына. Мадонна — воплощение красоты, добра и скорби, мать, совершающая подвиг во имя людей. Величие и красоту человеческой души раскрывает Рафаэль в этом совершенном и драматическом образе. И. Крамской назвал «Сикстинскую мадонну» «портретом того, что думали народы».

В нескольких залах галереи полотна прославленной венецианской школы живописи. Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто, Пальма Веккио — блистательное созвездие имен. Картина «Спящая Венера» Джорджоне переносит зрителя в чудесный поэтический мир, где царят согласие и гармония. В свободной, безмятежной позе отдыхающей богини, в чертах прекрасного лица мы ощущаем сопричастность с миром природы, совершенным созданием которой она является.

П. Веронезе.
Мадонна с семейством Куччина.
Масло.
167×416.

Г. Метсю.
Автопортрет с женой.
Масло. 1661.
35,5×30,5.



В галерее можно познакомиться с великолепными работами Тициана, среди них «Динарий кесаря», особенно пострадавший во время войны и до сих пор хранящийся в специальной камере-витрине. «Портрет дамы в белом» покоряет жизненностью образа, виртуозностью исполнения, изысканным сочетанием темного фона и светлого с разнообразными оттенками атласного платья.

Из пяти произведений Я. Тинторетто следует выделить его ранний шедевр «Спасение Арсиной». Сюжет взят художником из средневековой поэмы. Арсиноя была младшей сестрой египетской царицы Клеопатры, которая, опасаясь соперницы, заточила ее в башню. Рыцарь Ганимед спас пленницу. Образы Тинторетто романтичны, человек оказывается способен на героический подвиг во имя любви.

Довольно полно представлено искусство П. Веронезе — от раннего «Принесения во храм» до поздней работы «Милосердный самаритянин». Они раскрывают лучшие качества дарования этого блистательного живописца.

Из тридцати пяти ландшафтов итальянца Бернардо Беллотто, жившего в Дрездене в середине XVIII века, шестнадцать воспроизводят виды этого города, позволяя представить многие архитектурные сооружения, исчезнувшие во время последней мировой войны.

Среди других полотен итальянских живописцев XVIII века выделяется «Юный знаменосец» Д.-Б. Пьяццетты — героический образ мальчика из народа, уверенно и гордо сжимающего знамя.

Вторая по значению коллекция — собрание голландских мастеров XVII века: Ф. Халса, Я. Вермера, Рембрандта, Я. Рейсдала, Г. Метсю, Г. Терборха. Творчество Рембрандта представлено ранними работами тридцатых — начала сороковых годов XVII века. Среди них известный «Автопортрет с Саскией на коленях», отразивший счастливую пору жизни художника. Холст был исследован в рентгеновских лучах, и директор галереи А. Майер-Ментшель пришла к выводу, что первоначальный



Д.-Б. Пьяццетта.
Юный знаменосец.
Масло. Около 1743.
87×71,5.

замысел композиции был иной — пир блудного сына. В этом убеждает и оставшееся на полотне изображение доски с метками о количестве выпитых кружек пива. Очевидно, под влиянием Рембрандта и Г. Метсю создал автопортрет с женой, изобразив забавную жизненную сценку.

К шедеврам галереи относятся два замечательных творения Яна Вермера Делфтского — «У сводни» и «Девушка, читающая письмо». Как недавно установлено с помощью рентгена, в последней была изображена на стене картина с амуром. Художник записал ее, придав своему произведению более мечтательный и загадочный характер.

Среди многочисленных пейзажных полотен примечательно «Еврейское кладбище» Якоба ван Рейсдала, которое исполнено не с натуры, а сочинено. В нем скорбная мысль о всеразрушающем времени выражена эмоционально и глубоко.

Фламандская школа живописи XVII века представлена работами таких выдающихся мастеров, как П.-П. Рубенса, А. ван Дейк, Я. Йорданс, А. Браувер, Ф. Снейдерс. «Возвращение Дианы с охоты» — одно из первых произведений Рубенса, которое он создал вместе со знаменитым мастером натюрморта Ф. Снейдерсом, изобразившим в картине дичь и фрукты. Персонажи греческой мифологии — фавны, встречающие Диану, и

нимфы из ее свиты в трактовке Рубенса — жизнерадостные, сильные существа природы. В их физической мощи художник выражает энергию и душевное здоровье.

В собрании испанской живописи не более трех десятков картин. Но художественная ценность их чрезвычайно велика. Достаточно упомянуть создавших их живописцев — Эль Греко, Д. Веласкеса, Х. Рибера, Б.-Э. Мурильо, Ф. Сурбарана. «Св. Инесса» Рибера — один из самых трогательных и женственных образов в мировом искусстве. Колорит картины построен на тончайшей разработке светосилы коричневого тона, поражающей своим совершенством.

Французский раздел, будучи небольшим, радуется первоклассными картинами. «Царство Флоры» — одно из самых гармоничных творений Н. Пуссена. Его современник Валантен, напротив, предпочитал изображать обыденную реальность, следуя в этом за Караваджо. «Игра в карты с шулерами» — выразительная сцена, в которой доверчивого юнца пытаются обмануть мошенники. К сокровищам коллекции относятся две парные картины великого французского живописца XVIII века Антуана Ватто «Общество в парке» и «Праздник любви». Очаровательные дамы и кавалеры наслаждаются беседой под сенью деревьев осеннего парка. Ватто тонко передает оттенки их настроений, осенние краски и тающую воздушную дымку. Технике пастели, широко распространенной в XVIII веке, посвящен отдельный зал. В нем представлены знаменитые работы К. де Ла Тура, Р. Карьера и Ж.-Э. Лиотара. Шедевр последнего «Шоколадница» пользуется заслуженной славой.

Дрезденская галерея и коллектив ее сотрудников стали добрыми друзьями Эрмитажа и нашего музея. В 1967, 1975, 1984 годах зрители вновь увидели в наших залах спасенные картины Дрезденской галереи, замечательной сокровищницы мирового искусства.

Т. СЕДОВА,
старший научный сотрудник
Государственного музея
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина

М. МИКЕШИН. ПАМЯТНИК „ТЫСЯЧЕЛЕНИЕ РОССИИ“ В НОВГОРОДЕ

В феврале 1985 года исполняется 150 лет со дня рождения Михаила Осиповича Микешина. Уроженец Смоленской губернии, талантливый график, автор живописных произведений батального жанра, он вошел в историю русского искусства прежде всего как автор широко известных скульптурных памятников. В их числе — Екатерина II в Петербурге (1873), Богдану Хмельницкому в Киеве (1888).

Но славу Микешину принес многофигурный монумент «Тысячелетие России». Он был открыт в Новгороде в 1862 году. Средства на его создание были частично собраны по всероссийской подписке.

В состоявшемся в 1859 году конкурсе на проект памятника приняли участие около сорока скульпторов и архитекторов. Выбор пал на молодого, мало кому известного рисовальщика и живописца М. Микешина, который за год до этого окончил Академию художеств. Исполненный им проект представлял собой не скульптурную модель, а проект-рисунок, точнее, графически разработанные листы с изображением общего вида и фрагментов будущего монумента.

Вдохновленный неожиданным успехом на конкурсе и ответственным заказом, Микешин в свои двадцать четыре года проявил незаурядные организаторские способности, сумев привлечь к исполнению монумента целую группу известных скульпторов — И. Н. Шредера, М. А. Чижова, А. Н. Лаврецкого, Р. К. Залемана, А. М. Опекушина, А. М. Любимова, П. С. Михайлова.

Говоря о памятнике «Тысячелетие России», следует иметь в виду не только его непростую многофигурную композицию. Сложны и противоречивы сам замысел, идея монумента. С одной стороны, стремление его творцов воздать должное истории России, ее культуре, лучшим ее сынам. С другой — то, что шло от правительственных кругов и лично от самого царя Александра II, — подчеркивание роли царствующего дома Романовых.

Середина XIX столетия, когда создавался памятник, была для скульптуры переходным временем. Совершался решительный поворот от преобладавшего классицизма к реализму. Отзвук предшествующего периода отчетливее всего ощущается в верхней части композиции — в аллегорической фигуре «России» и стоящего ангела с крестом. Реалистические устремления наглядно проявились в разработке многофигурного скульптурного фриза-горелье-



М. Микешин.
Памятник «Тысячелетие
России» в Новгороде.
Бронза. 1862.



фа, опоясывающего нижнюю часть монумента.

Своеобразным переходом от верхней аллегорической композиции к нижней, которую можно условно назвать конкретно-исторической, воспринимается средняя часть ансамбля. По свое-

Памятник «Тысячелетие России».
Фрагмент с изображениями деятелей литературы и искусства XIX века.

Вид памятника после освобождения Новгорода от фашистских захватчиков.
Фото. 1944.

му масштабу, размерам фигур она значительно превосходит нижний фриз. Здесь представлены полулегендарные и конкретные персонажи, связанные с самым ранним периодом становления Русского государства: от считавшегося основателем династии Рюриковичей варяга Рюрика до Петра Первого. В данной группе, расположенной по окружности шарообразного символа царской власти — «державы», мы видим князя Владимира, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского.

Учитывая более чем сжатые сроки создания монумента, нельзя не оценить высокий профессиональный уровень его исполнения. Всего было выполнено почти полтораста скульптур. Высота монумента — 15,7 метра. Вес только одной его бронзовой части превышает 65 тонн. Что касается горельефного фриза, то он включает ни много ни мало 129 фигур.

К числу наиболее выразительных и запоминающихся фрагментов фриза относится тот, над которым работал скульптор Шредер. Там на редкость живо, непринужденно и в то же время без излишнего бытовизма решены две скульптурные группы.



Это фигуры деятелей русской культуры XVIII века и рядом — выдающиеся личности следующего столетия. В первой представлены М. В. Ломоносов, архитектор А. Ф. Кокорин, Г. Р. Державин, Д. И. Фонвизин, актер Ф. И. Волков. Во второй — И. А. Крылов, А. С. Грибоедов, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь.

Связанные друг с другом общей композицией, масштабом, ритмом, обе группы удивительно продуманны. Персонажи даны оживленно беседующими или, как Пушкин и Лермонтов, задумавшимися.

Не раз высказывалась мысль, что роль Микешина в создании целого ряда монументов сводилась лишь к исполнению графических проектов. Действительно, по мере обнаружения новых архивных документов и свидетельств становится ясным, кто из ваятелей того времени участвовал в работе над «микешинскими» памятниками. Становится ясной и мера их участия. Известно, в частности, что даже первые скульптурные модели будущих монументов создавал по микешинским рисункам и графическим проектам кто-либо из приглашенных им скульпторов. И тем не менее роль Мике-

шина в создании памятников, конечно, велика.

Обладея незаурядной творческой фантазией, живой наблюдательностью, он активно участвовал в работе. В частности, обращаясь к известным русским историкам, археологам, писателям, Микешин стремился к наиболее убедительной и по возможности точной трактовке образов государственных деятелей, полководцев, ученых, мастеров литературы и искусства прошлого. Нельзя не отдать должное неистощимой изобретательности, находчивости Микешина при компоновке многочисленных персонажей памятника «Тысячелетие России». Правда, следует иметь в виду, что идущая от батальной живописи Микешина многословность отразилась на его пластической манере, затруднила работу над скульптурным ансамблем.

По свидетельствам современников, личность М. Микешина рисуется весьма колоритной: энергичный, остроумный, не чуждый бравады и практичности — таков был этот человек в жизни. Чего стоит, к примеру, сохраненная им по-детски непосредственная, а позже несколько ироничная манера подписывать многие из своих ри-

сунков: «Миша М.». Но он же подчас вел себя как весьма расчетливый предприниматель, активно продвигающий свои проекты, привлекающий для их исполнения талантливых скульпторов и не считавший зазорным после открытия того или иного памятника единолично принимать все награды и почести. Так было и по окончании монумента «Тысячелетие России». Даже много потрудившийся над его созданием скульптор И. Н. Шредер был, по существу, оставлен в тени.

Памятник «Тысячелетие России» и поныне привлекает внимание многочисленных туристов, посещающих древний Новгород. Однако в годы фашистской оккупации города монумент чуть было не оказался навсегда утраченным: он был варварски демонтирован, частично разрушен и предназначен к отправке на заводы Германии для переплавки. К счастью, освобождение Новгорода советскими войсками помешало акту вандализма. Советские реставраторы мастерски восстановили памятник и неустанно следят за его должной сохранностью.

И. ШМИДТ,
кандидат искусствоведения

Памятник «Тысячелетие России» в ансамбле Новгородского кремля.





ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

СМОЛЕНСК ЧЕРЕЗ ВЕКА

Бродил ли ты, юный друг, с этюдником или альбомом по городу, которому несколько веков? Остановливался ли у могучих стен кремля, любовался ли старинными храмами? Все это можно увидеть в древнем русском городе Смоленске. Каждую весну юные художники выходят на улицы, чтобы запечатлеть облик своего родного города.

А тех, кто никогда не бывал в Смоленске, приглашаем совершить необычную экскурсию. Мы пойдем приблизительно тем же маршрутом, что проделал в 1903 году известный русский живописец Н. Рерих, когда путешествовал по России. Марш-

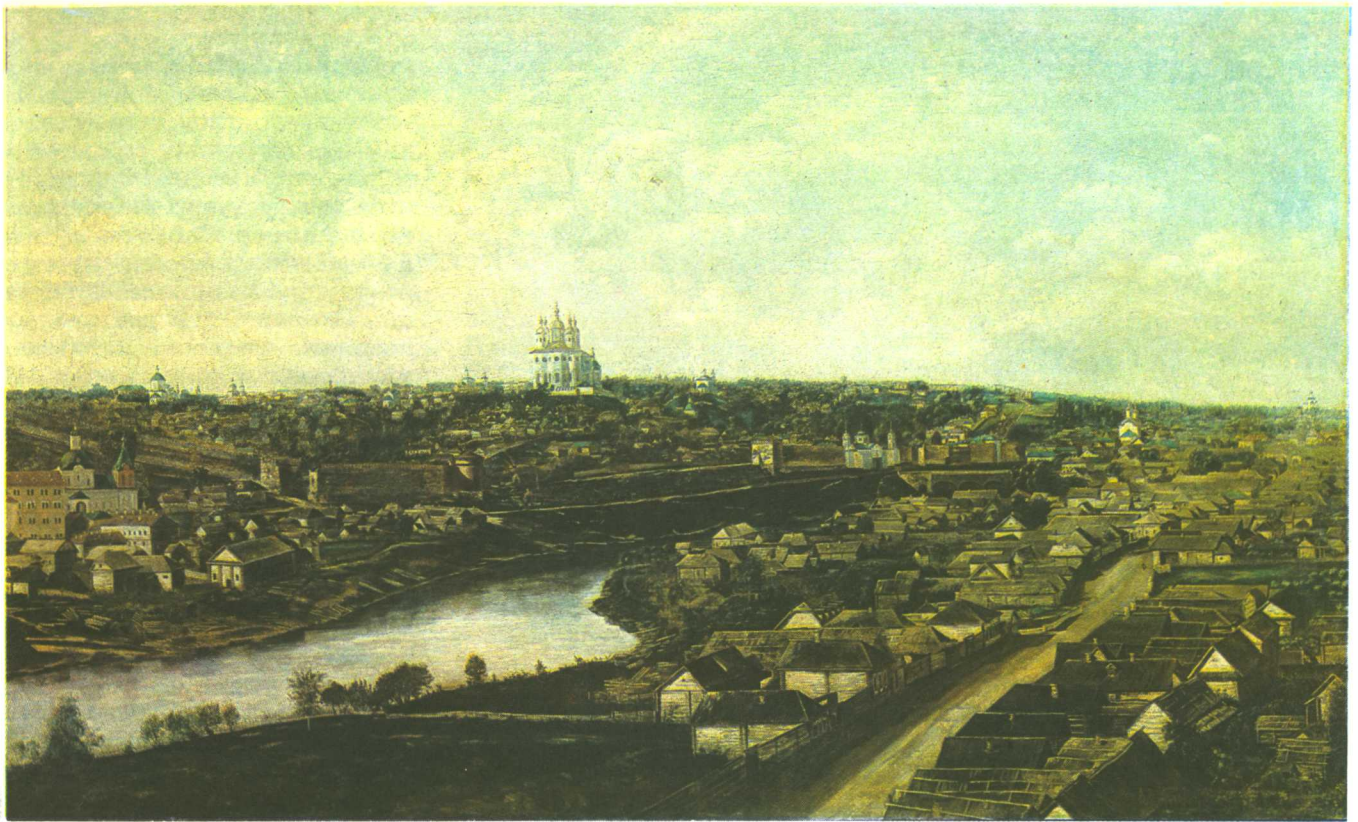
рут этот известен из работ художника и его писем. Да и не один Рерих ходил этими улицами и тропинками: вы познакомьтесь с рисунками и картинами русских и иностранных мастеров, которые в разное время работали в Смоленске.

Надо сказать, что он заслуживает этого. Стоящий в верховьях Днепра город упоминается в самых ранних русских летописях. Вот, например: «Аскольд и Дир испросились у Рюрика ко Царьграду идти с родом своим, и пошли из Новгорода на Днепр реку и по Днепру мимо Смоленска, и не подошли к Смоленску, потому что город большой и

многолюдный». Эта запись сделана в 863 году!

Как и другие великие русские города, он привлек Рериха своим героическим прошлым, дыхание которого еще сохранили кремлевские стены, построенные к 1602 году выдающимся зодчим Федором Савельевичем Конем. Много осад вынесла крепость, стоящая на перекрестке дорог «из варяг в греки» и из Европы в Азию.

Художник наверняка знал старинные гравюры с видами Смоленска. Самая ранняя из них была издана в 1607 году картографом Ф. Хогенбергом в серии «Исторические листы». Затем



Г. Келлер.
Осада Смоленска войсками
Речи Посполитой.
Гравюра. 1610.

Н. Андреев.
Смоленск.
Масло. 1896.
Фрагмент.

город рисовал в 1610 году гравер Г. Келлер из Франкфурта-на-Майне. Она особенно запомнилась, эта келлеровская гравюра: интересно было рассматривать ее и воображать себя на месте действий. Словно каменным поясом окружен стеною город. И рвется к нему вражеская конница, палат пушки — идет осада Смоленска войсками Речи Посполитой. Как много в гравюре самых разных реалий!

Надо иметь в виду, что укрепления, подобных смоленским, не было даже в древнем Киеве. «Град же имел твердость, стремнинами гор и холмов высоких затворен и стенами великими укреплен», — говорилось в летописи. Такой же твердостью характера обладали и сами смоляне. Когда в 1611 году польские интервенты все же ворвались в город, жители затворились в Успенском соборе и взорвали его...

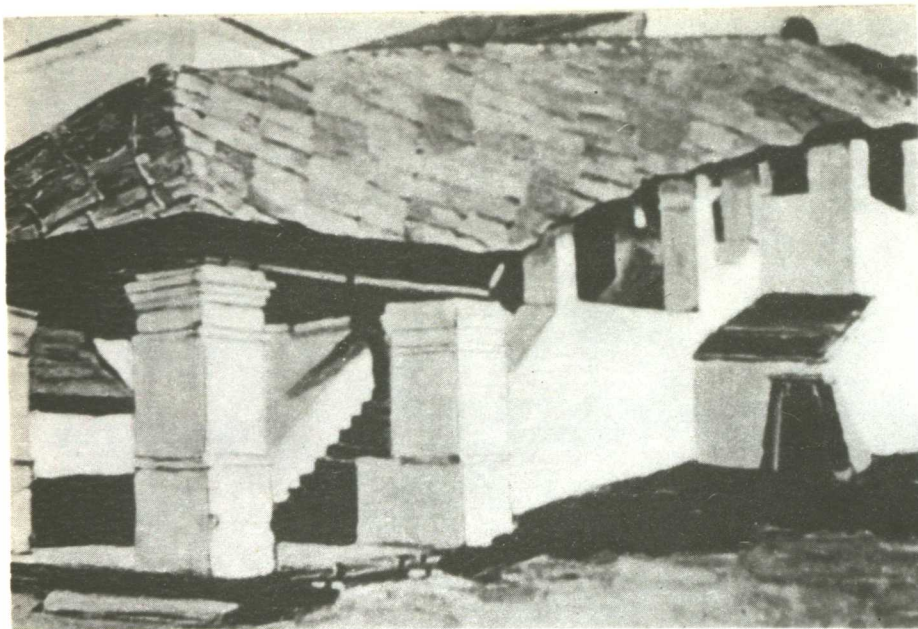
Поднимаясь по крутому склону к башне Веселухе, Рерих обнаружил, что перед ним совершенно иной город, чем на келлеровской гравюре. Весь пересеченный оврагами и холмами, лежит он по обе стороны Днепра. Да, мастер из Франкфурта-на-Майне вряд ли бывал в России и рисовал Смоленск... по воображению, придав ему «готический» вид: очертания стены и башен совершенно несхожи с

А. Федотов.
Смоленск.
Масло. 1869.
Фрагмент.



М.-Ф. Даман-Демартре.
Ансамбль Соборной горы.
Гравюра. Начало XIX века.





Н. Р е р и х.
Крыльцо женского монастыря.
Масло. 1903.

творением русского зодчего. Да и город в гравюре расположен на ровном месте.

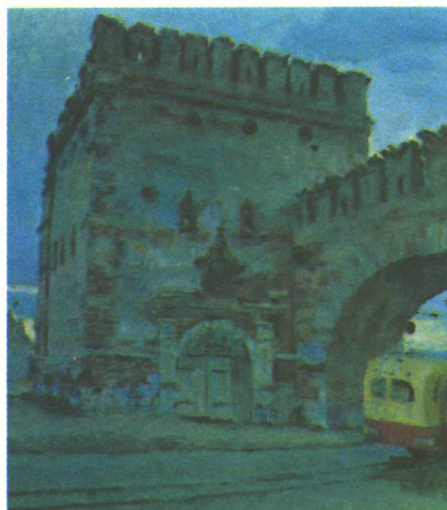
Эту ошибку исправляют королевский инженер Плетнер и картограф Гондиус: в 1636 году они исполнили «План осады и обороны Смоленска», где было дано первое реалистическое изображение города. У башен — характерные очертания, венчают их островерхие купола. Зубчатой лентой проходит стена по гребням крутых оврагов, что пересекают город с севера на юг. Пятиконечной звездой выделяется Королевский бастион.

Возле Авраамиевской башни Рерих начал писать эту. Отсюда, из глубины оврага, казалось, что холм с башней как бы встал на дыбы, заслонив полнеба... Снова и снова приходил художник к стене, даже поднимался на нее. Смоленские этюды его полны исторической правды и одновременно высокой поэзии. Броская декоративная живопись не мешает почти скульптурной лепке форм, открытые звонкие цвета звучат гимном памятникам древнего города. Рерих не раз еще вернется сюда, да и разве одного его пленила смоленская земля!

Вот акварель неизвестного художника, на которой Смоленск XVIII века изображен с северной стороны. Чуть наивное

изображение тем не менее очень ценно в историческом и художественном отношении. Это изящная миниатюрная акварель, построенная на сочетании голубовато-сиреневых оттенков. Художник хорошо знал город и показал много мелких, но характерных деталей.

Почти с той же точки запечатлел Смоленск французский живописец и гравер М.-Ф. Даман-Демартре. Во время пребывания в России в конце XVIII — начале XIX века он исполнил серию рисунков с видами русских городов, награвированную им позже вместе с Л. Дебюкром. В своей литографии Демартре дает величественную па-



В. Ш т р а н и х.
Никольские ворота.
Масло. 1956.

нораму Соборного холма с Успенским собором в центре. Ниже, у крепостной стены, мы видим ряд каменных строений. На массивные уступы опирается мост через Днепр с деревянными перилами. Забавны путники в лодке, совершающие прогулку по Днепру, возможно, иностранцы. Сложная перспектива композиции подчеркивает монументальность архитектуры. Черный тон гравюры подан в разнообразных тонких разработках.

И вот не прошло и десятилетия, а город уже пылал в огне Отечественной войны 1812 года. Как и прежде, он встал на защиту российских границ. Французский историк Гизо писал: «Смоленск был куплен нами дорогой ценой... Русские дрались, как львы...» Тут же вспомним про никновое обращение Кутузова: «Достойные смоленские жители — любезнейшие соотечественники... И в самых лютейших бедствиях показываете вы непоколебимость своего духа...»

Быть может, и тогда были среди смолян художники, только, вероятнее всего, не до искусства им было. Зато вместе с наполеоновскими войсками побывали в Смоленске многочисленные иностранные художники.

Наиболее правдивым оказался немецкий баталист А. Адам. Смоленск он рисовал несколько раз. Интересны его литографии «Битва в южных предместьях 5 августа» и «Вид с северной стороны 7 августа». Будучи профессиональным художником с цепким взглядом, Адам не упускает буквально ни одной детали в изображении старинного русского города. Особое его положение на холмах дало работам плавную ритмику легких линий. Автор изображает панораму крепостной стены, легко можно узнать доныне сохранившиеся памятники.

Совершенно иным предстает Смоленск в литографиях Х.-В. Фабера дю Фора, который принял участие в походе артиллерийским офицером. Правда, город изображен не всегда точно, сделаны вольные допущения. В трагических тонах выдержан рисунок «Вид пылающего Заднепровья с вала у Никулинской башни. 10 часов вечера.

7 августа». Контрастные черно-белые пятна, клубы дыма, закрывающие небо, усиливают остроту ощущения.

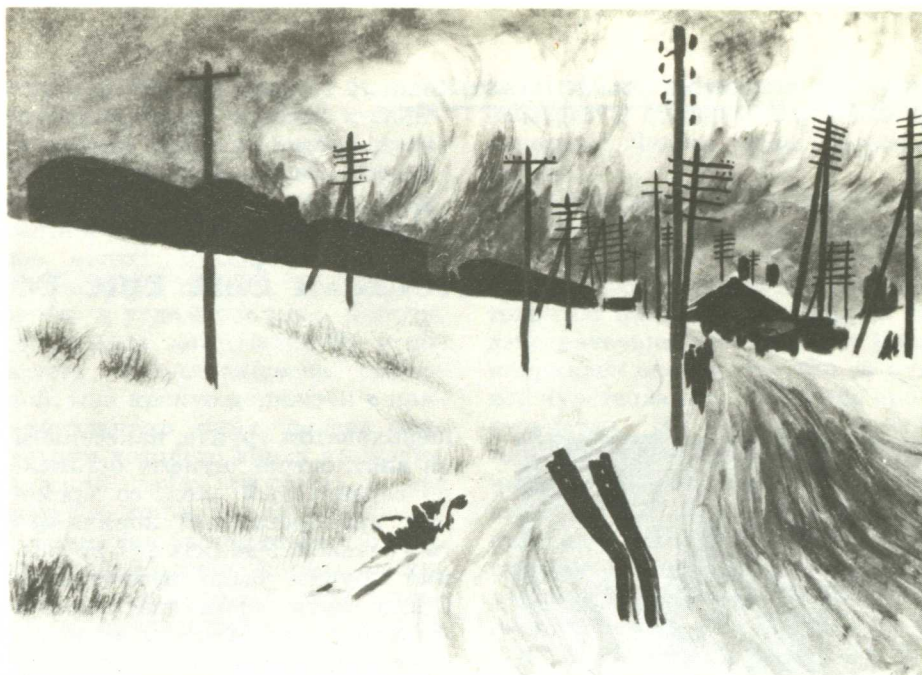
После события 1812 года древний русский город привлек к себе еще большее внимание художников, отечественных и иностранных. Характерен набросок К. Монтуля — вид от Днепра на башню Веселуху. Подробно, с любовью изображен первый план с деревянными строениями, баньками, огородами. Легкий, серебристый рисунок был затем выполнен с литографии Д. Брокарром.

Вообще, многие художники ходили теми же самыми дорожками, что облюбовал потом Рерих. 14 июля 1896 года датирован набросок А. Бенуа «Вид на Смоленск от подножия башни «Веселуха». Позже он вспоминал: «Удивил меня своей живописностью Смоленск, сохранивший еще в целостности свои внушительные стены и свой гордо возвышающийся над городом собор». В том же году Смоленск рисовал Н. Андреев — создатель Ленинианы.

Прошли годы, и известный советский живописец В. Штраних пишет смоленскую крепостную стену с тех же «рериховских» точек, но в иных, лирически-мажорных тонах.

Тяжелым испытанием для смолян и их города стали годы Великой Отечественной войны. «Правда» писала тогда: «Смоленск — весь мир сейчас повторяет это слово. Смоленск не только название древнего русского города. Смоленск — не только века истории. Смоленск — судьба этой войны». Город был почти весь разрушен. Таким, в руинах, и запечатлели его художники, когда вошли сюда с частями, освобождавшими Смоленск. Много работал тут О. Верейский. Вот, например, один из его рисунков тех лет — Советская улица после освобождения: знакомая, привычная — и всюду тяжелые раны войны. Особенно созвучные мотивы нашел художник в творчестве выдающегося советского поэта А. Т. Твардовского. Это понятно — оба они родились на Смоленщине.

Да, немало интересных мастеров взрастила здешняя земля,



О. Верейский.
Смоленский узел.
Акварель. 1943.

Г. Храпак.
Советская улица.
Карандаш. 1943.

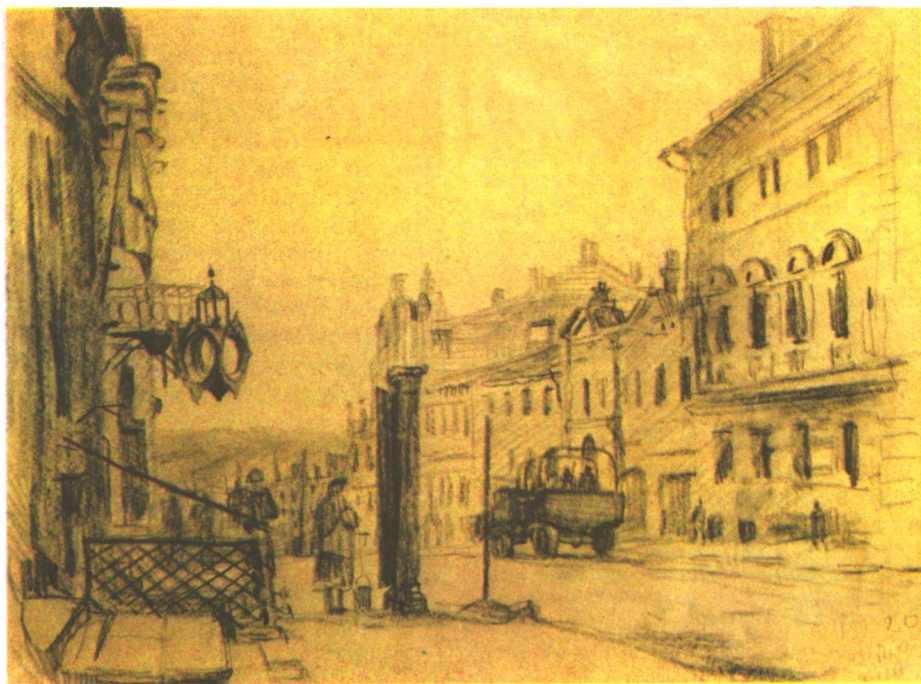
воспитал этот чудесный город. Какой он на картинах и гравюрах сегодня? Очень разный, ведь за последние десятилетия Смоленск сильно изменился, выросли новые микрорайоны, поднялись корпуса современных предприятий. Но не забывают художники и того, что делает их город непохожим на сотни других в России. И вот, хотя бы кусочком, покажется на полотне все еще грозная кремлевская стена или

взметнется из сумрака древняя церковь, словно птица Гамаюн, что выбрали когда-то смоляне для своего герба.

И часто по тем же местам, которые запечатлены в работах знаменитых мастеров, бродят с этюдниками или альбомами юные художники. Маршруты их то и дело пересекаются.

Л. ЖУРАВЛЕВА

г. Смоленск



Альбрехт Дюрер: «Когда я был еще ребенком...»



Среди сокровищ венской Альбертины¹ хранится листок плотной шершавой бумаги величиной с раскрытую ученическую тетрадь, на котором тонкими серовато-коричневыми линиями нарисован мальчик. Он изображен по пояс, вполоборота к зрителю. В осанке спокойное достоинство, взор небольших, чуть раскосых глаз устремлен вперед, худенькая рука указывает на что-то невидимое нам. Вверху справа надпись по-немецки: «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер».

Рисунок выполнен серебряным штифтом — инструментом, который заменял тогдашним художникам графитный карандаш. На

шероховатом грунте, нанесенном на лист, острие штифта оставляло серебристый след, со временем приобретающий коричневатый оттенок. Удалить его, не снимая грунта, было невозможно. Стало быть, тринадцатилетний Альбрехт полагался на верность своего глаза и твердость руки.

Нарисовать самого себя — дело по тем временам непривычное даже для опытных мастеров. Усаживаясь перед зеркалом, маленький Альбрехт поначалу вдохновлялся выполненным в той же технике автопортретом отца². Вооруженная штифтом правая рука в отражении оказывается левой. На рисунке юный живописец ее спрячет, чтобы создать впечатление, будто его изобразил кто-то другой. А вот положение свободной руки он находит не сразу. Распрямив плечи, немного отводит локти назад. И тут обнаруживается занятная вещь: рукав скрывает спину, а вместе с ней исчезает и острый край стола, как бы отсекавший верхнюю часть туловища от нижней. Окаймленная просторными рукавами фигура словно воспаряет, приобретает нечто неземное. В знакомых Альбрехту религиозных картинах так изображали выглядывающих из облаков ангелочков. Таким он и решает нарисовать себя.

Это наводит его на иное, чем у отца, понимание окружающего фигуру пространства. В отцовском портрете хорошо чувствуется пространственная глубина. На первом плане — стол, на втором — фигура, на третьем — слой воздуха, отделяющий фигуру от неопределенно-далекого фона. В портрете сына ни перед фигурой, ни за ней пустоты не чувствуется, потому что здесь нет плоскости стола, которая помог-



ла бы углубиться в изображение, как в оконный проем. Рисунок — рельеф человеческой фигуры, фоном которому служит поверхность листа. Мы видим это различие, сопоставляя законченные произведения. А для самих авторов оно определяло весь ход работы, начиная с первого пробного абриса фигур. Дюрер-старший как бы прорывается сквозь лист и движется вглубь. Дюрер-младший строит выпуклую форму на непроницаемой, как стена, поверхности бумаги.

Все начинается с размещения фигуры на плоскости. Глядя на

А. Дюрер.
Автопортрет.
Серебряный штифт. 1484.
27,5 × 19,6.
Музей Альбертина, Вена.

К. Дюрер.
Автопортрет.
Серебряный штифт.
28,4 × 21,2.

¹ Одно из крупнейших собраний старинной европейской графики, находящееся в столице Австрии.

² Автопортрет Дюрера-старшего также находится в Альбертине.

рисунок Дюрера-старшего, можно подумать, что он срисовывал себя, не думая о том, впишется ли в раму. Изображал все как есть, ничего не меняя, лишь бы голова была посередине да хватило бы места для рук. Его не смущает, что при этом правая часть листа оказалась тесна для выставленной вперед руки, а слева образовался избыток пустоты.

Иное дело у сына. Его фигуру окружает не пустота, а поле листа, которое хочет остаться свободным. Оно не позволяет изображению расплзтись до краев, не дает ему сбиться в угол. Фигура невесомо застывает на плоскости. Посередине оказывается самое главное в портрете — лицо. Впереди остается больше пространства, чем позади. Это словно вдохнуло в рисунок воздух.

Не забываясь о цельности силуэта, отец воспроизвел его со всеми мелочами, как если бы обвел собственную тень. Пушистые кудри, впадина под подбородком, срез туловища, часть рукава и выставленная вперед кисть руки — все выглядит правдиво, но разрозненно. Каждая деталь спорит с другими за внимание зрителя. У Альбрехта же абрис фигуры — это линия борьбы ее внутренних сил, рвущихся вовне, с силами, направленными от границ листа внутрь. Выпуклости — своеобразные победы пластического объема, вогнутости — победы фона. В этой борьбе абрис делается упругим, стремится потуже «обтянуть» фигуру со всех сторон.

Локоны и откинутый на сторону бахромчатый конец шапочки обтекают лицо и находят продолжение в широких руслах рукавов. Как изобразить встречу этих двух потоков? Судя по чуть заметному пробному контуру, Альбрехт, подражая отцу, сначала опустил ближний рукав до края листа, оставив дальний намного выше, но убедился, что из-за этого и силуэт и фон утрачивают цельность. Тогда он идет на хитрость: ближний рукав поднимает, а дальний рисует свисающим с предплечья гораздо ниже, чем видит в зеркале. Теперь рукава выведены на широкую дугу, поддерживающую всю фигуру снизу. Можно было бы сомкнуть их, как сделал Дюрер-

старший. Но это создало бы впечатление, будто человек пытается скрыть какое-то увечье руки. Чтобы избежать этого, Дюрер-младший обнажает часть спрятанной руки, оставляя узкий зазор между рукавами. Все это растягивает силуэт, привязывает его к углам рисунка. Фигура становится напряженной, угловатой, по-мальчишески задорной. Она крепко держится в прямоугольнике листа, на ось симметрии которого внизу нанизана нижняя точка силуэта, а наверху — точка схода ключиц.

Отец, как бы ощупывая острием штифта изгибы формы, выстилает ее тени тончайшими штрихами, сливающимися в сплошную массу. Он идет от светлых выпуклых мест ко все более темным. Ему приходится сгущать тени чуть ли не до черноты, потому что даже в слегка затененных местах сплошная штриховка дает довольно плотный тон, ослабить который в данной технике невозможно. Каждая складочка, каждая впадинка превращается в темное пятно. Их узор дробит форму. Она наливается тяжестью и полблескивает, словно отлитая из серебра.

У Альбрехта форма тоже хочет стать объемной, телесно ощутимой, вещественной. Но сияющая поверхность бумаги постоянно напоминает ему, что у рисованной формы нет ни своего объема, ни веса. Он творит ее буквально на пустом месте, и единственным материалом, которым он при этом располагает, является, как ни удивительно, свет.

По-настоящему живая, крепкая форма живет бьющим изнутри свечением. Поэтому Альбрехт старается не сливать штрихи в пятна. Он работает легкими ритмичными взмахами штифта, каждый из которых как бы высекает в пространстве тот или иной изгиб формы. Каждый такой взмах говорит свету «нет», вычеркивает из его массы тоненькую полосочку. Из них Альбрехт строит как бы каркасики теневых поверхностей.

Уже в предварительном наброске контурные линии сами собой переходят в изгибы и складки форм. Под ними, не давая взгляду проваливаться вглубь, то выгибается, то опадает рельеф. Освещенными снаружи кажутся

те места, где паутинка штрихов исчезает в сильном внутреннем свечении. Форма ясна, цельна, тверда.

Светоносный объем, вырастая из плоскости, остается целиком и полностью в ее власти. Его распластанность закреплена указательным пальцем Альбрехта. В действительности этот жест был направлен вперед, так что за рукой чувствовалось свободное пространство. Но недаром юный мастер искал положение этой руки: кончик пальца так деликатно выступил за абрис фигуры, что стал его частью и прямо-таки прилип к фону. Пустота между рукой и корпусом исчезла. Прижав рельеф к плоскости, Альбрехт запирает его словно на замок. Поэтому в его автопортрете в отличие от отцовского выставленная вперед рука не отвлекает внимание от лица. В соответствии с сутью изображения оно выдвигается на передний план и подчиняет себе второстепенные детали.

Но, сосредоточиваясь на хорошо выделенном центре, Альбрехт робеет. Штрихи теряют ритмичность, утончаются и ложатся теснее. Тон на темных поверхностях густеет. Форма становится рельефнее, тяжелее. В конце концов контур щеки как бы взрезает плоскость листа, потому что иначе Альбрехт не смог бы отделить погруженные в тень пряди волос от теневой стороны лица.

Впрочем, если бы не эта робость, стесненность, то — как знать? — не потерялось бы лицо в общем линейном узоре? Пусть его рельеф тяжеловат. Зато, оттенив его посильнее, Альбрехт Дюрер тем яснее дает нам почувствовать и нежную округлость щек, и светлоту глаз, и мягкий блеск волос.

И вот портрет готов. Он получился очень похожим. В более поздних автопортретах Дюрера мы видим те же черты: вытянутый овал лица, миндалевидные глаза, вскинутые брови, легкие выступы скул, длинный с горбинкой нос и небольшой рот с изящно очерченными сочными губами. Неповторимо выражение лица. Оно говорит об отваге юного художника, ступившего на порог неизведанного мира природы и готового проложить там свой путь.

А. СТЕПАНОВ



ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГСКОГО КЛАССИЦИЗМА

До недавнего времени считалось, что лишь зодчество Древней Руси отвечает нашему национальному характеру. Наоборот, архитектура послепетровского времени казалась чем-то чуждым русскому народу. Слов нет, искусство наших прадедов так непохоже на все, что можно найти в других странах, что в самобытности его не приходится сомневаться. Но верен ли вывод?

В XVIII—XIX веках в Россию действительно прибывало больше архитекторов-иностранцев, чем в Древнюю Русь, а лучшие русские мастера проходили выучку в Париже и Риме. Нельзя отрицать и того, что многие памятники того времени очень похожи на произведения, созданные на родине классицизма.

И все же тот, кто долго жил в русских городах, построенных в XVIII—XIX столетиях, ни за что не согласится, что наша архитектура тогда потеряла свое национальное лицо. Трудно выразить это в словах. Но глаз улавливает особую силу русской классической архитектуры, ее спокойную и сдержанную кра-

соту, размах и широту замысла, по которым можно отличить петербургский дворец или особняк от современного ему парижского здания.

В начале прошлого столетия самой передовой европейской страной в области архитектуры стала Франция. Еще во второй половине XVIII века здесь выступает Никола Леду, ниспровергатель традиционных ордеров и пропорций, создатель фантастических планов городов и построек неслыханной формы. Его новаторство привлекло многих архитекторов, сформировавшихся в ту пору. Впрочем, большинство их проектов осталось на бумаге: в бурные годы революции и наполеоновских войн строили мало.

При Наполеоне в архитектуре Западной Европы намечается перелом, который при Бурбонах чуть не свел на нет завоевания Леду и его последователей. На смену архитектору-мечтателю, исполненному веры в воспитательное значение зодчества, приходит архитектор-делец, готовый приспособить ко вкусам заказчика весь запас знаний.

Придворные архитекторы Наполеона особенно ясно выразили ту привязанность к классическим формам, которая отвечала желанию его стать равным римским цезарям.

Христианские храмы строятся теперь в виде римских периптеров¹, биржам придается облик римских базилик. В большинстве построек бросаются в глаза мотивы, словно «выдернутые» из древних памятников. Понимание ансамбля, которым в высокой степени обладали архитекторы XVIII века, постепенно утрачивается. Каждое парадное здание мыслится как обособленный памятник.

Это не значит, что на Западе в то время не было дарований: просто они не могли себя вывить. Свидетельство этому — творчество Тома де Томона, который лишь в России сумел развиться в крупного мастера. Прежде чем русские зодчие Во-

¹ Периптер (от греческого *peripte* — окруженный колоннами) — тип древнегреческого храма: прямоугольное в плане здание, с четырех сторон обрамленное колоннами.



ронихин и Захаров успели проявить приобретенный за границей опыт, он развил в своих произведениях, вроде Одесского театра, новые архитектурные вкусы Франции.

Наиболее значительной его работой стала петербургская Биржа. По своему общему расположению и особенно фасаду

эта постройка близка к проекту одного французского архитектора. Но сходство не лишает ее оригинальности. Если бы Тома де Томону пришлось возводить ее у себя на родине, она, конечно, имела бы совершенно другие формы.

Значение Биржи определяется тем, что она, во-первых, вписы-

вается в достаточно сложившийся в те годы архитектурный пейзаж Петербурга и, во-вторых, увенчивает его. Уже сама эта задача — расположить постройку в центре города, на Стрелке Васильевского острова, откуда открывается вид на Петропавловскую крепость и на Дворцовую набережную, заставила Тома де Томона примкнуть к русской традиции. Парижские площади того времени имели правильный геометрический план. Наоборот, архитектурный облик нашей северной столицы искони носил более «пейзажный» характер, и строгая планировка была тут неуместна. Широкая река с ответвлениями служила основной магистралью города, ее могучая ширь заставляла ставить здания на набережных с большими интервалами. Биржа словно узлом связала панорамы обоих берегов Невы и стала средоточием всей картины.

Осуществляя этот замысел, Тома де Томон отступил от канонического типа дорического периптера. По примеру некоторых античных зданий позднего времени он оторвал колоннаду от стены, так что она не несет на себе кровли и образует подобие открытой галереи. Издали постройка воспринимается как подобие периптера, но она сильно растянута вширь, и это хорошо связывает ее с набережными и простором реки. В свою очередь, доминирующее значе-

Тома де Томон.
Биржа.
1805—1810.

Вид на Стрелку
Васильевского острова.
Тонолитография. Начало
XIX века.





ние здания выделено двумя энергичными вертикалями ростральных колонн. Петербургскую Биржу отличает богатство связей со всем окружением, и это делает ее очень русским памятником.

Каждая из европейских столиц имела кафедральный храм, подобие римского собора св. Петра. В начале XIX века получил его и Петербург. Но современники были глубоко не правы, называя строителя Казанского собора «копиистом».

За годы пребывания за границей Андрей Воронихин овладел языком суховатых форм французского классицизма, поэтому собор выглядит в Петербурге чем-то чужеродным. Но в отличие от зданий французского ампира он тесно связан с Невским проспектом. Казанский собор нельзя отнести к самым прекрасным зданиям Петербурга, но он обладает простотой и ясностью пропорций, сдержанностью и соразмерностью форм, типичными для русского искусства начала XIX века.

В молодости Андреян Захаров пробыл несколько лет во Франции, где наставником его был знаменитый Ж.-Ф. Шальгрэн, строитель парижской арки Звезды. В Париже Захаров узнал о новаторских исканиях мастеров предреволюционных лет. При всем том в своей реконструкции (в сущности, создании заново) здания Адмиралтейства он выступает как чисто русский мастер.

Самая задача, поставленная перед Захаровым, была незнакома западным архитекторам. Предстояло воссоздать здание

протяженностью в 400 метров, то есть вдвое длиннее прославленных Эскориала и Уайтхола. Классическая архитектура Запа- да стремилась придать любому зданию законченный характер. В такой завершенности каждого объема зарубежные мастера ви- дели победу искусства над при- родой. Им превосходно удава- лось выразить это в сравнитель- но небольших постройках. Но когда жизнь требовала крупных ансамблей, их либо решали в виде суммы мало связанных друг с другом зданий, либо подчиня- ли отвлеченным законам сим- метрии.

Подобно Эскориалу, Адмирал- тейство в целом образует еди- ный массив. Но там башни по углам прямо «врастают» в стены, здесь же угловые павильоны и главная башня с иглой воспри- нимаются почти как отдельные здания, а корпуса между ними напоминают стены крепости или монастыря. Два различных пони- мания композиции слиты во- едино.

Впечатление единства удалось создать с помощью последова- тельно проведенного принципа соподчинения частей. Средняя башня возвышается над боко- выми двенадцатиколонными портиками с фронтонами, а те, в свою очередь, господствуют над окаймляющими их шести- колонными портиками. В боко- вых, более коротких рукавах здания средний двенадцатико- лонный портик тоже главенст- вует над двумя шестиколонны- ми.

Далее с каждой стороны на

К. Росси.
Главный штаб.
Общий вид с Дворцовой
площадью.
◁ 1819—1829.

К. Росси.
Арка Главного штаба.
◁ Вид со стороны улицы Герцена.

Общий вид Адмиралтейства.
Гравюра. Первая половина
XIX века.
Фрагмент.

К. Росси.
Сенат и Синод.
Центральная часть.
1828—1834.

А. Захаров.
Адмиралтейство. Башня.
1806—1823.

Неву выходят по два шестико- лонных портика. Но тут между ними поставлен куб, прорезан- ный аркой, и вместе они образу- ют павильон, похожий на глав- ную башню. Она, в свою очередь, имеет во втором ярусе четверик, окруженный колоннами, и, ког- да смотришь на Адмиралтейство с угла, угловые портики выгля- дят как подобие этого четвери- ка. Сходных соотношений тут множество, все они образуют как бы внутренние рифмы и ал- литерации, придающие ансамб- лю особое ритмическое богатст- во и стройность.

Известно, что Захаров вклю- чил в свою постройку высокий шпиль старого Адмиралтейства, построенного в XVIII веке И. Коробовым. Все здание вы- держано в классическом стиле, а этот шпиль носит позднеготи- ческий или барочный характер.



Среди западноевропейских ар- хитекторов вряд ли кто решился бы на подобный шаг. Старатель- но воспроизводя портики, ротон- ды, колоннады, купола, они при- давали постройкам вид антич- ных храмов, либо присоединяли к современным зданиям класси- ческие мотивы. Но Захаров взял от периптера не фасадную сто- рону, а самую его суть: колон- нада служит «чехлом» четвери- ка. Однако завершил он этот объем не плоской двускатной кровлей, а башней со шпилем.

Да, мощный куб ворот и эта башня выглядят едва ли не про- тивоположностями. И вот в на- рушение традиций зодчий окру- жил четверик у основания шпи- ля колоннами и накрепко связал элементы. Кубическая форма четверика делает его подобным нижнему кубу, а «прорастаю- щие» статуями колонны связы-



вают эту часть башни со стремительным взлетом шпиля.

Из заимствованных мотивов Захаров создает нечто свое. Здание тесно связано с городом. Тремя сторонами оно выходит на три площади и воздействует на них. Вместе с тем к Адмиралтейству устремляются три улицы, в том числе Невский проспект. Адмиралтейская игла служит как бы путеводной звездой, и не случайно Пушкин обессмертил ее в «Медном всаднике».

В своей лучшей постройке Захаров отходит от рационалистической отвлеченности, которая отличает создания Леду и его последователей. В сопоставлении гладких стен и колоннад Адмиралтейства много тонкости и величавой красоты, что восходит к традициям палладианства, уже забытым в те годы на Западе: русский мастер возродил в этом произведении наследие Возрождения.

Отразился в нем и многовековой опыт русских зодчих — создателей больших крепостных и монастырских ансамблей. Главное в архитектурной композиции памятника — могучий размах двух его крыльев. В нем нет ни чрезмерного усилия, ни напряженности, ни угрозы, здание проникнуто эпическим спокойствием и выражением непоколебимой силы. В этом смысле оно является как бы подобием всей русской земли с ее воспетой Гоголем «бесперывной ширью». И даже шпиль Адмиралтейства в сопоставлении с его мощной горизонталью выглядит всего лишь как необходимая глазу вертикаль среди родного равнинного пейзажа: «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия!»

Наконец, четвертый крупнейший представитель петербургского классицизма — Карло Росси. В отечественной архитектуре XIX века его творчество знаменует поворот к итальянской классике, к римской древности. Впрочем, даже явно недоброжелательные к нашему искусству исследователи признают Росси чисто русским мастером, правда... отказывая ему в художественном даровании.

Между тем Росси был архитектором дерзкого воображения и блестящих творческих успе-

хов. В Петербурге он появился в то время, когда главное в центре уже было выстроено, и вынужден был заканчивать многие ансамбли. Тут-то и проявилось замечательное качество русской архитектурной школы — способность принаравливаясь к действительной жизни, извлекая из случайных условий блестящие художественные эффекты.

Возьмите Дворцовую площадь. Росси должен был исходить из того, что одна сторона ее была уже застроена великолепным массивом Зимнего дворца. И зодчий замыкает ее мощным полукругом двух корпусов Главного штаба и объединяет их огромной аркой, перекинутой через улицу между ними.

Сколько раз, прославляя Наполеона или его противников, архитекторы начала XIX века пытались использовать римские триумфальные арки! Чаще всего они копировали ворота Септимия Севера или афинских Пропилей. Между тем уже Захаров в павильонах на набережных смело перерабатывает форму арки, окаймляя ее шестиколонными портиками. Росси идет еще дальше. Два нижних этажа он превращает в цоколь и водружает на нем по десять колонн большого ордера с каждой стороны: арка как бы вырастает в развернутое амфитеатром огромное здание. Увенчав аттик квадратной с восьмеркой коней, зодчий создает композицию, равной которой не знает искусство нового времени!

Особенно блестящим следует признать решение арки со стороны Морской (ныне улицы Герцена). Пересекая Невский, эта улица идет несколько наискось к Зимнему дворцу. Представитель французской школы постарался бы выпрямить кривую и придать планировке регулярный характер. Росси же извлекает из такой неправильности дивный художественный эффект. Он переносит поворот на самый конец улицы, ограничив его двумя арками, из которых одна находится под углом к другой. Со стороны Невского Морскую замыкает первая из них, только пройдя через нее и совершив поворот, мы через вторую арку видим Зимний дворец и Александровскую колонну. Смело

можно сказать: ни в одном европейском городе того времени не было архитектора, который так же смело решился бы бросить в глаза зрителю столь ослепительно яркую и пленительно прекрасный архитектурный образ!

В одно величественное и прекрасное целое Росси соединяет две площади — А. Н. Островского и М. В. Ломоносова — с Театральной улицей между ними, названной позже именем самого зодчего. Колонны большого ордера объединяют с главным зданием Александринского театра различные по масштабу элементы ансамбля. Разной постановкой колонн мастеру удастся избежать казенного однообразия и утвердить ясный порядок.

В большой арке между Сенатом и Синодом Росси дает едва ли не единственный пример свободной разработки античной триумфальной арки. Каждое из боковых звеньев ее тоже, в меньшем масштабе, образует трехпролетную арку с четырьмя колоннами и боковыми нишами. Если взять боковые окна, то и в них можно заметить этот мотив. Подобную композицию хочется назвать симфонической!

Росси было нелегко. Его стесняла бюрократическая регламентация архитектурных типов, мешали постоянные разногласия с заказчиками. Однако многое препятствия он сумел преодолеть. Благодаря ему парадный Петербург начала XIX века не только представителен, но гармонически прекрасен. Росси едва ли не последний в семье великих зодчих классицизма.

Фольклорные основы петербургской архитектуры XVIII—XIX столетий еще мало изучены. Между тем они многое объясняют в формировании классицизма в России. Тома де Томон, Воронихин, Захаров, Росси, Стасов... все они трудились над созданием нашей северной столицы. Но не только это объединяет их. В лучших постройках их чувствуется дыхание подлинно русской традиции. Наверно, еще и поэтому нам так дорог классический Петербург, создателей которого мы по праву называем великими зодчими России.

М. АЛПАТОВ,
доктор искусствоведения

ЦИ БАЙШИ

Народный
мудрец,
поэт жизни
и мира



Более ста двадцати лет назад, в 1863 году¹, в одном из селений уезда Сянтань провинции Хунань в бедной семье китайского крестьянина родился мальчик А Чжи — будущий зна-

¹ В настоящее время приняты две даты рождения Ци Байши: 1860 год — по подписям к произведениям, в которых художник назвал свой возраст, и 1863 год, который он указал в автобиографических записках.

Ци Байши.
Два оттиска резных печатей.

Ци Байши.
Стрекоза.
Альбомный лист.
Тушь, водяные краски.

менитый живописец Ци Байши. Этот мастер никогда не помышлял о славе, не гнался за модой, почти не менял своей творческой манеры. И тем не менее

именно ему суждено было стать одним из выдающихся классиков мирового искусства двадцатого столетия. Его имя получило известность далеко за пределами Китая.

Мы, не задумываясь, называем Ци Байши своим современником, хотя почти половина творческой жизни художника протекала в девятнадцатом столетии и в его картинах нет прямого отражения событий нашего вре-

мени. Глядя на овеянные поэзией пейзажи или изображения цветов, птиц, зверей и насекомых, мы ощущаем, что мастер жил общими чувствами с нами.

Ци Байши знают и ценят не только как одного из старейших китайских художников, но и как неутомимого борца за торжество мира на земле. И далеко не случайно, что именно ему в 1956 году была присуждена Международная премия Мира. Его творчество привлекает глубокой человечностью, светлой верой в добро, живой наблюдательностью и красотой. Простое и сложное, изысканное и бесхитрое, оно обращено к людям.

Известный китайский живописец наших дней, ученик Ци Байши — Ли Кэжань так написал о нем: «Произведения Ци Байши на каждого производят впечатление какой-то необычной, буквально бьющей в глаза новизны и свежести, бодрости и неиссякаемой силы. Эти произведения рождают в сердце радость, поднимают настроение. Но важнее всего то, что вы не чувствуете никакой разобщенности, противоречия между своими мыслями, чувствами и переданными в его произведениях».

В чем же секрет творчества Ци Байши? Несомненно, в радости, которую его картины дарят людям. Художник передавал очарование родной природы, прелесть простых вещей, окружающих человека. Раскрывая поэзию будней, мастер словно приглашал заглянуть в мир, где все предметы приобретают значительность и красоту.

А между тем жизненный путь художника не был легким и безоблачным. Сын бедного крестьянина, он рано узнал нужду и лишения. Это и заставило родителей менее чем через год после начала занятий взять его из деревенской школы. Нужно было помогать по хозяйству — пасти корову, колоть дрова, собирать хворост на продажу. Ци Байши едва исполнилось 12 лет, когда его отдали в ученики к столяру. Способный и упорный мальчик все же урывал время для занятий живописью и освоения грамоты. Успехи сказались и в столярном ремесле, с 15 лет он научился искусно ре-

зать по дереву. Осознавая свое растущее мастерство, Ци Байши назывался «посвятившим себя дереву», а в деревне удостоился уважительного обращения — «столяр Чжи».

Ци Байши учился у природы, вдохновлялся образами народного искусства. Он самостоятельно освоил не только иероглифическую письменность, но и художественную каллиграфию, выучился стихосложению, резьбе печатей, писал портреты для жителей деревни. Поскольку времени не хватало, приходилось работать ночами при свете светильника, а когда тот догорал, то простой лучины.

В 27 лет его талант привлек внимание. О нем заговорили. Именно с этого периода начался долгий путь постижения секретов живописного мастерства. К этому времени Ци Байши называли уважительно такими именами, как «учитель Чжи», «Старое дерево», «Белый камень». Чаще всего свои живописные работы художник начал подписывать — Байши (белый камень).

Ци Байши стал искать свои пути в искусстве. Вбирая лучшее в классических традициях, он выявил собственную индивидуальность. Овладевая мастерством композиционного оформления свитка, совершенствуясь в искусстве каллиграфии, Ци Байши обращался к кругу образов, которые уже много веков бытовали в китайской живописи. Но личность художника была настолько самобытно яркой, что это помогло ему внести в старые темы новизну и своеобразие. В отличие от предшественников Ци Байши не копировал чужих произведений и не подражал манере старых мастеров. Всеми корнями связанный с национальной традицией, он стремился показать живую и многообразную жизнь.

Что же так завораживает в творчестве Ци Байши и что принципиально нового он внес в привычные изображения птиц и насекомых, растений и животных, нехитрых орудий крестьянского труда? Что общего между событиями нашего времени и листками бумаги или длинными свитками, на которых изображены усатые крабы, юркие голо-



Ци Байши.
Кисти, тушечница и орхидеи.
Свиток.
Тушь, водяные краски.

Ци Байши.
Лotosовый пруд.
Альбомный лист.
Тушь. 1908. ▷



Ци Байши.
Крабы.
Свиток.
Тушь.

академии художеств и председателя Всекитайского союза художников, Ци Байши до конца дней оставался очень скромным. Он гордился тем, что был столяр, исходил пешком половину «Поднебесной» (так называли раньше китайцы свою страну). В отличие от художников прошлого, которые обращались к «высоким» мотивам природы — могучим горам, водопадам и озерам, Ци Байши открыл красоту в том, что окружало его с детства, — в простой и незатейливой жизни крестьянина. Через заурядные, и с точки зрения китайской этики, вульгарные вещи — корзину с овощами, блюдо с вишнями, догорающий светильник с летящими на его свет мотыльками он рассказал о жизни человека и значительности его труда.

Под кистью Ци Байши рождались произведения, проникнутые сочувствием к народу. Заботой о судьбе крестьян звучит надпись к картине, на которой изображена обыкновенная тыква, зреющая на солнце: «Эта тыква сладка и ароматна. В урожайный год она может служить лакомством, а в голодный заменит рис. Весной не забудь ее посадить, да хорошенько поливай!»

Ци Байши подобно волшебнику заставил «говорить» безмолв-



Ци Байши.
Карп.
Свиток.
Тушь. 1884.

вастики, цветы, фрукты или деревенские вилы?

Сам Ци Байши, любивший афоризмы и сопровождавший изображения каллиграфическими изречениями, однажды выполнил надпись, показавшуюся ему настолько важной, что она заполнила весь свиток: «Из народа вышел, с народом иду». Она в полной мере раскрывает существо его жизни и творчества. И в самом деле, сын крестьянина, проделавший путь от пастушка до профессора Китайской



ные предметы. Грибы или капуста, вьюнок, подставивший яркую головку солнцу, цыплята, дерущиеся из-за червяка, написанные с удивительным мастерством и знанием жизни, воспринимаются частью большого мира природы. Через малые детали Ци Байши рассказывает о вкусах, привычках и обычаях своего народа. Мудрые, подчас шуточные, полные тревоги и печали, едкие и сатирические надписи, сопутствующие его произведениям, дополняют их образный

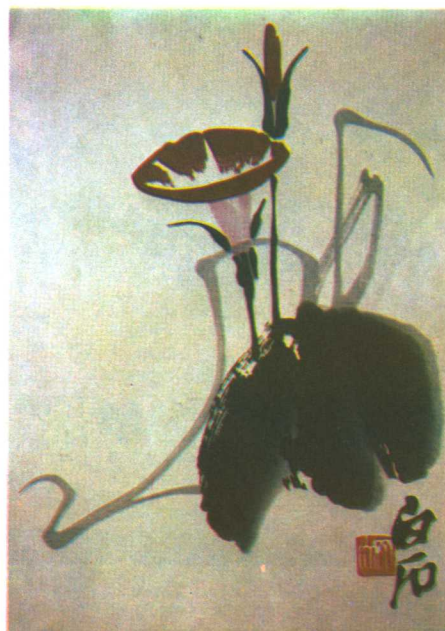
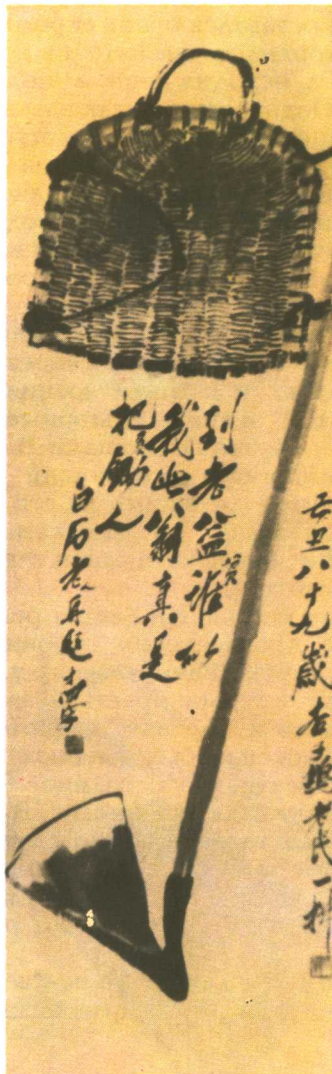
Ци Байши.
Мотыга и корзина.
Свиток.
Тушь.

Ци Байши.
Вьюнок.
Альбомный лист.
Тушь, водяные краски.

смысл. Порой же стихотворные надписи Ци Байши пылали гневом, бичуя угнетателей китайского народа. Например, известны его картины, изображающие чиновников-бюрократов с такими текстами: «В руках белый веер, а душа черная. Ах, как много самодовольства в этом ничтожестве!» Или: «Лучше жить в бедности, чем быть чиновником-вымогателем!» За прогрессивные взгляды мастер неоднократно подвергался нападкам со стороны реакционеров старого Китая.

Художественные приемы Ци Байши и традиционны и новы. Он, как и все мастера национальной живописи «гохуа», пишет картины быстро влажной кистью по легко промокаемой бумаге, при этом нельзя стереть и исправить ни одного штриха. Для такой работы нужна точность глаза и руки. Творческая манера художника отличается порывистостью, темпераментом, размахом и смелостью. Своими беглыми, будто случайно сделанными зарисовками он вызывает мысли и образы, хранящиеся в памяти каждого человека. Глядя на его картины, где раскрывается и тянется к свету яркий цветок, где поют свои трели болотные лягушки, над листьями лотосов трепещут легкими крылышками стрекозы, зритель начинает чувствовать близость миру природы и сопричастность ее тайнам. Он ощущает себя не столько сторонним наблюдателем, а как бы соавтором произведений великого мастера.

Ци Байши раскрыл и сделал более понятными и доступными людям всего земного шара многие секреты китайского искусства. Он сумел выявить само существо жизни природы, донести скрытый смысл ее явлений. Отбрасывая второстепенное, мастер стремился раскрыть душу предмета. Так, рисуя тыкву, он передает не столько ее структу-



Ци Байши.
Каллиграфическая надпись.
«Из народа вышел, с народом иду».
Свиток.
Тушь.

ру, сколько ощущение зрелости и сочности плода, глянцеви-тость кожи, бархатистую шероховатость листьев. Изображая цветок, художник также показывает не столько строение лепестков, сколько выявляет его благоуханную свежесть и нежность. Рисуя озеро, он несколькими штрихами преобразует лист бумаги в водную гладь и небесную ширь. Вымысел и реальность сплетены в его творчестве. Поэтому пейзажи, этюды и зарисовки Ци Байши обладают такой содержательной емкостью, вмещают столько поэзии и чувства. Художественные решения мастера кажутся необычайно смелыми и неожиданными, родившимися легко и свободно, как импровизация. На деле за каждым штрихом, печатью, изгибом иероглифической надписи стоят годы труда и пристального изучения натуры.

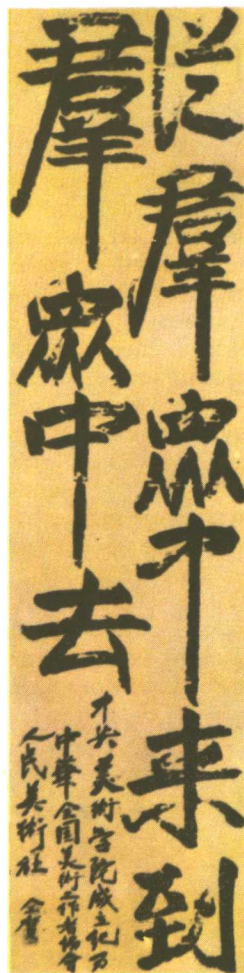
Как и другие китайские живописцы, Ци Байши создавал произведения не непосредственно с натуры, а по памяти. Ему принадлежит меткое высказывание о необходимости соблюдать в живописи постоянную дистанцию между внешним правдоподобием и подлинной внутренней правдой. «В живописи секрет мастерства находится на грани сходства и несходства. Излишнее сходство вульгарно, несходство — обман». Этим высказыванием он подчеркнул ту грань, которая в искусстве всегда отделяет мир поэтической мечты от будничной приземленности.

Равновесие между правдой и вымыслом Ци Байши соблюдает в своих картинах очень точно. Зримый мир природы, преобразованный его фантазией, заворачивает недосказанностью. И хотя порой художественные решения мастера кажутся неожиданными, в них чувствуется глу-

бокая жизненная правда и эмоциональная приподнятость.

Приведем в качестве примера альбомный лист, на котором Ци Байши черной тушью изобразил хижину на берегу пруда, заросшего цветущим лотосом. «Лotosовый пруд» навевает ощущение сельской тишины, мира и покоя. Он воспринимается как законченный пейзаж, хотя в нем все не завершено и передано намеком. Ведь зритель не видит ни неба, ни земли, ни границы картины, да и сама хижина, изображенная в углу композиции, лишь угадывается. Мы прекрасно понимаем, что черная тушь, расплывшаяся кляксами на белом листе пористой, легко впитывающей влагу бумаге, не точное изображение лotosового пруда. Но эти мягкие, бархатистые за теки туши, завершенные тонкими штрихами, легко и непринужденно разбросанные по белому полю, обладают самостоятельной живописной прелестью.

Ци Байши позволяет зрителю ощутить ту дистанцию, которая отделяет мир искусства от фотографической копии, не допускающей поэтических обобщений. Художник мастерски выяв-



ляет в пейзаже душу природы. В отличие от своих предшественников, мастеров старой китайской живописи, он изображает мир природы, который не отделен от человека, а близок ему, согрет обаянием личности самого живописца.

Утверждая вечную красоту природы и человеческого труда, Ци Байши призывает людей к мирной созидательной жизни. Всем сердцем приветствовал он дружеские связи китайского народа с Советским Союзом. У нас в стране любят и высоко ценят этого большого мастера. О нем написаны статьи и книги на русском языке, а в музеях есть его произведения. Уже к концу жизни, которая оборвалась в 1957 году, мастер выразил свое сочувствие борьбе за мир, создав большую многокрасочную и праздничную картину «Хризантемы и голуби мира».

Картины Ци Байши — это поэмы, насыщенные светлыми музыкальными образами. Большого мудреца и философа читит весь мир и все, кто любит природу и искусство.

Н. ВИНОГРАДОВА,
кандидат искусствоведения

ВСТРЕЧА С ЦИ БАЙШИ

Мне оказана большая честь, я буду гостем самого Ци Байши, знаменитого китайского художника, которому, наверное, сто лет...

Я смотрю на большой квадратный стол, покрытый черным сукном. На столе фарфоровые чашечки с жидкой черной тушью, с жидкой красной тушью, с чистой водой, фарфоровые пестики, чтобы растереть тушь, и много разных кисточек — толстых и тоненьких.

Ци Байши внимательно глядит на меня, потом, по-видимому поняв мое любопытство, медленно подходит к столу, внимательно выбирает лист бумаги, проверяя его на ощупь, и на свет, кладет на сукно, берет кисть, и тут начинается что-то похожее на колдовство.

Ведет он кистью линию, и в конце получается клякса. Ну я понимаю — что с такого старого человека спрашивать? А его это нисколько не беспокоит. Стоящая рядом женщина осушила кляксу промокательной бумажкой, а Ци Байши прямо от этой кляксы ведет линию дальше и снова делает кляксу. Женщина ее снова промокает. В общем, довольно скоро выясняется, что это вовсе не кляксы, а утолщения на веточках.

Очень медленно работает художник, а картина возникает очень быстро. Веточки покрылись рыже-красными листьями и колючими шариками семян, а под веточками возникли три живых серых краба с прямо-таки шевелящимися лапками и толстыми клешнями.

Тоненькой кисточкой, той самой, которой Ци Байши обозначил коготки крабьих лапок, он иероглифами пишет мне посвящение и, внимательно выбрав место, прикладывает свою красную печать.

Эта рожденная на моих глазах драгоценность висит сейчас у меня в комнате около аквариума, с которым удивительно перекликается правда живого.

С. В. ОБРАЗЦОВ,
народный артист СССР,
Герой Социалистического Труда,
лауреат Ленинской премии

Из книги воспоминаний
«По ступенькам памяти»,
журнал «Новый мир», 1984, № 11

ИНТЕРЬЕР

Низкие сводчатые потолки, железные двери, сундуки с драгоценностями, груда богатого воинского снаряжения. На причудливом троне — страшный старик в короне, с кривым мечом, и юная красавица Василиса Прекрасная.

Конечно, сами персонажи необычны, но представьте: В. Васнецов показал их вне стен мрачного Кашеева жилища. Содержательная сторона картины явно проиграла бы. А сейчас оба героя, как им и положено, находятся в атмосфере сказки благодаря фантастическому интерьеру.

Что же такое интерьер? В пере-

воде с французского *interieur* означает «внутренность, внутренняя часть». Этим словом называют внутреннее архитектурное пространство, а в декоративно-прикладном искусстве — оформление помещения. Как жанр изобразительного искусства он сложился в Голландии XVII века, после буржуазной революции, которая привела к установлению республики. Художники избавились от основных заказчиков — католической церкви и влиятельных меценатов-феодалов. Теперь их остро интересовала окружающая действительность, человек, его внутренний мир, вдохновляла поэзия

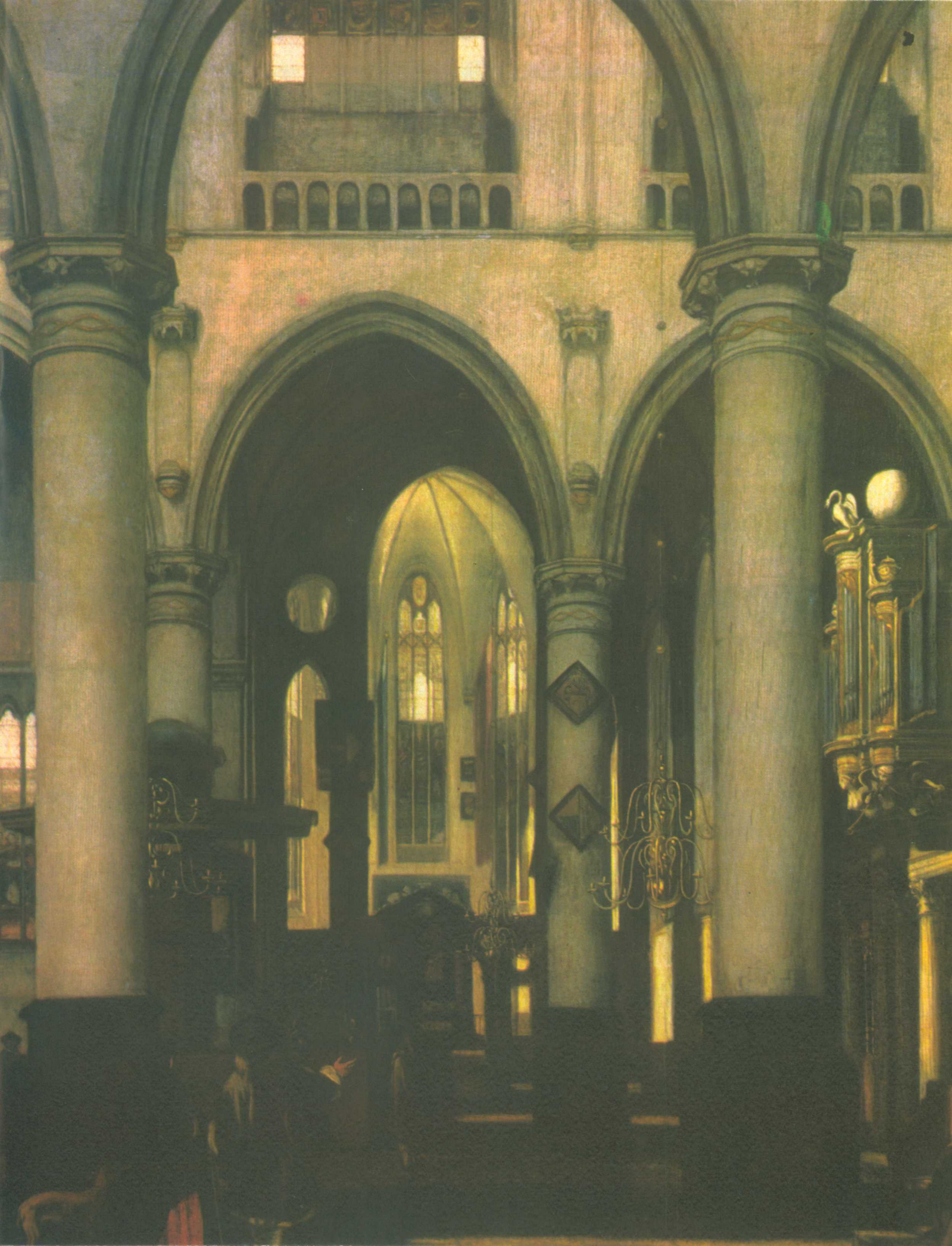
повседневности, красота и удобство предметов обихода, уют жилища.

Элементы интерьера можно увидеть в помпейских росписях, в византийских и древнерусских иконах, восточных миниатюрах, старинных японских свитках; начиная с эпохи Возрождения он становится важной частью многих произведений, относящихся к различным жанрам. Взять, например, портрет. Недаром великий Рембрандт писал героев своих полотен в интерьере, где всегда можно создать такое освещение, которое активно помогло бы воплотить внешность, характер, переживания людей,

В. Васнецов.
Кашей Бессмертный.
Масло. 1917—1926.

Эмманюэль де Витте.
Внутренний вид церкви.
Масло. ▶





сообщало картинам особую динамичность. И пейзаж, батальный и исторический жанры очень часто сочетаются с интерьером.

Вот полотно, посвященное великому историческому событию. На мраморном полу стоят двое. Солдат в шинели, с котомкой, флягой у пояса, и рабочий в кожанке. Оба с винтовками. Вдали, рядом с пулеметом, сидит боец. Читает газету. Просторно и пусто, но по всем признакам здесь был недавно бой: всюду гильзы, куски штукатурки, на ступенях валяются пулеметная лента, фуражка.

Изобрази В. А. Серов героев картины вне стен дворца, и смысл ее был бы неясен. А сейчас, даже не читая подписи, мы догадываемся: «Зимний взят».

Роль, которую отводят художники интерьеру в произведениях на исторические, бытовые, сказочно-мифологические сюжеты, всегда была одной из важнейших. Посмотрите внимательно на картину Жана-Луи Лагрене



П. Левченко.
Интерьер с роялем.
Масло. 1900-е годы.

П. Петровичев.
Дворец Шереметева. Кусково.
Масло. 1915.

«Федра, обвиняющая Ипполита перед Тезеем». Живописец ее создавал в период развития классицизма во французской художественной культуре, когда королевская власть нуждалась в поддержке «величественного стиля».

События происходят во дворце знаменитого аттического героя — Тезея, который является центром композиции. Вся группа действующих лиц расположена по двум диагоналям и вытянута посреди зала параллельно картинной плоскости. Но как создать подобающую происходящему среду и показать всю сцену в пространстве? Лагрене избирает для этого интерьер античного дворца, на который мы смотрим фронтально, как бы находясь против входных арок.

Все уходящие от зрителя параллельные линии имеют одну точку схода. Они, а также воздушная дымка, создают ощущение пространства. Широкие полосы, украшающие пол, ведут наш взгляд к персонажам карти-



ны. Их театральные жесты и позы, сложные складки одежды контрастируют с ясной, подчеркнутой геометричностью помещения. Этим приемом Лагрене усилил впечатление значимости действия. Таким образом, интерьер играет в произведении ответственную роль. Чтобы сделать его убедительным, мастер применил основательные знания линейной перспективы.

В гравюре У. Хогарта из серии «Модный брак» (графическое повторение созданной им же картины) о жизни графской семьи середины XVIII века повествует внутренность помещения, архитектура которого достаточно строга, а убранство богато. С ним как бы вступает в конфликт происходящая сцена, потому что никак не вяжется с тем беспорядком, который учинили молодые хозяева дома.

Интерьер потребовал более сложных перспективных построений, чем в полотне Лагрене, поскольку дан под углом к картинной плоскости. Его разворот по диагонали в глубину позволил шире развернуть действие в пространстве — поднимающего стул заспанного слугу, управляющего, потерявшего всякую надежду услышать от графской четы что-либо путное. В гравюре соединились бытовой жанр и интерьер, без которого ее содержание было бы просто непонятным.

«Чистый» интерьер, в котором отсутствует изображение людей, какой-либо жанровой или исторической сцены, животных, встречается не так уж часто. Но если он в картине или рисунке главенствует, то такое произведение принято называть интерьером.

Русская интерьерная живопись зародилась в XVIII веке. Ф. Рокотов в картине «Кабинет И. И. Шувалова» стремился рассказать в отличие от многих своих «погрудных портретов» о духовном мире человека с помощью окружающих его вещей. Многие выпускники Академии художеств запечатлели внутреннее пространство архитектурных сооружений. Знание перспективной живописи являлось тогда одним из требований господствовавшего классицизма: сцены героического характера принято было изоб-



ражать на фоне величественных построек.

В прошлом столетии художники старались передать архитектурные памятники как можно точнее, но при этом воплотить образную сущность, окрашенную настроением, которое возникало при их созерцании. В 20-е годы появился «интимный интерьер» — под влиянием творчества А. Г. Венецианова. Ученики Алексея Гавриловича уме-

ли блестяще применить знания законов перспективы и светотени в картинах, написанных непосредственно с натуры в залах, кабинетах, мастерских художников.

Венецианов, искавший вдохновения в окружающей действительности, в среде крестьян, городских низов, иначе говоря — людей низшего сословия, стал родоначальником русского «трудового» интерьера. Вспомните

У. Хогарт.
Утро в доме молодых. Из серии
«Модный брак».
Гравюра на меди. 1743—1745.

Ж.-Л. Лагрене.
Федра, обвиняющая Ипполита
перед Тезеем.
Масло. 1796.



его полотно «Гумно» (1821—1823).

Традиции лучших мастеров нашли продолжение в произведениях советских живописцев и графиков, обогативших интерьерный жанр новой тематикой и разнообразными творческими решениями. Картины и рисунки, созданные в результате поездок на комсомольские стройки, изображение заводских цехов, колхозных ферм, жилищ геологов, целинников, строителей БАМа вносят в понятие интерьера новое, героическое содержание эпохи развитого социализма.

Интерьер требует от художника многого: основательной изобразительной грамоты, способности отыскать такую точку зрения, при которой с наибольшей полнотой и выразительностью выявляются существенные особенности природы — ведь у любой постройки, даже типовой, свои отличительные черты, которые привносят живущие в ней люди. Выбор освещения — дневного, искусственного, направленного, рассеянного, умение найти и выделить композиционный центр, опустить ненужные детали, передать колористическое состояние, тональные отношения, воздух — всего этого не добиться без знаний, мастерства. Это дает художнику прекрасную возможность утвердить свою авторскую позицию, проявить творческую индивидуальность.

Интерьер может быть педантично сухим, сугубо документальным, и романтически взволнованным. Проникнутым светлой лирикой и беспокойным, тревожным. Он позволяет обращаться к любой технике и любым материалам. В прошлом веке М. Воробьев, К. Ухтомский, Ж. Тома де Томон и многие другие мастера создали великолепные акварели, представляющие большую историческую и художественную ценность. Эти листы поражают мастерством исполнения, ювелирной точностью, с которой написан каждый предмет, умением передать фактуру дерева, камня, стекла, металла.

Изображая внутренность помещения, каждый художник ставит перед собой определенные задачи, отвечающие его замыслам, вкусам, настроению.

Голландский мастер XVII века Эмманюэль де Витте изобразил внутренний вид церкви. Он стремился передать торжественный, внушительный интерьер старинной постройки, мерцание света, глубину теней, красоту разнообразных архитектурных форм.

И как резко отличается от картины Витте с ее тщательной проработкой деталей, превосходным гладким письмом полотно П. И. Петровичева «Дворец Шереметева. Кусково»! Не только особой плотностью красочного слоя и хорошо заметными мазками кисти. Петровичев не стремился протудировать форму и фактуру различных материалов и предметов, составляющих интерьер, и тем более отдельные его подробности — его захватила царящая в зале атмосфера солнца, простора, прозрачного воздуха. Яркие лучи ложатся на пол словно листы золота. Всюду горячие рефлексы, искры бликов, переливы звонких красок. Картина рождает радостное настроение, восхищая талантом, трудолюбием, безупречным вкусом русских крепостных мастеров, создавших замечательное произведение архитектуры.

В отличие от просторной для взора, по-своему эпичной работы Петровичева, написанный П. Левченко «Интерьер с роялем» — камерный, интимный. Зашторенные окна, узкое пространство комнаты, силуэты рояля, растений, контрасты света и тени — все вводит в среду, доступную лишь для небольшого круга людей. Ноты, раскрытые на пюпитре, свидетельствуют о том, что хозяин комнаты где-то рядом.

Возможности интерьера велики. Он способен протокольно передать облик реально существующей постройки и родиться в воображении художника, повествовать о жизни одного человека и о целой эпохе. Перенести нас в кабинет ученого, мастерскую живописца, заводской цех, вестибюль метро, на борт космического корабля. Работая в жанре интерьера, художник воспевает ту часть окружающей нас рукотворной действительности, без которой люди не могли бы существовать.

А. АЛЕХИН,

кандидат искусствоведения

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

РИСУЕМ ИНТЕРЬЕР

Очередное домашнее задание посвящено изображению интерьера. Подобрать подходящую для работы натуру несложно, куда труднее найти удачную точку зрения — чтобы интерьер воспринимался содержательным, максимально полно отвечал вашему замыслу. Это может быть квартира, в которой вы живете, класс, пионерская комната, зал краеведческого или художественного музея, спортивное помещение, внутренность колхозной фермы, заводской цех, вестибюль метро, фойе кинотеатра, вагон электрички и так далее.

Предлагаемое задание послужит для вас экзаменом, покажет, как умеете компоновать изображение на картинной плоскости, в какой мере освоили правила линейной, воздушной и световой перспективы, законы светотени. Хорошо ли чувствуете пропорции — отношения длины, высоты, ширины предметов, положение их в пространстве, научились ли передавать фактуру различных материалов — дерева, камня, бумаги, металла, стекла, ткани.

Не обязательно изображать всю внутренность помещения, можно запечатлеть лишь его часть. Хорошо, если в вашем интерьере будут показаны люди, животные, элементы натюрморта. Неплохо придумать интерьер и к какой-нибудь сказке — тут уж придется поработать вашей зрительной памяти, воображению, фантазии!

Желание грамотно нарисовать и написать интерьер должно сочетаться со стремлением добиться образности, выразительности работы, а это возможно лишь в том случае, если задание по-настоящему заинтересовало, создало творческий настрой.

Рисуйте карандашом, углем, соусом, цветными мелками, пишите акварелью, маслом, другими материалами. Выполненные задания присылайте в адрес журнала до 1 сентября 1985 года. Желаем вам успехов!

ОРДЕН АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО

«Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет, на том стояла и стоять будет русская земля!» Эти памятные слова Александра Невского были особенно популярны в годину фашистского нашествия. С первых дней войны мужественный образ князя-воина, патриота и полководца — в рядах защитников социалистического Отечества. С открыток и плакатов, с экранов кино и полотен живописцев, самим именем своим, начертанным на броне танков и фюзеляжах самолетов, сражался наш великий предок за Отечество, за советскую землю, вдохновляя людей на борьбу с врагом, вселяя в сердца веру в победу.

И не случайно именно в его честь Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля 1942 года был учрежден один из любимых в армии боевых орденов, предназначенный для награждения среднего состава — командиров дивизий, бригад, полков, батальонов, рот и взводов.

Награда создана по эскизу архитектора И. С. Телятникова, ныне профессора Московского архитектурного института. Игорь Сергеевич родился и вырос в Астрахани. Первые уроки рисования получил от матери. Затем, параллельно с учебой в школе, окончил два курса художественного техникума. В 1931 году поступил на вечернее отделение архитектурного института в Москве. Был рабочим, техником, работал оформителем с братьями Стенбергами. После института служил в армии.

— С началом боевых действий я сразу же включился в оборонное строительство, — вспоминает Игорь Сергеевич. — Пришлось побывать на фронте, в Сибири. А весной 1942 года нас — нескольких архитекторов — вызвали к комиссару нашего учреждения и совершенно неожиданно предложили принять участие в конкурсе на... проектирование новых орденов. Время было военное, все выполнялось быстро и четко. Получив 5 июля задание, мы уже

И. С. Телятников.
Эскизы ордена Александра Невского.
Перо, акварель. 1942.

Планка с лентой ордена
Александра Невского.

Орден Александра Невского.



через три дня сдали первые эскизы — орденов Суворова, Кутузова и Александра Невского. Я сосредоточил внимание на последней награде. Хотя работал над эскизами и ордена Суворова, а позже — ордена «Победа» и других.

Вначале И. С. Телятников сделал три эскиза награды. Потом в течение месяца выполнил еще семь. Два из них были показаны Верховному Главнокомандующему И. В. Сталину.

— И что интересно, — рассказывает Телятников, — Иосиф Виссарионович отметил один из тех вариантов, с которого, собственно, и началось создание награды. Правда, в процессе работы вносились изменения, в частности, пришлось подумать над тем, как обогатить композицию, сделать ее исторически образной. Но первоначально задуманная схема осталась прежней.

Несколько дней трудился Телятников в Историческом музее. Перед молодым архитектором раскрылась вся история орденов — отечественных, некоторых зарубежных. Он изучал не только художественную сторону создания наградных знаков, но и тонкости их изготовления, технологии. Много пришлось поработать в Библиотеке имени В. И. Ленина.

Лаконична и выразительна символика ордена. Атрибуты далекого героического прошлого — секира, щит, меч, лук — оружие, которым уже были биты немецкие псы-рыцари, на фоне пятиконечной звезды — боевой эмблемы Красной Армии. И то и другое — в сиянии славы, лучах звезды-основы. Изображение Невского в обрамлении лавровых ветвей как бы олицетворяет нерушимую связь времен, утверждает преимущественность ратной доблести былого и настоящего. Изготавлился орден из серебра. Ободок рубиново-красной звезды, секиры, ветви лавра, меч, колчан, серп и молот в картуше — позолочены.

Всего за годы Великой Отечественной войны произведено более 42 тысяч награждений этим орденом. А самый факт появления его — победного по духу, торжественного — стал как бы новым свидетельством правоты пророческих слов великого русского полководца.

ГРУНТЫ ДЛЯ ЖИВОПИСИ

Грунтование холста, картона, бумаги и досок для живописи масляными, гуашевыми или темперными красками — важная подготовительная стадия перед творческим процессом.

Грунтование холста включает в себя проклеивание и нанесение грунта.

После правильного натягивания холста на подрамник (нити утка и основы должны быть строго перпендикулярны брускам подрамника) приступают к проклеиванию, которое делают два раза, чтобы грунт прочно соединился с холстом и не мог проникнуть на его обратную сторону.

Сначала холст проклеивают студнеобразным клеем: на 1 литр воды берут 80 граммов технического (пищевое) желатина или столярного клея высшего качества. Предварительно клей для набухания замачивают в холодной воде (чтобы он покрылся водой), желатин замачивают 1—2 часа, а столярный клей дробят на мелкие куски и выдерживают в воде 12—15 часов. Вода для замачивания клея используется затем при его варке. Клей варят на водяной бане при температуре 65—70°.

Сваренный клей охлаждают (если требуется, доливают холодной воды) и, когда он становится студнеобразным, наносят на холст и растирают широким флейцем или жесткой щеткой. Излишек клея удаляют металлической или деревянной линейкой и одновременно краем линейки вдавливают клей в отверстия холста, закупоривая их.

Через 12—15 часов, когда клей высохнет (при комнатной температуре), поверхность холста зачищают, выравнивая покрытие. Зачистку клеевого слоя производят распиленной пемзой или наждачной шкуркой на деревянном бруске.

Вторую проклейку наносят

клеем, наполовину разбавленным водой. Для этого клей слегка подогревают и вводят в раствор 10—15 граммов глицерина в качестве пластификатора. Иногда вторую проклейку делают в два слоя в зависимости от качества и вида холста. Закончив проклейку, приступают к нанесению двух (иногда трех) слоев грунта.

Он представляет собой клеemasляную эмульсию, в которую добавляют цинковые белила в виде сухого порошка (пигмента) и глицерин, чтобы грунт был эластичным и не растрескивался. Клей необходимо предварительно замочить и затем варить его. Отдельно, в небольшом количестве воды, развести порошок цинковых белил, чтобы при их смешивании с клеemasляной эмульсией предотвратить образование комков.

Подготовленный жидкий клей разбавить горячей водой и затем небольшими порциями вливать в него высокосортную натуральную олифу или масло для живописи. При этом клей интенсивно перемешивают мешалкой до появления мутно-белого цвета. Это признак того, что жидкость превратилась в эмульсию.

При смешивании олифы с клеем в него желателен ввести яичный желток, предварительно размешанный в теплой воде. На каждые 100 граммов сухого клея берут 2—3 желтка. В полученную горячую эмульсию добавляют замоченные цинковые белила, и все перемешивают. Готовую эмульсию в теплом виде наносят на холст в два или три слоя через 12—15 часов.

Сушку холстов следует производить в вертикальном положении. Это дает более равномерное высыхание.

Загрунтованные холсты не следует держать в темных помещениях (в темноте цинковые белила склонны к пожелтению).

Состав эмульсионного грунта для холста

Белила цинковые сухие	250г
Клей или желатин	40 г
Олифа натуральная	60г
Глицерин	10г
Вода	1 л

Указанное количество воды используется и для приготовления

краски, так как он поглощает часть воды.

Грунты для картона. Предварительно картон проклеивается с двух сторон 5—6-процентным раствором желатина или высококачественного столярного клея. Перед этим картон закрепляют гвоздиками на фанере или подрамнике. Клей наносят широким флейцем или щеткой. Когда одна сторона высохнет, проклеивают другую и после полного высыхания клея (через 12—15 часов) приступают к нанесению эмульсионного грунта.

Состав эмульсионного грунта для картона

Клей желатиновый или столярный — 1 весовая часть
Олифа натуральная или живописное масло — 2 «-
Белила цинковые сухие или тонкопросеянный мел — 5 «-
Вода — 20 весовых частей

Грунт наносится в 2 или 3 слоя, как и при грунтовании холста. Следует помнить, что замена цинковых белил мелом усиливает поглощение связующего (масла) или красок, что делает живопись матовой, а красочный слой непрочным.

Для предотвращения пожелтения красок рекомендуется грунтованный холст или картон протирать тампоном, пропитанным смесью живописного масла или лака, взятых в соотношении 2:1, или уплотненным маслом № 1 или № 2.

При работе гуашью и темперой на эмульсионных грунтах их задубливают, протирая 10-процентным раствором формалина, что предотвращает размывание грунта.

Но для гуашевых и темперных красок существуют и специальные грунты.

Грунты для живописи гуашевыми красками. Гуашью можно писать на различных грунтованных основах: холсте, картоне, фанере, бумаге, натянутой на планшет или наклеенной на картон.

Хорошо сохраняется гуашевая живопись при наклеивании листа на такой же по формату лист бумаги одного сорта. Можно наклеивать бумагу на холст крах-

мальным клейстером, в который добавляют небольшое количество столярного клея.

При проклеивании бумаги с двух сторон применяют 4—5-процентный раствор желатина. Затем бумагу натягивают на доску, подкладывая под нее еще один лист.

Состав желатинового грунта для бумаги

Желатин	100 г
Масло живописное	200 г
Мыло (детское)	10 г
Цинковые сухие белила	300 г
Глицерин	15 г
Вода	1,5 л

После высыхания грунт задубливается формалином.

Левкасный грунт для temperной живописи на деревянных досках. Левкасный грунт наносят на ровные, сухие деревянные доски или достаточно толстую сухую фанеру, прибитую на деревянную рамку.

Предварительно доска или фанера проклеиваются с двух сторон 4—5-процентным раствором столярного клея или желатином.

По высыхании на доску наклеивается паволока (марля или канва, применяемая для вышивания). Паволоку смачивают в клею, отжимают и постепенно, с края доски, накладывают на доску так, чтобы под паволокой не образовались воздушные пузыри. Затем ее тщательно разглаживают руками, а края подворачивают на торцы и тыльную сторону доски. По высыхании паволоки приготавливают и наносят левкасный грунт, который отличается значительной прочностью и долговечностью, особенно при применении гипса вместо мела.

Состав левкасного грунта

Гипс — 2 объемные части
4—5-процентный раствор технического желатина или столярного клея — 1 объемная часть

Для первого слоя левкаса в клей всыпают гипс или мел, приготавливая побелку, которую набеливают на паволоку флейцевой кистью, при этом белят и торцевые стороны доски. После высыхания набеленного слоя наносят

последующие слои, но уже в виде массы, напоминающей густую сметану. Эту часть грунта наносят эластичным шпателем.

Все последующие слои накладывают на полностью высохший слой, который перед нанесением последующего смачивается водой, что предотвращает растрескивание грунта при высыхании. Каждый нанесенный и высохший слой тщательно шлифуется наждачной шкуркой на деревянной колодочке.

Грунт должен быть идеально ровным, что и вызывает необходимость нанесения нескольких его слоев с последующим шлифованием. Количество слоев грунта зависит от степени выравнивания поверхности каждого предыдущего слоя. Практически наносится не менее 3—4 слоев.

Когда высохнет и будет окончательно выровнен последний слой, левкас покрывают 4—5-процентным раствором клея, что предотвращает гигроскопичность левкаса, и грунт перестает быть тянущим.

Н. ОДНОРАЛОВ,
профессор,

лауреат Государственной премии СССР

НАШ СЛОВАРЬ

ПАПЬЕ-МАШЕ

В буквальном переводе с французского папье-маше (*papier mâché*) означает жеваная бумага. Но вообще папье-маше называют легко поддающуюся формовке массу, получаемую из волокнистых материалов (бумаги, картона) с добавлением клеящих веществ и наполнителей — крахмала, гипса.

Из папье-маше делают разнообразные бытовые и художественные изделия. Используется оно и при изготовлении наглядных учебных пособий, игрушек. Широко распространено папье-маше и в театрально-декорационном искусстве при изготовлении бутафории — предметов сценической обстановки, имитирующих настоящие. Короче говоря, папье-маше является удобным материалом во многих случаях благодаря простой технологии, легкости и достаточной прочно-

сти. Техника работы с папье-маше вполне доступна учащимся школьного возраста. Можно выполнить из папье-маше карнавальные, декоративные (например, для школьных спектаклей) маски или головы персонажей кукольного театра.

Существует несколько способов приготовления изделий из папье-маше.

Самый простой способ — обклеивание бумажного слепка модели кусочками бумаги. Для этого газетную или любую оберточную бумагу мнут и разрывают на мелкие кусочки, а затем замачивают в воде. Вылепленную из пластилина или глины модель обкладывают в один слой кусочками сырой бумаги без клея. Второй, третий и четвертый слои газетной бумаги накладывают с клеем (силикатным, столярным или мучным клейстером). Каждый кусочек бумаги своими краями должен захватить края других кусочков. Чтобы не ошибиться в слоях и сделать бумажную копию равномерной толщины,

желательно эти слои чередовать из разной по цвету бумаги.

Изготовленному слепку дают предварительно немного подсохнуть на модели. Затем снимают его и досушивают. Снятие бумажного слепка производится путем разрезания.

Следует отметить, что из папье-маше делают обычно предметы упрощенной формы, чаще всего из двух половинок. Поэтому изделие сложной конструкции после просушки разрезают на несколько частей, снимают с модели и разрезанные части вновь соединяют. Линии разрезов заклеивают полосками бумаги.

Бумажный слепок после окончательной просушки грунтуют смесью столярного клея, олифы и зубного порошка (или мелко измолотого мела). Когда грунтовка высохнет, изделие зачищают наждачной бумагой и раскрашивают клеевыми (акварелью, гуашью) или масляными красками. Если требуется, покрывают лаком.

А. ЖАКСЫБЕРГЕНОВ



В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ

УРОКИ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА ГЖЕЛИ

В конце апреля десятиклассницы Ново-Харитоновской школы Раменского района Московской области держат экзамены, которые на два месяца опережают традиционные — на аттестат зрелости.

Уверенно отвечают школьницы на вопросы билетов — в чем отличие надглазурной росписи от подглазурной, в каком режиме работают муфельные печи для обжига керамики, на каких международных и отечественных выставках демонстрировалась керамика Гжели.

Среди представителей комиссии, принимающей экзамены, художники и мастера производственного объединения «Гжель» — прославленного подмосковного керамического художественного промысла.

Шестой год здесь ведется углубленная работа по обучению учащихся различным профессиям. Наибольшей популярностью пользуется профессия расписчиц. Им хочется поскорее так же свободно и виртуозно, как это делают мастера, наносить на фарфор сочную кистевую роспись.

Объединение «Гжель» помогло оборудовать в школе специаль-

ный класс производственного обучения, где целая стена отдана застекленным полкам, на которых расставлены работы учащихся. Это традиционный для Гжели ассортимент изделий: чашки, вазочки, молочники, сахарницы, конфетницы. Уровень профессионального мастерства таков, что, пожалуй, только специалист может отличить работы школьниц от изделий опытных мастериц.

Занятия с учащимися проводят мастера-наставники в классе производственного обучения и непосредственно в цехах объединения «Гжель».

На первых уроках девочек учат, как держать кисть, чтобы свободно и легко вести ею по белым, округлым бокам чашки, оставляя сочные мазки, из которых возникает силуэт цветка, рассказывают, как наводить кистью тень, делать тонкие росчерки. Учеба идет на изделиях, имеющих небольшой производст-

венный изъян: сколот край чашки или имеется щербинка на носике чайника, незаметная почти трещинка пересекает доньшко сахарницы. Такие полуфабрикаты удобны для уроков по росписи.

Раскладка кистью круглых лепестков цветка, наведение стебля, листьев, графика штрихов-разделок — все эти особенности гжельского письма изучаются юными художниками. Масштаб и ритм цветочных узоров, величина мазка зависят от размеров и пластики форм изделий, которые предстоит расписать.

Школьницы учатся писать орнамент в определенной системе, характерной только для художественного промысла Гжели. Работая за одним столом с мастером-наставником, они видят, как внутри одной и той же схемы-композиции каждый раз рождается новый вариант росписи. Сначала робко и осторожно, затем все смелее и раскованнее учащиеся вносят свои дополнения и изменения в рисунок, и схема-канон уступает место импровизации, живому чувству и подмеченным в природе ритмам и чередованиям листьев, разнообразию полевых и луговых цветов.

Ученики школы со своими эскизами.
Фото.

В работах все определеннее начинают проступать индивидуальные склонности и почерк будущих расписчиц фарфора. Одни из них любят писать пышные садовые цветы, крупные лепестки ромашек, другие — полевые, и рисунки их ложатся на белый фарфор особенно изящно.

От урока к уроку совершенствуется мастерство юных художниц, композиции приобретают все большую выразительность и непринужденность исполнения.

В школе организован кружок для занятий лепкой и росписью с учениками начальных классов. Здесь дети знакомятся с творчеством гжельских мастеров, с кистевыми приемами письма и мотивами орнамента, лепят из глины сказочных героев, скульптурки животных и птиц, фантастических зверей, учатся «вытягивать» на гончарном круге посуду. Вылепленные из глины скульптурки обжигаются в муфельных печах и расписываются традиционным для Гжели синим кобальтом. Колокольчики, тюльпаны, многолепестковые розы, причудливые цветы, рожденные фантазией авторов, собранные в орнамент, украшают формы гжельской посуды.

Характерно, что скульптуры, созданные кружковцами, не-



Кобальтовый цветок.
Так начинается знакомство с гжельской росписью.
Фото.

Марина Винокурова,
5 лет.
Голубая роза.

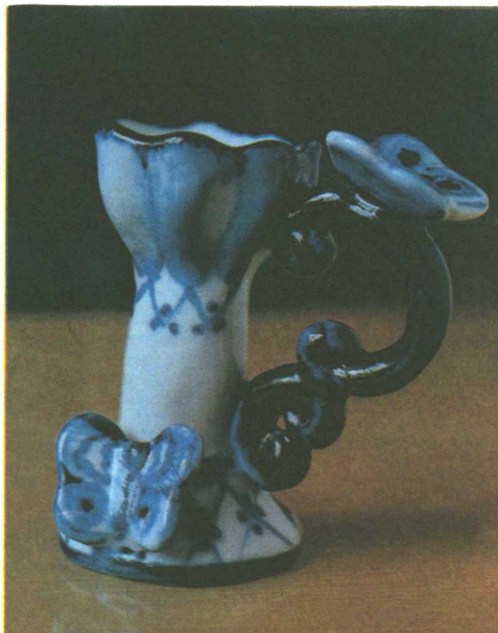
Роспись на кувшине,
Работа учеников 6-го класса.
Фото.

Лена Денисова, 11 лет.
Петух.

большие по размерам, приближены к масштабам мелкой пластики Гжели. Листы орнаментов росписи, наоборот, большие. Их много, этих рисунков — эскизов будущих композиций. На некоторых изображены отдельные цветы — крупные, во весь лист, каждый лепесток цветка с блюдечко, а тычинка размером с кисть, которой они нарисованы.

В кружке, которым руководит Наталья Трофимовна Бидак, художник творческой группы производственного объединения «Гжель», занимаются 50 девочек и мальчиков, учащихся 3—8-х классов. В дни школьных каникул ребята отправляются на экскурсии в музей-усадьбу Кусково, в Останкинский музей — смотреть интерьеры и живопись крепостных художников, рисовать цветы. Часто бывают они в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, в Третьяковской галерее, на многих выставках.

Посещение производственных цехов объединения «Гжель», знакомство с экспонатами музея (здесь прекрасное собрание старого гжельского фарфора, работы современных мастеров) тоже входит в программу занятий кружка. Школьники приобретают не только практические навыки в росписи и лепке глиняных



скульптур, придумывают собственные композиции орнаментальных узоров, но и получают основы знаний по искусству.

«Заниматься кистевой росписью в традициях Гжели, показать и объяснить ее приемы, знакомить с орнаментом можно и первоклассников, и даже дошкольников», — рассказывает Наталья Трофимовна. Она учит рисовать ребятешек 5—7 лет ново-харитоновских детских садов, и успехи их очевидны. Детям нравится создавать свои первые эскизы, объединенные колоритом синего кобальта.

Опыт занятий с дошкольниками пригодился при создании детской художественной школы. ДХШ организована всего три года назад, но работы ее учеников уже демонстрировались на выставке «Юные мастера России» во Всероссийском музее народного и декоративно-прикладного искусства в Москве, росписи начинающих художников включены в постоянную экспозицию ассортиментного кабинета объединения «Гжель» и по достоинству занимают место рядом с работами прославленных мастеров промысла.

В скульптурных образах, решении декоративных тарелок учащиеся проявляют фантазию и выдумку. Они много и охотно работают в анималистической скульптуре, создают жанровые сценки, лепят героев любимых сказок. В эскизах и росписях наряду с традиционными для Гжели композициями цветов и птиц все активнее появляются пейзаж, архитектурные мотивы, фантазии на темы окружающей детей жизни.

Выпускников общеобразовательной и детской художественной школ Ново-Харитонова с одинаковым радушием ждут производственные цеха объединения «Гжель», и недавно открытое отделение художественной керамики в Гжельском силикатно-керамическом техникуме, и Абрамцевское художественно-промышленное училище, где школьники могут продолжить свои творческие поиски, профессионально овладеть специальностью художника-керамиста.

Ю. МАКСИМОВ,
кандидат педагогических наук
Фото автора

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

**ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК**
ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 2. 1985

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Учитесь защите Родины!	Г. М. Егоров
2	Языком лозунга и плаката	В. Тарасов
4	ИСТОРИЯ КОСТЮМА Этих дней не смолкнет слава	Н. Вдовин
7	МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА «Тебе, красноезвездная лава...» (М. Б. Греков)	С. Левандовский
12	МУЗЕИ МИРА Дрезденская картинная галерея	Т. Седова
19	ОБ ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ М. Микешин. Памятник «Тысячелетие России» в Новгороде	И. Шмидт
22	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Смоленск через века	Л. Журавлева
26	БОЛЬШИЕ ХУДОЖНИКИ БЫЛИ МАЛЕНЬКИМИ Альбрехт Дюрер: «Когда я был еще ребенком...»	А. Степанов
28	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА Архитектура петербургского классицизма	М. Алпатов
33	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Ци Байши — народный мудрец, поэт жизни и мира	Н. Виноградова
37	Встреча с Ци Байши	С. В. Образцов
38	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Интерьер	А. Алехин
42	ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ Рисуем интерьер	
43	К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ Орден Александра Невского	В. Шумков
44	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Грунты для живописи	Н. Одноралов
45	НАШ СЛОВАРЬ Папье-маше	А. Жаксыбергенов
46	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Уроки искусства и ремесла Гжели	Ю. Максимов

Обложки:

1. Г. Коржев. Серп и молот. Из серии «Школьные натюрморты». Масло. 1980. 100×120. Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.
2. П. Соколов-Скала. Иллюстрация к роману Д. Фурманова «Чапаев». Уголь. 1935.
3. А. Дюрер. Автопортрет. Серебряный штифт. 1484. 27,5×19,6. Музей «Альбертина». Вена.
4. Рафаэль. Сикстинская мадонна. Масло. 1515—1519. 265×196. Дрезденская картинная галерея.

Главный редактор Л. А. Шитов

Редакционная коллегия: А. Д. Алехин, Э. Д. Амашукели, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. М. Иванов, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), Н. А. Пономарев, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев, В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская
Главный художник А. К. Зайцев.

Макет художника В. Я. Дургина.
Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк.
Технический редактор В. И. Куркова.

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

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

Сдано в набор 17.12.84. Подп. к печ. 25.01.85. А09416. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 175 500 экз. Цена 70 коп. Заказ 2086.

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



