

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

36

ISSN 0205 — 5791



8. 1982

Стр. 20-21 с. 10-11.

ВПЕРЕД, ПО ПУТИ, НАМЕЧЕННОМУ  
XXVI СЪЕЗДОМ КПСС!



Если у нас, в Грузии, хотели узнать, насколько силен человек, его спрашивали: «Сколько у тебя братьев?» И сейчас наша сила, непоколебимость, мощь заключаются именно в этом — в единстве и братстве советских народов. Не случайно ведь Союз Советских Социалистических Республик, 60-летие которого так широко отмечается в нынешнем году в нашей стране и далеко за ее пределами, называют союзом сердец.

Грузия по праву может гордиться своими богатыми интернациональными традициями. Под ее солнцем в мире и дружбе, единой семьей народов-братьев живут представители более семидесяти наций и народностей Советского Союза. Наша молодежь свято чтит и приумножает эти славные традиции, как самое дорогое наследие передает их из поколения в поколение.

Чувство интернационализма, братство, взаимопомощь и содружество лежат сегодня в основе всего происходящего в республике, в том небывалом политическом, экономическом и социальном подъеме, который стал характерной особенностью последнего десятилетия, связанного с принятием исторического для нас постановления ЦК КПСС о работе Тбилисского горкома партии. Эти годы не могли не сказаться и на грузинской культуре и искусстве. Это десятилетие стало подлинным расцветом нашего национального по духу и интернационального по сути искусства, литературы, театра, новым этапом развития социалистического реализма во всех сферах культурной жизни республики.

Отмечая эти успехи, хочу подчеркнуть и тот вклад, который внесла и вносит наша творческая молодежь, новое поколение молодой творческой интеллигенции.

Воспитание творца — процесс сложный и многогранный, в котором участвует множество звеньев. Хочу выделить особо роль комсомола, школы гражданского мужания молодежи, через которую проходят сегодня миллионы юношей и девушек Страны Советов,

получая прочную закалку на всю жизнь. Республиканская комсомольская организация за долгие годы работы с творческой молодежью накопила определенный опыт, на который мы опираемся в нашей повседневной деятельности, постоянно совершенствуя его. Важнейшим этапом в политическом, профессиональном и гражданском становлении молодого творца стало постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Оно открыло широкие горизонты, большие возможности в работе, сделало ее более целенаправленной и эффективной.

Свою главную цель мы видим прежде всего в воспитании активной жизненной позиции молодых творцов, в формировании интеллектуальной, политически образованной личности. Вовлечение молодых творческих работников в активную общественную деятельность — чрезвычайно важная и актуальная задача. Именно в этом направлении ведут свою работу с молодой творческой интеллигенцией комсомольские организации республики. У грузинского комсомола давние традиции тесного содружества с творческой молодежью, традиции, уходящие корнями в прошлое. Еще на заре Советской власти творческие работники горячо откликнулись на призыв комсомола нести искусство в массы. Так родились первые художественные агитбригады, с революционным энтузиазмом выступавшие на самых горячих участках строительства молодой Советской Республики.

В те же годы по инициативе ЦК комсомола состоялся первый слет молодой творческой интеллигенции республики. Слет, который положил начало деловому содружеству комсомола с молодыми писателями, поэтами, художниками, совместному служению светлым идеалам будущего, коммунистического завтра, во главе угла которого стояла и будет стоять созидательная сила человека-творца, человека-труженика.

У каждого времени свои проблемы, свои требования. И чем дальше оно уходит в будущее,

тем сложнее становятся человек, его мировоззрение, восприятие жизни. Художник — и это главное к нему требование — обязан идти в ногу с эпохой. Это сложно и, может быть, не каждому по силам. Чем тут может помочь комсомол? Многим. Прежде всего разумным, чутким руководством в формировании художника как личности. Личности политически грамотной и нравственно зрелой, глубоко разбирающейся в происходящих жизненных процессах, умеющей отличать главное от второстепенного, глубокое от поверхностного, подлинное от мнимого.

Несомненно, эти качества жизненно необходимы не только творцу, но и каждому из нас. Но творец на то и творец, чтобы в нем это было вдвойне обострено, как нерв. Вот почему воспитание молодой художественной смены должно начинаться в школе и даже в дошкольных учреждениях, а не когда сформировались эстетические взгляды и творческое кредо.

Сегодня необходима глубокая и осмысленная работа по раскрытию в каждом подростке творческих сил, по правильному направлению его творческих способностей. ЦК комсомола Грузии вместе с творческими союзами и органами просвещения проводит в этом направлении целый ряд мероприятий — конкурсы юных художников, музыкантов, смотры пионерских театров, недели «Театр и дети», республиканские семинары, творческие конференции юных литераторов и многое другое. Это дает детям возможность ближе соприкоснуться с миром прекрасного, почувствовать его притягательную силу. И в то же время подобные мероприятия учат правильному восприятию искусства, формируют верные взгляды на назначение творца. Именно в детском возрасте будущий художник должен понять то, что со временем станет основой его труда, — нет искусства отвлеченного, стоящего в стороне от повседневных нужд и забот страны, народа.

Не будет преувеличением ска-



зять, что мы уже достигли определенных положительных результатов, хотя работа в этом направлении не считается законченной. Об этом говорят хотя бы работы наших юных художников, выставленных в одной из первых в стране детской картинной галереи (она недавно переехала в один из прекрасных отреставрированных уголков старого Тбилиси), или выпущенный в издательстве «Хеловнеба» альбом «Из сердца в сердце», куда вошли рисунки юных художников Грузии, созданные по мотивам произведений Леонида Ильича Брежнева «Малая земля», «Возрождение» и «Целина».

Большую работу по эстетическому воспитанию детей проводят республиканский Дворец пионеров, районные и городские Дома пионеров и школьников, где ребенок получает первые профессиональные навыки в том или ином виде искусства, где формируется его творческий характер.

Политическое воспитание в сочетании с заботой о профессиональном росте дает хорошие результаты. Это видно на примере Центра эстетического воспитания детей, в котором занимаются более 250 юных дарований под руководством квалифицированных педагогов, мастеров кисти и резца. Здесь юный художник может увидеть свою работу на фоне произведений зарубежных сверстников из многих стран мира, сопоставить, сравнить.

У нас на глазах сформировалось немало одаренных, бесспорно талантливых молодых художников. Уникальным явлением в искусстве назвали специалисты творчество трагически погибшего семнадцатилетнего Дато Крацашвили, которое стало хорошо известно благодаря именно комсомолу. Широкий резонанс и всеобщий интерес вызвали работы юной Русудан Петвиашвили, выставяющиеся в настоящее время во Франции.

Это говорит прежде всего о том, что работу с детьми нужно вести очень продуманно, серьезно, с учетом перспективы роста, создавать им больше условий для свободного творчества. Еще одним шагом к этому послужит дело, за которое сейчас взялся комсомол Грузии, — мы хотим все детские поликлиники и больницы

республики оформить детскими рисунками и поделками.

Воспитывая молодых мастеров искусства, мы не ограничиваемся только выставками и семинарами. В начале этого года в первый рейс отправился по районам республики постоянно действующий агитпоезд «Комсомолец Грузии». Среди его участников — молодые литераторы, музыканты, художники, которые на местах устраивают разнообразные встречи с сельской молодежью, в том числе и школьниками, импровизированные концерты, передвижные выставки. Эта работа позволяет вести эстетическое воспитание сельской молодежи, особенно в высокогорных районах, где доступ к очагам культуры, искусству более ограничен. В рамках операции «Искра», объявленной ЦК ЛКСМ Грузии, создаются творческие группы, цель которых в районах республики выявлять одаренных детей с последующим шефством над ними. Упрочилась в нашей работе и практика проведения профильных пионерских лагерей для юных дарований по многим видам искусства. Это интересное и перспективное начинание.

Каким будет завтрашний день грузинского искусства, всей культуры в ее национальном и интернациональном многообразии, зависит и от того, какими методами и на каких примерах мы будем воспитывать нашу будущую смену, подрастающее поколение.

В резолюции XIX съезда ВЛКСМ записано: «Комитетам комсомола следует помогать молодым людям полнее овладевать богатым духовным потенциалом нашего общества... Улучшать эстетическое воспитание, прививать юношам и девушкам высокие художественные вкусы, развивать самостоятельное творчество». Большие задачи поставлены и по улучшению воспитательной работы с молодой творческой интеллигенцией: формировать активную гражданскую позицию, расширять связи с трудовыми коллективами, нацеливать на создание высокохудожественных произведений о нашем современнике, вести последовательную борьбу с буржуазной идеологией. Решению этих задач комсомол Грузии посвятит все свои усилия.

Государственный герб Грузии — один из самых интересных и совершенных в художественном отношении гербов союзных республик. Его авторами были художники, имевшие хорошую профессиональную, историческую, искусствоведческую подготовку. Е. Е. Лансере (1875—1946) — замечательный русский и советский график, живописец, иллюстратор произведений Л. Н. Толстого, создатель росписей Казанского вокзала в Москве и знаменитого майоликового панно на станции метро «Комсомольская». Друг Лансере — профессор И. А. Шарлемань (1880—1967) происходил из семьи французских архитекторов и художников, живших в России с конца XVIII века и построивших в Ленинграде, Петродворце и Стрельне ряд известных зданий (в том числе «Чайный домик» в Летнем саду). Он преподавал в Тбилисской академии художеств с 1922 года.

Созданный этими мастерами герб был принят сразу же после освобождения Грузии от власти меньшевиков и националистов I Всегрузинским съездом Советов 28 февраля 1922 года. Рисунок этого герба остался неизменным в течение шестидесяти лет — настолько продуманными, свободными от случайных деталей оказались эмблематика и символика этого герба.

В основе композиции герба лежит традиционный круглый восточный щит. Но эта традиционная форма четко выделена и подчеркнута тремя концентрическими окружностями. Во внешний



## ГРУЗИНСКАЯ ССР

орнаментальный круг вписан второй — девизный. Центральный же образует собственно герб с его эмблемами. Благодаря такой композиции внимание зрителя устремляется к центральной эмблеме герба — серпу и молоту.

Главная советская эмблема дана на гербе Грузии значительно крупнее по отношению к полю собственно щита, но соразмерно общему абрису герба. Благодаря такому решению эмблема достигает максимума своей выразительности и в то же время ее размеры не вызывают диспропорции: герб в целом чрезвычайно гармоничен. Остальные эмблемы даны по сравнению с главной в меньшем масштабе и слегка скрадываются фоном, на котором они помещены: красная звезда — на красном же фоне, золотые колосья и виноградная лоза — на темно-синем.

Наконец, чтобы сделать силуэт серпа и молота запоминающимся и не впасть в повторение уже известных вариантов этой эмблемы, авторы вместо чехонинского серпа и молота, изображенного на гербе РСФСР, дали свое, в котором изогнутая линия серпа не пересекается диагонально рукоятки молота, а остается открытой, и потому эмблема кажется более «широкой». Если взять ее изолированно, то в композиционном отношении она проигрывает. Поэтому комиссия по составлению первой Советской Конституции предпочла более компактный серп и молот С. В. Чехонина проекту Е. Е. Лансере и И. А. Шарлеманя.

Герб Грузинской ССР — единственный, на котором отсутствует эмблема солнца, хотя именно этой республике мы привыкли давать эпитет «солнечная». Авторы стремились избежать шаблона и нашли наилучшее решение. Вместо двух эмблем — солнца и звезды — они изобразили одну, так называемую «лучезарную звезду», известную и из европейской классической геральдики, и из древнейшей эмблематики Закавказья (еще в VIII веке в качестве герба употреблялась «сияющая звезда Кахетии»). В тексте Конституции Грузинской ССР, принятой 15 апреля 1978 года, термин «лучезарная», «сияющая» передан синонимом «светящаяся». Такой рисунок звезды соответствует национальным грузинским традициям, делает эмблему динамичной (обратите внимание на то, что лучи не симметричны!), наделяет ее глубоко символически-онно-символическим смыслом.

Остальные элементы герба немногословны и лаконичны: три пшеничных колоса и виноградная лоза с гроздьем. В центре сегодняшнего герба помещено буквенное изображение — аббревиатура «Груз. ССР», выполненное характерным национальным стилизованным шрифтом. Интересно решено в художественном и условно-символическом значении поле герба. Верхняя его часть, где сияет звезда, то есть «небо», — красного цвета! Это символ революции. Нижняя часть — «земля» — густого темно-синего цвета: символ мира и труда. И именно на этой трудовой и мир-

ной земле расположены золотые колосья и лоза с гроздьем. Средняя часть фона — белого цвета. Она изображает горы, покрытые снегом, а конкретно — силуэт Казбека. Все три цвета — красный, белый, синий — напоминают классические цвета французской революции.

Другим таким же напоминанием о международной солидарности с европейским пролетариатом была надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», повторенная на девизном кольце не только на грузинском и русском, но и на французском языке (в 1936 году она была снята, и это наряду с недавним введением в рисунок герба буквенного изображения «Груз. ССР», было практически единственным изменением в государственной эмблеме Грузинской ССР).

На обрамляющем герб широком кольце изображен древнейший грузинский растительный орнамент, часто встречающийся на фресках старинных соборов и в средневековой книжной миниатюре. В него вписана семиконечная звезда, составленная из «золотых» кирпичиков, имитирующих крепостную кладку. Это напоминание о древности грузинской национальной государственности имело особый смысл в начале 20-х годов, когда Грузия вновь восстановила свою самостоятельность благодаря победе Великой Октябрьской социалистической революции.

В. ПОХЛЕБКИН,  
кандидат исторических наук

# ВЗЛЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

*Как отмечал товарищ Л.И.Брежнев в речи на торжественном заседании в Тбилиси, посвященном 60-летию Грузинской ССР и Коммунистической партии Грузии, в литературе, живописи, музыке, театре, кино, архитектуре Советской Грузии есть замечательные творения, обогатившие многонациональную советскую культуру. Заметным взлетом художественного творчества отмечены последние годы. На вопросы нашего корреспондента отвечает заведующий отделом ЦК Компартии Грузии, доктор искусствоведения Н. Ш. ДЖАНБЕРИДЗЕ.*

— Нодар Шалвович, расскажите о современных достижениях грузинского искусства, его роли в интернациональном воспитании,

о подготовке к 60-летию образования СССР.

— В прошлом году наша республика отмечала большой праздник — 60-летие Грузии и Компартии республики. Этот юбилей был ознаменован значительными достижениями в области литературы и искусства. Все учреждения культуры, творческие организации, художественные коллективы продемонстрировали высокий идейно-художественный уровень и зрелость искусства. Главное — преданность творческих работников идеалам коммунизма, глубокая связь с трудящимися, интернациональный дух их стремлений и достижений. Высокая оценка наших достижений в дни юбилейных торжеств товарищем Леони-

дом Ильичом Брежневым обязывает представителей творческой интеллигенции требовательнее относиться к себе и к своему труду, в полной мере учитывать возросшую роль литературы и искусства в жизни советского народа, способствует созданию подлинно творческой обстановки, окрыляет художников в повседневной работе.

В нынешнем году исполнилось десять лет со дня принятия известного постановления ЦК КПСС о работе Тбилисского горкома партии. Те позитивные сдвиги в социально-экономической жизни, которые произошли в республике за последние годы, стали надежным фундаментом для нового взлета художественного творчества.

Достижения нашей культуры,

З. Церетели.  
Мозаика на здании  
Дворца профсоюзов.



нашего искусства очевидны во многих областях. Известный писатель Нодар Думбадзе, народный художник СССР Зураб Церетели и народный артист СССР Отар Тактакишвили стали лауреатами Ленинской премии. Больших успехов достигли театральные коллективы во главе с театром имени Шота Руставели — этот театр пропагандирует советское театральное искусство за рубежом. Творчество многих грузинских художников известно далеко за пределами республики и страны. Эти успехи принадлежат всему многонациональному советскому искусству.

Одной из основных черт развития культуры Грузии стала работа по интернациональному воспитанию трудящихся, в котором искусство, как известно, играет огромную роль. Усилились тесные контакты, обмен и взаимобогащение духовными ценностями между нациями и народностями Советского Союза. Интернациональному воспитанию послужит и празднование 200-летия под-

писания Георгиевского трактата, закрепившего добровольное присоединение Грузии к России, что в дальнейшем определило весь ход исторического развития нашей республики. Много делают для этого юбилея художники, и прежде всего монументалисты. Знаменитая Военно-Грузинская дорога скоро превратится в своеобразный музей под открытым небом. Мастера разных видов искусства приступили к работе по единому плану. Там будут установлены памятники выдающимся деятелям русской и грузинской культуры. Надеюсь, что идеи братской дружбы найдут свое выражение в высокохудожественной форме, и эта дорога станет символическим мостом дружбы между нашими народами.

Это не первый случай целеустремленного подхода к созданию единого художественного комплекса. Точно так же, на основе единого плана, Союз художников Грузии приступил к оформлению Ингуригэс, с тем чтобы создать цельный ансамбль. Так же комп-



Э. А машукели.  
Портрет Вахтанга  
Горгасали.  
Бронза.  
1967.



Т. Хуцишвили.  
Митинг.  
Масло. 1977.

лексно будет оформлен курорт Цхалтубо, с учетом особенностей окружающей природы, городского ансамбля, даже наглядной агитации.

В ближайшее время мы будем праздновать одну из самых знаменательных дат — 60-летие образования СССР. К этому празднику художники готовятся особо. Творческие бригады отправились в разные уголки страны для сбора материалов, которые послужат основой новых произведений. Юбилейные культурно-художественные мероприятия проникнуты интернациональным духом непоколебимого единства всех наших братских народов. Развитию дружбы способствуют и дни литературы, и фестивали советского изобразительного искусства, музыки, которые надолго сохранятся в памяти трудящихся республики.

— **Какие особенности, на Ваш взгляд, характерны для развития**

**современного изобразительного искусства Грузии?**

— Не случаен тот факт, что на первое место сегодня выдвинулось монументальное искусство. В этом закономерное желание мастеров отобразить величие нашей эпохи, грандиозные масштабы коммунистического созидания. Монументальное искусство, архитектурно-художественные ансамбли аккумулируют достижения всех видов искусства. Отрадно, что в последнее время многие успехи монументального искусства связаны с именами молодых мастеров. И это закономерно. Если взять статистику нашей выставочной деятельности, мы можем с полным основанием сказать, что две трети работ принадлежат молодым художникам.

При всем разнообразии творческих манер и особенностей молодых объединяет стремление искренне, правдиво, красочно пере-

дать современную жизнь советских людей, причем надо отметить мажорное звучание большинства работ. Еще одна характерная черта. Несколько лет назад у нас было заметно отставание такого важного в изобразительном творчестве жанра, как портрет, — теперь на многих выставках зритель встретит интересно решенные портреты наших современников. Наблюдается и новая волна в развитии сюжетно-тематической станковой картины. Поэтому можно с уверенностью говорить об успехах молодежи, завтрашнем дне грузинского изобразительного искусства.

— **Читателей нашего журнала, конечно, особенно интересует, как ведется в Грузии эстетическое воспитание детей.**

— Это одна из самых важных задач, которой партийные органы уделяют огромное внимание. Со-

В. Окуджава.  
На родной земле.  
Масло. 1982.



Г. Кандарели.  
Спасибо вам.  
Гобелен. 1975.







интеллигенцией, забота о ней — все это можно считать заслугой комсомола республики. Главное тут — установить благоприятную творческую атмосферу, найти верный тон в формировании мировоз-

зрения молодого художника. Среди других мероприятий, проводимых ЦК комсомола и Союзом художников республики, хочется отметить традиционные семинары молодых художников в Гори. Там

Детская картинная галерея.  
г. Тбилиси. Фото.

Э. А машукели.  
Памятник  
Пиросманишвили.  
Гранит. 1975.

зданная десять лет назад Детская картинная галерея сегодня превратилась в центр по эстетическому воспитанию детей и юношества, ей предоставлен настоящий дворец. В центре не только собраны лучшие произведения детского творчества, там ведется большая работа по воспитанию профессиональных навыков. Приятно отметить, что и архитекторы, и ЦК комсомола Грузии позаботились о создании картинной галереи в Комсомольском городке имени Бориса Дзnelадзе, построенном руками комсомольцев и молодежи. Эта галерея и по своему архитектурному решению, и по воспитательному воздействию играет важную роль во всем комплексе, во всей комсомольской деятельности в городке. Там очень часто проводятся молодежные выставки, обсуждения, творческие встречи. Для молодых любителей искусства издается специальный журнал «Фреска».

← **Ваша оценка работы комсомольских организаций в воспитании творческой молодежи?**

— Комсомольские организации в самом тесном контакте с творческими союзами ведут огромную деятельность. Создание благоприятных условий для творчества, многогранная воспитательная работа с молодой творческой



## КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ НАРОДНОГО БЫТА

художники выставляют и обсуждают новые произведения, показывают творческую лабораторию, поднимают актуальные вопросы.

Направляющую роль в развитии грузинского искусства, воспитании молодых мастеров играет Тбилисская академия художеств, которая является детищем Советской власти — ведь она была учреждена 60 лет назад. Академия стала подлинной школой для большинства современных грузинских художников, ее выпускников.

Главная задача в воспитательной работе сегодня — не только дать молодым художникам, студентам художественных вузов профессиональные навыки, правильное понимание реалистического искусства, но и воспитать их патриотами, гражданами своей страны. И тут мы должны опираться на личный пример художников-педагогов, мастеров старшего поколения.

Сегодня почти во всех районах и городах Грузии создаются народные картинные галереи. Они играют большую роль в приобщении народа к искусству и приближении искусства к широким массам. Это очень характерный процесс для всего советского искусства, которое создается для народа и служит народу.

Как член редколлегии вашего журнала, я, естественно, с большим вниманием слежу за деятельностью редакции «Юного художника». Похвально, что на страницах журнала отражается насыщенная историческими событиями жизнь советского человека, ведется подготовка к 60-летию образования СССР, широко и интересно представлено наше многонациональное советское искусство. Особо хотел бы подчеркнуть тон статей, профессиональный уровень разговора с ребятами, дидактичный, но не менторский. Журнал пользуется популярностью и среди молодежи, и среди старших. Наряду с показом мировой и советской классики интересно подается материал по многим видам нашего многонационального искусства. Так что «Юный художник» добился определенных успехов, и с каждым номером убеждаешься, что это еще один шаг на пути решения проблем воспитания нашей творческой молодежи.

Многогранный, самобытный талант известного грузинского живописца, народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР Уча Малакиевича Джапаридзе обогатил советскую живопись. Но, пожалуй, самым ценным из всего им созданного являются картины, посвященные жизни и быту грузинских крестьян. С детских лет будущий художник был очарован сельской трудовой жизнью, красотой окружающей природы. Джапаридзе изображает сельских тружеников, какими они запомнились и полюбились ему еще с детства и какими он видит их теперь.

— Я рос и воспитывался в крестьянской среде, — вспоминает Уча Малакиевич. — Сызмальства родители приучали нас к труду,

и я не только дружил с крестьянскими детьми, но и работал с ними, участвовал во всех сельскохозяйственных работах. Особенно мы любили бывать на сельских пастбищах, смотреть на наших добрых и тихих, покладистых тружеников-волов с их кроткими глазами, красиво изогнутыми рогами.

Развиться способностям художника во многом помогла высококультурная, дружная семья, в которой Уча был шестым и самым любимым сыном. Отец будущего художника, педагог, человек разносторонних интересов, любовно собиравший произведения устного народного творчества, увлеченно изучавший этнографию, с юношеских лет был вдохновлен демократическими идеями.

В 18 лет Джапаридзе стал сту-

У. Джапаридзе.  
Эскиз фресковой росписи  
«Демонстрация 1901 г.  
в Тбилиси».  
1949. Фрагмент.



дентом Тбилисской академии художеств, где его профессорами были замечательные художники — Д. Какабадзе, Е. Татевосян, В. Гудиашвили, Е. Е. Лансере. Ныне Уча Малакиевич профессор этой академии, здесь он в течение сорока лет преподает живопись. Но с родным селом Гарни его по-прежнему связывают самые крепкие узы.

— В деревне во время полевых работ, — рассказывает Джапаридзе, — я всегда носил с собой альбом и с большой любовью зарисовывал трудовые сцены и портреты крестьян. Они так глубоко запали в детскую душу, что эти воспоминания и по сей день вдохновляют меня в творчестве и определяют тематику моей живописи. Новая картина рождается обычно во время поездок на родину. Беглый рисунок либо этюд на месте действия — первооснова; земляки всегда охотно позируют. А уж в Тбилиси начинаю работать над картиной.

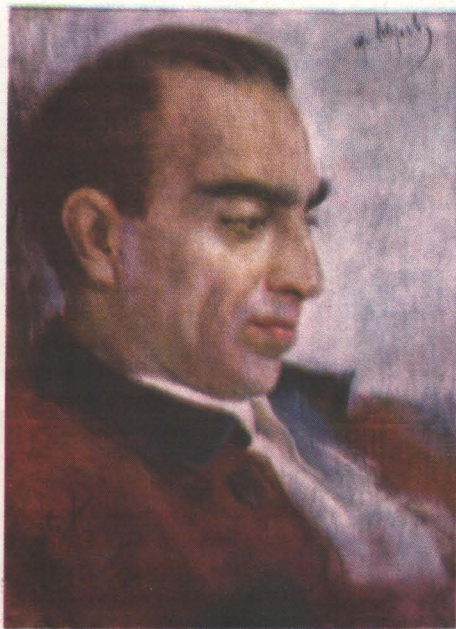
Джапаридзе большей частью выбирает внешне ничем не примечательные сцены, и неизменно в центре его внимания — земледельцы. Уже не раз отмечалась своеобразная черта дарования грузинского художника: он умеет точно передать манеру своих земляков ходить по земле, улыбаться, смотреть, разговаривать, думать. Жизнь села не так уж богата событиями. Она неспешно протекает в постоянных трудах и заботах. Времени для встреч, душевных разговоров, особенно в страду, остается немного. Но колхозники никогда не упустят возможности поговорить друг с другом или со случайным путником, остановившись прямо у дороги, или у родника, или в воскресные дни на базаре.

«Думы матери» (1945) — одна из лучших работ жанрового цикла. Пожилая женщина стоит на холме возле источника и задумалась в ожидании, пока кувшин ее наполнится кристально чистой родниковой водой. Мысли ее унеслись далеко от родных мест, может быть, они обращены к полям войны, а может, она думает о судьбе своих детей. Строгая, величественная фигура женщины в темной одежде кажется особенно монументальной в сопоставлении со светлым пейзажем горной долины, с разбросанными тут и там домиками. Цветовая гамма глубоким звучанием напоминает краски



У. Джапаридзе.  
Портрет актера Чхеидзе.  
Масло. 1943.

У. Джапаридзе.  
Задумчивая беседа.  
Масло. 1955.



благородного, старинного витража.

Тот же композиционный прием — выделение крупным планом фигуры человека на фоне пейзажа — использован и в картине «Колхозница из Гарни» (1951). Но настроение здесь совсем другое, мажорное. Девушка с серпом в руках запечатлена художником в минуту короткого полевого отдыха. В ее крепкой, красивой фигуре чувствуется энергия, которая через мгновение перейдет в ритмичные, рассчитанные движения жницы. Художник полон неудержимого восторга перед красотой человека труда. И этот восторг как бы выражается в ярком, насыщенном цвете голубого неба, колющегося золотого поля, рдеющей блузы колхозницы.

Уча Малакиевич живо интере-



суется жизнью современной деревни. Вот как рассказывает художник о своей картине «Односельчанки» (1965):

— «Односельчанок» я писал в родном селе, в Верхней Раче. День на исходе. Колхозники возвращаются из города домой. Односельчане, конечно, всегда идут вместе. Так шли и эти две мои землячки. За беседой дорога проходит незаметно. Тоненькая девушка с тяжелой косой застенчиво поверяет свои заботы пожилой женщине. О чем они? Я не слышал. Разговор шел тихий, душевный. Но не мог глаз художника упустить такую малую, но красноречивую деталь — приметку времени: книги и журналы, лежавшие в корзине у юной девушки. Наверняка ни разу в жизни не возвращалась ее бабушка из города с такой покупкой. Мне ли, взрослому вместе с родной республикой, не знать, не помнить, как постепенно срастался особенный, замкнутый быт горной деревни с общим великим бытием страны!

Художник стремится в своих картинах передать внутренний мир человека труда, его переживания, психологию, выявить присущие ему чувство достоинства, рассудительность, доброту.

Полная праздничных красок и ярких человеческих типов, эмоционально приподнятая картина «Колхозный базар» (1961) передает характеры людей и их настроение. Какой чистотой помыслов, душевностью, высокой сердечностью, доброжелательностью дышат лица героев картин Джапаридзе! При этом сцены из повседневного быта как бы подняты мастером до уровня живописного эпоса. Они раскрывают особую нравственную красоту народа, величие простых тружеников, счастье жизни. Жители небольшого грузинского села превращаются кистью художника в величавых героев, словно сошедших со старинных фресок. Живописец помещает их фигуры на переднем плане, подобно тому как это делали мастера Возрождения. Образ че-



У. Джапаридзе.  
Саглоло.  
Масло. 1956.

У. Джапаридзе.  
Напутствие.  
Масло. 1957.



У. Джапаридзе.  
Колхозный базар.  
Масло. 1960—1961.

ловека на полотнах Джапаридзе выделяется и звучным, насыщенным цветом, отличным от более светлых красок живописного пейзажного фона. Подобное сопоставление придает фигурам четкость и выразительность.

Большой цикл бытовых картин Уча Джапаридзе увенчивает грандиозное, полное оптимистического звучания полотно «Праздник труда» (1970—1975). Монументальная картина помещена в конференц-зале Института истории партии при ЦК Компартии Грузии в Тбилиси.

В этом своеобразном аллегорическом произведении художник

постарался дать собирательный образ народа Грузии. Труженики, прибывшие из разных районов республики, разместились на холме, вокруг памятника В. И. Ленину. Они принесли плоды своего труда, дары земли — корзины с виноградом, яблоками, гранатами, овощами. За группами собравшихся открывается вид на панораму нового села, с широкими ровными посадками зеленеющих кустов, пышными кронами деревьев, уютными жилыми домами, могучей техникой. Ушла в историю жизнь старой грузинской деревни. Пришла новая, красивая и счастливая жизнь. В современном селе теперь

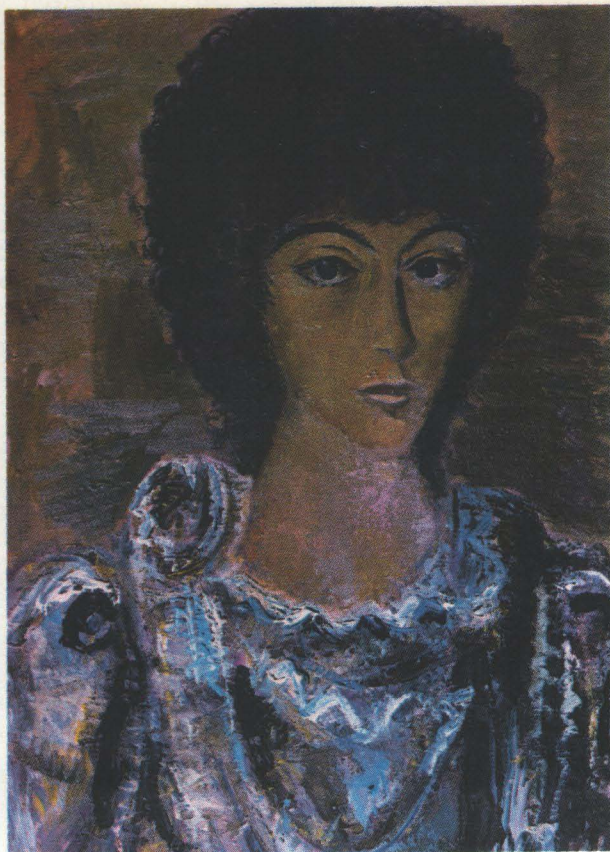
бок о бок трудятся колхозники, механизаторы, рабочие, доярки, ученые, агрономы, чабаны, школьники. И Уча Джапаридзе от души радуется этим переменам, любит-ся ими. Не случайно он изобразил на полотне и себя радостно созерцающим происходящее и скромно стоящим в группе людей. Ведь частица труда художника живет и в этом празднике грузинского народа — трудолюбивого, доброго и благородного, народа, которому Джапаридзе посвятил все свое творчество.

А. ЛЕБЕДЕВ,  
доктор искусствоведения





ГАЛЕРЕЯ  
«ЮНОГО  
ХУДОЖНИКА»

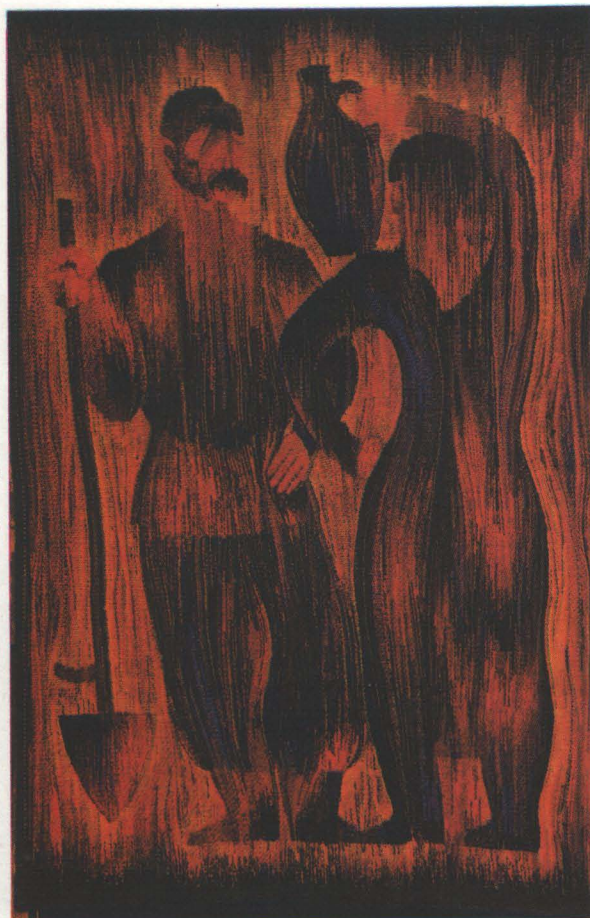


З. Ни жарадзе.  
Портрет Лелы Патаридзе.  
Масло. 1981.

Г. Кандарели.  
Встреча.  
Гобелен. 1969.

М. Мдивани.  
Саба и Лад.  
Масло. 1982.

Г. Пирцхалава.  
Олимпийский чемпион  
Давид Цимакурдзе.  
Бронза. 1981.



Г. Кутателадзе.  
Зима.  
Масло. 1969. ▶

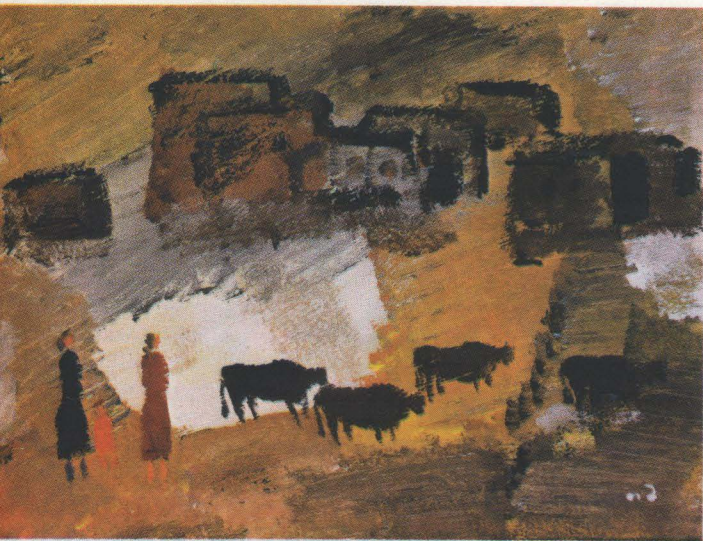
Д. Эристави.  
Весна.  
Пастель. 1978. ▶

Т. Мирзашвили.  
Сельский мотив.  
Темпера. 1981. ▶



## ЕСЛИ БЫ НЕ БЫЛО ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ...

Нодар ДУМБАДЗЕ,  
писатель, лауреат Ленинской премии



Наверное, всякий ребенок начинает думать, мечтать и даже говорить в рисунках. Я не знаю дома, в котором не нашлась бы целая грудка разноцветных карандашей с обломанными, нещадно изгрызенными грифелями да кипа расписанной причудливыми фигурками бумаги. Быть может, в основе этого тот самый первобытный инстинкт, который вдохновлял древнего человека вычерчивать на камнях первые иероглифы. Но среди миллионов, миллиардов рисующих только избранным даровано божественное предназначение волновать своими творениями умы и сердца.

Излишне говорить о силе воздействия искусства. Как часто я сам, потрясенный, «вслушивался» в божественные песнопения росписей древних соборных сводов, в рокот вавилонского столпотворения; могу поручиться, что собственными ушами слышал стон и клич застывших в камне древних полководцев, звонкое ржание их коней. Когда же передо мной впервые распахнулись двери парижского выставочного зала импрессионистов, мне показалось, что я внезапно, каким-то чудесным образом вступил в самую душу весны. В Лувре, затаив дыхание, больше часа простоял перед Венерой Милосской и в конце концов, не удержавшись, тихонько дотронулся рукой до скульптуры. Знал, что это запрещено, и выслушал поэтому заслуженный упрек зрителя. «Она теплая», — вырвалось у меня виновато. Эти слова заставили зрителя улыбнуться, и я получил разрешение еще раз прикоснуться к мраморной богине. Думаю, что художник и скульптор — это те самые люди, которым больше всего завидуют писатели. Такая вот огромная белая зависть охватывает меня, когда я смотрю на скульптурные работы Мераба Бердзенишвили «Георгий Саакадзе», «Давид Гурамишвили», на картины Дмитрия Эристави «Девочки, прыгающие на одной ноге» и «Продавец фиалок», на литые фигуры Вахтанга Горгасали и «Мать-Грузия» Элгуджи Амашукели, на чудесные портреты кисти Зураба Нижарадзе, на «Лилео» — работу Вахтанга Ониани и «Пшавские мотивы» Тенгиза Мирзашвили. Когда же листаю страницы собственных книг, оформленные и иллюстрированные художниками Джемалом Лолуа и Нодаром Малазаниа, приходит мысль, что в данном случае они не только художники, но и мои полноправные соавторы.

Бывало со мной не раз, что, долго простояв перед картиной в выставочном зале, я направлялся к столу, на котором лежит раскрытая книга отзывов, направлялся с желанием поделиться мыслями, и всегда уходил, так и не вписав их в книгу — не получалось, ибо живопись воспринимается не только зрительно, но еще и в первую очередь где-то внутри, глубоко, таинственно; будоражит мысли и чувства, которые не высказать никакими словами. Наверное, я ничего более существенного не сумею сказать в этой коротенькой заметке. Одно мне ясно, что человечество уподобилось бы рано осиротевшему младенцу, если бы не было на свете искусства живописи.

## БОЛЬШОЕ СЕРДЦЕ ПЕРОВА

Тетка Марья шла с богомолья. Умерли у нее муж и дети, остался только сын Васенька. Вместе с ним и молилась она святым угодникам: просила рая умершим, а себе с Васенькой — здоровья. А на обратном пути, уже в Москве, привязался к тетке Марье богатый господин. Деньги ей давал, объяснял, что больно, мол, хорош Васенька, и хочет он, господин, его на картину списать. Долго не соглашалась тетка Марья — боялась, твердила, что грех это — людей списывать, что чахнут от этого люди и помирают. Да переубедил ее городской господин — сказал, что цари и архиереи с себя разрешают портреты списывать, что же Васеньке поддается?

И сел Васенька на стул — усталый от богомолья, ротик приоткрыл, и стал виден тетке Марье его передний, сломанный во время драки с мальчишками зуб. Тетка Марья все вскакивала и охорашивала сына: рубашку его обдергивала, волосы со лба откидывала. Художник попросил ее сидеть смирно. Посидела, посидела тетка Марья, зевнула, рот перекрестила да заснула...

А Василий Григорьевич Перов все вглядывался в усталое лицо своего маленького деревенского тезки, все писал, и собственная жизнь проходила перед ним чередой.

Крепостным, по всей вероятности, родился маленький Васенька. А он, Василий Перов, родился «незаконным» — побочным сыном чиновника Криденера. Даже фамилии у него не было. Писался он сначала по крестному отцу Васильевым. Потом Перовым стал. «Перовым» его прозвал дьячок, учивший грамоте, за четкий почерк и ловкое перо. Но больше пера полюбил Ва-



В. Перов. (1833—1882).  
Автопортрет.  
Масло. 1851.

силий карандаш и кисть: художником решил стать.

Прекрасным и страшным временем запомнились ему годы учебы. Прекрасным — потому что стремительно раскрывался перед ним мир искусства. Стремительно знания росли. Когда в восемнадцать лет писал автопортрет, казалось ему: вот и он уже настоящий художник! ярко выделяется на темном фоне энергично вылепленное, освещенное сильным светом лицо. Левая рука, как у завязанного маэстро, небрежно свесилась со спинки стула, белая рубашка и черный галстук подчеркивают нежный овал лица... Не знал тогда юноша, что впереди у него десятилетие напряженной учебы, когда будет казаться: знаний все мало!.. Мало!..

А страшными годы учебы были потому, что пришлось они на последние десять лет крепостничества в России. Тринадцатилетним мальчиком Перов пришел в школу Ступина в Арзамасе. Рядом с ним рисовали крепостные: те, кого завтра помещик может как вещь продать! И о цене за них торговаться... Императорская Академия художеств крепостных учить отказывалась: «Когда чувства изящного в них развивались и когда они видели, что зависимое их состояние препятствует им пользоваться преимуществами, предоставляемыми художникам, эти несчастные предавались отчаянию, пьянству и даже самоубийству».

Но Московское училище живописи и ваяния, где Перов прошел серьезную школу, разрешил этот вопрос по-своему: с помещика брали обязательство отпустить крепостного на волю, если он получит звание художника или серебряную медаль. И Вася видел, как его крепостные товарищи боролись за рисунок, как за свободу!..

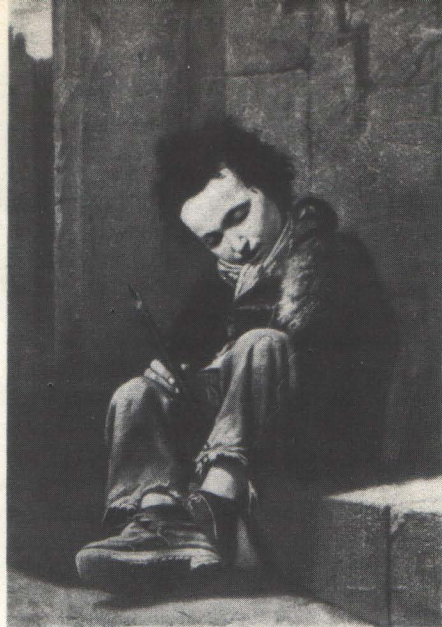
Гнев и боль кипели в сердце Перова. В своих картинах он хотел говорить правду и только правду. Неудобным студентом оказался Василий Перов: блестяще окончив Московское училище живописи и ваяния и став пенсионером Академии художеств, он первым же эскизом привел в ужас академический совет. Изобразил «Сельский крестный ход на пасхе»: упившееся до положения риз духовенство и непристойно пьяных прихожан. Эскиз отвергли. Перов написал более благополучную картину — «Проповедь на селе». Здесь поп, к удовольствию академического совета, был трезв, но художник жестоко осмеял помещика и с сочувствием



написал крестьян. Картина имела огромный успех. Перов получил право на заграничное путешествие. Однако упрямый живописец успел закончить картину и по отвергнутому эскизу «Сельский крестный ход на пасхе». Едва увидев свет, картина была запрещена. «Перову вместо Италии как бы не попасть в Соловецкий!» — опасались друзья.

А он все оттягивал свою поездку за границу. Русские темы теснились в его сердце. С разрешением на отъезд в кармане он успел написать еще одну гневную картину — «Чаепитие в Мытищах». Разжиревший иеромонах блаженно пьет из блюдечка чай, в то время как хозяйка настой-

В. Перов.  
Савояр.  
Масло. 1863.



В. Перов.  
Спящие дети.  
Масло. 1870.





чиво отталкивает рукою просящего милостыню солдата с Георгиевским крестом на груди. Вчерашний севастопольский герой, искалеченный, оборванный, идет с протянутой рукою по дорогам, и его горькую долю делит исхудавший ребенок — может быть, сын...

Как привлекала заграничная поездка молодых художников: шесть беззаботных лет занятия искусством, солнце, свобода!.. Но уже через полтора года Перов просится домой: «Осмеливаюсь покорнейше просить совет императорской Академии художеств о позволении возвратиться мне в... Россию. Имея в виду, — объясняет он, — несколько сюжетов из русской жизни, которые я бы исполнил с любовью и сочувствием и, надеюсь, более успешно, чем из жизни народа, мне мало знакомого».

И снова Россия... Пореформенная Россия, где крестьянство было освобождено, но ограблено, унижено, обмануто. И в соответствии с этими горькими выводами пишет Василий Перов картину «Похороны крестьянина».

Зима. Тяжело нависло над дорогой небо. Убогий гроб в убогих санях... Низко склонившая голову вдова, уставшая плакать девочка и маленький мальчик — единственный мужчина в доме, «хозяин», утонувший в батюшкином большом полушубке. И никому нет дела до этого безысходного горя. «Словно какая-то из миллионов птичек замерзла на дороге, и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны — вот содержание этой картины», — писал критик В. Стасов.

Перова всегда особенно огорчала участь обездоленных детей. Он повествовал о ней не только в картинах, но и в рассказах. В одном из них есть образ «кривого Петьки»: «Многие дивятся, как это не оторвется его голова: так тонка и худа его искусанная блохами шея. По ремеслу он — сапожник, по званию — мещанин. Все бьют и ругают Петьку, и только ленивый его не трогает».

Даже в солнечной Франции разглядел художник маленького савояра. Посреди тысяч жилищ заснул на улице бездомный



В. Перов.  
Сельский крестный ход  
на пасхе.  
Масло. 1861.

В. Перов.  
Старики-родители на могиле  
сына.  
Масло. 1874.

В. Перов.  
Чаепитие в Мытищах.  
Масло. 1862.



мальчик, и к плечу его тесно прильнуло единственное родное существо — всклокоченная обезьянка, помогающая ему выпрашивать деньги.

Вернувшись в Россию, в числе самых горьких своих картин задумал художник «Тройку». В сумрачный зимний день трое детей везут сани с огромной обледенелой бочкой. Метет поземка. Бесконечно тянется глухая монастырская стена, словно отгораживая от детей все радости мира. И в тени этой холодной стены дети тянут за собою тяжелые сани устало и покорно, как измученные деревенские савраски... Какой-то прохожий сжалился над ними и подтолкнул на ухабе бочку с водой. Но прохожий сейчас уйдет, и дети останутся одни. Как и судьба умершего крестьянина, жизнь этих детей никому не интересна. Поруганное, искалеченное детство...

Картина закончена. Давление общественного мнения было так велико, что Перов, поэт скорби народной, получил за нее звание академика.

Чтобы написать коренника — центральный образ «тройки», и привел Василий Григорьевич Перов в свою мастерскую двенадцатилетнего Васеньку.

А через четыре года пришла к художнику тетка Марья. «Я вышел и увидел перед собой маленькую, сгорбленную старушку с большой белой головной повязкой, из-под которой выглядывало маленькое личико, изрезанное мельчайшими морщинками...» Умер Вася — заболел черной оспой и умер. Одна на белом свете осталась тетка Марья. И вспомнила она портрет, который списал с ее сына художник. Продала Марья весь свой нищенский скарб, посмотрела — денег мало. Пошла в люди тетка Марья и, не жалея себя, работала всю зиму, деньги копила — для Васи. А потом, пряча за пазухой платочек с деньгами, отправилась к художнику — купить картину с Васенькиным портретом.

Картина была уже в собрании Третьякова. «Хоть бы взглянуть на нее!» — заплакала тетка Марья. Привел ее художник в бо-

гатый дом, где на стенах висело множество картин, и предоставил самой оглядеться. Вмиг среди десятков картин нашла тетка Марья картину с Васенькой. «Батюшка ты мой! — воскликнула она. — Родный ты мой, вот и зубик-то твой выбитый!» — И с этими словами, как трава, подрезанная взмахом косца, повалилась на пол...»

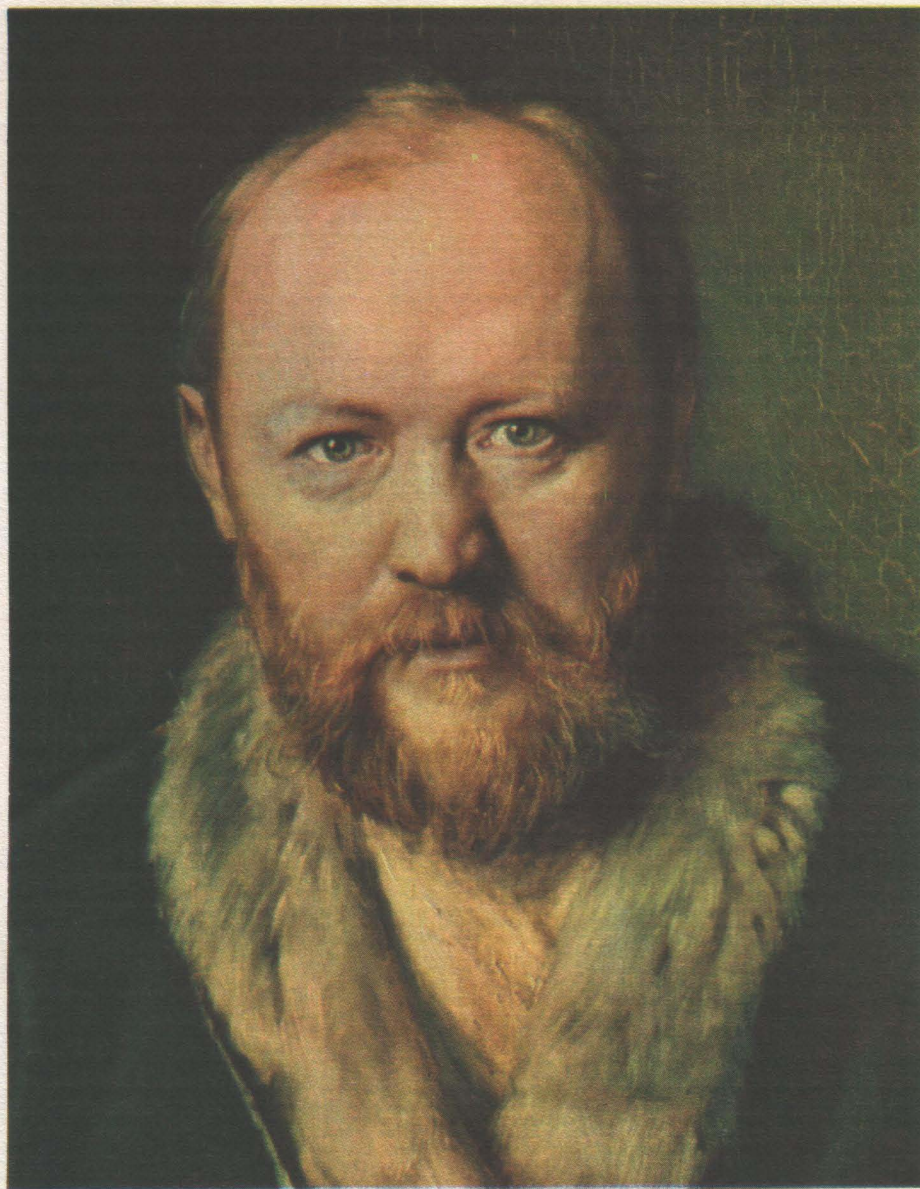
Через год послал Василий Григорьевич Перов специально написанный для нее портрет сына. Отписала тетка Марья живописцу, что повесила портрет Васеньки к образам. И это последнее, что знаем мы о тетке Марье и написанном великим художником с любовью и сочувствием портрете ребенка.

Но как памятник народному горю, как память о короткой и тяжелой жизни крестьянских детей висит в Третьяковской галерее знаменитая картина «Тройка».

И бьется в ней сердце великого русского живописца.

Ариадна ЖУКОВА

## НЕСТЕРОВ О ПЕРОВЕ



В. Перов.  
Портрет А. Н. Островского.  
Фрагмент.  
Масло. 1871.

Когда-то, очень давно, имя Перова гремело так, как позднее гремели имена Верещагина, Репина, Сурикова, Васнецова.

О Перове говорили, славили его и величали, любили и ненавидели его, ломали зубы «критики», и было то, что бывает, когда родился, живет и действует среди людей самобытный, большой талант.

В Московской школе живописи все жило Перовым, дышало им, носило отпечаток его мысли, слов,

деяний. За редким исключением все мы были преданными, восторженными его учениками.

Я, когда перешел в натурный класс, любил бывать у Перова один, и такие посещения памятливы были надолго. Мне в Перове нравилась не столько показная сторона, его желчное остроумие, сколько его «думы». Он был истинным поэтом скорби. Я любил, когда Василий Григорьевич, облокотившись на широкий подоконник

мастерской, задумчиво смотрел на улицу с ее суетой у почтамта, зорким глазом подмечая все яркое, характерное, освещая виденное то насмешливым, то зловеющим светом, и мы, тогда еще слепые, прозревали...

Перов, начав с увлечения Федотовым и Гоголем, скоро вырос в большую, самобытную личность. Переживая лучшие свои создания сердцем, он не мог не волновать сердца других.

Жил и работал Перов в такое время, когда «тема», переданная ярко, выразительно, как тогда говорили, «экспрессивно», была самодовлеющей. Краски же, композиция картины, рисунок сами по себе значения не имели, они были желательным придатком к удачно выбранной теме. И Перов, почти без красок, своим талантом, горячим сердцем достигал неотразимого впечатления, давал то, что позднее давал великолепный живописец Суриков в своих исторических драмах...

В год моего поступления в школу живописи Перовым была организована в залах училища первая ученическая выставка картин. До нас, только что поступивших, доходил слух о том, кто и что пишет, что поставит на выставку.

Это было в 1878 году, мне было шестнадцать лет. Я написал две небольшие картинки, одна была этюд: девочка строит домики из карт, вторая — «В снежки». Двое ребятшек бьются в снежки, бой идет азартный...

Накануне открытия выставки, когда все картины были установлены, мы пригласили для осмотра Перова, инициатора и строгого нашего судью. У каждого было на мысли, что-то скажет Василий Григорьевич.

Появился и он... Мы тотчас окружили его, и просмотр начался. Моя картина стояла в натурном классе, слева у окна. Долго мне пришлось ждать, пока Перов дошел до нее. Мое юное сердце билось-билось, я переживал новое, еще неведомое чувство: страх, смешанный с сладостной надеждой.

Перов остановился против кар-

тины, все сгрудились вокруг него, я спрятался за товарищей. Внимательно осмотрев картину своим «ястребиным» взглядом, он спросил: «Чья?» — Ему ответили: «Нестерова». — Я замер. Перов быстро обернулся назад: найди меня взором, громко и неожиданно бросил: «Каков-с!» — пошел дальше. Что я перечувствовал, пережил в эту минуту! Надо было иметь мою впечатлительность, чтобы в этом «каков-с» увидеть свою судьбу, нечто провиденциальное... Я почувствовал себя счастливейшим из людей, забыв все, оставив и Перова и выставку, бросился вон из училища и долго пробродил одиноким по стогнам и весям московским, переживая свое счастье. Однородное по силе чувство пережил я в жизни еще два-три раза, едва ли больше. Через девять лет оно посетило меня вторично, в тот день, когда П. М. Третьяков приобрел у меня для галереи моего «Пустынника», и этот день был днем великой радости: тогда впервые мои близкие признали во мне художника, и это была самая большая награда для меня, больше медалей, званий, коими награждали позднее.

В. Г. Перов и П. М. Третьяков

В. Перов.  
Похороны Гоголя героями  
его произведений.  
Фрагмент.  
Карандаш. 1860-е годы.



меня утвердили в моем призвании. Они были и остались для многих примером, как надо понимать, любить и служить искусству.

Перову не было и пятидесяти, а казался он стариком. Он все чаще и чаще стал прихварывать. Появилась ранняя седина, усталость... В те дни я и кое-кто из моих приятелей стали подумывать об Академии. Собирались туда без особой надобности, без плана, «за компанию»... Я пошел к Перову, все рассказал ему, но сочувствия, одобрения не получил. По его словам, ехать в Петербург было мне рано, да и незачем. Недовольный ушел я тогда от Василия Григорьевича — он не убедил меня: тяга в Академию все росла...

В конце зимы Перов серьезно заболел воспалением легких. У него обнаружилась чахотка. Стали ходить слухи, что долго он не протянет. Как случилось, что Василий Григорьевич Перов в 49 лет стал седым, разбитым стариком и теперь умирает в злой чахотке? Да как — очень просто: ненормальное детство, арзамасская школа Ступина, где он, незаконный сын барона Криденера, учился и получил за хороший почерк прозви-

В. Перов.  
Учитель рисования.  
Эскиз.  
Масло. 1863.



ще «Перов», дальше невоздержанная юность, бурная, как в те времена часто бывало, молодость, напряженная нервная работа, непомерная трата энергии, безграничный расход душевных сил. Дальше — с боя взятая известность, наконец, слава, а за ней тревога ее потерять — появление Верещагина, Репина, Сурикова, Васнецова, — и довольно было случайной простуды, чтобы точенный организм сломился...

И вот Перов умирал, не дописав «Пугачевцев», не dokonчив «Пустосвята», коими, быть может, собирался дать последний бой «обедоносным молодым новаторам»...

Смерть Перова было первое мое большое горе, поразившее меня со страшной, неожиданной силой.

Наступил день похорон. С утра начали приносить в церковь венки. Их было множество. Ожидались депутаты от Академии художеств, от Общества поощрения художеств, от Товарищества передвижных выставок, основателем которых был Перов, от музеев и пр.

Мы, молодежь, в этот памятный день были на особом положении: мы хоронили не только знаменитого художника Перова, мы хоронили горячо любимого учителя.

Провожатых было множество. Народ стоял вдоль панелей. Впереди процессии растянулись ученики с венками. Венки нашего натурального класса несли самые младшие из учеников Перова — Рябушкин и я.

Видя такие многолюдные похороны, подходили обыватели спрашивать: «кого хоронят?» — и, узнав, что хоронят не генерала, а всего-навсего художника, отходили разочарованные. Медленно двигалась процессия к Данилову монастырю, куда за много лет по

той же Серпуховке, мимо Павловской больницы, провожали Гоголя (а позднее Перов нарисовал рисунок: «Похороны Гоголя героями его произведений»).

Вот и последнее расставание. Как тяжело оно нам! Гроб опускают, земля глухо стучит где-то

внизу. Все кончено. Скоро вырос намогильный холм... Все медленно расходятся, мы, ученики покойного, уходим последними...

Перова больше нет среди нас. Осталось его искусство, а в нем его большое сердце.

Вечная память учителю!

## СТАСОВ О ПЕРОВЕ

Перов явился, в 1858 году, прямым наследником и продолжателем Федотова, когда выставил свою картину «Приезд станного на следствие». Десять лет отделяли эту картину от «Свежего кавалера» и «Свадьбы майора», но молодой художник поднимал выпавшую из рук Федотова кисть на том месте, где он ее уронил...

Перов начал своими картинами проповедь нового искусства. Настроение Перова было глубоко серьезное. Он мало был склонен расплываться в красивых и сладких ощущениях; он был полон негодования на то, что видел; его волновали до корней души целые толпы русских типов и личностей, постоянно везде стоявшие около него; его потрясали сцены и события, около которых слишком многие проходят не замечая. У него натура была одной породы с Гоголем, у него были тоже две главные ноты: юмор и трагедия. Он столько же мало был способен, как Гоголь, рисовать условную смазливость людей и жизни, спокойно прославлять красоту и благополучие. У него и люди, и сцены, и лица, и тела были живые копии с того, что в самом деле есть на свете. Ни нравочительности, ни фельетонного легкого смеха... у него уже не было. Все у него было, особенно в первые годы, строго, важно, серьезно и больно кусалось. За это последнее качество его многие прозвали живописцем «тенденциозным», но эта-то именно сторона

его таланта и составляла венец его юного, порывистого творчества.

...«Сельский крестный ход», «Проповедь в селе» (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862), «Монастырская трапеза» (1866) вдруг нарисовали целый новый мир, тоже раньше никем не тронутый, с той стороны, которая была именно самая характерная. До тех пор было принято изображать наше духовенство с одной только точки зрения: точки зрения благодушных, елейных пастырей, представителей неба на земле... После Пушкина и его гениальной «Сцены в корчме», после Гоголя и его столько же гениальных сцен с дьячками, попами и монахами мудро было новым художникам купаться все только в прежней лжи и притворстве. Надо было показать эти личности в самом деле людьми, и притом такими, какими всякий их знал и видел в действительной жизни, особенно в глухих углах России.

...Перов идет все по-прежнему в гору по свободе и силе представления и даже по силе колорита. У него является теперь целый ряд портретов в величину натуры... «Странник» и «Фомушка-сыч» — это были тоже портреты, да только еще более — этюды с характернейших русских типов.

Период времени между 1870 и 1875 годами — это период наивысшего расцвета Перова. «Птицелов», «Рыболов», «Охотники на привале», «Ботаник», «Голубят-

ник» — во всех этих задачах нет ничего ни великого, ни значительного, ничего драматического, ни захватывающего воображение. Но тут предстала целая галерея русских людей, мирно живущих по разным углам России, ничего не знающих, ни о чем не заботящихся, хоть трава не расти, и только всей душой ушедших в любезное и ничтожнейшее занятие: кому — дорожке всего на свете птицу на дудочку поймать, кому — рыбу из воды вытащить, кому — зайца догнать, кому — увидеть, как деревцо или цветочек растет, кому — уследить за куврыканиями турманов в воздухе... Тут в коллекции есть и дворовые люди, поседелье в холопском хомуте, и помещики, закаленные в праздности, и крестьяне, совращенные от своего дела, и барчата, и дворяне, и мещане, и мальчишки, и старики... На первый взгляд тут все только юмор, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чем особенно не задумывающийся юмор, простые картины русских нравов, да, но только от этого «наивного» юмора и от этих «простых» картин мурашки по телу бегают. Гоголь с Островским, должно быть, тоже наивные юмористы и изобразители простых сцен были. Нет, кто не слеп и не глух, почувствует в этих картинах едкое жало. Проживи еще Перов... по всей вероятности, он начертал бы много еще таких же глубоких картин, снятых живьем с нашей родины.

Мало кто знает, что Перов — действительно «чрезвычайно ценный для нас русский художник» — был также и прекрасным беллетристом, автором интересных рассказов, публиковавшихся в журналах сто лет назад. Мы знакомим наших читателей с маленькой новеллой В. Г. Перова «Нечто о портретном сходстве».

### НЕЧТО О ПОРТРЕТНОМ СХОДСТВЕ

Молодой художник, только что получивший серебряную медаль за живопись, приехал в деревню к своему отцу, который был управляющим при большом имении. Личность отца художника была очень типична и характерна: он походил на цыгана; был высокого роста и очень тучный, с черной, густой, окладистой бородой и с та-

кими же черными, кудрявыми и лохматыми волосами. Немедленно по приезде своем сын принялся писать с него портрет, который вскоре был готов. Раз в передней комнате их дома собралось деревенское начальство, как-то: бурмистр, староста, сотский, десятский и прочие власти. Они явились получить приказания на завтрашние работы, так как на другой день начинался покос.

Молодой художник, желая похвастаться перед ними своей удачной работой, вынес им показать изображение своего родителя. Поставив его к стене, на пол, он спросил их: «Ну что, братцы, похож ли портрет?» Все пришли в восторг, даже в изумление, говоря: «Вот так портрет! Ну, словно живой. Только что слова не вымолвит. Ах, ребята, вот-то похоже», — и они близко рассматрива-

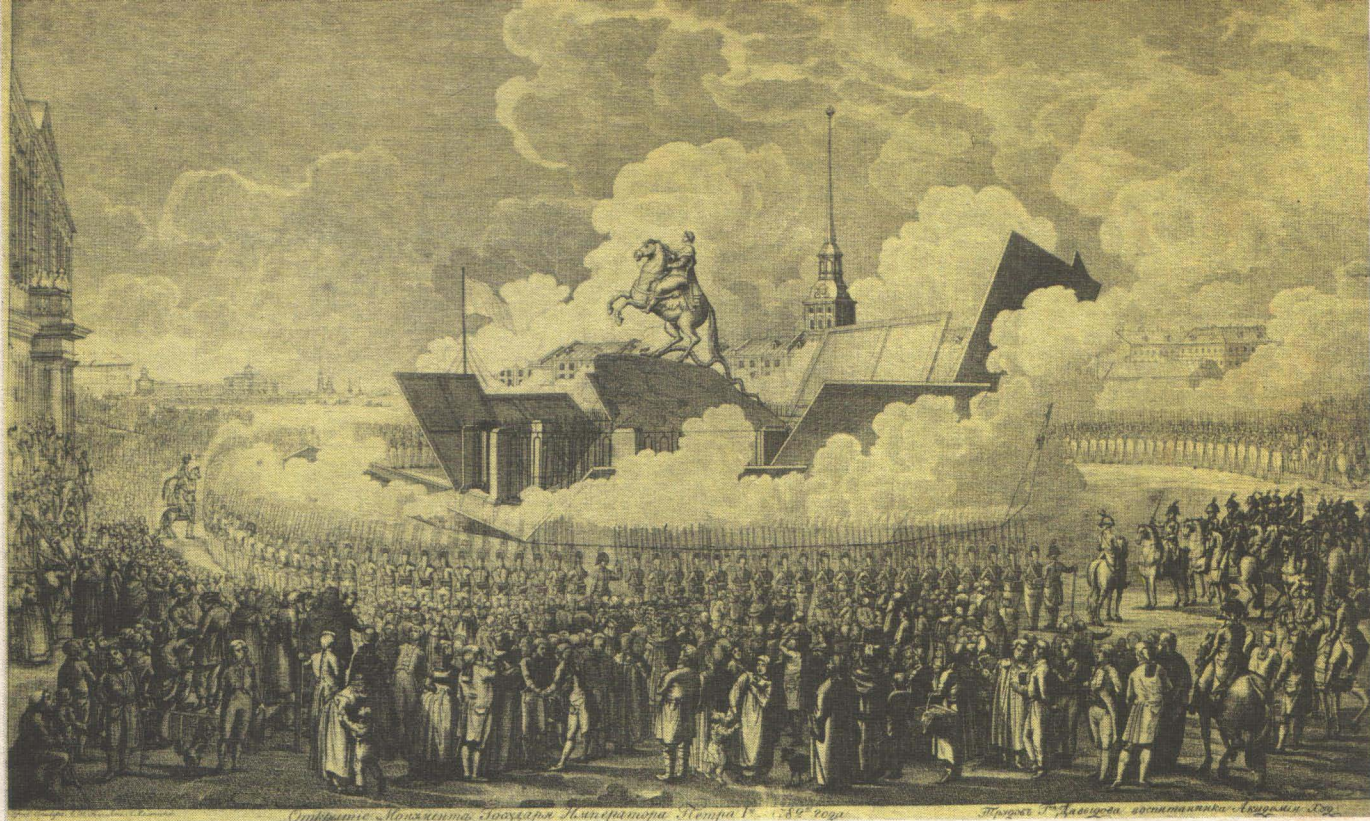
ли портрет со всех сторон, даже щупали его.

«Ну, а скажите-ка мне, с кого он написан?» — спросил художник, вполне уверенный в разительном сходстве портрета. «Как с кого написан?.. — заговорили присутствующие хором. — Эва! что вздумал спрашивать: с кого написан. Уж, вестимо, с кого: с твоей болезной маменьки, Татьяны Дмитриевны» (которая, сказать кстати, была худа, как щепка, и постоянна больна).

Сконфуженно взял портретист свое произведение и, не говоря ни слова, торопливо унес его.

В. Перов.  
«Тройка».  
Ученики-мастерские  
везут воду.  
Фрагмент.  
Масло. 1866.





## ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

# „КАКАЯ СИЛА В НЕМ СОКРЫТА!“

7 августа 1782 года в Петербурге был открыт памятник Петру I. Вряд ли кто в тот праздничный день думал о трудностях, которые пришлось преодолеть, чтобы бронзовая фигура Петра предстала во всем своем величии. Открытию памятника предшествовали 16 лет напряженной работы, в ней участвовало много людей разных званий и профессий.

Идея создания монумента Петру I возникла еще при его жизни и возрождалась в последующие

десятилетия. Неоднократно к образу Петра обращается Карло Растрелли. Он снял маску с лица императора, создал его скульптурный портрет, вылепил фигуру из воска. Произведения Растрелли представляют особую ценность благодаря тому, что художник лично знал русского царя. В 1744 году Растрелли заканчивает конную статую, ставшую итогом его длительной работы над образом Петра. Позднее в Академии наук разрабатывается проект надгробного памятника императору для

Торжественное открытие монумента.

Старинная гравюра. Из фондов Музея архитектуры имени А. В. Щусева.

«Гром-камень» — пьедестал для памятника Петра Великого. Ксилография. 1881.

Обделка «гром-камня» у Лахты. Ксилография. 1881.

Э. М. Фальконе. Медный всадник. Фотография из фондов Музея архитектуры имени А. В. Щусева.







PETRO PRIMO  
CATHARINA SECUNDA  
MDCCLXXXII



Петропавловского собора. Над проектом этого ансамбля размышлял Ломоносов, он намеревался украсить усыпальницу монументальными мозаиками, повествующими о важнейших событиях жизни Петра. К сожалению, проекту не суждено было осуществиться.

К началу 60-х годов был накоплен богатый опыт в работе над образом Петра. Кроме того, людей этой эпохи отделяла от петровского времени значительная историческая дистанция, что предполагало дополнительную трудность и ответственность. Необходим был художник, способный осмыслить личность Петра, создать символический образ переломной петровской эпохи. Такого мастера Россия обрела в лице французского скульптора Этьена Мориса Фальконе.

Не кто иной, как Дени Дидро, высоко ценивший талант Фальконе, рекомендовал его для этой работы. Художник приехал в Петербург в 1766 году и пробыл здесь вплоть до 1778 года. Двенадцать лет жизни посвятил скульптор созданию памятника. Закончив его, Фальконе мог с полным правом повторить слова Горация «не весь умру». Своим произведением скульптор вписал новую страницу в историю монументального искусства.

Конная статуя — достаточно традиционный жанр монументальной скульптуры, существующий со времен античности. Немало конных монументов было создано в Европе в XVII—XVIII веках. В этих памятниках в соответствии с доктриной абсолютизма монарх неизменно был представлен в возвышенно-идеализированном плане. Он как бы утверждал свое могущество, представлял блистательный полководцем и благодетелем подданных. Выражению этой идеи служило и композиционное решение: фигура всадника, облаченного в одеяние римского императора, торжественно возвышалась на спокойно ступающем коне. Прообразом для многих конных монументов XVII—XVIII веков послужила античная статуя императора Марка Аврелия. Именно ее рекомендовал Фальконе президент Академии художеств генерал-поручик Беңкой в качестве образца, которому надо непременно следовать. Однако скульптор отказался от проторенного пути. Изучив опыт предшественников, он нашел иное образное решение. Художник глубже раскрыл личность героя. Убежденный сторонник идей Просвещения, Фальконе видел значение человека прежде всего в его нравственных и духовных качествах.

Существенное отличие статуи Фальконе от многих европейских конных памятников — в ее динамизме. Всадник устремлен вперед, в будущее. В этом мощном движении заложен глубокий символический смысл, передана сама петровская эпоха с ее бурными преобразованиями, с открывающимися историческими перспективами. Фигура Петра величественно-спокойна и вместе с тем полна внутренней силы, энергии. Петр уверенно управляет конем; жестом правой, свободно простертой руки он как бы утверждает незыблемость государства.

В его лице должна была сконцентрироваться вся психологическая глубина образа. Здесь оказалось недостаточно знания особенностей внешнего облика царя, необходимо было добиться большего обоб-



М. А. Колло.  
Портрет Петра I.  
Гипс. Конец 1760-х г.

щения. С этой нелегкой задачей прекрасно справилась молодая ученица Фальконе Мари Анн Колло, прибывшая в Россию вместе с прославленным мастером. Взяв за основу маску Петра, созданную Растрелли, Колло несколько изменила пропорции лица. Она сумела найти должную меру обобщения, добиться выражения экспрессии, страстности. Художнице удалось создать именно тот образ, что соответствовал характеру монумента, его главной идее. В чертах Петра неукротимая воля сочетается с одухотворенностью. Лицо озарено мыслью — царь как бы провидит осуществление потомками своих начинаний.

Фальконе отказался от традиционных аллегорических фигур, которые во многих европейских памятниках дополняли характеристику героя. В силуэт «Медного всадника» он ввел всего лишь одну явную аллегорическую — змею, извивающуюся под копытами коня. Эта деталь необычайно важна в раскрытии содержания монумента. Змея олицетворяет людскую зависть и зло, с которыми боролся Петр. Деталь играла также конструктивную роль, объясняемую необычностью композиции монумента. Конь, в яростном порыве оторвавшийся от земли, должен был получить дополнительную

точку опоры, обеспечивающую устойчивость скульптуры. Змея как раз и явилась этой дополнительной опорой. Ее вылепил русский скульптор Федор Гордеев.

Смелая композиция статуи продиктовала Фальконе необходимость по-новому решить и пьедестал. У скульптора возникает мысль сделать постамент в виде монолитной естественной скалы. Всадник, преодолевая подъем, оказывается на ее вершине. Это явилось бы метафорой тех трудностей, которые преодолевал Петр на своем жизненном пути. Однако отыскать цельную скалу огромного размера для пьедестала оказалось задачей трудной. Помог ее решить крестьянин Семен Вишняков, сообщивший, что близ села Лахты находится огромный монолит. В народе его называли «гром-камень», так как он был расколот молнией. По преданию, Петр с высоты этого камня осматривал окрестности Лахты.

Фальконе повезло: сама природа словно создала этот монолит для постамент. Однако как доставить 80-пудовую гранитную глыбу в Петербург? Решено было подтащить камень к берегу Финского залива и далее водным путем доставить его к Исаакиевской набережной. Перевозка «гром-камня» по суше потребовала специального устройства. Под монолит были подведены два параллельных деревянных желоба, по ним перекатывались бронзовые шары. Поверх были положены еще желоба, на которых находился монолит. Передвигали камень с помощью канатов и ворот. По сигналу барабанщиков рабочие приводили в движение ворота и подтягивали камень по желобам. 27 марта 1770 года «гром-камень» был благополучно доставлен к берегу, теперь ему предстояло путешествие по воде. Для этого было построено грузовое судно — прам. В память о беспрецедентной эпопее перевозки «гром-камня» была выбита медаль с надписью: «Дерзновению подобно».

Не менее удивительна и история отливки «Медного всадника». Сложность литейных работ со-

стояла в том, что верхняя часть памятника должна быть более облегченной, тогда как нижняя — крупная и его задние ноги — более массивной. Это обеспечивало устойчивость скульптурной группы, имевшей только три точки опоры. Убедившись в невозможности доверить отливку кому-либо другому, Фальконе сам берет за это. Он изучает литературу, делает пробные отливки. Прекрасного помощника Фальконе нашел в лице русского литейщика Емельяна Кайлова, работавшего в Арсенале. К литью приступили в 1775 году. По недосмотру одного рабочего сгорела верхняя часть формы, и разлившийся расплавленный металл вызвал в мастерской пожар. В этой критической ситуации Кайлов проявил необычайное хладнокровие и самоотверженность. С риском для жизни он продолжал отливку статуи. После повторного литья верхней части монумента обе половины были соединены по шву и прочеканены.

В процессе создания монумента ярко проявился талант многих русских мастеров. Среди них в первую очередь надо назвать Семена Вишнякова, строившего прам для перевозки «гром-камня», кораблестроителя Григория Корчбникова, предложившего конструкцию этого судна, Емельяна Кайлова, взявшего на себя литейные работы. Многие простые люди, вложившие свой труд в создание памятника, воплотили замысел великого скульптора.

Создание памятника Петру I стало крупным событием в общественной и культурной жизни России конца 60-х — начала 80-х годов XVIII века.

Со времени установки памятника прошло 200 лет, но и сейчас, как много десятилетий назад, он продолжает восхищать глубиной творческой мысли, являясь символом города, основанного Петром.

С. ОРЛОВ,

ст. научный сотрудник Государственной картинной галереи СССР

## СПУТНИКИ МЕДНОГО ВСАДНИКА

Читателям уже известна увлекательная история создания замечательного монумента. Интересны также страницы второй жизни памятника, о которой свидетельствуют «спутники» Медного всадника в прикладных видах искусства, в частности медальерном.

Прежде познакомимся с техникой этого вида творчества, весьма трудоемкой и своеобразной, требующей от мастера ювелирной тонкости и безупречной твердости резца. Посудите сами: штемпель каждой медали должен представлять ее зеркальное и вогнутое воспроизведение. Любой неточный штрих резца по металлу может погубить ранее проделанную работу, и кропотливый труд нужно будет начинать с самого начала.

Итак, первая медаль, прославившая монумент, родилась задолго до того, как сам Медный всадник появился на свет. К открытию памятника было приу-

рочено появление еще нескольких медалей, чеканенных в золоте, серебре и меди и предназначенных для подношений именитым гостям в день торжества. Создавая эти произведения, медальеры Егер и Вехтер не могли, естественно, делать их с натуры. Работа Фальконе к тому времени еще только завершалась, и художникам приходилось довольствоваться лишь первоначальной моделью, в которой не чувствовалось той удивительной динамики, которая пронизывала весь памятник. Простота и ясность монумента послужили основой для лаконичного решения медалей, однако волевой жест руки Петра — один из главных пластических моментов памятника — остался в произведениях медальеров как бы «за кадром». Действительно, рука Петра на этих медалях изображена не в пространстве, а сливается с гривой коня и, безусловно, проигрывает в выразительности.

В дальнейшем, вслед за медалями XVIII века, си-

Р. Корбен.  
 Медаль, выпущенная  
 в память юбилейной  
 научной конференции  
 и выставки, посвященных  
 250-летию со дня рождения  
 Фальконе (1716—1791).  
 Бронза, позолота.  
 Эрмитаж. 1966.



луэт Медного всадника появился еще в десятках работ, посвященных юбилеям города или приуроченных к годовщинам побед русского войска под предводительством Петра I. Таковы, например, медаль в честь 200-летия Петербурга, выпускавшаяся по заказу конькобежного общества, которое устраивало в юбилейные дни соревнования; медали в честь побед русского войска над шведами в Полтавской, Лифляндской и других битвах. Были отштампованы и многочисленнейшие алюминиевые мелкие жетоны из меди и белого металла, рассчитанные на «невзыскательный вкус простолюдина». Наконец, в наши дни вместе с неплохими памятным медалями выпущен юбилейный значок к 250-летию города, на котором мы видим все тот же вдохновенный полет всадника. Но при всем этом сам памятник, словно по неписаной традиции, вновь предстает перед нами в застывшем величии, созданном еще медальерами XVIII века.

Более того, в произведениях прикладного искусства или в работах народных мастеров, посвященных памятнику и выпускавшихся с конца XVIII века вплоть до нашего времени, мы снова увидим одно и то же: общий статичный образ монумента.

Это явление не случайно, его легко объяснить. Медаль по природе своей произведение небольшое. Величина ее обычно определяется сантиметрами, а окраска и рисунок — блеском металла и характером резьбы. Но дело рук медальера имеет и благодарную сторону: медаль можно воспроизводить в десятках и даже сотнях экземпляров. Такая массовость играет немаловажную роль в художественном образовании и формировании эстетического вкуса людей. А тот факт, что маленький, чаще всего медный кружок с изображением полюбившегося памятника попадал в самые отдаленные уголки России и вдохновлял местных художников и мастеров на создание оригинальных произведений, заставляет проникнуться признательностью к благородному назначению медали.

Так, в овальной костяной табакерке русской работы XVIII века мастер-самоучка использовал рисунки, гравюры и, несомненно, медали. Неизвестный резчик, он не всегда правильно передает пропорции, наивно трактует перспективу, но ценность его труда несомненна: умелец стремился рассказать о большом произведении искусства своим языком и доступными ему средствами.

Доказательством народного таланта служит и де-

коративная ваза тончайшей работы, созданная в Петербурге архангельским резчиком Н. Верещагиным в 1798 году. Времена года изображены на ее крышке в четырех медальонах, а венчает вазу крохотный монумент Медного всадника. Уменьшая оригинал в сотни и сотни раз, мастер не смог, конечно, донести во всей полноте легкость и красоту силуэта, но как декоративно завершает художник великолепное творение резной кости!

Обратим внимание на сливочник из парадного фарфорового сервиза, не имеющего, к сожалению, клейма мастера и марки завода. Среди обилия позолоты и виньеток не сразу заметен рисунок памятника Петру. Художник, расписывая сервиз, думал прежде всего о его нарядности, поэтому и сам памятник читается как часть общего украшения.

Своеобразный отклик Медный всадник нашел в серебряных изделиях прославленных устюжских мастеров Вологодской губернии, нередко воплощавших в своем творчестве темы, связанные с большими событиями времени. Изделия из Устюга отличаются хорошей гравировкой и красивой прочной чернью. Мастера работали по готовым рисункам или медалям. Одна из таких медалей с изображением памятника помещена на крышке табакерки, изготовленной в конце XVIII века.

По-другому выглядит монумент на золоченом с чернью бокале начала XIX века работы одного из московских резчиков. Воспроизведение памятника довольно наивно, но удачно влетается в общую канву украшения бокала...

Грошовой жетоны и изящная табакерка французского мастера, серебряные черненные кубки и печатные пестрые платки с лубочным рисунком, нарядная скатерть атласного плетения и вычурный золоченый фарфор, каминные бронзовые часы императорского дворца и металлические современные подстаканники — вот далеко не полный перечень маленьких спутников большого произведения, продолжающих его славу в искусстве. Кроме них, в настоящее время известны сотни рисунков, гравюр и картин, воспроизводящих силуэт памятника, но об этом уже другой разговор.

**В. ФЕДОРОВА,**  
 кандидат искусствоведения,  
 ст. научный сотрудник  
 Государственного Эрмитажа

# АЛВАНСКИЙ ПАРДАГИ

*Первое знакомство зрителей с искусством ковровщиц из Тушетии, как называется этот район Грузии, состоялось в мае 1980 года. В Тбилиси тогда проходил объединенный пленум Союза художников СССР и Союза художников Грузинской ССР, участники которого выезжали в разные города и районы республики. Одна из таких поездок знакомила их с народным творчеством Кахети. На выставке в Доме культуры селения Квемо-Алвани Ахметского района были показаны и ковры столетней давности, и совсем новые, сотканые чуть не вчера. Через полгода выставку повторили в столице Грузии — в значительно большем объеме: около 70 изделий разного «возраста». Для тбилисцев она стала настоящим откровением. Многие бывали до этого в Тушетии и видели некоторые тамошние безворсовые ковры. Но, лишь собранные вместе, они показали, какое это замечательное явление — алванский пардаги...*

**В** начале нашего века кустарные, как их называли тогда, промыслы были распространены повсюду. Много их было, конечно, и на Кавказе с его богатым и разнообразным народным искусством. Изготовление медной посуды, гончарный промысел, ковроткачество играли важную роль в быте здешних крестьян. Особенно последнее: благодаря своим высоким художественным и техническим качествам кавказские ковры ручной работы славились во всем мире.

В Грузии ковроткачество было не так широко развито, как в соседних Армении и особенно Азербайджане. Тому способствовал целый ряд причин. На протяжении многих веков, соблюдая предписания мусульманства, азербайджанские женщины вели затворнический образ жизни. Они не покидали своей половины дома, а на улицу выходили только под покровом паранджи. Вязание, вышивка, а более всего ковроткачество стали едва ли не единственной сферой применения их труда и творческих способностей. Кроме того, в своеобразном быте азербайджанской семьи ковры были предметом первой необходимости — глинобитные или кирпичные полы сплошь застилались ими. Ведь мебели в доме не было: ели и пили, сидя на корточках или поджав ноги по-турецки, спали также на полу, разложив тюфяки прямо поверх ковров.

В Грузии все было иначе: в домах деревянные полы, самодельная деревянная мебель, украшенная резным орнаментом. Полы уже не нужно было утеплять, поэтому вместо толстых ворсовых ковров у нас ткали легкие безворсовые — пардаги, которые либо сте-



Статья иллюстрирована паласами из селения Квемо-Алвани Ахметского района ГССР.



лили на тахту поверх тюфяка, либо вешали на стену позади «гостевой» скамьи. Такие ковры изготовляли повсеместно.

Грузия — республика со своеобразным климатом. В Причерноморье субтропики, почти весь год лето, а на северо-востоке, в верховьях горных рек, спадающих с Большого Кавказа, суровая и длительная зима, продолжающаяся с ноября по март. Между двумя крайностями и лежит все разнообразие нашей природы. А ведь она диктует специфику хозяйства, а следовательно, и домашний быт. Поэтому в разных уголках Грузии часто все непохожее: дома, одежда, посуда, песни, танцы и даже кухня.

Так же разнятся и наши народные художественные промыслы. Впрочем, назвать их этим словом трудно, ибо грузинские мастера своим искусством не «промышляли»: они все делали для собственного хозяйства. Поэтому правильнее говорить о народном творчестве, о художественной культуре грузинского народа. Если брать ковроделие, то пардаги ткали, а кое-где ткut еще и теперь, в горных селениях, расположенных в верховьях рек. И сколько было здесь очагов ковроткачества, столько же разных приемов построения композиции, типов орнамента и особенностей колорита.

Безворсовые ковры, аналогичные по технике исполнения грузинским пардаги, ткutся по всему Кавказу: в Азербайджане это «килим», в Армении — «карпет», у курдов — «ямани». Их отлично знают во

всем мире — специалисты даже по рисунку и свойствам ткани определяют не только район, но часто и деревню, где тот или иной ковер сделан. А вот пардаги ни нашим, ни зарубежным экспертам совершенно не известны. Это и понятно, раз мастерицы не ткали их на продажу. Поэтому лишь в последнее время художники и искусствоведы обратили внимание на грузинские безворсовые ковры.

Среди многих мест, где изготовлялись пардаги, высокими художественными качествами изделий издавна выделялось селение Квемо-Алвани — культурный и хозяйственный центр района, который зовется Тушетией. Он делится на две части — нижнюю и верхнюю, или горную, Тушетию. В холодное время года крестьяне живут в долине реки Алазани и разводят виноград, а с наступлением жары переезжают высоко в горы, где у каждой семьи есть второй дом. Там мужчины пасут овец, а женщины заняты домашним хозяйством, тоже связанным с овцеводством. Конечно, часть жителей и летом остается внизу и ухаживает за виноградниками, а другие и зиму проводят в горах. И все же у большинства тушин жизнь делится на два периода — зимний и летний.

Что и говорить, своеобразные условия! И безворсовые ковры как нельзя лучше соответствуют требованиям полукочевого быта. Они легки, потому их легко перевозить с места на место. Из ковровой ткани изготовляются хурджины — переметные сумы, в которых тушины берут в горы домашнюю утварь и



провизию. А пастухам пардаги служат подстилкой во время ночевки в горах. Словом, в Тушетии это незаменимая вещь!

Ну а если взглянуть на нее как на произведение искусства? Мы заботимся сегодня о сохранности архитектурных памятников старины, ибо они свидетельствуют о древней культуре народа. Так вот, каждый показанный на выставке пардаги — тоже памятник высокой культуры, а их создатели — живые ее носители! Прежде всего удивляет лаконичность художественного решения ковра. Основной рисунок дан двумя цветами — черным и белым. Детали же выполнены хроматическими цветами, но настолько приглушенными, что сливаются в единое композиционное целое. Ни одного кричащего пятна, и в этом аскетическом колорите даже самые темные тона — синие, красные, лиловые, усиливая друг друга, звучат в полную мощь, как басовые ноты органа. Поражаешься: откуда у этих простых мастериц такое понимание композиционных задач, такое чувство цвета? И тут же сам себе даешь ответ: ведь художественный вкус их формировался веками — вот откуда эта поистине врожденная чуткость. Тут традиция, здоровая народная традиция!

Удивляться в общем-то нечему. Ребенок растет и каждодневно видит, как почти из ничего — из бесформенных комков шерсти — получаются нити, как окрашивают их в красивые цвета, как, наконец, ложась на натянутую основу, создают они узорную

ткань пардаги. В крестьянских семьях детей рано приучают к труду. Девочка шести-семи лет уже сидит рядом с матерью за станок и помогает ей ткать. Она выучивается ценить красоту узора, гармонию цветовых сочетаний. В соседних домах тоже ткут ковры, и она сравнивает свою работу с соседской. Если девушка обладает способностями (а много ли бесталанных детей?), она, оставаясь в рамках привычного узора и колорита, вносит в традиционное построение пардаги какое-то свое добавление. Так, вырастая и воспитываясь на традиции, народная мастерица сама двигает ее вперед.

Да, выставка алванских пардаги еще раз напомнила всем, как бережно надо относиться к традиции. Это такое сокровище, которое очень легко потерять и крайне трудно восстановить. Не стоит и пытаться искусственными мерами «обогащать» традицию: ничего не выйдет.

Как молодым художникам понимать традицию и как научиться следовать ей — вопрос сложный, ответить на него даже десятком статей невозможно. Но тот, кто любит народное творчество и постоянно изучает его, кто видит в произведениях его создателей — часто простых людей — подлинное искусство, рано или поздно придет к такому пониманию. И узнает сам, как много это ему даст!

Д. ЦИЦИШВИЛИ,  
народный художник Грузинской ССР

# МОЛОДЫЕ ГРАФИКИ ТБИЛИСИ

Столица Грузии в наши дни сохранила свой неповторимый, исторически сложившийся облик. Проходя по извилистым, мощенным булыжником улицам старого города, мимо старинных домов с легкими ажурными балконами, любясь непринужденной жизнью уютных дворов, постоянно помнишь, что с этим городом была связана творческая судьба выдающихся грузинских художников. Нико Пиросмаишвили, Георгий Габашвили, Елена Ахвледиани, Ладо Гудиашвили, Давид Какбадзе были влюблены в этот прекрасный город и запечатлели его в своих работах. Тема старого и нового Тбилиси стала важной для художников старшего и среднего поколений, молодые художники продолжают эту традицию.

Городские пейзажи и интерьеры Михаила Ноникашвили можно было увидеть на многих выставках. Сосредоточенный, немногословный, сдержанный в проявлении эмоций, художник не ищет выигранных сюжетов, не прибегает к эффектным живописным приемам. Небольшие по размеру полотна М. Ноникашвили отличаются благородным созвучием цвета, они не только передают настроение, навеянное мотивами городских улиц, комнат или морского побережья, но и заставляют поразмыслить о большом и сложном мире. Михаил и живописец и график. Он занимается офортом в творческой мастерской графики под руководством замечательного художника и педагога Серго Кобуладзе.

Совсем недавно, два года назад, окончила графическое отделение Академии художеств Елена Пирцхалайшвили, а еще раньше — Тбилиское художественное училище имени Николадзе, где училась живописи у Валерия Ширпилова.

Дипломная работа для молодого художника — это важный этап, подведение первых итогов, определение

своей эстетической позиции. Диплом Елены Пирцхалайшвили — серия из шести офортов на тему романа «Шел по дороге человек», написанного самобытным грузинским поэтом Отаром Чиладзе. Офорты, созданные художницей, — это очень личное, лирическое прочтение романа. В нем повествуется о событиях трехтысячелетней давности, связанных с историей Колхидского царства. Но герои Отара Чиладзе — живые, убедительные, наделенные глубокими чувствами. И хотя события романа отделены от нас огромным отрезком времени, но темы, затронутые автором — добро, зло, верность, любовь, — вечны, понятны сегодняшнему читателю, зрителю. Светлой печалью и предощущением разлуки наполнена композиция «Ясон и Медея в волшебном саду Дариачанги» — саду, который навсегда может исчезнуть от одного неловкого движения, а зеркальная поверхность воды, отражающая голые черные стволы деревьев и необычайные цветы, подчеркивает недолговечность этого покоя и одновременно создает красивый декоративный эффект.

Одновременно художница работает и в живописи, пишет портреты, натюрморты, пейзажи. Участница многих выставок, Елена с большой гордостью говорит, что одна из ее работ будет экспонироваться в музее, создаваемом на БАМе.

Совсем недавно Елена Пирцхалайшвили вновь обратилась к литературному произведению. Тема серии — повесть Константина Лордкипанидзе «Горел вернулся в горы». Труд радостный, созидательный, труд как праздник — вот основная мысль, определяющая композиционное решение офортов. Поэтому так легки шаги крестьян, так свободны и раскованны их движения, а девушка с саженцем в руках напоминает одну из танцующих граций в картине итальянского





художника Сандро Боттичелли «Весна». Легенды в работах Елены Пирцхалайшвили перекликаются с современностью, а современность приобретает особую, легендарно-приподнятую окраску.

Мифы и легенды древности не теряют привлекательности для многих грузинских художников и по сей день. В этом можно убедиться, рассматривая последние работы Ираклия Парджиани — иллюстрации к «Одиссее» Гомера. Любовь к античной живописи, фрескам в Помпее и средневековым грузинским миниатюрам угадывается в композициях, выполненных этим художником. Иллюстрируя «Одиссею», Ираклий Парджиани изобразил не столько героев, сколько забавных и немного наивных людей, которые не устают изумляться чудесным событиям, совершающимся вокруг них. Словно в греческом театре, где жесты актеров должны быть лаконичны, выразительны, чтобы их ясно видела публика с верхних рядов амфитеатра, в рисунке фигур подчеркнуты жест, поворот, взгляд. Иллюстрации восхищают игрой цвета, его оттенков, хотя выполнены восковыми карандашами «Панда». Секрет живописного богатства заключается в умении художника сопоставить цвета, заставив их разнообразно звучать. Книжной графикой Ираклий Парджиани занялся относительно недавно, он оформляет грузинские народные сказки.

«Выставляться» художник начал еще на третьем курсе Академии художеств, куда поступил, закончив среднюю школу в Сванетии. Ираклий Парджиани в академии писал не только с натуры, но и продолжал копировать любимые произведения, изучать приемы старых мастеров. Учился у русских художников — Врубеля, Левитана. Много копировал репродукций с работ Микеланджело и Леонардо да Винчи, считал, что это помогает ему как художнику. Работая прежде всего как станковист, Ираклий занимается портретом, в котором наряду с интересным цветовым решением стремится к углубленной психологической характеристике.

Итак, сегодня мы познакомили читателей с творчеством троих художников почти из двухсот молодых живописцев, графиков, скульпторов, прикладников, работающих в Тбилиси. Несмотря на различие творческих индивидуальностей, общим для Михаила Ноникашвили, Елены Пирцхалайшвили и Ираклия Парджиани, как и для других молодых мастеров Грузии, стала любовь к родной земле, к ее людям, интерес к ее истории и сегодняшнему дню, а требовательное отношение к своему творчеству, неустанная работа позволяют ожидать от них новых интересных произведений.

С. ХРОМЧЕНКО



Р. Манджгаладзе.  
Юность.  
◀ Гипс. 1982.

Е. Пирцхалайшвили.  
Из серии «Горец вернулся  
в горы».  
◀ Офорт. 1981.

З. Легашвили.  
Осень.  
Гобелен. 1981.

В. Кантария.  
Метехи.  
Масло. 1981.



### ЗАБОТА О ТВОРЧЕСКОЙ СМЕНЕ

В Грузинской ССР для детей открыты:

- 10 Дворцов пионеров;
- 75 Домов пионеров;

для подготовки творческих кадров — 3 вуза:

- Академия художеств;
- Театральный институт имени Ш. Руставели;
- Государственная консерватория имени В. Сарджишвили.

За 1978—1981 годы премии ЦК ЛКСМ Грузии были удостоены 5 представителей молодой творческой интеллигенции и 5 творческих коллективов.

# ЖИВОПИСЬ НА ПЛЕНЭРЕ

Пленэрная живопись родилась под кистью пейзажистов. И это естественно: сам характер жанра требовал выхода художника из мастерской на природу (хотя и сейчас пейзажисты пишут большие картины в мастерской, сверяясь с натурными этюдами). Термин «пленэр» не случайно французского происхождения, ибо именно во Франции родилось в конце прошлого века направление, получившее название «импрессионизм». Созданию этого направления во многом содействовал Клод Моне, которому его учитель, Э. Буден (1824—1898), внушал: «Все, написанное на месте, всегда обладает силой, правдивостью и живостью мазка, чего невозможно добиться в стенах мастерской».

Этой фразой выражена суть пленэра, а без него не было бы импрессионистов. Один из них, Альберт Сислей, говорил:

— Сюжет, мотив всегда должен быть передан просто, понятно, чтобы зритель легко мог уловить его... После сюжета одно из привлекательных качеств пейзажа — движение, жизнь... Все должно способствовать этому: форма, цвет, фактура. Но эту жизнь в картину может вдохнуть только взволнованность ее творца... я стою за различную фактуру в одной и той же картине... Ведь солнце, смягчая одни части пейзажа, в то же время усиливает другие, и эти световые эффекты, которые почти материально выражаются в природе, должны быть материально переданы и на полотне. Надо, чтобы предметы изображались в соответствии с их структурой и в особенности, чтобы они были окутаны светом, как в действительности.

Во многих пейзажах импрессионистов изображены на пер-

вом плане различные предметы, не говоря уже о жанровых картинах, где мы видим целые натюрморты, характерные для быта различных слоев французского общества. Заслуга импрессионистов в том, что они обратились к различным сторонам действительности, запечатлев образы современников, передав и бурную жизнь большого города, и изменчивые состояния многоликой природы. Что, освободив палитру от музейной черноты, добились небывалой чистоты и свежести красок. Что умели увековечить на полотне последний дрожащий луч солнца, тающую морскую пену, трепет листьев под легким дуновением ветра...

Однако стремление к точности передачи мгновенного зрительного ощущения нередко переходило у импрессионистов в самоцель, в фиксирование случайно схваченных эпизодов окружающего и чисто внешних эффектов, которых так много на пленэре.

Достижения импрессионистов оказали заметное влияние на многих художников. Однако пленэрная живопись была открыта отдельными мастерами значительно раньше. В России еще задолго до импрессионистов первые шаги в ее освоении сделал Сильвестр Щедрин (1791—1830). «Пишу все с натуры, — говорил он, — отчего требуется много времени». Художник даже большие картины создавал на открытом воздухе, работая по многу сеансов. Пристально изучал натуру, пытаясь найти живописные средства, необходимые для передачи воздуха и света. В конце концов отказался от принятого в академических пейзажах условного коричневого тона и стал передавать яркое, раскаленное солнце Италии не интенсивными золотистыми и розовыми красками, а холодными, серебристыми. «Насилу-то я выбился из этих теплых тонов», — признавался с

облегчением Щедрин, найдя те живописные средства передачи полуденного освещения, которыми большинство художников овладеют лишь много десятилетий спустя.

Очень много сделал для развития пленэрной живописи Алексей Кондратьевич Саврасов. И его ученики И. Левитан и К. Коровин свято, безгранично любили природу. Но если Левитан тяготел к пейзажу-картине, то Коровин предпочитал работу над этюдом, доведенным до ясной завершенности и в то же время сохраняющим свежесть первого впечатления.

«Коровин, — пишет Б. Иогансон, — пришел к своей манере естественно и органично, не занимая ее у кого-либо механически... Применять к нему понятие импрессионизма можно только в том смысле, что он старался сорвать очарование, которое в данный момент заключено в пейзаже, натюрморте или в облике изображаемого им человека. И в этом Коровин великий художник, у которого можно многому и многому поучиться...»

Один раз показывает мне К. Коровин этюд севастопольской бухты, — вспоминает Борис Владимирович. — Надвигаются сумерки, только что зажглись фонари, появились легкие вечерние тени. «Сколько времени писал, как думаешь?» — спрашивает он. «Сеанса три-четыре», — говорю я. «Как бы не так — две недели; все было готово через пять сеансов, а вот не мог никак тень от фонаря взять, а без нее не живет, не смотрится этюд — жизни нет... Живопись удивительно точное дело. Все держится на чуть-чуть, не попадешь в чуть-чуть, и ее нет. А почему не попал правильно, потому что до того старался взять верно, что забыл про вечную истину: не тень нужно брать, а соотношение всех тонов вместе с тенью. То есть смотреть одновременно, не



С. Щедрин.  
Малая гавань в Сорренто.  
Масло. 1826.

нарушать тончайшей взаимосвязности живописных отношений... Опытный художник все видит одновременно, так же как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фагот, и прочие инструменты».

Не следует отождествлять пленэрную живопись с импрессионистической так же, как думать, что картина, написанная в мастерской, неизбежно теряет качества произведения, созданного на открытом воздухе.

Картина ученика В. Д. Поленова, замечательного живописца А. Е. Архипова (1862—1930) «По реке Оке» написана далеко не в импрессионистической манере. Люди, предметы изображены объемно, материально, полновесно. Композиция тщательно продумана, типажи найдены в результате кропотливых поисков, долгой предварительной ра-

К. Моне.  
Стог сена в Живерни.  
Масло. 1889.





боты. В ней соединились сразу три жанра: бытовой, пейзаж и натюрморт.

Архипов великолепно передал утреннее состояние, когда дали тонут в ослепительном мареве, яркие солнечные лучи обесцвечивают все, на что падают, и краскам остается гореть и переливаться только в тенях, где буйствуют рефлексы — холодные от неба, горячие от соседних предметов. В этой картине самая что ни на есть пленэрная живопись. В. В. Стасов, хваля Архипова за глубину раскрытия образов крестьян, в то же время от-

мечал: «Вся картина писана прямо на солнце, это чувствуется сразу по всему, по каждой тени и блеску, по всему чудесному общему впечатлению».

Архипов часто говорил своим ученикам, среди которых были К. Ф. Юон, С. В. Герасимов, Б. В. Иогансон, А. В. Моравов, А. А. Пластов, В. В. Мешков, Ф. С. Богородский: «Поближе к природе... Учитесь у природы».

Этого принципа неизменно придерживался современник и ученик Архипова, автор задушевных лирических пейзажей С. Ю. Жуковский (1873—1944).

Художник любил уходить с этюдником из дома на рассвете. В поле, на лесных опушках спешил запечатлеть быстро меняющиеся настроения пейзажа, фиксируя основные отношения земли и неба. Откладывал записанные картоны, брал новые. Это приучало точно схватывать явления природы, которые длятся считанные минуты. Жуковский любил изображать одни и те же мотивы при разном освещении, состоянии дня, времени года.

Мастером пленэрной живописи был Аркадий Александрович Рылов (1870—1939). Восхища-

К. Моне.  
Лодка художника.  
Масло. 1884.

А. Марке.  
Сена.  
Масло. 1922.

А. Архипов.  
По реке Оке.  
▼ Масло. 1890.



ясь красотой растений, камней, животных, птиц, он мог подолгу рассматривать, например, ствол дерева, утверждая, что чудесный красочный сплав, который виден на коре, не придумает никакая человеческая фантазия и что если его изображать, взяв за основу красочного строя пейзажа, то все остальное, что войдет в пейзаж, должно будет ему подчиниться и тоже будет казаться фантастическим по краскам, необычным.

— А знаете что,— говорил по этому поводу Рылов,— впервые я подобное явление увидел на этюде Александра Иванова — камни около берега реки. Весь этюд, а камни особенно, разобраны во всю силу сложной и красивой многоцветности. До него так никто не видел. Каждый камень имеет свой облик. Каждый камень по цветам один от другого рознится. А вода около камней! Все наблюдало с большой любовью. Большая правда в этом этюде, почему он и запоминается. С такой же неповторимой выразительностью Иванов изображал богатую листву деревьев, могучие стволы и сложную паутину ветвей. Каждое изображение дерева — это история его жизни. От природы он брал ее неповторимую красоту, глубокую и своеобразную. Он и человека впервые поставил на солнечный свет. Он изучал освещение при любых условиях. Этот путь, им указанный, обогатил живописные возможности художника. Вот кто наш учитель.

Если вы решили стать художником, как можно больше пишите на открытом воздухе. Пленэр облагородит вашу палитру, очистит и оживит ее. Задумав композицию, ясно представьте место действия, в помещении ли оно происходит или под открытым небом, в какое время дня и года, в какую погоду — все это, как мы уже отмечали, сильно влияет на характер живописи, на степень выразительности образов.

Однако не думайте, что настоящая живопись только пленэрная. Если бы это было так, то пришлось бы исключить из числа живописцев Леонардо да Винчи, Рембрандта, Делакруа, В. Перова и многих других мастеров разных стран и эпох.



П. Кончаловский.  
Куст сирени и курица.  
Масло. 1940.

Нередко художник сознательно отказывается от пленэрной живописи, хотя действие его картины происходит на открытом воздухе, желая сосредоточить внимание зрителей на материальности, плотности, весомости форм, первозданности цвета, не завуалированного многочисленными бликами и рефлексами, не растворенного в воздухе. Пленэр в иных случаях может помешать и портретисту в стремлении передать тончайшие душевные переживания человека,

когда основное внимание надо уделить психологической характеристике, выражению лица, мимике, взгляду, а не решению только лишь колористических задач и чисто внешнему изображению пластики форм на открытом воздухе. В то же время есть немало прекрасных портретов разных художников, написанных на открытом воздухе. Все зависит от того, какие цели ставит перед собой живописец.

А. АЛЕХИН,  
кандидат искусствоведения



МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА

## САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

**В** один из февральских дней 1497 года главная площадь Флоренции увидела необычное зрелище. Процессия сумрачных монахов в сопровождении возбужденной толпы горожан под пение молитвенных гимнов окружила многоэтажную пирамиду, сложенную из множества книг, карнавальных масок, женских украшений и музыкальных инструментов. Вершину ее составляли произведения живописи.

Все это, подвергнутое церковному проклятию как орудия раз-

влечений и греха, предавалось сожжению на костре по приговору монаха Джироламо Савонаролы — непреклонного обличителя знати и любимого проповедника народа. Он стал на несколько лет негласным диктатором Флоренции. Город приветствовал происходившее победными криками и праздничным звоном колоколов.

Потрясение горожан было так велико, что даже спустя много лет пропажа ценной рукописи, скульптуры или рисунка, связанных с наследием языческой ан-

тичности, приписывалась поклонникам воинствующего монаха. Можно предположить, что в первую очередь уничтожались мифологические картины Сандро Боттичелли. Многие художники, поддаваясь вспышке невиданного религиозного фанатизма, бросали в огонь свои произведения. Самоубийственное покаяние молва приписала и Боттичелли. С легкой руки биографа Вазари его считали последовательным сторонником Савонаролы, хотя весь предшествующий путь художника, казалось, опровергал это.

Алессандро ди Мариано Филлипи, прозванный Боттичелли, родился во Флоренции в семье кожевника в 1444 или 1446 году. Отсутствие привилегий, предоставляемых богатством и знатностью, с юности понуждало людей скромного происхождения полагаться только на собственную энергию и дарование. И Сандро, на редкость честолюбивый, очень рано узнав себе цену, становится, как тогда говорили, «кузнецом и строителем собственной судьбы».

«Хотя он с легкостью изучал

все, что ему хотелось, — рассказывает Вазари, — он тем не менее никогда не успокаивался, и его не удовлетворяло никакое обучение ни чтению, ни письму, ни арифметике». Флорентийская архитектура, статуи и фрески первооткрывателей Возрождения Донателло и Мазаччо стали для юного Сандро настоящей школой. Прочувшись в мастерской Филиппо Липпи, потом у вдумчивого педагога Верроккио, с 1470 года Боттичелли работает, по его словам, «когда ему вздумается». Направление мыслей

художника определяют философия и поэзия, глубины которых он постигает в дружеском общении с крупнейшими эрудитами Флоренции.

Смелым введением портретов раздвигая рамки традиционного сюжета в своем «Поклонении волхвов», Боттичелли первым из художников Флоренции дерзает на равных изобразить себя среди знатнейших современников. Сандро последовательно утверждает высокое достоинство интеллекта, страстно ищущей личности в характерах, подоб-

С. Боттичелли.  
Мадонна с гранатом.  
Темпера. 1487.  
Галерея Уффици,  
Флоренция.

С. Боттичелли.  
Поклонение волхвов.  
Фрагмент с автопортретом  
художника.  
Темпера. 1475.  
Галерея Уффици,  
Флоренция.

С. Боттичелли.  
Мадонна с гранатом.  
Фрагмент.  
Темпера. 1487.  
Галерея Уффици,  
Флоренция.





ных ученому «Св. Августину».

Монументальная фреска с его изображением во флорентийской церкви Онисанти приносит Боттичелли широкое признание, и в 1481 году папа Сикст IV вызывает его в Рим в качестве «художника исключительного в стенописи и картинах». Хотя в росписях Сикстинской капеллы участвует немало мастеров, именно Сандро определял общий характер ансамбля, властно подчинив полету своей фантазии искусством собратьев. За проницательную правдивость портретов и поэтическую живость рассказа знатоки оценили римскую стенопись Боттичелли выше работы его коллег.

Однако свободу творчества живописец обретает не в церковных сюжетах, а там, где, по словам биографа, его «обуревают любовь и страсть». Он очень скоро находит свой идеал красоты в образе юной девушки. В мелодической композиции «Весны», где ее хрупкое очарование зазвучало в изысканных обликах танцующих граций, Венеры и Флоры, художник предлагает собственный вариант мудрого и справедливого мироустройства, в котором правят красота и любовь. Сплавляя воедино собственную мечту с впечатлениями античной и ренессансной поэзии в «Рождении Венеры», он заставляет море и деревья вторить певучим очер-

таниям тела и ритмам движений золотоволосой богини.

Виртуозное владение выразительной линией, которой мастер подчиняет и формы и краски, помогает ему пробудить к жизни забытое чудо древнего мифа. Благодаря сюжетам античных легенд итальянская живопись становится светской, вырываясь за стены церквей и входя в частные жилища людей.

Флоренция в то время была в зените своего могущества и блеска. Пирь сменялись карнавалами, во время которых по городу проезжали разукрашенные колесницы, разыгрывались живые картины, всюду мелькали маски. В день наступления весны на площади перед церковью Санта Тринита танцевали девушки с зелеными ветками в руках. Особенно пышно отмечали день святого Иоанна — покровителя Флоренции.

Почти каждое из празднеств имело свою программу. Для карнавала придумывали сложные аллегории, сочиняли песни. Часто устраивались джостры — красочные турниры, цель которых — поразить современников блеском костюмов, эмблем, оружия. В 1475 году состоялась джостра, в которой принял участие брат правителя Флоренции Лоренцо Великолепного — Джулиано. Для него флорентийский поэт и философ Анджеоло Полициано создал поэму «Джостра», полную античных образов. Она повествовала о том, как Джулиано, влюбившись в первую красавицу Флоренции Симонетту, решает участвовать в турнире.

Сам Лоренцо Великолепный был одаренным поэтом. Весь город распевал сочиненные им песни, особой популярностью пользовались карнавальные. Там рассказывалось о героях античных мифов Вакхе и Ариадне, о влюбленных нимфах и сатирах. Они остро чувствуют и воспевают радости жизни, и в то же время в их речах сквозит тревога, мысль о неуверенности в завтрашнем дне:

*О как молодость прекрасна,  
Но мгновенна. Пой же, смейся!  
Счастлив будь, кто счастья хочет!  
И на завтра не надейся!*





С. Боттичелли.  
Сцены из жизни святого  
Зиновия.  
Темпера. После 1500.  
Метрополитен-музей,  
Нью-Йорк.

Боттичелли в свадебных фресках виллы Леммли причислил своих юных современников к сонму богов Олимпа, даже возвысил их над ними. В царстве боттичеллиевских «свободных искусств» изящный и строгий аристократ Лоренцо Торнабуони заменяет самого Аполлона, а Венера отдает знак могущества — скипетр — его скромной невесте Джованне. Недаром и своим Венерам и Мадоннам свойственный художник дарит одно и то же проникновенное, чарующее неправильное лицо.

В год создания этих безмятежно счастливых росписей проповеди пришлого монаха начинают тревожить умы флорентийских бедняков. Голодные массы больше нуждаются в хлебе насущном, чем в боттичеллиевских поэмах о сказочно вечной любви. Савонарола, отвергающий эти сказки как великий соблазн и гибель души, сулит угнетенным освобождение. В пылу негодующих обличений богатых вождь взбунтовавшейся бедноты ополчается и на всю утонченную светскую культуру. Так в 1497 году приходит судный день, переломивший надвое судьбы и Флоренции и Боттичелли. В период правления Савонаролы ни один из мастеров не остался безучастным к его пламенному красноречию.

Сознательно ставя себя вне каких бы то ни было партий, Боттичелли одновременно пишет религиозные сцены для монастырей и выполняет заказы затайившихся аристократов, иллю-

стрируя произведения великого Данте. Нет, Сандро не жег своих вещей, однако из гордости и не мешал их сожжению.

Размышления художника о мире обретают еще неведомую горечь, разрешаясь подобием взрыва в его «Клевете», посвященной жизненной драме древнегреческого живописца Апеллеса, но всецело обращенной к сложностям современности. Тиранический правитель, к ногам которого торжествующая Клеве-

С. Боттичелли.  
Портрет юноши.  
Темпера. 1480-е годы.  
Национальная галерея,  
Лондон.



та подвергает невинно осужденного, с умыслом украшен ослиными ушами легендарного Мидаса — судьбы, не смыслящего в искусстве. Зловещие воплощения несправедливости, окружающие трон, отмечены пленительными чертами боттичеллиевских нимф и граций — только их порывистые движения стали напряженней и яростней. Было бы слишком просто, словно говорит живописец, если бы облик порока целиком отражал свою отвратительную сущность, но в жизни он часто выступает во всеоружии внешней неотразимости в отличие от Истины, обычно одинокой и нищей. Зябкая фигурка ее в «Клевете» только жалобный отзвук прежних сияющих Венер. Вздрыбленная и смятенная картина — роковой рубеж, поворот к аскетической морали Савонаролы.

Что повернуло к ней впечатлительную душу живописца? Человеческая несправедливость. Именно фра Джироламо вскоре станет жертвой предательской клеветы, а его неправедными судьями — готовые на все приятели Боттичелли. Сам же он слишком совестлив, чтобы бездумно разделять с ними издевку над побежденным, но тем не менее считает себя соучастником предательства.

23 мая 1498 года непостоянная Флоренция сожгла своего отвергнутого пророка на той же площади Синьории, где недавно жгли произведения искусства. Множество почитателей отшатнулось от него из разочарования



или страха. Боттичелли не остался равнодушным к этому событию. Доказательство — трагический строй картин, где возникает непоправимый разрыв между телесной и духовной сущностью красоты, прежняя плавность текучих ритмов сменяется вихрем изломанных, нервно-пронзительных линий, а нежная гармония светлых красок — их неистовым полыханием.

В скорбных произведениях этого периода боль получает у мастера форму и цвет. А в тревожном видении «Рождества» он пытается призвать народ и правительство истерзанной междоусобными войнами Италии к примирению и забытому братству. «Рождество» — яркочерно-красное подобие народной картинки — звучит воспоминанием о прошедшей радости, но это один из последних проблесков света в его омраченной жизни.

Боттичелли нищает, все более замыкаясь в упрямом страдальческом одиночестве. Когда во Флоренции на краткий период встречаются три гения нового, XVI века — Леонардо, Микеланджело и Рафаэль, он остается одинаково чужд и величю леонардовских образов, и титанической мощи Буонарроти, предпочитая собственный взгляд на мир.

В последний раз вспоминают о нем в январе 1504 года, пригласив для участия в комиссии по установке колоссальной статуи «Давида» Микеланджело. В тени юного «Гиганта», как окрестили «Давида» восхищенные современники, незамеченными остаются маленькие боттичеллиевские картины с «Деяниями св. Зиновия», где автор, уподобляя человека беспомощной, носимой ветром пылинке, мучительно отрекается от собственного идеала дерзкой и мыслящей личности. Не находя в современном ему изобразительном языке средств для выражения множества разрывающих душу противоречий, Боттичелли вообще оставляет живопись. Хотя жил он еще пять или шесть лет — до 1510 года, художник, в сущности, умирает для искусства.

История о том, как вновь отвоевывало признание наследие несправедливо забытого живописца, заслуживает особого рас-



С. Боттичелли.  
Диптих «Благовещение».  
Темпера. 1490-е годы.  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина.

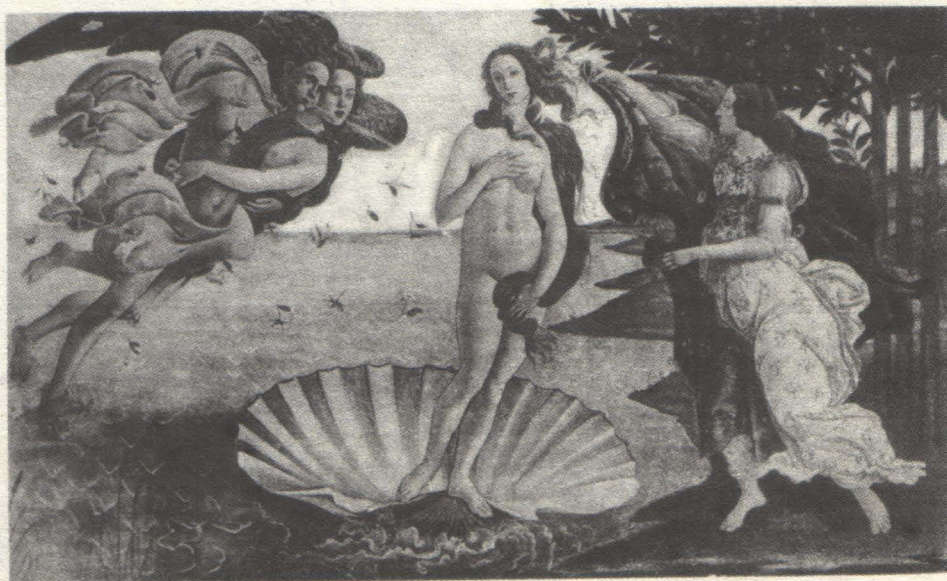
С. Боттичелли.  
Весна.  
Темпера. 1477—1478.  
Галерея Уффици,  
Флоренция.

С. Боттичелли.  
Рождение Венеры.  
Темпера. 1482—1483.  
Галерея Уффици,  
Флоренция.

сказа. Когда через три с лишним столетия приходит время переоценки творческих ценностей прошлого, Сандро Боттичелли предстает ценителям искусства XIX века неожиданно молодо — наподобие шедевра античности, извлеченного из земли. Уступая в великолепии и размахе родоначальникам зрелого Возрождения, этот тончайший поэт и

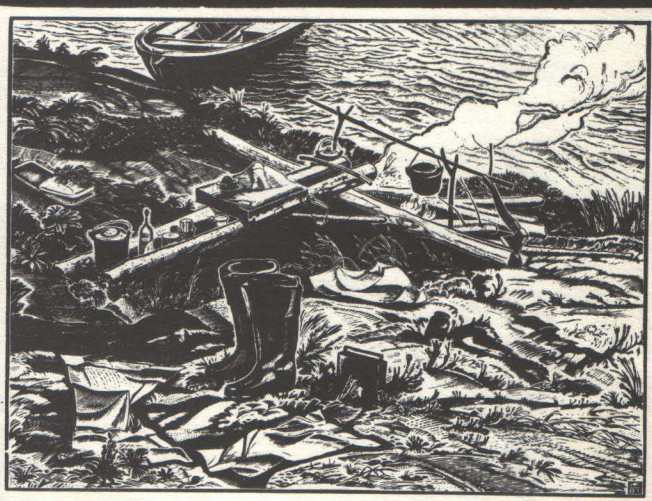
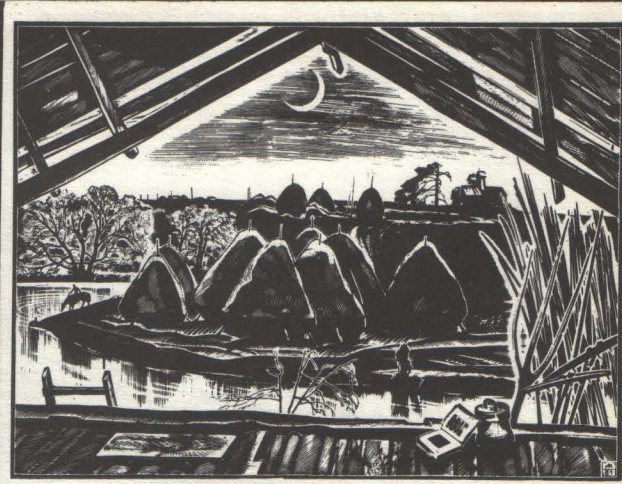
психолог выделяется неповторимым и чистым голосом. Доверительная искренность его глубоко личных интонаций представляется удивительно близкой сознанию XX века. И сегодня он ненавязчиво учит наше воображение самому драгоценному — высокой культуре чувства.

О. ПЕТРОЧУК,  
кандидат искусствоведения



В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

## ПОЭЗИЯ ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ



А. Колчанов.  
Ксилографии.

Паром.  
1981.

Сенокос. Из серии  
«Земля Кировская».  
1981.

Поэма об огне. Из серии  
«Череповецкий  
металлургический».  
1972.

Сенокосный вечер.  
1981.

Майские этюды. Из серии  
«Земля Кировская».  
1981.

Дом-музей художников братьев  
В. М. и А. М. Васнецовых  
в селе Рябове.  
1981.

Искусство гравюры вошло в мою жизнь рано. Никто не показывал мне, как, чем и на чем делать гравюру. Но вскоре после того, как самостоятельно научился читать, нарезал первые торцовые гравюры, простейшие картинки с изображением домиков и полей, тракторов, стад коров. Печатал их черными чернилами на бумаге — и радости моей не было предела. Учась в первом классе, выполнил продольные (обрезные) гравюры. С шестого класса обрезную гравюру оставил надолго и занимался постоянно только торцовой.

Теперь же, когда моей профессией стало творческое гравирование, часто вспоминаю первые школьные пробы, так рано определившие выбор художественных интересов. Надолго от любимого дела оторвала война — как большинство советских художников, я своими глазами увидел горести, потери, суровые трудности. Но годы те не прошли бесследно. Испытания Великой Отечественной войны сформировали наш гражданский опыт, воспитали творческое мировоззрение.

Получив профессиональную подготовку в Московском полиграфическом институте, первоначально работал в цветной линогравюре, позднее в черно-белой. Создавал композиции о природе Кировской области, навеянные жизненными наблюдениями. С альбомом в руке и рюкзаком за плечами прошел сотни километров по живописным уголкам родного Вятского края. Работал в творческих группах на Череповецком металлургическом заводе.

У меня и теперь в папках множество зарисовок, которые постоянно пополняю новыми. При создании эскизов никогда не использую натурные рисунки впрямую. Те или иные замыслы рождаются в воображении чаще всего тогда, когда бываю занят не относящимся к творчеству делом. При дальнейшей разработке композиции беру лишь самое существенное и соответствующее моей образно-пластической системе.

...Мастерство пришло не сразу. Много поисков совершено во имя того, чтобы добиться в черно-белой гравюре ощущения поэтичности или драматизма, радости или грусти. При истинно творческом подходе дорогие средства черно-белой гравюры способны свободно передавать зрителю разнообразные чувства и мысли художника.

В 1968 году оставил цветную и черно-белую линогравюру. Началась интенсивная работа в ксилографии для книги, станковой гравюре и экслибрисе. Лучшим материалом для гравюры считаю самшит, особенно в сюжетах малого размера, но пригодны и другие породы дерева — груша, граб, береза. В 1970 году в издательстве «Художник РСФСР» вышел альбом с моими гравюрами на дереве: «Кировские места в Уржуме». Позднее иллюстрировал две книги К. В. Верхотина, посвященные С. М. Кирову. Примечательно, что тиражи этих книг были напечатаны непосредственно с авторских досок, где штриховая природа шрифта и гравюр в книге создают ощущение единства текста и иллюстраций.

В 1971 году начал две серии станковых ксилографий: «Земля Кировская» и «Череповецкий металлургический». Серии — сельскую и индустриальную — сознательно выполнял параллельно. Контраст ощущений помогает наиболее полному воплощению каждой серии. Сельская тема усиливает по-

нимание индустриальной, индустриальная — сельской. Серия, как правило, начинается с эскизов графитным карандашом. Обычно первоначальные эскизы перекомпоновываю по несколько раз, добиваясь развития всей серии. Эскиз должен быть так проработан, чтобы оставалось достаточно простора для творческого воображения в процессе гравирования. Гравируя, по сути дела импровизирую на тему, которая только намечена в эскизе. Особенно ответственна стадия завершения гравюры, когда необходимо расставить акценты белых и черных отношений.

В 1977 году иллюстрировал гравюрами на дереве сборник стихотворений Сергея Есенина для издательства «Советская Россия». Создание образа книги требует особой организации пространства и ритма, соответствующих характеру поэзии. Художник прежде всего продумывает макет, затем определяет гарнитуру и размер шрифта, систему выделений.

Давно мечтал выполнить иллюстрации к стихотворениям Есенина. Мне всегда представлялось, что это будут светлые, серебристые гравюры, характеризующие есенинское поэтическое видение. В то же время они должны предстать собой индивидуальное прочтение автора-художника, его собственный графический язык. Эту задачу решил в 45 сюжетах.

В 1978—1980 годах работал над книгой А. Твардовского «Василий Теркин». Сделал 52 гравюры. Первые эскизы носили драматический характер. Вскоре понял, что не это является ключом к «Василию Теркину». Главный герой оптимистичен, как и вся поэма, и в гравюрах необходимо выразить именно эту особенность произведения. Причем выразить с позиции сегодняшнего дня. 37 лет, отделяющие нас от войны, выкристаллизовали память о ней, сгладили несущественные детали событий. Пафос самопожертвования, беззаветное мужество и героизм приобрели особое величие.

Многие современные мастера-иллюстраторы работают в области экслибриса. Увлечение книжным знаком не обошло и меня. Экслибрисы выполняю преимущественно в технике гравюры на дереве. Эта малая форма воспитывает в художнике графическую культуру, развивает композиционно-ритмическое, образно-пластическое, шрифтовое мастерство.

Работа над гравюрой завершается печатанием небольшого тиража оттисков, так называемых авторских оригиналов. Представление о том, что печать с деревянных досок — дело простое, ошибочно. Ведь требуется сделать уникальный по своей фактуре и чистоте лист. Хороший оттиск — качество эстетическое, выступающее в единстве с художественными достоинствами самой гравюры. Пока еще бытует и другое ошибочное представление о гравюре как об оперативном виде искусства. Некоторое время и я так считал. Но разве можно говорить об оперативности, если над одной книгой приходится работать два года! Художественная практика показала, что емкость образа, который мастер создает графическими средствами, не зависит от масштаба произведения. Гравюра в свойственных ей скромных размерах остается столь же трудоемкой и духовно содержательной, как скульптура или живопись.

А. КОЛЧАНОВ,  
заслуженный художник РСФСР

г. Киров

## ПУТЬ К ТВОРЧЕСТВУ

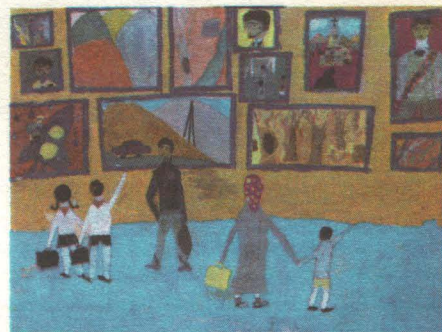
**В** Грузии, как и в других республиках нашей страны, к детскому творчеству относятся серьезно и вдумчиво. С 1965 года в Тбилиси создана специальная организация, одна из первых в стране, — ныне Республиканский научно-методический центр эстетического воспитания учащихся. Создавали его горячо влюбленные в свое дело люди, самоотверженные энтузиасты, — коллектив единомышленников, поставивших своей целью решить множество задач, которые в конечном итоге сводились к одной — активнее приобщать школьников к миру прекрасного, миру искусства.

Центр помогает учителям школ организовать интересные занятия для ребят: литературные кружки,

драматические студии, музыкальные группы — ведь всем известно, как в Грузии любят и умеют петь. Налажены связи с кружками изобразительного искусства в республике, им оказана большая практическая помощь в оборудовании кабинетов рисования мольбертами, наглядными пособиями, материалами.

Несколько лет назад с помощью центра был создан первый в республике музей художественной обработки дерева при средней школе № 16. Экспонаты этого музея изготовлены на уроках труда, которые ведет Александр Каландадзе, заслуженный учитель Грузинской ССР. Под его руководством школьники постигают премудрости одного из традиционных

видов грузинского ремесла — резьбы по дереву, изучают свойства различных пород дерева, секреты его обработки. Во время уроков они создают предметы, которые были широко распространены в Грузии на протяжении жизни многих поколений. Их форма, отделка, строгая красота «отстоялись» за несколько веков. Младшие учащиеся старательно вырезают ковши, ручки которых покрыты традиционным грузинским орнаментом. Двух одинаковых ковшей не увидишь. Ребята постарше делают сандалии на деревянной подошве, также украшенной орнаментом,



В детской картинной галерее.  
Фото.

Элгуджа  
Мгалоблишвили, 9 лет.  
В картинной галерее.  
Гуашь.



массивную деревянную мебель, подобную той, какая в прошлые века украшала народные жилища, маски, напоминающие каменные украшения средневековой грузинской архитектуры, динамичные фигуры танцоров и музыкантов. Из небольших кусочков дерева изготовили разнообразные модели традиционных грузинских жилищ. Эти и другие экспонаты стали наглядными пособиями на уроках знакомства с историей и культурой родного края, которые проводятся для самых маленьких в школьном музее.

Во многих отдаленных районах республики при участии центра созданы различные кружки декоративно-прикладного искусства: керамические, вязальные, ковродельческие. К работе в них привлекаются народные мастера, которые еще от своих дедов переняли секреты ремесла и теперь передают их ребятам.

Недавно переехал в новое помещение еще один музей, созданный при центре, — Музей детского искусства. Его директор — Авандиль Кухианидзе, художественный руководитель — один из старейших сотрудников центра Елена Горгадзе. За годы своего существования — а он создан в 1968 году — музей собрал замечательные коллекции детских рисунков и других поделок из разных районов Грузии. Каждые два года в республике устраиваются олимпиады детского творчества, и лучшие работы попадают в музей. Для того чтобы с ними познакомились не только тбилисцы, сотрудники музея составляют передвижные выставки, которые экспонируются в районах Грузии, в других республиках нашей страны и за рубежом. Музей ежегодно устраивает выставки на самые разные темы: «Мои горы», «Мамам, бабушкам, сестрам», «Революция для нас», «Если бы я был театральным художником», «Детские рисунки взрослых художников». В постоянной экспозиции представлены рисунки, выполненные не только ребятами из Грузии, но и из многих зарубежных стран: Болгарии, Вьетнама, Венгрии, Польши, Индии, США... Помимо чисто художественных задач, знакомство с творчеством зарубежных сверстников помогает патриотическому и интернациональному воспитанию: ведь каждый ребенок рисует



Манана Джанишвили, 6 лет.  
Пианистка.  
Гуашь.

Русудан Петвишвили, 12 лет.  
Из сказки.  
Тушь, перо.

Давид Луарсабов, 12 лет.  
Старый Тбилиси.  
Фломастер.

то, что ему дорого в окружающем мире. Лучшие работы грузинских детей часто выезжают за рубеж, экспонируются сегодня в 20 советских культурных центрах на всех континентах. Выпущен альбом «Мир детей», где опубликованы репродукции произведений 142 юных авторов.

Среди посетителей музея больше всего детей. Они приходят сюда и небольшими группами, и целыми классами после школьных занятий. Творчество сверстников вызывает особый интерес и часто побуждает самих ребят взяться за кисти и карандаши, учиться рисовать под наблюдением педагога-методиста. Среди работников музея психолог, филолог, керамист, скульптор, живописцы, графики, искусствоведы. Интересны эксперименты по совместному обучению школьников азам музыки и изобразительного искусства.

Сотрудники с радостью и гордостью называют имена юных авторов, которые после окончания средней школы готовятся для поступления в Академию художеств или же учатся в ней. Но в конечном итоге не так важно, сколько выпускников школы станут профессиональными художниками.

Важно другое: все больше детей, познавая ни с чем не сравнимую радость творчества, отдавая ему свободное время, приобщились к миру прекрасного, стали богаче духовно.

С. АСТАНИНА

## ВЫСТАВКИ

В конце июня в Москве, в Доме дружбы народов состоялась выставка детских работ грузинских детей, занимающихся в Музее детского творчества. Выставка была посвящена 60-летию образования СССР. 30 тбилисских школьников — победителей республиканского конкурса детского изобразительного творчества стали гостями столицы. Выставку открыл начальник управления изобразительного искусства Министерства культуры СССР Г. П. Попов. К гостям и участникам с теплым напутственным словом обратились видные советские художники.

## КАК ДЕЛАЮТ МУЛЬТФИЛЬМЫ

Здравствуй, «Юный художник»!

Очень хотелось бы узнать о профессии художника, чье творчество не может никого оставить равнодушным — ни взрослых, ни тем более детей. Разве не забьется чаще сердечко у маленького сорванца, когда зазвучит знакомая мелодия из «Ну, погоди!»?

Словом, расскажите о профессии мультипликатора, ее трудностях и радостях. И конечно, о том, в каком учебном заведении можно ей научиться.

Люба Лазарева,  
г. Набережные Челны

Мультфильмы любят и дети, которые всегда рады сказке, веселым приключениям, и взрослые, которые узнают в рисованных героях или куклах себя.

Как же создается мультфильм? Как рождаются его персонажи? Кто заставляет этих персонажей говорить, двигаться, смеяться?

Представьте себе, что вы видите на экране котенка. Котенок спит. Но вот он открыл глаза, поднял голову — прошло всего две секунды. Однако для того чтобы котенок смог «прожить» в фильме эти две секунды, художник-мультипликатор должен нарисовать 48 рисунков, так как скорость движения пленки 24 кадра в секунду. Каждый из рисунков изображает отдельный момент движения — «фазу движения». Чтобы «оживить» героев одночасового фильма, нужно сделать 15—18 тысяч последовательных рисунков, а затем в том же порядке отснять их на пленку.

Работой художника-мультипликатора, или, как его называют, «одушевителя», руководит художник-постановщик. Вместе с режиссером он находит внешний облик каждого из героев, разрабатывает линию его поведения, связь с другими персонажами, продумывает композицию каждой сцены будущего фильма. Художник-постановщик выполняет эскизы персонажей и декораций, причем для воссоздания облика героев он готовит несколько рисунков с различными характерными движениями, поворотами, мимикой. После этого

художник-мультипликатор раскладывает каждое движение на отдельные моменты и зарисовывает основные, самые сложные из них, определяющие характер сцены и образность движения. Над промежуточными фазами движения работает художник, профессия которого называется фазовщик. Если какое-либо движение расчленил на десять фаз,

то основными будут, например, лишь три из них, а остальные — промежуточными.

После уточнения и исправления рисунки прорисовываются начисто, переводятся на листы целлулоида и окрашиваются — заливаются красками. Теперь можно приступать к покадровой съемке рисованного мультфильма.



У. Дисней.  
Кадр из мультфильма  
«Белоснежка и семь  
гномов».  
1938.

Б. Денежкин.  
Черновые рисунки  
к мультфильму  
«Чиполлино».

Ф. Камов,  
А. Курляндский,  
А. Хайт.  
Кадр из мультфильма  
«Ну, погоди!...».  
1970—1980-е годы.





В кукольном фильме снимаются последовательные движения кукол, размещенных внутри декорации. Чтобы куклы двигались, их делают на гибком или шарнирном каркасе. Если мультфильм снимают в технике марионетки, то персонажи изготавливаются в виде плоских фигур из плотной бумаги с шарнирным соединением в сочленениях. Марионетки прикрепляются к фону и перед съемкой каждого кадра перемещаются на одну фазу движения, то есть на отдельный его момент.

Впервые принцип покадровой съемки последовательных моментов движения для «оживления» рисунков был применен в 1907 году французским художником-карикатуристом Э. Колем. Тогда же с помощью покадровой съемки снял несколько коротких сюжетов американский режиссер С. Блэтон. Основателем кукольного мультфильма стал русский режиссер, оператор и художник В. Старевич.

Первые советские графические мультфильмы появились в 1924 году, в них были использованы сюжеты политических плакатов и карикатур. Позднее вышли на экран мультфильмы для детей: «Каток» в 1927 году, авторы И. Иванов-Вано и Д. Черкес; «Сенька-африканец» в 1929 году, автор И. Иванов-Вано. Первый звуковой мультфильм был поставлен у нас в 1930 году; во второй половине 20-х годов созданы первые советские объемные мультфильмы.

В 1936 году была организована киностудия «Союзмультфильм». А два года спустя в Государственном институте кинематографии открылся художественный факультет с отделением по подготовке художников — постановщиков мультфильма.

Вот уже больше 40 лет готовит ВГИК будущих художников этой профессии. И все годы курс «Мастерство художника мультфильма» ведет один из зачинателей советской мультипликации — Иван Петрович Иванов-Вано. При подготовке художников-постановщиков большое внимание уделяется развитию у студентов образного мышления, фантазии: ведь персонажи рисованных и кукольных фильмов часто жи-

У. Дисней.  
Кадр из мультфильма  
«Три поросенка».  
1933.



Д. Черкес,  
И. Иванов-Вано.  
Эскиз к мультфильму  
«Каток».  
1927.

В. Старевич.  
Кадр из мультфильма  
«Занзабелла в Париже».  
Начало 20-х годов.

Р. Качанов,  
Л. Шарцман.  
Кадр из мультфильма  
«Чебурашка».

вуют и действуют в небывалых, сказочных ситуациях.

Работа художника такого фильма отличается от творчества, например, художника-иллюстратора тем, что образы, созданные постановщиком мультипликационного фильма, «оживут» на экране, композиция будет изменяться во времени и в пространстве. Поэтому задача курса «Мастерство художника мультфильма» — научить студента не просто выдумать и нарисовать персонаж, но видеть его в действии, в различных сценах будущего фильма, в связи с другими героями и уметь скомпоновать его во многих рисунках, которые затем собираются на пленке, создавая на экране живой и яркий образ. На факультете читаются лекции по рисунку, живописи, архитектуре, истории искусств, истории кино, моделированию костюма, музыковедению и другим предметам.

Многие выпускники института стали известными режиссерами и художниками мультфильма, некоторые успешно работают в книжной графике и в театре. Бывшие студенты художественного факультета ВГИКа трудятся на киностудиях Молдавии, Азербайджана, Узбекистана, а также в Монголии, Румынии, Болгарии, во Вьетнаме.

При поступлении в институт на художественный факультет, где готовят художников-мультипликаторов, требуется представить на конкурс рисунки, сдать экзамены по специальности (рисунки, живопись, композиция) и по общеобразовательным предметам.

Чтобы выдержать конкурсные испытания, необходимо упорно учиться — много рисовать, заниматься живописью, развивать чувство композиции. И еще помните, что наблюдательность, фантазия нужны художнику-мультипликатору не меньше умения рисовать. Потому что, как писал И. Иванов-Вано, искусство мультфильма правдиво, как вымысел, и невероятно, как сама жизнь. Реальное сочетается с невероятным, а невероятное становится реальным.

А. ПОДГУРСКАЯ

Памятник Петру I в Ленинграде, исполненный Э. Фальконе, невозможно представить без мощной гранитной скалы, на краю которой вздыбился конь с великодержавным всадником. Здесь пьедестал (постамент) и скульптурная композиция образуют нерасторжимое целое. Четкий замкнутый силуэт группы словно повторяется в обобщенных формах гранитной глыбы. Строгие формы памятника прекрасно увязываются и с окружающим его архитектурным пространством, и с широко открытым простором Невы.

Пьедестал в этом памятнике играет двоякую роль: связывает с окружающей средой и в то же время придает образу возвышенный, героический характер. Фальконе добился впечатляющего единства двух основных противоречивых функций пьедестала. Желая возвысить монумент над обыденной реальностью, скульптор избирает пьедестал строгих геометрических форм и значительных размеров. Тем самым памятник словно изолирован от окружающего пространства, доминирует над ним. Необходимым условием здесь является верно найденное соотношение размеров и постамента. Важно, чтобы одно не подавляло другого. Если же скульптор ставит задачей как можно органичнее слить памятник с окружающим пространством, то обычно выбирает низкий пьедестал, а иногда и вовсе от него отказывается. Например, А. П. Кибальников в своем знаменитом мемориале расположил скульптуры на территории Брестской крепости почти на уровне земли.

В истории мирового искусства встречаются пьедесталы самых различных форм и размеров, пропорций и силуэтов. Они могут быть вертикальными и горизонтальными, высокими и низкими, украшенными аллегорическими фигурами или же лишенными какого-либо декора. Древние греки для своих статуй предпочитали невысокие постаменты, а скульпторы итальянского Раннего Возрождения, наоборот, массивные и достаточно высокие. Мастера эпохи барокко, китайской и японской средневековой скульптуры стремились как бы растворить статуи в окружающем пространстве, особенно в зелени парков и садов. Поэтому они избирали для своих произведений низкие пьедесталы.

Осуществляя грандиозную программу ленинской монументальной пропаганды, советские ваятели посвящают свои произведения лучшим людям страны — государственным и общественным деятелям, воинам-героям, ударникам пятилеток, ученым, писателям, композиторам, художникам. И каждая скульптурная композиция имеет пьедестал, наиболее полно отвечающий содержанию и форме произведения.

**В. СИНЮКОВ**

Сдано в набор 08.06.82. Подп. в печ. 27.07.82. А02347. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,4. Тираж 160 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 869.

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

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

**ЮНЫЙ  
ХУДОЖНИК**

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ 8. 1982.

**В НОМЕРЕ:**

**НАВСТРЕЧУ 60-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР**

- Грузинская ССР**
- |   |                                   |                        |
|---|-----------------------------------|------------------------|
| 1 | Созидающая сила творческого роста | <i>И. Орджоникидзе</i> |
| 2 | Герб Грузинской ССР               | <i>В. Похлебкин</i>    |
| 4 | Взлет художественного творчества  | <i>Н. Джанберидзе</i>  |
- МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА**
- |    |                                       |                    |
|----|---------------------------------------|--------------------|
| 8  | Уча Джапаридзе                        | <i>А. Лебедев</i>  |
| 12 | ГАЛЕРЕЯ «ЮНОГО ХУДОЖНИКА»             |                    |
| 13 | Если бы не было искусства живописи... | <i>Н. Думбадзе</i> |

**МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА**

- |    |             |                  |
|----|-------------|------------------|
| 14 | В. Г. Перов | <i>А. Жукова</i> |
|----|-------------|------------------|
- КРУГ ЧТЕНИЯ**
- |    |                            |  |
|----|----------------------------|--|
| 18 | Нестеров и Стасов о Перове |  |
|----|----------------------------|--|

**ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ**

- |    |                               |                    |
|----|-------------------------------|--------------------|
| 22 | Памятник Петру I в Ленинграде | <i>С. Орлов</i>    |
| 25 | Спутники Медного всадника     | <i>В. Федорова</i> |

**НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

- |    |                   |                     |
|----|-------------------|---------------------|
| 27 | Алванский пардаги | <i>Д. Цицишвили</i> |
|----|-------------------|---------------------|

**ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ**

- |    |                         |                     |
|----|-------------------------|---------------------|
| 30 | Молодые графики Тбилиси | <i>С. Хромченко</i> |
|----|-------------------------|---------------------|

**УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

- |    |                                     |                  |
|----|-------------------------------------|------------------|
| 32 | Живопись на пленэре (беседа вторая) | <i>А. Алехин</i> |
|----|-------------------------------------|------------------|

**МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА**

- |    |                   |                    |
|----|-------------------|--------------------|
| 36 | Сандро Боттичелли | <i>О. Петрочук</i> |
|----|-------------------|--------------------|

**В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА**

- |    |                          |                    |
|----|--------------------------|--------------------|
| 42 | Поэзия гравюры на дереве | <i>А. Колчанов</i> |
| 44 | Рисуют дети Грузии       | <i>С. Астанина</i> |

**ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ**

- |    |                        |                      |
|----|------------------------|----------------------|
| 46 | Как делают мультфильмы | <i>А. Подгурская</i> |
|----|------------------------|----------------------|

На 1-й странице обложки: У. Джапаридзе. Думы матери. Масло. 1945. Тбилисский государственный художественный музей.

На 2-й странице обложки: Л. Непомнящий. 60 лет образования СССР. Плакат. 1982. Правая часть триптиха.

На 3-й странице обложки: Тбилиси. Фото. 1982.

На 4-й странице обложки: К. Коровин. Бумажные фонарики. Масло. 1898. Государственная Третьяковская галерея.

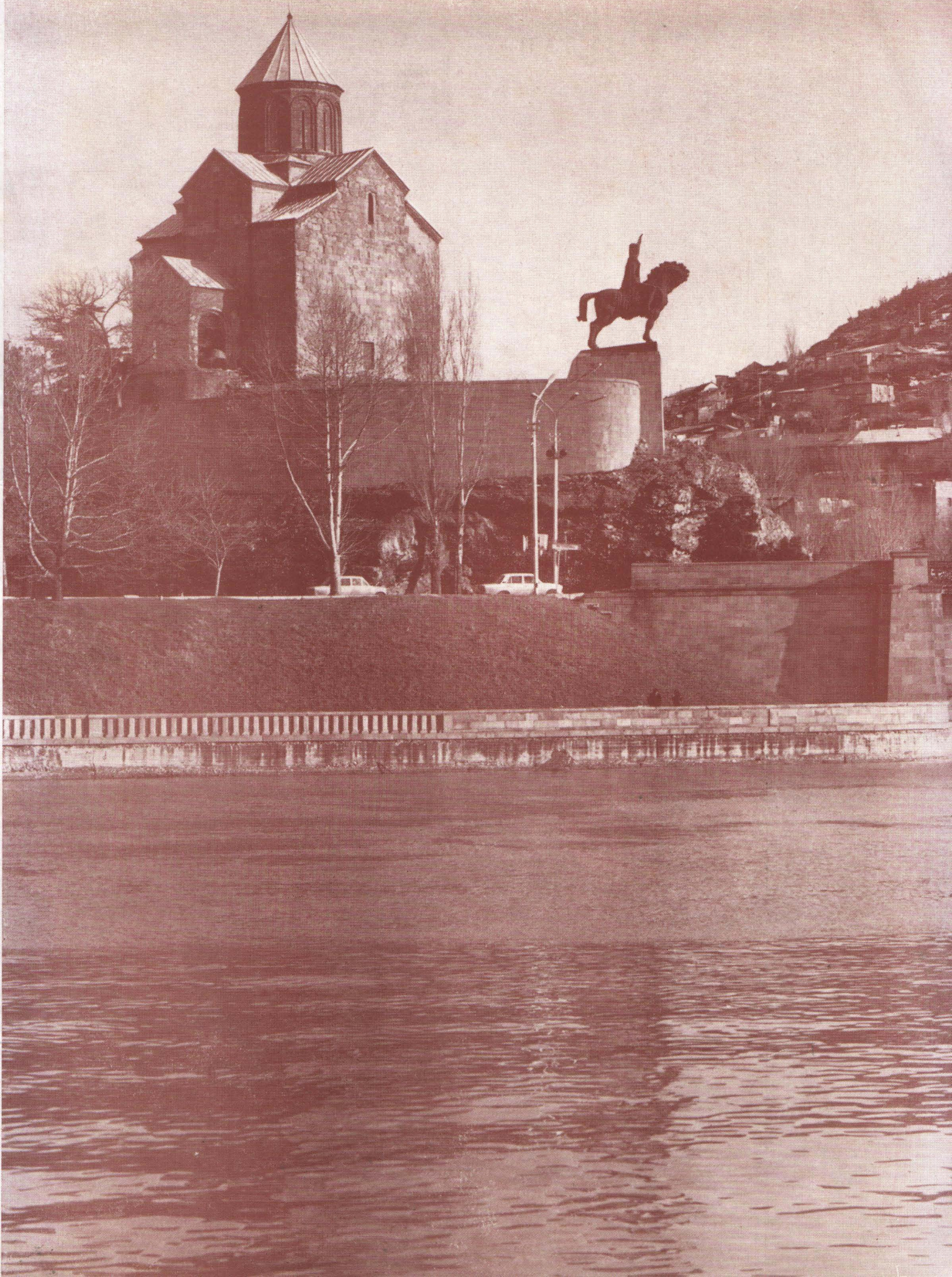
Главный редактор **Л. А. Шитов**

Редакционная коллегия: **А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбадян, Б. М. Неменский, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова** (зам. главного редактора), **А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев** (ответ. секретарь), **В. М. Ходов, Л. И. Швецова, Т. Н. Яблонская**  
Главный художник **А. К. Зайцев**

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

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.





Kaplan, L.