

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





## БЫТЬ НУЖНЫМ РОДИНЕ

Сегодня, когда исполняется 50 лет со дня учреждения звания «Герой Советского Союза», с особой силой вспоминаю события, связанные с историческими походами ледоколов «Сибиряков» и «Челюскин», в которых мне посчастливилось участвовать.

Когда я впервые пришел на «Сибиряков» с чемоданом, набитым бумагой и красками, то не надеялся остаться на судне. Но мне невероятно повезло, я стал полноправным членом экипажа. На корабле встретил удивительных людей — знаменитого ученого О. Шмидта, профессора В. Визе, радиста Э. Кренкеля, кинорежиссера В. Шнейдерова, капитана В. Воронина. Будучи художником, я решил стать летописцем ледовой эпопеи. И, видимо, с этой задачей справился, потому что был приглашен в новую арктическую экспедицию, которая началась 16 июля 1933 года на ледоколе «Челюскин».

Рисовал без устали, наладил выпуск стенной газеты «Ледовый Крокодил». Работы носили юмористический характер — вопреки драматическим событиям, сопровождавшим поход. Небольшой корабль, на борту которого находилось сто пять человек, в том числе десять женщин и двое детей, затонул от сильного сжатия льдов в Чукотском море, почти в двухстах километрах от берега.

Не оставляя надежды на спасение, челюскинцы поставили на льдине палатки, наладили скромный лагерный быт. Я же сразу после высадки на лед, помимо участия в постройке аэродрома и других неотложных делах, организовал выпуск стенной газеты «Не сдадимся».

Помощь с Большой земли к нам пришла от пропавших летчиков С. Леваневского, А. Ляпидевского, В. Молокова, Н. Каманина, И. Доронина, М. Водопьянова, М. Слепнева. Это они стали первыми героями Советского Союза.

Даже не верится, что со времени окончания челюскинской эпопеи прошло полвека. Советской власти было тогда всего полтора десятка лет, но уже в полную силу проявились творческие возможности народа, созидательная мощь социализма, его новаторский дух. Рождались города и колхозы, осваивались неведомые земли, влекли открытия и подвиги. Зенардным делом стало покорение неприступного Севера.

В те годы я воочию убедился, что труд художника нужен стране наравне с трудом рабочих и ученых, бойцов и колхозников. Особенно почувствовал это во время ледовых походов, когда в меру своих возможностей и с сознанием большой ответственности стремился запечатлеть наиболее интересные и знаменательные моменты из жизни полярников. Наблюдал, делал натурные зарисовки, композиции, дружеские шаржи. Всегда было приятно, когда полярники, нимательно рассматривая мои работы, проявляли к ним живой интерес.

Вернувшись в Москву, с радостью узнал, что мои старые коллеги — воспитанники изостудий и кружков — не только остро, как и вся наша страна, переживали драматические события, но и посвятили че-

люскинской эпопее тысячи акварелей, гуашей, карандашных рисунков. Некоторые из них были опубликованы на страницах довоенного «Юного художника».

В те годы стали возникать в нашей стране первые детские художественные школы. Я всегда с большим интересом посещал их, беседовал с воспитанниками, следил за успехами учащихся и педагогов.

Сейчас число таких школ возросло в сотни раз, они работают и на жарком юге, и на Крайнем Севере, во всех уголках нашей страны. Их значение в деле повышения культурного уровня народа очень велико, недаром в проекте ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы» говорится и о необходимости дальнейшего развития художественных школ.

Призванные приобщать советских ребят к художественному творчеству, воспитывать их нравственно, духовно, политически, они в то же время являют собой начальную ступень профессионального образования — важный этап как в развитии будущего живописца, графика, скульптора, прикладника, так и в формировании гражданского облика человека, независимо от того, какую он изберет профессию.

Понимая это, Академия художеств СССР, которая накопила за 225 лет огромный педагогический опыт, уделяет детским художественным школам самое пристальное внимание. Это выражается, в частности, и в тесных творческих контактах с журналом «Юный художник». На его страницах беседуют с вами, ребята, ведущие мастера нашей страны, лучшие педагоги, члены-корреспонденты и действительные члены Академии художеств.

Всегда, даже в самых сложных и противоречивых художественно-исторических ситуациях, академия стояла на непоколебимом фундаменте. Этот фундамент — реалистический, строгий рисунок, важнейшее средство отображения действительности. Поэтому так важно с начальных шагов обучения стремиться к освоению профессиональной, прежде всего, графической грамоты, всегда помнить, что упущенное наверстывать трудно, а порой и невозможно.

Развитие юного дарования — это и формирование творческой индивидуальности. Оно немислимо, если подросток слепо копирует чужие рисунки или работает по шаблону, стандартно, заботясь лишь о декоративной силе красок, не старается осмысливать явления окружающей жизни, равнодушен к волнующим событиям современности.

Важно освоить простое, прежде чем перейти к сложному. Пренебрежение этим правилом приводит к созданию слабых в профессиональном отношении произведений. А в дальнейшем — иногда и к ложному пути в творчестве, губящему талант, наносящему ущерб социалистической культуре.

Пусть рост вашего мастерства, дорогие юные художники, всегда диктуется любовью к людям, природе, потребностью идти в ногу со временем, стремлением быть нужным Родине.

## В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛАХ

### ЛИТОВСКАЯ ССР

Эстетическое воспитание юных граждан в Литве начинается с детского сада, продолжается в школе и заканчивается в институте.

Детская художественная школа в Шяуляе была открыта в 1967 году. Над оформлением ее классов и фойе много потрудились вместе и ученики и учителя.

Наряду с циклом специальных предметов ребята с интересом изучают технику офорта и линогравюры, различные виды декоративно-прикладного искусства.

Мы гордимся тем, что больше половины наших выпускников учатся в высших и средних художественных учебных заведениях страны.

Школа обменивается выставками с ДХШ Украины, Эстонии, Москвы.

**И. САМАЛИОНИС,**  
директор ДХШ

г. Шяуляй

### МОЛДАВСКАЯ ССР

У Каларашской детской художественной школы семь филиалов в районе. В селах, где организованы филиалы, мы открываем народные университеты, проводим лекции, бе-

седы, выставки, в том числе с участием юных сельских художников.

В небольшом школьном музее собраны рисунки учащихся тех художественных школ страны, с которыми нас связывает тесная дружба.

**Н. БАСАРАБ,**  
директор ДХШ

г. Калараш

### ТАТАРСКАЯ АССР

Учащиеся нашей детской художественной школы любят работать акварелью. Ведь именно эта техника позволяет добиться прозрачности изображения, тонкости и свежести цвета.

Посмотрите на натюрморт Фаи Насыбуллиной: девочке удалось передать и сочность арбуза, и гладкую поверхность винограда, и ощущение хрупкости арбузного ломтика.

**А. ИНШАКОВ,**  
директор ДХШ № 2

г. Казань

### СЕВЕРО-ОСЕТИНСКАЯ АССР

Работу над портретом младшие ученики нашей школы искусств начинают с внимательного изучения лиц друг друга. Чем чаще они рисуют с натуры, тем больше убеждаются в том, что форма головы, части лица у каждого человека различны, имеют свои характерные особенности.

В этой работе многое зависит от умения педагога преподнести де-



**С. Зигмантас,**  
15 лет.  
Музей.  
Офорт.  
ДХШ, г. Шяуляй.

**Марийка**  
Неменушкая, 7 лет.  
Портрет папы.  
Акварель.  
Школа искусств,  
г. Орджоникидзе.

**Фаи Насыбуллина,**  
15 лет.  
Натюрморт с арбузом.  
Акварель.  
ДХШ № 2, г. Казань





тям элементарные основы рисунка головы. Надо приучить себя, рисуя лицо — видеть всю голову, а рисуя голову — знать, что за человек перед тобой.

Может быть, именно здесь и начинается та огромная область изобразительного творчества, которая называется «портрет».

**Ф. ДМИТРЕНКО,**  
кандидат педагогических наук

г. Орджоникидзе

## БУРЯТСКАЯ АССР

И знойным летом, и в сорокаградусные морозы в Бурятии много солнца. Оттого, наверное, насыщены солнцем и этюды учащихся ДХШ города Улан-Удэ.

В каждом из них — красота окружающего мира, красота труда человека. Этой важной теме в школе уделяют особое внимание: любят ребята рисовать и степи скотоводов, и тайгу охотников-промысловиков, и новостройки родного города. Традиционными стали выставки детского творчества школьников Бурятии, которые проводятся в новом здании художественного музея Улан-Удэ.

**В. ПОЛУНИНА**

## САХАЛИНСКАЯ ОБЛАСТЬ

На острове Сахалин за последние годы открыто семь детских художественных школ, одна из них — в поселке Тымовское, центре сельскохозяйственного района. И хотя занятия по рисованию начинаются в 15.00, юные художни-

ки задолго до начала уроков приходят в любимую школу и приводят с собой младших сестер и братьев.

Воспитанники Галины Андреевны и Владимира Ивановича Климовых — преподавателей ДХШ — с увлечением осваивают рисунок, живопись, композицию. Работы учащихся демонстрировались не только в кинотеатре поселка, но и на областных выставках, а лучшие рисунки отправились за океан — в Японию.

**Р. ГОРОХОВА**

г. Южно-Сахалинск

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОБЛАСТЬ

В родном городе все дорого: и маленький ручеек на дне глубокого оврага, и ажурный подвесной мост, и замечательные памятники старины, и новые жилые кварталы. С любовью рисуют ребята свой Кронштадт.

Возникший в начале XVIII века, младший брат Петербурга строился теми же знаменитыми архитекторами, что и сама северная столица. Здесь работали В. Баженов, Ч. Камерон, А. Брюллов, А. Захаров, Д. Трезини, С. Чевакинский.

Самые разные темы можно встретить в композициях учеников школы, но есть одна, особенная, выполняемая с необыкновенным чувством и всегда удачная — это тема героического Кронштадта.

Неисчерпаемые возможности для творчества дает богатое историческое, революционное и военное прошлое города.

Идет время. Ребята

вырастают. Ближе знакомятся они со славной историей города: встречаются с ветеранами — защитниками Кронштадта, ходят в гости к шефам-морякам и к рабочим Морского завода. Свои впечатления отражают в рисунках. И уже совсем по-другому, торжественно и гордо произносят они эту, казалось бы, простую и привычную фразу: «Мы из Кронштадта!»

**Н. КАРЬКОВА,**  
преподаватель ДХШ

г. Кронштадт

## РИСУЮТ ДЕТИ АДЫГЕЙ

Эта выставка была посвящена 60-летию со дня рождения пионерской организации Адыгей.

Лучшие рисунки и произведения декоративно-прикладного искусства демонстрировали учащиеся детских художественных школ и изостудий Адыгейской автономной области Краснодарского края.

«Рисунки детей, — написал в книге отзывов ветеран Великой Отечественной войны А. М. Григорьев, — дают огромную веру в торжество мира, труда и надежду на светлое будущее подрастающего поколения под мирным солнцем планеты Земля».

**Л. ВОЛОДЧЕНКО**

г. Майкоп



**Миша Болонев,**  
16 лет.  
В окрестностях Улан-Удэ.  
Акварель.  
г. Улан-Удэ  
Бурятской АССР.

**Саша Немькин,**  
13 лет.  
Разгрузка парома.  
Акварель.  
ДХШ № 5 г. Кронштадта  
Ленинградской области.

**Оля Гусева,** 11 лет.  
Портрет подруги.  
Акварель.  
ДХШ № 5 г. Кронштадта  
Ленинградской области.

**Миша Константинов,** 9 лет.  
На Севере.  
Тушь, перо.  
ДХШ пос. Тымовское  
Сахалинской области.

## ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ

Московский Кремль неотделим от имени Владимира Ильича Ленина. Здесь он жил и работал с марта 1918 года по май 1923-го, отсюда руководил молодой Страной Советов. На Ивановской площади — самой просторной в Кремле — Ленин вместе с Калининим, Ворошиловым, Фрунзе принимал парады кремлевских курсантов. 1 мая 1920 года он работал здесь на Первом Всероссийском субботнике. В короткие минуты отдыха Владимир Ильич любил гулять по Кремлю.

Тут, на краю Ивановской площади, окаймленный зеленью Тайницкого сада, и стоит памятник Ленину, сооруженный в 1967 году по проекту известных ленинградских мастеров — народного художника СССР Б. Б. Пинчука и народного архитектора СССР С. В. Сперанского.

Проектирование монумента поставило перед авторами задачи чрезвычайной сложности и ответственности. Чтобы глубоко и многопланово раскрыть образ великого вождя революции, основателя первого в мире социалистического государства, предстояло создать в самом сердце нашей древней столицы цельный скульптурно-архитектурный комплекс. Его надо было органично включить в исторически сложившийся кремлевский ансамбль, ведь обрамляющие площадь постройки — выдающиеся произведения русского искусства. Колокольня Ивана Великого, Успенский собор, Арсенал, нынешнее здание Совета Министров СССР (в прошлом Сенат) и другие здания, хотя и сооружены в разные эпохи, удивительно дополняют друг друга. На Ивановскую площадь своим главным фасадом выходит и Дворец съездов.

К 1965 году, когда был объявлен всесоюзный конкурс на новый памятник для Кремля, Бениамин Борисович Пинчук уже более 40 лет работал в скульпту-

ре, создал немало правдивых портретов, статуй и памятников Ленину. Пожалуй, не было такого года в жизни скульптора, когда бы он не работал над образом Ильича. Широко известны его композиции «В. И. Ленин в Разливе», «Ленин-вождь», «Ленин на трибуне», памятники в Оренбурге и Красноярске. Один из ведущих наших зодчих, Сергей Борисович Сперанский, тоже имел 25-летний опыт проектирования разнообразных, главным образом ленинградских, сооружений: телебашня, станции метро, гостиница «Ленинград», архитектурная часть многих монументальных ансамблей.

И вот новая — и ответственнейшая — работа!

С самого начала авторы считали, что в условиях Кремля памятник не должен быть большим по размеру. Зрителям надо дать возможность внимательно рассмотреть лицо, фигуру, чтобы всем сердцем ощутить: Ленин и сегодня с нами. Крупномасштабный монумент потребовал бы слишком большого обобщения форм, не увязывался бы с близко расположенными разновременными постройками.

Окончательно определяя размеры памятника, уточняя место его установки, авторы много раз ставили и передвигали в Тайницком саду фанерный макет-силуэт в величину сооружения. Вновь и вновь делали они эскизы, рисунки, наброски, изучали документальные кинокадры и фотографии, читали статьи и письма Ленина, просматривали произведения советской Ленинианы.

Пинчук и Сперанский создали памятник традиционной формы — бронзовая скульптура на гранитном пьедестале. По бокам две гранитные скамьи: здесь можно посидеть, будто приблизившись к дорогому для всех трудящихся Ильичу. Этой задаче отвечает и другой композиционный прием — скульптура помещена на низком постаменте.

С близкого расстояния хорошо виден скульптурный образ Ильича с подробно проработанным портретом.

Когда сравниваешь созданную Пинчуком статую с фотографиями и кинолентами, изображающими Ленина, видно, что скульптор как бы синтезировал свои впечатления от них и тем достиг правдивой передачи. «Простота. Прост как правда», — слова сормовского рабочего Дмитрия Павлова, которые приводит Горький, очень подходят к характеристике этого образа. Авторам веришь: Ленин мог так сидеть — в раздумье, в спокойной и в то же время динамичной позе. Здесь нет конкретной скамейки — может быть, это просто парапет или даже ступенька. Ильич сидит на самом кончике условно изображенного сиденья, упругость ощущается во всей фигуре, в положении ног, выразительной трепетности рук. «Готовясь к конкурсу на памятник В. И. Ленину в Кремле, я представлял себе Ильича живым. В некий час он вышел к деревьям, сел, задумался. Я чувствую его готовым переглянуться с человеком, подошедшим к нему, готовым с порывистостью, свойственной ему, встать, быстро уйти в кабинет, действовать, решать», — вспоминает Пинчук.

Со стороны главного фасада памятник предстает компактным объемом со спокойным цельным силуэтом. Если его обходить в направлении часовой стрелки, то сначала с фаса, затем с трехчетвертного поворота он откроется наиболее выигрышно. Отсюда живее всего ощущается состояние фигуры, ее небольшой наклон вперед, спокойный, но энергичный разворот плеч, положение рук. Зрительное впечатление обогащают детали, лаконично выразителен ритм складок, все более активный по мере приближения к главному фасаду памятника. Скульптор лепит детали — галстук, лацка-

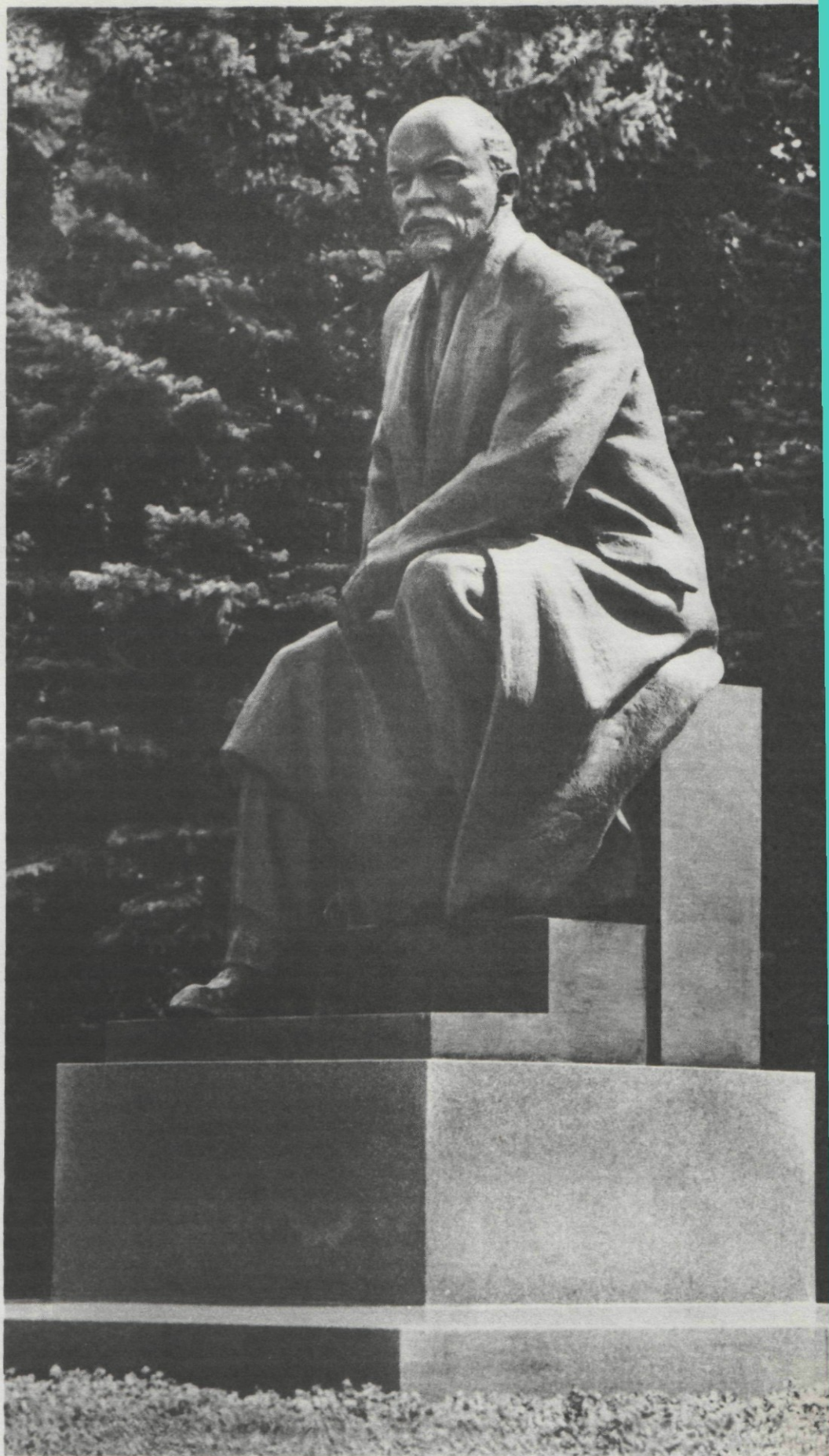
Б. Пинчук (скульптор),  
С. Сперанский (архитектор).  
Памятник В. И. Ленину  
в Московском Кремле.  
Бронза, гранит. 1967.

ны пальто, тактично отмечая вертикали, подводящие взгляд к лицу.

С особым чувством создавал Пинчук портрет Ленина. Он глубоко осмыслил индивидуальные черты характера и внешнего облика вождя: подчеркнул обаяние его природы и одновременно показал человека мощного интеллекта и решительного действия. Ильич изображен без головного убора — открыт его «огромный лоб», которому посвятили великолепные строки Горький и Маяковский. «Хотелось, — писал потом Бениамин Борисович, — донести до зрителя живые черты величайшего и самого человечнейшего из людей, создать образ правдивый, простой, каким он живет в народе». Ленин в трактовке скульптора даже в минуты отдыха полон больших государственных забот. И раздвигаются границы камерности памятника — впечатление лирического, повседневного приобретает широкий, исторически значимый смысл.

Мастерски организовал пространство памятника архитектор С. Б. Сперанский. Конструкцией постамента и планировкой территории он определил логическую простоту и ясность всего сооружения, рождающую ощущение прочности и силы. Искусно выбраны пропорции постамента, удачно спланирован участок с подводящими дорожками. Строгие, геометрически правильные формы пьедестала, площадки и подходов к ней делают монумент торжественно-парадным. В то же время вся композиция уверенно «вписана» в свободные контуры Тайницкого сада, приобретая живописную выразительность. Родился особый микроансамбль, скромная и поэтичная торжественность которого гармонирует с окружающими памятником высокими образцами архитектуры. Сейчас уже невозможно представить Ивановскую площадь, Тайницкий сад без этого памятника — так органично вошел он в ансамбль Московского Кремля.

И. АБЕЛЬДЯЕВА



# ЭРМИТАЖ



**В** центре Ленинграда, на левом берегу Невы, находится самый крупный и старейший музей нашей страны — Государственный Эрмитаж. По утрам около главного входа собираются люди, желающие посетить сокровищницу искусств, ознакомиться с богатыми коллекциями, увидеть роскошные залы Зимнего дворца, резиденцию бывших царей Российской империи.

Ныне Эрмитаж занимает пять зданий. Четыре из них стоят на набережной, одно, построенное в 1851 году, выходит на улицу Халтурина, бывшую Миллионную. Фасад его имеет величественный портик с десятью гранитными статуями атлантов,

поддерживающих тяжелое перекрытие.

В Эрмитаже выставками шести отделов занято 353 зала. В разделе истории первобытной культуры экспонируются каменные орудия эпохи палеолита, изготовленные в глубокой древности. В этом же отделе на основе археологических находок можно проследить за постепенным

**Б. Растрелли.**  
Подъезд Зимнего дворца.  
Вид со стороны Дворцовой площади.

Панорама зданий Эрмитажа со стороны Невы.

развитием культуры от эпохи каменного века до железного. В курганах причерноморских степей найдены замечательные золотые предметы скифов, народа, населявшего южные степи с VII по III век до нашей эры. Культура, близкая скифской, была распространена на широкой полосе от Черного моря до Китая и Горного Алтая. Здесь в условиях вечной мерзлоты обнаружены могилы. В них сохранились каменные и деревянные предметы, принадлежавшие вождям племени, их одежда и даже древнейший в мире ковер.

Искусство античного мира представлено богатой коллекцией скульптуры, греческой и римской, в числе шедевров — Вене-





ра Таврическая. Скульптура поступила в музей после долгих переговоров с папой римским. В стеклянных шкафах выставлено большое количество греческих ваз, поражающих изяществом росписей. Греческие и римские колонии находились и на юге России. В отделе античного мира много предметов, происходящих из раскопок, которые ведутся и поныне.

Несколько залов отведено для искусства Востока. Экспозиция начинается с произведений, созданных в Древнем Египте и Месопотамии. Величественны каменные египетские саркофаги и громадные плиты из дворца ассирийского царя Ашшурнасирпала. Здесь представлены художественные изделия Средней Азии, Кавказа и памятники древней культуры Ирана, Турции, Индии, Японии, Китая и других стран Востока.

Особое место занимает отдел русской культуры. Экспозиция начинается с истории культуры славян и заканчивается XIX веком. Замечательны бюсты Петра I и его временщика Меншикова, выполненные скульптором К. Б. Растрелли, отцом архитектора — создателя Зимнего дворца.

Русская культура первой трети XVIII века представлена, кроме того, и во дворце Меншикова на Васильевском острове. Сейчас он вошел в состав Эрмитажа. Этот дворец — старейшее каменное здание Петербурга. Он построен в 1710 году и замечателен своими интерьерами. Некоторые комнаты сплошь украшены керамическими изразцами голландской и русской работы. Многие годы над его восстановлением самоотверженно трудились ученые и реставраторы. Кроме осмотра отреставрированных помещений дворца Меншикова, там можно ознакомиться

К. Растрелли.  
Портрет Петра I.  
Бронза. 1723—1730.  
102×90×40



с выставкой костюма петровского времени.

Отделу русской культуры принадлежат и парадные залы Зимнего дворца, богато украшенные в середине XIX века при восстановлении после пожара. Примечательно помещение Малой столовой, где в 1917 году арестовано буржуазное Временное правительство.

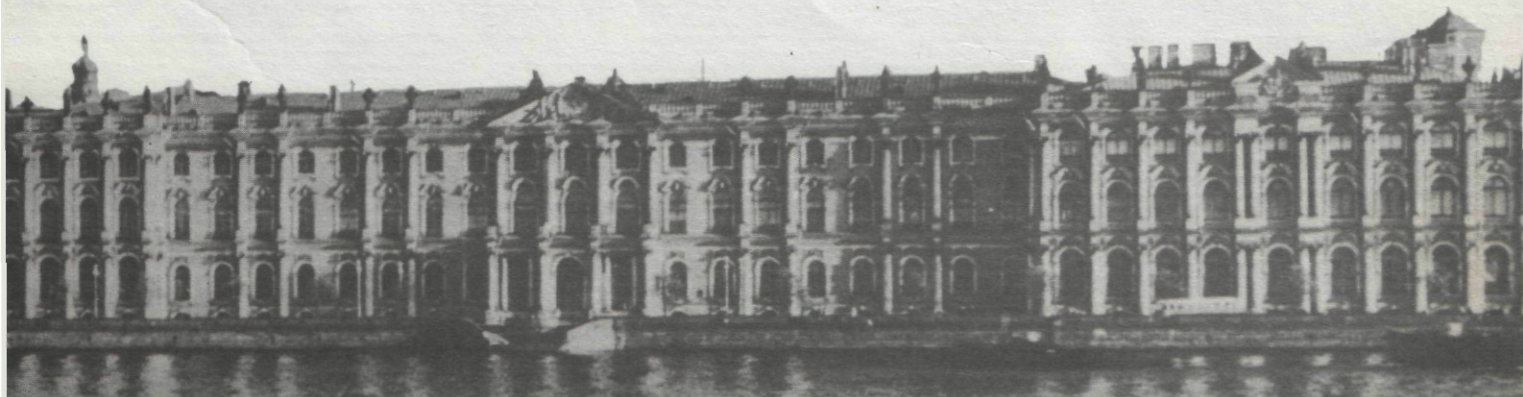
Но основную славу музея составляет картинная галерея. Здесь хранятся знаменитые шедевры итальянских художников: Беато Анжелико, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Джорджоне и многих других, хорошо известных читателям журнала «Юный художник». В залах испанской живописи — полотна величайших мастеров Веласкеса, Сурбарана, Мурильо, Гойи. Исключительны по богатству и высокому художественному уровню собрания произведений Рубенса, Ван Дейка, Рембрандта. В большом «шатровом» зале блестяще по исполнению

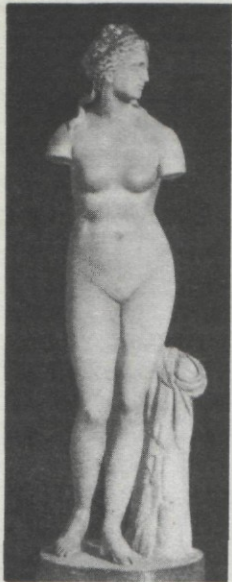
жанровые картины голландских художников XVII века. Многие залы Зимнего дворца заняты экспозицией французской парадной живописи XVII—XVIII веков. На третьем этаже произведения французских художников XIX и начала XX века: Монэ, Матисса, Пикассо, Марке и других. В составе небольшой коллекции английской живописи имеется настоящий шедевр — картина «Младенец Геракл, удушающий змея», подосланных Герой», которая была написана по заказу русского императорского двора президентом Британской академии Д. Рейнолдсом. Она в аллегорической форме олицетворяет мощь молодой России. Многие портреты выдающихся русских военных и общественных деятелей также принадлежат кисти английских художников.

В отделе западноевропейского искусства разнообразно представлена скульптура, прикладное искусство, в особенности стекло и фарфор. Немалый интерес вызывает отдел нумизматики, его монеты, медали и ордена, а также Арсенал — выставка художественного оружия и рыцарских доспехов. Он особенно привлекателен для посетителей юного возраста.

Эрмитаж — это огромный музей. За год его посещает более трех миллионов человек. Для них проводится 30 тысяч экскурсий, читается более тысячи лекций. Эрмитаж собирает, хранит, изучает и делает доступным для широких масс великое культурное наследие прошлых веков. Это крупный научно-исследовательский и просветительский центр. Он располагает большим штатом квалифицированных специалистов.

Ежегодно устраивается более десяти временных выставок. Они знакомят посетителей музея с





Афродита, так называемая Венера Таврическая. Римская копия с греческого оригинала. Высота 167. Мрамор. III век до н. э.

Статуя фараона Аменемхета III. Древний Египет. Черный гранит. XIX век до н. э.



Фигурный сосуд в виде сфинкса из некрополя близ станицы Сенной на месте древней Фанагории, Таманский полуостров. Высота 21,5. Глина. Конец V века до н. э.

Гребень из кургана Солоха близ Никополя, Приднестровье. Высота 12,3. Ширина 10,2. Золото. Конец V — начало IV века до н. э.

Бляха в виде фигуры оленя из кургана близ станицы Костромской, Прикубанье. Длина 31,5, ширина 22,5. Золото. Конец VII — начало VI века до н. э.

К. Ухтомский. Зал греческой скульптуры. Аquareль. 1853. 29,1 × 37,8 ▷



культурой социалистических стран, с творчеством прогрессивных художников Западной Европы, Америки, развивающихся стран. Эти зарубежные выставки дают возможность посетителям Эрмитажа воочию видеть величайшие шедевры искусства, которые хранятся в крупнейших музеях мира. Таков Эрмитаж сегодня. Но до того как стать народным музеем, он прошел долгий и сложный путь.

Основание картинной галереи Эрмитажа относят к 1764 году, когда в Зимний дворец по указу императрицы Екатерины II было доставлено 225 картин, купленных в Берлине. Во дворцах XVIII века обычно устраивали павильоны «Эрмитаж». Само слово в переводе с французского означает «место уединения». Павильоны состояли из двух этажей, внизу слуги и повара сервировали стол, который поднимал-

ся на второй этаж, где находились в уединении хозяева дворца. Такой «Эрмитаж» был сооружен в конце «висячего сада» — здания, возведенного рядом с Зимним дворцом. В нем находились два стола на 12 персон. В этой небольшой комнате, названной «Эрмитажем», были развешаны 93 картины.

После закупки первых картин в 1764 году галерея дворца стала быстро расти. По мере увеличения коллекции к Зимнему дворцу пристраивали новые здания для этих поступлений. О росте картинной галереи говорили «растет Эрмитаж», и название стало традиционным. Именно этим и объясняется тот факт, что один из крупнейших в мире музеев носит не соответствующее ему название.

Долгое время Эрмитаж считался частью Зимнего дворца, и доступ посетителей был возмо-

жен лишь с разрешения Управления императорского двора и обязательно в парадном платье. С начала XIX века он занимал важное место в истории русской культуры. Многие художники того времени: Ф. Толстой, К. Брюллов, А. Венецианов, П. Федотов — постоянно посещали Эрмитаж, изучали творения великих мастеров прошлого. Они их копировали, совершенствуя мастерство. И ныне студенты института Академии художеств проходят обязательную практику — копирование картин Эрмитажа. Любил и хорошо знал Эрмитаж А. С. Пушкин. В 1832 году через поэта В. А. Жуковского он получил постоянный билет в музей. О многих картинах и галерее портретов героев 1812 года часто упоминается в стихах Пушкина. Он посещал библиотеку и на листке из записной книжки сделал рису-



нок статуи великого Вольтера, изваянной Ж. Гудоном.

В 1842—1851 годах по проекту строителя Мюнхенской пинаотеки Л. Кленце сооружено специальное музейное здание «Новый Эрмитаж», залы которого отделаны русскими архитекторами и скульпторами, работавшими под руководством В. Стасова и Н. Ефимова. Статуи атлантов выполнены русскими мастерами под руководством скульптора А. Теребенева с большим мастерством, что восхищало автора проекта Л. Кленце.

В 1852 году состоялось открытие музея в здании Нового Эрмитажа, но уже через год после этого император Николай I отдал распоряжение о том, чтобы выдачу билетов на посещение Эрмитажа производила «придворная контора».

Вход и вестибюль Главного

подъезда не были рассчитаны на многолюдное посещение, и долго на внутренней стороне тамбура сохранялось примитивное приспособление из десяти костяшек, перекидываемых по дуге. По ним швейцар мог по десяткам пересчитывать посетителей. Лишь через сто лет после основания картинной галереи Зимнего дворца, в условиях общественного подъема 60-х годов XIX века, Эрмитаж шире раскрывает двери. С этого времени введена должность директора, которую занимали именитые люди, связанные с императорским двором, часто дипломаты. Теперь произведения искусства изучало новое поколение русских художников: В. Перов, И. Крамской, В. Суриков, И. Репин. Писатель Д. Григорovich написал интересную книгу о музее.

В. В. Стасов, выдающийся искусствовед и художественный

критик, считавший Эрмитаж «самым сильным впечатлением юности», в 1877 году писал с сожалением, что музей из-за ограниченности доступа не выполняет своего настоящего назначения.

Накануне первой мировой войны Эрмитаж посещало около 180 тысяч человек в год. Художественная общественность ставила вопрос об организации экскурсий в музей, хотя это встречало противодействие со стороны директора. В 1913—1914 годах в Эрмитаже начали проводить экскурсии рабочих. Их организовывали профсоюзные объединения. Большевистская газета «Правда» печатала краткие методички посещения петербургских музеев.

После Великого Октября произошел решительный перелом в жизни музея.

С первого дня победы Совет-

ской власти Эрмитаж, основные коллекции которого были эвакуированы в Москву, стали охранять красноармейцы с красной повязкой на рукаве. Декрет об охране исторических памятников и о передаче музея из собственности царской семьи государству сыграл решающую роль в перестройке музея. Значительно увеличались ценные коллекции. Постепенно Эрмитажу передавались залы Зимнего дворца. Сотрудники музея стали организовывать научно-просветительскую работу. Они откликнулись на призыв партии сделать доступными для всех трудящихся сокровища искусства, созданные народом. Потребовалось много сил, энергии и времени для того, чтобы поставить музейное дело на службу интересам нового общества. Окончательно завершить этот процесс помешала Великая Отечественная война. В исключительно короткий срок, в течение недели, в Свердловск эвакуировали основную часть ценностей музея. В Ленинграде же предстояло выполнить еще многое. Необходимо было надежно укрыть оставшиеся

произведения, организовать оборонную работу, устроить бомбоубежище. Зимой 1941/42 года в бомбоубежищах Эрмитажа постоянно жили около двух тысяч человек; в свободное от оборонной работы время продолжались научные исследования.

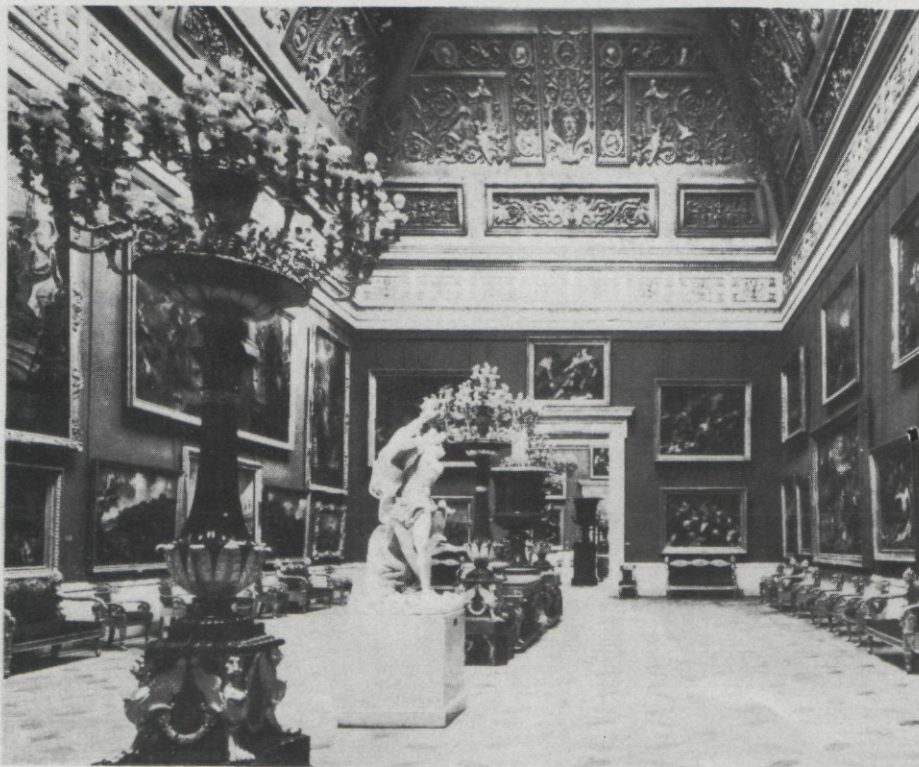
В условиях войны и тяжелейших дней блокады Ленинграда сотрудники Эрмитажа сохранили бесценные коллекции музея, и 8 ноября 1945 года тысячи ленинградцев пришли в Эрмитаж на открытие первых залов любимого музея. К 1950 году его экспозиции были окончательно восстановлены, но пришлось еще долго залечивать раны зданий, пострадавших от обстрелов и бомбежек с воздуха.

Сегодня Эрмитаж служит делу просвещения и эстетического воспитания нашего народа. Он гостеприимно открывает и делает доступными для всех сокровища, собиравшиеся на протяжении более двух веков.

**Б. ПИОТРОВСКИЙ,**

*директор Государственного Эрмитажа,  
Герой Социалистического Труда,  
академик*

Зал итальянской живописи  
XVII—XVIII веков.



**М. АЛПАТОВ,**  
*доктор искусствоведения,  
лауреат Государственной  
премии СССР*

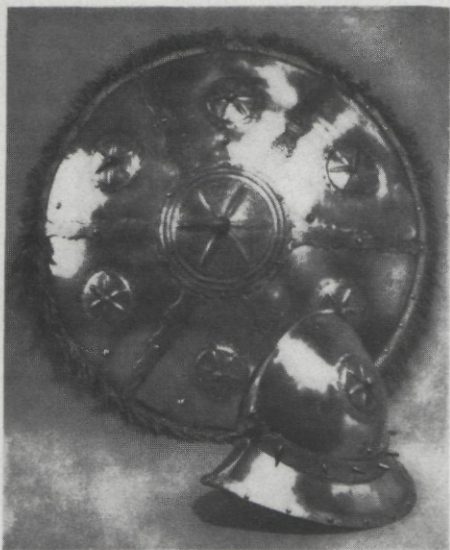
## ОБШИРЕН И НЕОБОЗРИМ, КАК НАША СТРАНА

**М**не пришлось видеть несколько мировых музеев Европы. С каждым из них Эрмитаж имеет некоторые черты сходства, и все же лицо его своеобразно и неповторимо. Как его можно определить? Что он больше всего напоминает? Весь Ленинград в целом — один из красивейших городов мира. Он как бы высечен из одного куска. Отсюда его «строгий, стройный вид». И таким же выглядит Эрмитаж с его сказочными богатствами, стройно размещенными в его просторных покоех. Весь он обширен и необозрим, как наша страна, и его бесконечные анфилады текут, как русские реки, а его залы раскинулись, как необъятные равнины и моря.

Эрмитаж выгодно отличает от многих других мировых музеев его нарядное архитектурное оформление. Этим он в большей степени обязан зодчему-поэту Растрелли, чем архитектору-эрудиту Кленце. Когда вы покидаете Лувр, то можете с Моста Искусств полюбоваться изящным изгибом Сены, но в самом Лувре вы забываете о том, что находится вокруг него. Эрмитаж более открыт по отношению к внешнему миру. Дивные виды на Неву и на дворцовый плац с аркой Росси подобны музыкальным паузам, без которых трудно выдержать в его залах могучий натиск искусства.

Многие приезжают в Ленинград только для того, чтобы побывать в Эрмитаже и поклониться его святыням. Мировое значение Эрмитажа очень возросло в наши дни. В его залах гости из далеких краев ощущают пафос революционных достижений.

Представьте себе: недоумевающий чужеземец попадает на берега Невы. Он видит, что в музее бережно сохраняются накопленные веками сокровища, и он начинает угадывать, как советский народ относится к наследию мирового искусства. Он видит художественные богатства, извлеченные из родной земли и доставленные с Запада и Востока, и он ошутит величие нашей страны. В



его сознанию укрепляется доверие — драгоценнейшее свойство, без которого в мире не может быть настоящего мира.

Эрмитаж возник более двухсот лет назад в качестве частного собрания императрицы и в течение целого столетия рассматривался как составная часть императорского дворца. Картины его были развешаны в залах, где устраивались балы и приемы, они считались принадлежностью Зимнего дворца, как роскошная мебель, люстры и служители в расшитых золотом ливреях. Впрочем, этим не ограничивалось его назначение. Создание Эрмитажа составляло звено тех мер к овладению западной культурой, которые в России усиленно принимались начиная с петровского времени. Картинная галерея была чем-то вроде библиотеки иностранных книг, которые тогда у нас усердно изучали и переводили. Образовательная роль была главнейшей причиной возникновения и существования Эрмитажа.

В годы николаевской реакции Эрмитаж, как и Академия художеств, испытал на себе ее тяжкий гнет. Екатерина благоразумно прислушивалась к голосу своих советников, и они направляли ее

Щит-рондаш и шлем-салад.  
Испания. Начало XVI века.  
Диаметр щита 68,  
диаметр шлема 23,  
высота 26.

К. Ухтомский.  
Малахитовый зал.  
Акварель. 1865.  
27,8×39.

на верный путь. Ее внук Николай I считал себя компетентным и непогрешимым не только в делах военной муштры, но и в вопросах искусства. «Фламандская школа», — безапелляционно заявлял он перед картиной итальянского мастера, и хранителю картинной галереи художнику Бруни приходилось соглашаться с августейшей атрибуцией. В те годы из Эрмитажа было продано с аукциона много картин, среди них ценные вещи, часть которых только позднее удалось вернуть.

Впрочем, эти досадные эпизоды не могли остановить общего поступательного движения. В середине XIX века Эрмитаж по примеру других мировых музеев становится публичным музеем.

Известно, что Эрмитаж был тесно связан со своей сверстницей — Академией художеств. Картинная галерея использовалась для учебных целей: здесь молодые художники имели возможность «снимать копии» с картин великих мастеров, что входило тогда в план академической подготовки. Этому содействовал и состав тогдашней картинной галереи, в которой преобладали итальянские мастера Возрождения и мастера XVII века. С другой стороны, в Эрмитаж принимались работы русских мастеров, вроде «Гумна» Венецианова и «Марии Магдалины» Александра Иванова, поскольку они в той или иной степени отвечали нормам старой живописи. В творчестве

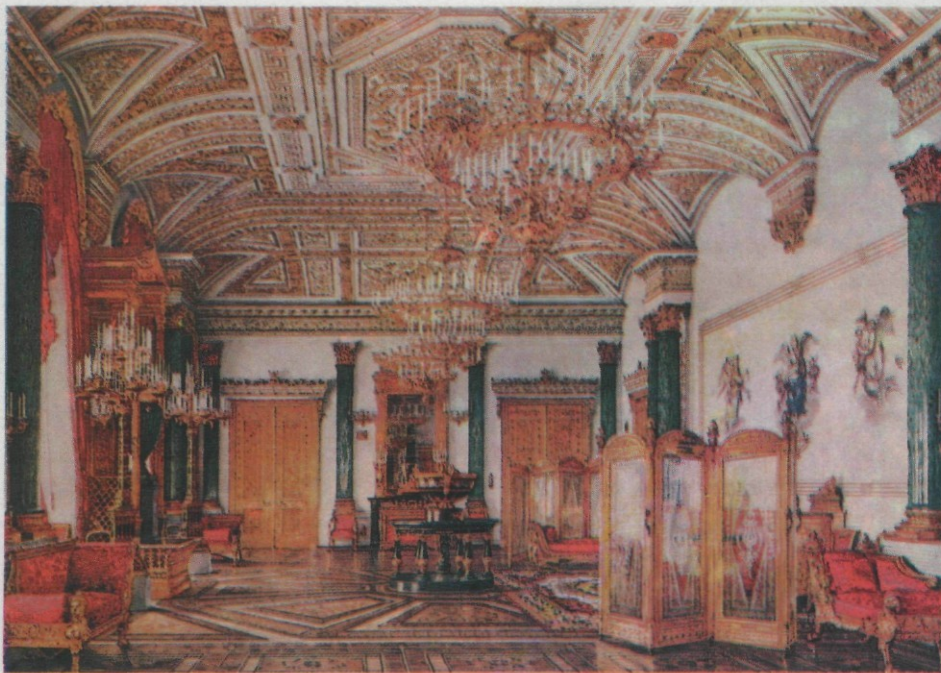
ряда наших художников, таких, как Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Венецианов, Федотов, Тропинин, Александр Иванов, Шевченко, можно заметить плоды их эрмитажных штудий.

Но соответственно всему характеру тогдашней академии дело освоения классического наследия понималось довольно узко, главным образом в плане профессиональном. Шедевры мирового искусства низводились этим до роли хрестоматийных образцов вроде тех гравюр, с перерисовки которых начиналось тогда обучение рисунку. Это мешало нашим художникам найти свой путь к пониманию того, что в классическом наследии обладает вечной молодостью.

Революция открыла перед Эрмитажем огромные возможности. Поистине это был поворотный момент его существования.

Революция не только берет под защиту эрмитажные богатства, но и с безграничной щедростью их приумножает. Почти все классическое искусство, которое имелось в нашей стране, во всяком случае памятники, имеющие музейную ценность, сосредоточиваются в Эрмитаже.

Когда от залпа «Авроры» зазвонили окна Зимнего дворца, легко было предвидеть, что революционный пролетариат овладеет «Бастилией» царизма. Но вряд ли кто мог представить себе, что эта победа приведет к тому, что музей — «придаток дворца» — распростра-



нится на всю его территорию. Рафаэли, Тицианы, Рембрандты и им подобные станут полновластными обитателями дворцовых залов.

Вещи становились на свои места, возвращались к их подлинным хозяевам. Они стали приобретать свое истинное значение. Богатства Эрмитажа настолько приумножились, что своими щедротами он без ущерба для себя смог поделиться с Москвой.

Нас не может не радовать, что эрмитажные залы полны народу. Но важно еще, какими глазами посетители Эрмитажа смотрят на его богатства. Прошло то время, когда мы ходили в Зимний дворец лишь для того, чтобы узнать, как здесь «жили цари». Советский народ не может ограничиться ролью любопытного соглядатая. Он должен вступить в тот мир искусства, который ему открывает музей, как активный делатель и переделыватель его норм и понятий.

## УРОКИ ЭРМИТАЖА

**Е. МОИСЕЕНКО,**  
народный художник СССР,  
лауреат Ленинской премии  
и Государственной  
премии СССР

Э то было перед войной. Я учился в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина. И вот нас, группу учащихся, везут в Ленинград на экскурсию, и прежде всего, конечно, посмотреть Эрмитаж. Много воды утекло с тех пор, пришлось пережить в жизни немало и горьких и счастливых минут. Но память о первой встрече с этим

музеем не стерлась, она осталась одним из светлых душевных потрясений моей юности.

В Эрмитаж приходишь как на разговор с любимым художником. Если раньше, в молодые годы, хотелось охватить все, то сейчас смотришь избирательно. У каждого художника возникают творческие сомнения, неразрешимые на какое-то время проблемы. И тогда идешь за советом к великим мастерам. Идешь не вообще в Эрмитаж, а к определенному художнику, а иногда и к отдельному произведению. Вновь и вновь изучать любимые картины, вникать в детали и частности, стремиться постичь те тонкости, которые тебе самому сейчас никак не даются. И почти всегда уходишь обновленным,

Рембрандт.  
Притча о рабочих  
на винограднике.  
Масло. 1637.  
31×42.

Зал Леонардо да Винчи.▷



утверждаешься в своей правоте или осознаешь пути новых поисков. Великие произведения не только приоткрывают профессиональные секреты, они побуждают ум, тревожат нашу совесть.

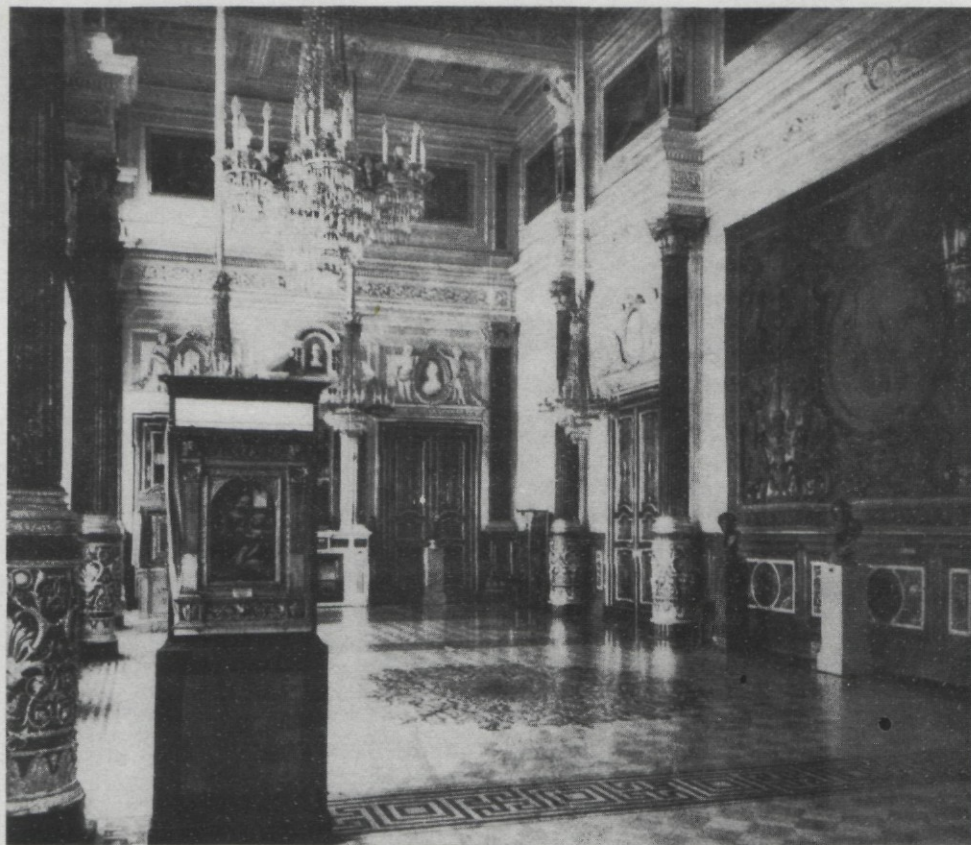
Недавно знакомые реставраторы пригласили меня в мастерскую посмотреть «Портрет старика» Рембрандта, который был у них на реставрации. И вот в моих руках подрамник, который когда-то держал великий мастер, я вижу движение его кисти по холсту. Какое-то совершенно неизведанное чувство испытываешь, словно через века читаешь сокровенные мысли художника, остро ощущаешь его присутствие, оценивающий нас взгляд. По-новому постигаешь в такие минуты судьбу художника, его истинную ценность.

Художник сосредоточивает внимание на глубинах человеческого характера. Одни только руки его персонажей красноречиво говорят о прожитых трудных годах, на них лежит печать времени, судьбы. Рембрандт часто акцентирует в судьбе человека страдание, горькую участь. Жизнь мастера была тоже трудной — познал он высочайшие взлеты признания и забвения, богатство и горечь нужды, смерть близких людей, полное одиночество. Может быть, поэтому один из величайших шедевров, «Возвращение блудного сына», так страстно вызывает к человеческому милосердию, состраданию.

Конечно, картины великих мастеров нельзя воспринимать походя. Их рассмотрение требует полной отдачи душевных сил, доверия и уважения к творческому поиску создателей.

Припоминаю случай из своей студенческой поры. Как-то наш учитель по рисунку С. Л. Абугов выразил недовольство работой одного студента, особенно тем, как изображены руки портретируемого. «Посмотрите, — говорит он ему, — как рисует руки Рембрандт, сходите в Эрмитаж, может быть, вам откроется что-то новое». На другой день Семен Львович спрашивает студента: «Ну как, ходили, смотрели?» — «Смотрел, — отвечает студент. — Я от него большего ожидал».

Жаль таких скептиков, которые встречаются и поныне, они считают, что Рембрандт устарел, учиться у него уже нечему. Ведь Рембрандт от этого не пострадает, а обкрадывают они себя.



Много тайн откроет Эрмитаж внимательному, пытливому взору. В первый раз придя сюда, вы стремитесь посмотреть все. Захватывает удивление от богатства и величия того, что создано человечеством за несколько веков развития культуры, восторг перед возможностями и волшебством искусства, перед творческим гением человека.

По мере углубления собственных знаний и умений юные художники будут искать здесь ответы на вопросы, которые встанут перед ними в постижении мастерства. Хорошо, что сегодня в практике обучения студентов художественных вузов есть копирование великих образцов. Даже не так важно порой качество копии. Вся ценность в постижении тайны великого образца. Отраднo, что это постижение идет не минуты, а несколько часов. И конечно, такие уроки не пропадут даром. На всю жизнь останется благоговейное чувство разговора наедине с великим мастером. За эти откровения, освежающие чувства, укрепляющие веру в неистребимую силу прекрасного, низкий поклон тебе, Эрмитаж!

#### От редакции:

Мы начали цикл публикаций об Эрмитаже. «Но ведь о многих картинах, находящихся в этом музее, журнал уже рассказывал», — подумают читатели. Действительно, на наших страницах помещались статьи об отдельных произведениях живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства из этого музея. Но Эрмитаж настолько велик, богат и многообразен, что редакция совместно с сотрудниками музея решила опубликовать специальную серию материалов об истории этой уникальной сокровищницы искусства. В подготовке этих материалов активное участие примут художники, скульпторы, архитекторы. Но мы приглашаем также и наших читателей принять участие в разработке этого цикла. Для этого напишите нам:

**о ваших впечатлениях от посещения Эрмитажа,**

**какие разделы музея, произведения вас наиболее интересуют,**

**что вы хотите узнать об истории Эрмитажа и его сегодняшнем дне.**

Мы ждем писем от всех наших читателей — юных любителей изобразительного искусства, родителей, педагогов. Ваши предложения помогут нам сделать рассказ об Эрмитаже более поучительным и интересным.



За окном был серый зимний день, а здесь, на холстах,— ранняя весна: разливы рек, деревья в воде, белые льдины, плывущие вдоль начинающих зеленеть берегов, первые цветы вербы...

Мы в мастерской народного художника СССР, одного из самых проникновенных наших пейзажистов,— Алексея Михайловича ГРИЦАЯ. Эта беседа состоялась в канун 70-летия художника, но Алексей Михайлович не захотел ни подводить итогов, ни говорить юбилейных речей. Он оглядывал пройденный путь с той строгостью и взыскательностью, которые всегда показатель истинного человека и большого художника.

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

## И ЖИЗНЬ ПРИРОДЫ НАМ СЛЫШНА

— Алексей Михайлович, можете ли вы сказать, когда впервые почувствовали тягу к рисованию?

— Вероятно, лет в семь. Мне запомнился тот день, когда я остро ощутил все чудо самого процесса изображения. Мой дальний родственник, будущий архитектор, рисовал акварелью натюрморт. На чистом листе бумаги возникали, как живые, предметы, причудливо преломляясь в цветных стеклах огонька ночника. Зачарованный, я глядел, как под его рукой появлялись вначале очертания, а затем и сами вещи. Его работы у меня сохранились до сих пор, теперь я вижу их несовер-



шенство, но тогда они казались волшебством.

Под этим впечатлением я стал мечтать о красках. Ведь тогда, думалось мне, смогу рисовать так же. Я выменял у ребят акварельные краски и, придя домой, начал рисовать. Но меня ждало первое разочарование: краски оказались поддельные — это была глина, лишь сверху искусно обмазанная акварелью. Вспоминая этот случай, можно сказать, что он был и курьезом, и своеобразным предостережением нешуточных неожиданностей на пути творчества. Вскоре мне купили настоящие краски, и стало ясно, что одних красок мало, а надо самое главное — умение.

Позже, лет с 11—12, много копировал. Вооружившись карандашом, акварелью или маслом, старался передать как можно точнее любившуюся мне репродукцию или открытку с произведений Шишкина, Левитана, Айвазовского, Поленова. Да впрочем, кого я только не копировал! Даже покусился на репинского «Ивана Гроз-

ного». В школе я прослыл «художником», и мне поручали делать с фотографий портреты писателей и ученых.

Лет в пятнадцать я увлекся математикой, и интерес к рисованию угас.

— **К счастью, эта страсть прошла не навсегда, а лишь притаилась на время, чтобы вспыхнуть с новой силой?**

— Да, но это произошло лет в 16. Новым толчком уже к серьезному обучению послужили рисунки моего сверстника Павла Любомудрова, ныне профессора Минского художественного института. Они произвели сильное впечатление. Вновь пришло желание рисовать. Тогда бабушка повела меня за советом к другу ее детства и юности скульптору Роберту Романовичу Баху, автору известного памятника А. С. Пушкину в Царском Селе.

... Мы вошли в большую комнату, разделенную занавеской, заставленную старой мебелью. Было видно несколько бронзовых бюстов его работы. То время, конец

20-х годов, было трудным для многих художников-реалистов. Такие трудности — и творческие и житейские — переживал и Роберт Романович.

Навстречу вышел седой старик с прокуренными усами и бородой. С мрачным видом выслушав слова о том, что я хочу стать художником, сказал: «Искусство сейчас никому не нужно». Немного помолчав, добавил: «Впрочем, если решили учиться — то только у В. Е. Савинского или С. М. Зейденберга».

К Савинскому, известному мастеру, я идти побоялся и выбрал частную студию Савелия Моисеевича Зейденберга. Помню его предостережение: «Молодой человек, вы хотите сделать очень ответственный шаг в своей жизни. Раз вступивший на путь искусства остается в нем навсегда, а успеха добиваются лишь немногие. Подумайте еще хорошенько недельки две и приходите». Но эти слова не напугали, а скорее даже больше разожгли мой пыл. Я прозанимался в студии месяцев семь и в 1932

А. Грицай.  
Летний сад.  
Пастель. 1955.

А. Грицай.  
Половодье.  
Масло. 1964—1974.





А. Грицай.  
Подснежники. Осинник.  
Пастель. 1957.

А. Грицай.  
Май. Весеннее тепло.  
Масло. 1970—1973. ▷

А. Грицай.  
Гроза приближается.  
Масло. 1971.

году поступил в Академию художеств.

— На сей раз все обошлось гладко?

— Да нет, не скажите. На экзамене по рисунку нам поставили обнаженного натурщика. От волнения, с которым я не мог справиться, трясся карандаш в руке, а кругом довольно уверенно и даже лихо рисовали сангиной и углем. Рисунок в итоге получился самый скромный и совсем «нехудожественный». Аналогично выглядели мои работы по живописи и композиции. Я готов был к тому, что провалился на экзаменах, с должным мужеством просмотрев списки, не встретил своей фамилии. Но когда пошел забирать документы, то выяснилось, что принят, но фамилию мою перепутали при написании, и я зачислен как «Групан». Это, конечно, комическая сторона дела. А если говорить серьезно, тогда был один из самых счастливых дней моей жизни.

— Уже в те годы вас больше всего привлекал пейзаж?

— Не могу ответить определенно. Природу я любил. Мое счастье, что в детстве, во время голода в Петрограде, меня увезли на несколько лет в деревню. Здесь я в первый раз увидел, как распускается цветок, сходит снег весной, цветут сады, пашут поля. Деревенская пора сыграла немаловажную роль в формировании меня и как художника, и как человека.

Осознанной цели — стать пейзажистом — я не ставил. Так вышло, что много писал пейзажи. Выскажу, может быть, парадоксальную мысль — но благо в том, что жизнь складывается не только по нашим желаниям. Она оказывалась непредсказуемой и сложилась несравненно лучше моих юношеских мечтаний.

Все, что я делал в искусстве, родилось как-то естественно, все почерпнуто из увиденного и пережитого в жизни. «Головные», или философские, идеи, которые стремился воплотить на полотне, почти всегда терпели крах. Например, мечтал написать картину «Реве та стогне Днипр широкий». Приехал на Днепр, а он не ревел и не стогнал, ничего не вышло из этой затеи. Не хочу сказать, что мой путь единственно правильный. Совсем нет.



— Алексей Михайлович, вы затронули очень важную и в чем-то не всегда объяснимую тему — рождение образа, замысла картины. Расскажите, как рождался ваш знаменитый «Летний сад»?

— Я гулял с четырехлетним сыном Сашей по Летнему саду и вдруг увидел всю картину целиком в натуре. Я родился в Ленинграде, до войны в нем жил и учился. Летний сад знал и множество раз в нем был начиная еще с детства. Почему именно в этот миг почувствовал его красоту и поэтическую прелесть, сказать не могу. На другой день пришел на то же место, сделал рисунок, дома «прошелся»

по нему пастелью, затем написал два-три этюда маслом. Уже в Москве, в мастерской, я исполнил его пастелью.

Кажется, Белинский сказал, что поэту не дано познать, как рождаются его образы. Говорить о рождении замысла трудно, потому что он зреет и подготавливается подспудно, в душе, в результате размышлений и наблюдений. А внешняя сторона всегда обыденна. Помните, у Тютчева:

*Бродить без дела и без цели  
И ненароком, на лету,  
Набрести на свежий дух синели  
Или на светлую мечту.*



— В чем, на ваш взгляд, особенность труда художника-пейзажиста, отличие его от работы портретиста, например? Требуется ли этот жанр каких-то особых качеств?

— В профессиональном смысле я не вижу различия и считаю, что пейзажист должен пройти ту же школу, что и жанрист или портретист. Он должен быть подготовленным к решению любых творческих задач и прежде всего — как можно лучше рисовать, ибо это основа основ изобразительного искусства.

Многие художники как прошлого, так и настоящего времени не замыкаются в каком-нибудь одном жанре, и я сам писал портреты, интерьеры.

В живописи важна не только техническая высота, важно, во имя чего избран художником тот или иной сюжет, какой смысл в него вложен. И художник выбирает, что писать, не в силу профессиональных недостатков или достоинств, а в силу своей любви, способности проникнуть в сокровенную глубину изображаемого. Когда человек берет в руки карандаш, чтобы нарисовать какой-либо предмет, он становится исследователем этого предмета. Чем интереснее и глубже художник, тем поучительнее все то, что он делает. Как и что он видит, какие идеалы отстаивает, что любит и что ненавидит — в этом прежде всего своеобразие и неповторимость каждого мастера.

Мы часто говорим, что художник учится всю жизнь. Правильно. Но чему он должен учиться? Только ли ремеслу? Это ведь одна, пусть существенная, хотя не единственная задача. Главная учеба — в познании мира, природы, людей. И здесь неоценимую помощь оказывает не только опыт изобразительного искусства, но и наука, литература, музыка и прежде всего сама жизнь в своем бесконечном многообразии.

— Пейзаж на первый взгляд кажется спокойным, вечным жанром, как бы парящим над проблемами дня. В чем проявляется современность художника-пейзажиста?

— Я не люблю, когда часто употребляют слово «современный», в нем много значений. В каком-то смысле несовременного искусства нет, все принадлежит своему времени. Одни свидетель-

ства времени со знаком «плюс», другие — со знаком «минус». Другой вопрос, что из искусства нашего века останется для грядущего, будет необходимо для нравственных исканий потомков. Мы знаем, что время вносит свои серьезные коррективы в оценку современников. Главный критерий современности в творчестве, на мой взгляд, — искренность и служение правде, своему народу. Если я пишу честно и искренне, то обязательно выражу себя как человек XX века и какие-то стороны своего времени. Отобразить современность во всем охвате еще не удавалось никому и никогда.

Если художник стремится показать людям, как прекрасна наша мать-земля, какого глубокого смысла и красоты преисполнено каждое явление природы, какой огромный мир сокрыт в каждом человеке, иначе говоря, если он поставит целью своего творчества петь гимн жизни, — он будет решать самую главную и всегда современную задачу. Такое искусство служит высоким целям. Оно будет страстной защитой мира и жизни, а это волнует сегодня всех людей на нашей планете.

Современность искусства не во внешних приметах, а в том, как в ней передается духовная жизнь и человеческие устремления. Если это передано с художественной силой, то в таком произведении мы всегда найдем созвучные нам мысли, даже если оно создано за несколько веков до сегодняшнего дня. Поэтому мы наслаждаемся искусством древних греков, восхищаемся Паскалем, Монтенем, Гёте, Толстым, Пушкиным. И все они не только доставляют радость познания, но и воспитывают нас. И прошлое мы берем в учителя современной жизни.

— Раз уж речь зашла об учителях, назовите тех, кто оказал на вас наибольшее влияние.

— На последних курсах Академии художеств (ныне институт имени И. Е. Репина) я учился у Василия Николаевича Яковлева, Петра Митрофановича Шухмина и Исаака Израилевича Бродского. На младших курсах мне очень много дал Павел Семенович Наумов.

Когда в памяти встают годы учения, я с глубокой благодарностью вспоминаю всех моих учителей и в институте, и в средней школе — я им так обязан. Только

сейчас, когда их уже нет, понимаешь, сколько доброго они для нас сделали.

Все яснее и яснее осознаю, какое сильное влияние на мое развитие оказывали товарищи по институту. Да и теперь постоянно учусь: как на великих творениях прошлого, так и на работах моих друзей и товарищей, даже студентов. При этом поучительны не только удаchi, но и ошибки. Я иногда руководствуюсь житейским правилом, когда-то вычитанным в бабушкином альбоме: «Учись мудрости на глупости других».

— Алексей Михайлович, долгие годы вы преподавали в Суриковском институте, у вас много учеников. Как член президиума Академии художеств СССР вы постоянно работаете с молодыми мастерами. Исходя из богатого жизненного и педагогического опыта, что вы пожелаете нашим юным читателям, может быть, от чего-то их предостережете?

— Я хотел бы предостеречь их от уверенности, что они уже художники, даже и со словом «юные». Художник! За этим словом встают имена Рембрандта, Александра Иванова, Сурикова, Корина, Мухиной. Это не только профессия, а нечто гораздо большее — бескорыстное служение правде, людям, искусству. И вот к этому надо себя готовить. Не получать какие-то блага, а работать, учиться, без усталости познавать природу. И как награда вам, быть может, откроются такие тайны, которые еще никто не разгадал, то в природе, что до вас никто не смог увидеть.

Еще я хотел бы пожелать юным — скромности, требовательности к себе, трудолюбия. Воспитывайте в себе способность мыслить и анализировать, находить и видеть прекрасное. Думайте прежде всего о проникновении в суть вещей. Вот тогда, забыв о себе, своем «я», вы и выразите себя, а значит, и время с наибольшей полнотой.

*Беседу вела Н. ПЛАТОНОВА*

# РЕЗЧИК

*О богородском мастере —  
лауреате премии Ленинского комсомола*

Было время, на Руси из дерева резал каждый мальчишка. Хуже, лучше, но резал. И неудивительно. Вокруг, куда ни глянь, леса, леса, а попадетса деревня, так любая вещь из того же дерева. Что же — жить в такой стране и не ладить с этим благодатным, хранящим дыхание самой природы материалом?

Ныне в обиходе иные материалы: камень, бетон, металл, стекло, пластмассы. Конечно, ребяташки и сегодня тянутся к живому теплу древесины — то солдатика смастерят, то кораблик. Но чтобы вот так, несколькими уверенными, от отцов и дедов унаследованными, движениями ножа высвободить из куска липы самую ее душу, да и свою не забыть выразить — это редкость. А жаль, ведь тут — один из истоков нашей национальной культуры...

Вот уже триста лет в подмосковном селе Богородском режут деревянную игрушку, славящуюся своей пластикой и мудрым народным юмором. Добродушно деятельные медведи, смекалистые мужички, стремительно мчащиеся упряжки — все это оттуда. Медведя же, словно явившегося из русской народной сказки, по праву можно считать символом промысла.

Богородское расположено километрах в тридцати от города

Загорска, бывшего Троице-Сергиева посада. Игрушки в посаде и его окрестностях мастерили с давних пор. Еще в XVII веке, по свидетельству замечательного русского историка И. Е. Забелина, ими торговали у стен монастыря. Стекавшиеся со всей Руси богомольцы охотно покупали и уносили в своих котомках дешевые и легкие деревянные «забавы». Были среди них и богородские...

С этим селом связал свою судьбу Михаил Дворников, хотя сам родом из другой подмосковной деревни — Низкое. У него как раз подходил к концу срок службы в армии, когда в «Комсомольской правде» прочитал: Богородская фабрика художественной резьбы объявляет набор на двухгодичные курсы.

Случайно ли выбрал Михаил профессию резчика? С детства он любил рисовать. Узнав о Хохломе и Палехе, пытался расписывать посуду, даже смастерить лаковую шкатулку пробовал. Конечно, поделки получались грубоватые, но сколько смелости и, главное, тяги к народному искусству в них было! И все же, только приехав в 1972 году в Богородское, Михаил понял: именно в резьбе сможет выразить все, чем полнится его душа.

Древесину он любил с детства и благодарен за то отцу, первому

на деревне плотнику и столяру. Как надо терраску построить или баньку — все к отцу, нужно наличник затейливый или комод справиться — снова к Дворникову. А тот сыновей на работу всегда брал с собой. Вот и перенял Михаил отцовское ремесло.

Но одно дело столярничать, совсем другое — богородская резьба. Постепенно ему открылось все богатство традиций самобытного искусства. Здешние мастера берут мягкую породу — липу, осину, ольху и работают так называемым богородским ножом специальной формы и стамесками различного размера. Режут «с маху», то есть свободно, «на глаз» — точно, уверенно. Именно «маховая» техника позволяет создавать произведения обобщенного характера, лаконичные по пластике, но какие выразительные! Буквально несколькими порезками мастеру удается показать самую суть образа. При этом изделия весьма декоративны. Ритмичный орнамент хорошо передает оперение птиц, шерсть животных, стройным рисунком ложатся складки одежды, стелется трава под копытами коней. Особенно виртуозна техника резьбы в скульптуре, которая по размеру больше игрушки и представляет богатые возможности для пластических и декоративных решений.



Зато игрушка полна выдумки и изобретательности. Мастера всегда изображают своих героев в действии. И если скульптура «рассказывает» об этом действии, то здесь оно непосредственно совершается. Игрушки делают на подвижных планках, с балансом, с пружиной внутри — сколько в них народной смекалки, технической фантазии! И вот богородские куры — клюют, кузнецы — бьют по наковальне, медведи-футболисты — ударяют по мячу.

Все это и придает фигуркам из подмосковного села тот неповторимый характер, который выделяет их среди всех игрушек мира.

Богородское искусство открывается не каждому, кто приходит на промысел. Тут мало овладеть чисто техническими приемами — обязательно надо вникнуть в многовековую глубину традиции, усвоить народный взгляд на мир, которым и сильна игрушка. Современным городским ребятам наука эта дается с трудом, а сельские, вот беда, все поглядывают на город и часто, не доучившись, уезжают. Потом навевываются: новая профессия не по душе, снится родная деревня, по вечерам руки чешутся — резать, да уж поздно зано-

во начинать... Так бывает. И хорошо, что для Михаила это живописное село с его удивительным, только здесь существующим искусством сразу стало дорогим, словно родное Низкое. Верно, оттого, что с самого начала он захотел резать именно по-здешнему, по-богородски.

Тем не менее освоить традиции было непросто. Сразу после окончания курсов Дворников выполнил образец для тиража «Весенние работы»: заяц и медведь трудятся — один красит ствол, другой спиливает ветки. При похвальной для начинающего мастера грамотности он, однако, ничем не выделяется на общем фоне тиражируемой продукции. С другой стороны, как человек одаренный, Михаил уже в эту начальную пору творчества стремился выразить в работах личную, авторскую интонацию и, бывало, отступал от традиций. Такие произведения не запомнились, не вызывали характерной для Богородского гаммы чувств — удивления, смеха, восхищения, любования.

Но вот игрушка «Хитрый фотограф», в которой слились и самобытное и традиционное начала. Согнувшись над старым добрым фотоаппаратом на треноге,



М. Дворников.  
Хитрый фотограф.  
1980.

медведь фотографирует смиренно сидящего медвежонка. При этом из объектива под действием пружины вылетает птичка. Простая по техническому решению, емкая по композиции, игрушка эта очень эмоциональна — сколько вызовет она у ребенка, да и у взрослого, радости и удивления! Ведь тут на самом деле вылетает та желанная «птичка», которую фотографы всегда обещают детям и которую так никому и не удается увидеть. «Хитрый фотограф» был одной из первых удач молодого резчика. В дальнейшем он создает ряд интересных и увлекательных работ для массового выпуска.

Одна из них — «Гости идут». Традиционный мужик-крестьянин раздувает самовар сапогом. Игрушка забавна, трогательна, полна и юмора и лиризма. Однако представим ее без точного и сразу все объясняющего названия, и... она превратится просто в любопытную механическую фигурку. Удачное название — неотделимая часть игрушки. Оно раскрывает, расшифровывает и с юмором доносит до каждого смысл. Конкретизируя ситуацию, название в то же время выражает обобщенный ее характер.

Например, Дворников создал композицию: медведица кормит медвежонка, поднося ему ложку. Как назвать: «Кормление»? «Обед»? — скучно... И вдруг кто-то подсказал: «За маму, за папу». Вот это было точно, даже передавало ритм движения игрушки!

Первые успехи молодого резчика совпали по времени со строительством в селе электростанции. В связи с ее нуждами на

М. Дворников.  
Олимпиада-80.  
◁ 1979.



М. Дворников.  
Ложкари.  
1980.

месте прежнего Богородского было решено возвести поселок городского типа. И вот буквально на глазах Михаила среди бревенчатых изб один за другим начали подниматься многоэтажные дома. Со сложным чувством наблюдали художники эту картину. Конечно, жителей тут ожидает благоустроенный быт, это хорошо. Но удастся ли в новых, полугородских, условиях сохранить неповторимую интонацию богородского искусства, изначально замешенного на деревенском быте и тесном общении с природой? Ведь сказку сказывают в избе.

Может быть, именно грустью по уходящему житью-бытью навеяна скульптурная композиция Дворникова «Клюет». В ней автор дает свою оригинальную трактовку привычной для Богородского темы упряжки. Изображен водовоз, прикорнувший под мерный ход лошади, которой он, как видно, доверяет, и та, зная свое дело, везет телегу сама. За спиной старика на бочке с водой сидит мальчуган, внук, опустивший в бочку игрушечную удочку. Дремлет, «клюет» старик, «клюет» рыбка у мальчика, понуро, задумчиво бредет лошадь... Работа Михаила глубоко лирична, проникнута поэзией деревенского детства.

Иное звучание у работ Дворникова «БАМ» и «Олимпиада-80», посвященных значительным событиям в жизни страны. Масштабность и грандиозность их мастер передает, создавая многофигурные композиции «на разводе» — на перекрещивающихся планках, которые, сдвигаясь и раздвигаясь, приводят в движение всю группу фигур. Такие игрушки всегда были очень популярны — от «Солдатиков на карауле» до «Колхозных бригад».

У Дворникова принципиально ново то, что в сложной игрушечной композиции он сумел передать конкретные современные события. Героем их вновь стал богородский мишка. В игрушке «БАМ» он выступает в роли таежного строителя: рубит елку, кладет шпалу, забивает костыль, смотрит в теодолит — при движении планок каждый медведь совершает положенное ему действие. Замечательно, что, не ума-

ля пафоса происходящего, звери придают игрушке занимательность и как бы переносят реальное событие в сказочный вневременной план, тем самым увековечивая его. Вот это по-богородски!

В «Олимпиаде-80» подвижная композиция достигла особенной выразительности. Показан самый торжественный момент — открытие Игр, причем все медведи наделены почетными олимпийскими атрибутами. Один держит в лапах пять олимпийских колец, другой поднимает флаг, третий фотографирует, а центральный — зажигает олимпийский огонь. Точность и яркость детали, праздничное настроение, насыщенность игрушки действием — все это составляет ее неповторимость. Автор считает «Олимпиаду-80» самым удачным своим произведением...

Проработав на промысле десять лет, Михаил Дворников стал участником многих крупных выставок, достойно представляя на них Богородское. В 1978 году он удостоен премии

Ленинского комсомола, вступил в Союз художников. А недавно молодого мастера назначили главным художником родной фабрики.

Должность, надо сказать, ключевая на промысле. Но сколь важная, столь и трудная. Скажем, одна из задач главного художника состоит в том, чтобы отстаивать интересы искусства перед лицом производства «продукции», что подчас весьма и весьма сложно, так как народный художественный промысел — единый живой организм, где все взаимосвязано. И ведь это только одна проблема, а сколько других!

Словом, легче Дворникову не будет, только труднее. Товарищи подначивают: «Сам напросился — молодой, талантливый, энергичный... Вот и попробуй!» Он и пробует. Потому что, если разобьются, разве они не правы?

О. НЕФЕДОВА

*Статья проиллюстрирована экспонатами Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.*

М. Дворников.  
Лесной концерт.  
1975.



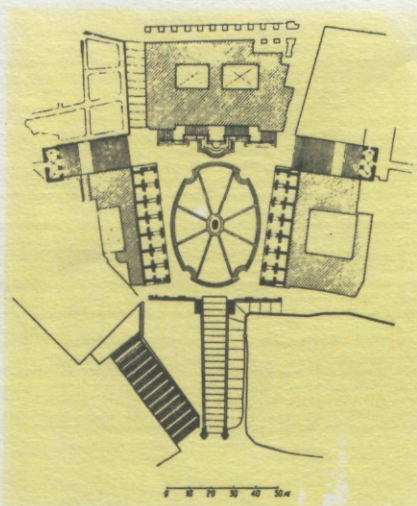


#### РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

## ЗОДЧИЙ, ХУДОЖНИК, ИНЖЕНЕР

*Мы уже обсуждали неразрывные связи архитектуры с живописью (№ 10, 1982), графикой (№ 1, 1983) и скульптурой (№ 9, 1983). Теперь пришло время поговорить об искусстве архитектуры как таковом и назначении архитектора.*

Разумеется, архитектор не только художник. Когда зодчий Аристотель Фиораванти обдумывал устройство фундамента под здание Успенского собора в Московском Кремле, он работал как инженер. Когда в первые годы Советской власти инженер-архитектор Владимир Шухов раскладывал на чертеже изобра-



жения стальных стержней, чтобы из прямых отрезков можно было смонтировать сложных очертаний пространственные «корзинки» радиобашни, он мыслит как математик и механик. Когда в наши дни ведущие архитекторы Б. Рубаненко, Н. Матусевич или В. Самсонов разрабатывают варианты «конструктора», из которого можно складывать не только дома, но и целые жилые районы, они в первую очередь — экономисты и технологи.

Так в чем же тогда архитектор проявляет себя как художник?

У ответа на этот вопрос несколько аспектов. Архитектура сложна, и рассмотреть их придет-



### Жилой район Тропарево.

◁ Москва. 1980.

Используя детали Единого каталога промышленных изделий, архитекторы Моспроекта скомпоновали и жилие дома, и гостиницу так, что развилка дорог превратилась в эффектное оформление въезда в столицу.

### План площади Капитолия

◁ в Риме. XVI век.

Микеланджело, всем известный как скульптор, живописец, поэт, был также и великим архитектором. Он — создатель площади перед скромным Капитолийским дворцом. Длинная прямая лестница, симметричные фасады, пристроенные к старым постройкам, сложный рисунок мраморных плит, в центре которого установлена конная статуя императора Марка Аврелия, — вот средства художника. Обратите внимание на то, что фасады пристроек сопоставлены в «обратной» перспективе: при взгляде от вершины лестницы площадь кажется короче, чем на самом деле; при взгляде от Капитолия — значительно длиннее.

ся последовательно. Но это не хронологическая последовательность: архитекторам нашего XX века и XX века до нашей эры было бы не так уж трудно понять друг друга, если бы такие встречи могли состояться. Ведь при исследовании или реставрации древних построек прежде всего необходимо правильно постичь замысел зодчего, даже имя которого известно не всегда. К счастью, в большинстве случаев это удается.

Итак, первая ступень: архитектор как художник ландшафта.

Нередко люди жалуются, что новое сооружение искало или даже погубило ландшафт. К сожалению, бывает и так. Но как часто случалось и случается обратное: сооружение дополняет, довершает собой ландшафт так ясно и убедительно, что отнимает его у природы, и пейзаж беднеет, гаснет. Примеров тому множество.

Высоко над Мцхетой, древней грузинской столицей, на горной вершине стоит древний храм — Джвари. Мысленно, хотя и не без усилия, можно «снять» его. Останется просто гора, похожая на десятки других. А вот вместе с храмом она — единственная в своем роде. Так что же создал

зодчий, только храм или же художественный образ ландшафта, то есть пейзаж?

Вьется и вьется по владимирской земле река Нерль, но в одном месте глядится в спокойные воды старицы совсем не из крупных постройка — храм Покрова. Происходит чудо, обаяние которого испытали на себе сотни и сотни тысяч людей. Возник ландшафт, равного которому в мире нет. Рожденный чувством архитектора-художника образ уникален так же, как уникальны «Троица» Андрея Рублева или «Мона Лиза» Леонардо да Винчи.

Афинский Акрополь и Кижии...

только оказываешься в сфере их влияния. Магия совершенного архитектором пейзажа нуждается в обостренном художественном чувстве. Творить эту магию может только художник. Он стянул берега могучей реки изысканной дугой плотины Днепрогэса. Превратил низкие заболоченные острова в чудо Венеции. Расставил на крутом берегу Мезени рубленные избы и бани. Развернул мощную панораму нового города Шевченко на извилистой кромке, разделявшей каменистую пустыню Мангышлака и море.

Итак, живописец отображает



### г. Шевченко. 70-е годы.

В месте, которое было безжизненной каменной пустыней, архитекторы В. Коротков, А. Орлов и др. смогли в кратчайший срок, всего за 10 лет, создать полноценную жизненную среду.

В одном случае скала над муравейником города, в другом — безмерность воды и низкие зеленые берега. В одном — графика теней на нагретых солнцем камнях, в другом — ровный свет мягко скользит по серебристой от времени деревянной «чешуе» главок. В разных точках планеты архитекторы создали своего рода «магниты», избежать притяжения которых невозможно, как

на полотне свои впечатления от существующего ландшафта. Архитектор, выстраивая подобную картину в своем сознании, мысленно дополняет ее, разрабатывает в графике проекта и затем творит новый ландшафт.

Вторая ступень: архитектор как создатель городского ансамбля. Иногда такую задачу пробуют решить сразу, в один прием. И фантазия невольно обретает схематичность, жесткость. Гораздо чаще происходит иначе: строились, перестраивались, пристраивались друг к другу здания, пока наконец, охватив внутренним взором это сложное «все», архитектор-художник не привнесет в него новый порядок.

Примеров множество. Вот ан-

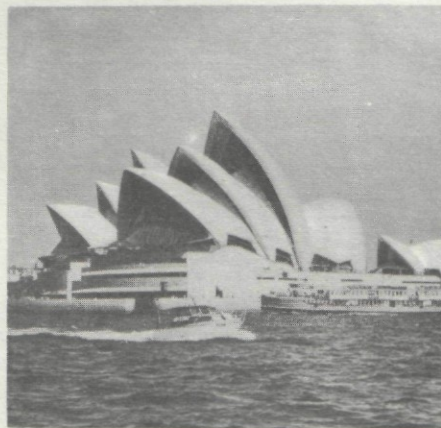
самбль, парадный и строгий: Браманте, Микеланджело, Перуцци возвели могучий объем собора Петра в Риме, а Бернини охватил одной сложной колоннадой гигантское пространство перед ним, придав площади строжайшую симметрию. Строгость другого ансамбля смягчена: Растрелли возвел сложно расчлененный фасад Зимнего дворца. Росси замкнул огромной дугой

здания Генерального штаба пространство перед ним. Монферран уверенно, не ошибившись ни высотой, ни размером, ни стилем, поставил «точку» — Александринский столп. А вот новый ансамбль, вовсе лишенный парадности: в центре Вильнюса архи-

тектор Д. Чеканаускас так остроумно встроил крупный объем Дворца выставок в древние кварталы, что из улочек здание видно только каким-то своим фрагментом и потому кажется и крупнее, и сложнее, чем на самом деле. Архитектор деликатно заставил разнообразие старой застройки «работать» на образ нового целого — задача, посильная только художнику.

**Торговый центр в г. Далласе. США. 70-е годы.**

Там, где слишком холодно, или слишком жарко, или слишком шумно, чтобы использовать открытые площади, архитекторы создают площади под крышей, улицы под крышей. Это интерьер нового типа, где уже невозможно провести грань между зданием и примыкающим к нему пространством.



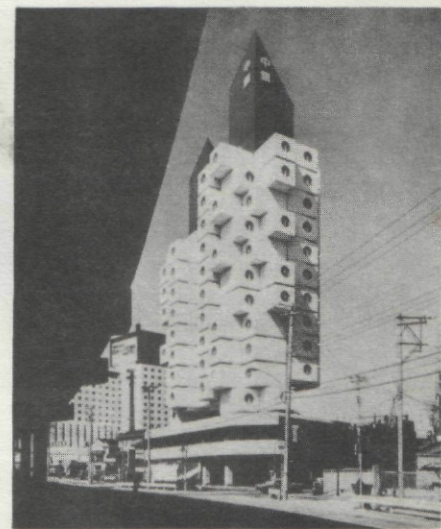
**Здание оперного театра в Сиднее. Австралия. 1957—1974 годы.**

Архитектор Й. Утзон сумел создать не просто театральное здание — на островке в заливе возникло сооружение, немедленно ставшее символом Сиднея — города, которому не доставало характера, который был просто большим городом — без лица.



**Завод фирмы «Мак-Донелл» в г. Сент-Луисе. США. 70-е годы.**

Художник все интенсивнее включается в формирование сложного мира промышленных предприятий, создавая целостную среду нового типа. Огромные габариты сооружения, яркий цвет, облегчающий ориентацию в пространстве, вода, небо и зелень — вот арсенал художественных средств архитектора.



**Здание гостиничного типа в Токио. Япония. 1972.**

Архитектор К. Курокава создал здание, которое называют построенной иллюстрацией к научно-фантастическому роману: в каждом «брусье», навешенном на центральные башни, помещается однокомнатная квартира.



**Центр Венеции. XI—XVII века.**

Архитектурные ансамбли создавались здесь многими поколениями архитекторов, подхватывавших, разрабатывавших и видоизменявших тему, заданную предшественниками. У ансамбля нет единого автора — его подлинным автором является история.

Третья ступень, так решительно отличающая художественную задачу архитектора от всех других художественных задач, что и не подберешь параллели: создание внутреннего пространства сооружений, интерьера. Своего рода скульптурная работа изнутри — тонкая и сложная. Мы знаем, что у куба шесть граней, но видеть одновременно можем только три. Остальные существуют только «во времени»: надо повернуть кубик в руках или обойти здание кругом, чтобы удостовериться — знание нас не обмануло. Лишь оказавшись внутри куба, мы увидим все шесть его граней.

Снаружи здание олимпийского велотрека в Крылатском кажется небольшим. Огромность неба и зеленого склона, сбегающего к длинному зеркалу гребного канала, сама округлость очертаний скрадывают истинные размеры сооружения. Но стоит войти внутрь — и вас восхитит громадность отважно перекрытого пространства. Этому «фокусу» тысячи лет — таким приемом в совершенстве владели древнеримские зодчие, построившие Колизей. Есть и другие приемы. Каменные плиты и балки перекрытия храмов в египетском Луксоре обрушились наземь еще до того, как родился Юлий Цезарь, но анфилада, образованная стволами могучих колонн, и сегодня словно затягивает вошедшего внутрь.

Образ, создаваемый талантливо решенной системой интерьеров, поистине удивителен: архитекторы братья А. и В. Насвитесы в Вильнюсе (1982 г.) использовали как исходный материал два обычных старых дома, узкий проход между ними и небольшой двор в глубине. А вот создали они самое, может быть, интересное сегодня театральное здание в стране. Фасада (если не считать узкого по фронту вестибюля) у него вообще нет, тем неожиданнее и любопытнее раскрывающийся перед вошедшим лабиринт разновеликих и разновысоких пространств.

Итак, в мире интерьера архитектор, бесспорно, — ведущий художник, а скульптор, живописец, мастера художественного ткачества — его помощники.

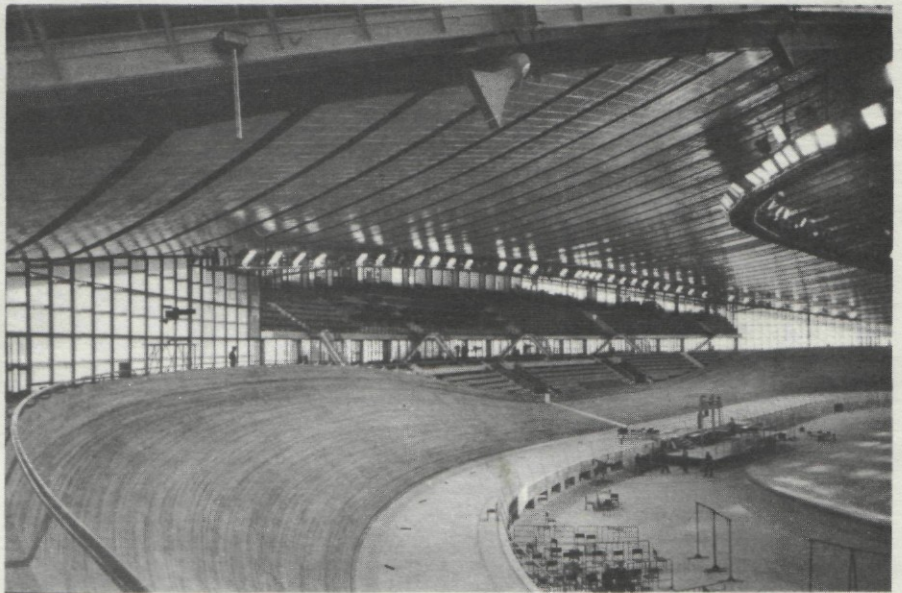
Наконец, четвертая ступень: архитектор как создатель образа

среды, сложного мозаичного целого, которое нельзя охватить одним взором. Петродворец в совокупности своих террас, зданий, аллей и фонтанов — это среда, организованная художником так хитроумно, что в ней человек не ощущает себя маленьким, и тысячам людей просторно.

Жилые массивы «Сосновая поляна» в Ленинграде, «Зеленый луг» в Минске или Тропарево в Москве — это тоже среда, освоить, художественно осмыслить которую можно только постепен-

тельно них можно было понять, где ты находишься. Вариации художественной организации среды безграничны.

Четыре ступени, четыре направления творчества в архитектуре. Они едины для сооружений промышленных и сельских, для работы в городах старых и новых, в ландшафте давно освоенном или осваиваемом впервые. Основные инструменты всегда те же: узкое и широкое, высокое и низкое, маленькое (можно прикоснуться) и колоссальное (не



#### Олимпийский велотрек. Москва. 1980.

Тысячи людей свободно размещаются на трибунах, не мешая друг другу; композиция всего здания разворачивается вокруг сложной криволинейной поверхности трека. Архитекторы Н. Воронина, А. Оспенников, В. Ханджи, М. Савицкий создали здесь не просто здание, а пространственное обрамление яркого зрелища.

но, бродя между группами домов в разное время суток и в разное время года... Сознательно встроить в среду города-памятника Суздаля большой туристский центр так, чтобы его ниоткуда не было видно, чтобы он не мешал ощутить себя в истории. Расставить здания-ориентиры так, чтобы по своему положению относи-

охватишь взглядом), светлое и темное, прозрачное и глухое... Этими инструментами архитектор работает над своим произведением, которое всегда носит отпечаток мастерства своего создателя и одновременно становится отображением эпохи. Архитектура всегда говорит правду о времени. Она всегда реалистична, даже если архитектор увлечен, казалось бы, безудержной фантазией — со всех сторон нас сегодня окружают архитектурные наброски прошлого, воплотившиеся в материал.

Итак, архитектор — не только художник, архитектура — не только искусство, но не быть искусством она не может, не умеет.

В. ГЛАЗЫЧЕВ,  
искусствовед

## ПОКЛОН ВЕЛИКОМУ ГОГОЛЮ

К повести Гоголя «Шинель» не раз обращались художники. Некоторые иллюстрации стали достижениями нашей графики. Среди их авторов Б. Кустодиев. Есть у него подлинный шедевр — «Возвращение Акакия Акакиевича с вечеринки». Замечательны и иллюстрации Кукрыниксов. Может быть, после Кустодиева работать им было чуточку легче. Их листы отличаются качества, которые я назвал бы скромностью, психологической правдивостью без крикливых эффектов.

Решиться на иллюстрирование «Шинели» мне помогли воспоминания о шести прожитых в Ленинграде зимах. Тогда в одной из моих тетрадок появилась запись: «Гранитные колонны Исаакия, цоколи зданий, сфинксы на набережной возле академии в морозные дни обрастают сахарным мхом изморози. Как скверно было в этом ледяном городе бедному Акакию Акаки-



Фронтиспис.  
Н. В. Гоголь.  
«Стужа по всему свету».

Воспроизведены  
иллюстрации А. Зыкова  
к повести Н. В. Гоголя  
«Шинель».  
Автолитографии.  
1977—1982.

евичу Башмачкину». Почему меня не остановило обращение к «Шинели» моих славных предшественников? Не логичней ли брать книги, еще никем не иллюстрированные? Но, во-первых, любовь не руководствуется логикой. Художественной и человеческой мощи повести нельзя не поражаться. Известна фраза Ф. М. Достоевского: все мы вышли из гоголевской «Шинели». Это явление в русской литературе уникальное. И, во-вторых, я видел, что еще раз обратиться к «Шинели», не рискуя лишь повторить сделанное,— возможно.

Мне удалось обнаружить, что авторов иллюстраций к повести можно условно разделить на две группы. Первые прослеживали линию жанрово-психологическую. В этом направлении Кукрыниксы добились прекрасных результатов в таких листах, как «Акакий Акакиевич с бокалом шампанского среди чиновников на вечеринке» или «Последние дни Акакия Акакиевича». Художники второй группы предпочли линию фантастическую, разыграв в своих работах мрачную гофманиаду или отдав дань произволу сюрреалистических монтажей. Как правило, делалось это в ущерб героям повести, тогда как Гоголь-то велик именно глубиной постижения человеческой души.

Я решил попытаться проявить внимание к обеим линиям повести. Ведь на их взаимосплетении и построена «Шинель». И еще хотелось показать как равноправных участников повествования пейзаж и петербургский мороз. Для этого потребовалась черно-белая литография с ее контрастом белой бумаги к бархату черного цвета. Зрительно иллюстрации представлялись мне так: бумага — это изморозь, иней, снег, мороз. Черное — вода в полыньях каналов, ледяные граниты официально-бюрократ-

Супербложка.



гического Петербурга. И в уголке шлагбаумной черно-белой рамы протекает жизнь одинокого чиновника, которой суждено закончиться краткой вспышкой счастья и последовавшим мраком отчаяния.

Долгое время меня томила жажда необыкновенного. Мережились распластанные над городом части новой шинели, и целые шинели нависали над заснеженными крышами; косякый призрак умершего чиновника то срывал с проезжающего в санях барина его роскошную, на бобрах, шубу, то взмывал в черное звездное небо... Все прояснилось, когда при очередном чтении повести внимание остановилось на фразе: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было». Решил ввести тему огромного города, который был до Башмачкина и остался, не шелохнувшись, даже не заметив скудной жизни, счастливого мгновения, горя и исчезновения бедного чиновника. Панорама зимнего Петербурга со столбами дыма из труб зданий образовала форзац, которым книга начинается и заканчивается. Ничего не изменилось, не случилось ничего.

Петербургская стужа стала сюжетом чисто пейзажных иллюстраций и вошла в некоторые другие. Когда все эскизы были выполнены, съездил в Ленинград, выбрав морозные дни, чтоб не только сделать наброски с улиц и зданий, но и продрогнуть до костей, глядя, как мутное от мороза солнце встает меж столбами пара из вентиляционных труб. Изрядно промерзнув, лучше почувствуешь, как разбегались утрами по своим канцеляриям чиновники.

Волнующей частью рисования города стало выяснение ежедневного маршрута Башмачкина в департамент и обратно. От Калинкина моста в сторону центра... Фонарный переулок... По набережной канала Грибоедова... Ощутить ушедшее помогли блуждания по маленьким переулкам и дворам, где еще сохранились незатейливые флигельки, подновляемые и ныне светло-желтой клеевой краской, и бедноватые крылечки без перил, на одно из которых вполне мог

выходить по утрам, отправляясь на службу, наш скромный герой. Кто бывал в Ленинграде или знает его по изображениям, тот хорошо представляет притягательность мотива гигантских брандмауэров с редкими окошечками.

Мы часто видим мир глазами художника, открывшего красоту того или иного уголка, до него не замеченного. Так, очарование березовой рощи поднял до уровня емкого образа И. Левитан. Мотив весеннего снега, зафиксированный впервые К. Коровиным, стал популярным в нашей живописи. Е. Лансере, М. Добужинский, Д. Митрохин открыли своеобразную красоту петербургских брандмауэров. Они сделали это так впечатляюще, что и мне непременно хотелось втиснуть этот мотив в некоторые из иллюстраций. Использовать чужие находки не позволила точность гоголевской повести. Время брандмауэров пришло в Петербург позже.

Красив город на Неве! С каждым новым приездом туда чувствуешь это все острее. Тем досадней вспоминать, что в студенческие годы и я, и мои друзья мало рисовали Ленинград. Как мы себя обеднили!

Форзац.  
«И Петербург остался  
без Акакия Акакиевича».



Гораздо более активной фигурой, чем думалось поначалу, оказался портной Петрович. Он не только вынес смертный приговор старой шинели Акакия Акакиевича. В последовавших встречах с Башмачкиным они вместе мечтали о новой шинели. Оба героя присматривались к мехам и сукнам, заранее намечая подходящий вариант покупки. День торжества Акакия Акакиевича оказался победным днем и Петровича: новая шинель его клиента стала первой шинелью в его портновской карьере. Доселе он не поднимался выше штопки, латанья и перелицовки. Петрович единственный понимал все значение этого события в жизни Башмачкина и испытывал удовлетворение, подобно артисту после успешной премьеры. Портной потребовал изображения в трех иллюстрациях. О меньшем он и слушать не захотел.

В Значительном лице выражены дух бюрократии с ее карьеризмом, спесью и административной показухой, высокомерие к низестоящим и искательность в общении с начальством. Качества эти, к сожалению, еще не совсем исчезли, и у меня была возможность наблюдать их в

конкретных людях, которых я вспоминал в работе над эскизами и парадным портретом Значительного лица. Холеный чинуша изображен в окружении характерных предметов. Тут перо с чернильницей, лавровый венок, канцелярские параграфы, огромный орден, стоящий в кресле портфель, портрет Николая Первого и т. д. Но у самого Значи-

над обликом Акакия Акакиевича.

Героя пришлось лишить привычного цилиндра и снабдить овчинной шапкой с козырьком и опускающимися на случай сильного мороза ушами. Все-таки цилиндр — примета респектабельности, а какая там респектабельность в Башмачкине! Шапка дала также возможность не за-

низкий горизонт, чтоб герой могуче смотрелся на фоне сверкающего неба.

Я не стал рисовать Акакия Акакиевича в его последние дни, в беспамятстве болезни. Его жизнь, по существу, оборвалась в кабинете Значительного лица от грозного распекания. А нарисовал Башмачкина разваливающимся на части перед выкатившимся колесом грудь высокочваным бюрократом.

«Редкая птица долетит до середины Днепра». Кто не знает этой фразы из «Тараса Бульбы», кто не повторял ее, стоя у классной доски или в сочинении на тему мастерства Николая Васильевича Гоголя! Интерес к творениям великого писателя нередко исчезает после сдачи экзаменов, чтобы через то или иное время пробудиться уже горячо и надолго. Перечитывая Гоголя, всякий раз поражаешься мощи его языка, пронзительной силе образной системы. Гоголь строит повествование из крупных блоков, не очень стараясь подгонять их друг к другу. Это особенный, укрупненный мир, в котором видны огромные дали. Стремление понять и выразить движение гоголевской мысли при иллюстрировании его книги заставляет художника пересмотреть свой профессиональный арсенал. Я всегда считал себя художником реалистического направления. Знаю, что домам положено стоять на земле трубою вверх. Но, делая эскиз с изображением Акакия Акакиевича, оглушенного заявлением Петровича о невозможности далее чинить старую шинель, почувствовал, что для выражения рухнувшего вокруг него мира требуются новые средства. В процессе поисков пришла мысль вздыбить здания в небо и перевернуть их крышами вниз, так что и самые здания и окошки повалились книзу. Не думаю, что, остановившись на таком решении, пренебрег нормами реалистического искусства. Меня заставило так сделать ужасное состояние ушедшего от Петровича Башмачкина, вокруг которого, по словам Гоголя, «все было, как во сне».

Делая наброски зимнего Ленинграда, увидел возле полыньи на льду канала Грибоедова двух



«Пропекает».

тельного лица нет лица. Есть тяжеловесное изящество, надменность и величие в позе. А вместо лица — гладкая болванка с зачесанными вперед, как у императора Николая Павловича, височками. Равнение на обожаемого монарха — сущность столоничальника.

В одной из командировок на Урал я увидел мужчину, который фигурой, походкой, сутуленностью, жестами и неслышным голосом соответствовал моему представлению о Башмачкине. Удивительно подходила для Акакия Акакиевича и голова с большим залысом лбом, утиным носом и несмелыми глазами в крупных, как бы набрякших от канцелярской работы, веках. Рисовать уральца не довелось, но мне дали его фотопортрет, оживлявший позже память в работе

кутывать голову Акакия Акакиевича платком, уместным больше на голове простолюдина, но не государственного чиновника, пусть даже очень бедного.

Динамичен образ Акакия Акакиевича. Робко покорный в начале повести, он твердеет характером в трудностях накопления денег, расцветает застенчивой душой в мечтах о новой шинели, наконец, в день торжества, расправив плечи, браво шагает в обнове по ликующему солнечному городу. Весь день в нем живет победное чувство, перебиваемое, однако, мгновениями привычной неуверенности. И наконец, страшный гром утраты, метания по присутственным местам в поисках защиты и горький конец. Естественно, что, рисуя торжествующего Башмачкина в новой шинели, пришлось взять

ворон. Их темные силуэты во круг темной воды полыни с клубами морозного пара показались мне зловещими. Я пытался включить этот показавшийся мне выигрышным мотив в иллюстрацию с ошеломленным и подавленным Акакием Акакиевичем, чтоб подчеркнуть его горе. Но присущее Гоголю чувство

догадка, что в поиске контраста этих двух фигур получается какое-то равновесие, как два шара на концах гантели. А равновесие — это спокойствие, инертность. В конце концов швейцара пришлось убрать. Холодная гулкая пустота департаментского вестибюля, немота его геральдической атрибуции оказались более подходящими для выраже-

На кратчайшее время появляется в «Шинели» действующее лицо без имени, молодой человек, единственный из чиновников, не потешающийся над Акакием Акакиевичем. Пронзенный болью за безответного Башмакина, долго помнивший мольбу оставить его в покое, молодой человек не кто иной, как сам автор повести. Портрет Гоголя,



«Вечный титулярный».



«Мысли дерзкие и отважные».



«Понимаете ли, кто стоит перед вами?»

меры подсказало, что это был бы перебор.

Талант Гоголя вообще держит иллюстратора в состоянии творческой бдительности. Острое и емкое гоголевское слово не терпит вялой иллюстративности, заставляет вновь и вновь отказываться от вариантов эскиза, подталкивает к следующему. Изображая метания Акакия Акакиевича после ограбления по инстанциям в поисках помощи и защиты, сначала я ходил по привычному кругу представлений: робкая фигура просителя и могучая глыба хамски безучастного к нему швейцара, олицетворяющего равнодушие административной машины к нужде маленького человека. Все, казалось бы, так. Все по законам контрастов. Однако смутно появилась и все больше начала беспокоить

ния равнодушия высоких инстанций к несчастному Башмакину. Исчезла, на мой взгляд, инертность, фигура Акакия Акакиевича как бы повисла в пустоте.

Концовка.



зябко сжавшегося в кресле перед камином, сделан как фронтиспис. Встревоженно и печально смотрит писатель в сторону титульного листа, на маленькую фигурку Акакия Акакиевича, занятого переписыванием исходящих. Изображая автора и героя рядом, в одном развороте, я хотел подчеркнуть их внутреннюю связь.

Работа над иллюстрациями к «Шинели» затянулась на несколько лет. Когда она уже заканчивалась, приблизилась юбилейная дата — 175 лет со дня рождения Н. В. Гоголя. Трудно судить, как я справился с задачей. Но мне хотелось бы считать свой труд поклоном великому писателю.

А. ЗЫКОВ,  
заслуженный художник РСФСР

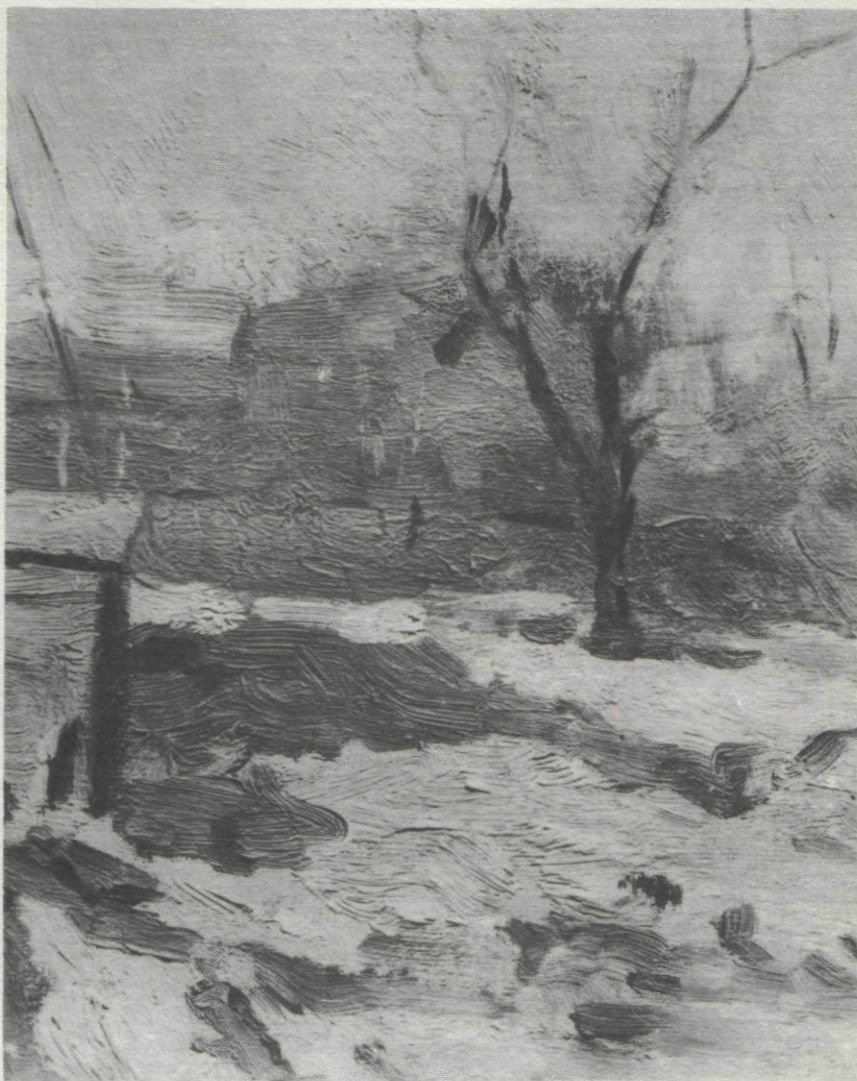
## О ФАКТУРЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Понятие фактуры в живописи имеет двойное толкование. Можно с огромным мастерством передать в картине переливы шелка, глубину матовой поверхности бархата, блеск стекла и металла — то есть внешний облик этих предметов. Однако с такой фактурой мы встречаемся далеко не в каждом произведении. В разные времена отношение к изображаемым предметам менялось. У одних мастеров главным действующим лицом становится светотень и предметный мир растворяется в ее причудливой игре. Иногда же изображение тех или иных вещей и фигур служит предлогом для построения сложных цветовых сочетаний. Либо, задавшись целью как можно убедительнее передать пространство в картине, художник отводит изображаемым предметам второстепенную роль. Они служат своего рода вехами, отмечают постепенное развитие пространства вглубь. А иногда именно предметы полностью поглощают внимание мастера. При этом он не задается целью буквально, во всех деталях воспроизвести увиденное, а передает свое впечатление от материальных особенностей вещей. В том-то и заключается мастерство художника, что, используя одни и те же краски, а иногда один и тот же цвет, он добивается ощущения различия между поверхностью дерева и мрамора, бархата и шелка. Вот здесь-то и становится главным передача фактуры изображаемых предметов.

Но ведь любая картина тоже имеет свою поверхность, а значит, и живописную фактуру, которая существует во все времена. В этом случае мы имеем дело с характером обработки живописной поверхности.

Что же можно узнать, внимательно рассматривая фактуру картины?

Во-первых, у нас складывается



И. Левитан.  
Ранняя весна.  
Ботанический сад.  
Фрагмент.  
Масло. 1900.

И. Левитан.  
Ранняя весна.  
Ботанический сад.  
Масло. 1900.



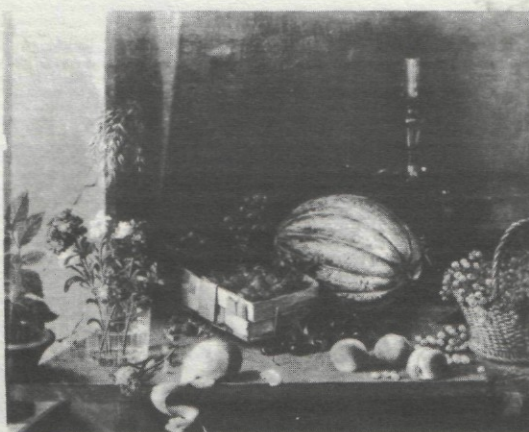
представление о тех живописных материалах, с помощью которых она создана. Выбрав в качестве основы доску, или картон, или холст, работая кроющими и лессировочными красками, отдав предпочтение тем или иным растворителям и кистям, учитывая свойства используемых материалов, художник тем самым определяет особенности будущей фактуры.

Поверхность, на которую художник наносит краски, имеет свое определенное строение, и то, как отнесется художник к грунту и основе, будет первым этапом в создании живописной поверхности. Уже здесь закладывается ее своеобразие. Если фактура доски чаще нейтрализуется гладью грунтовки, то с холстом поступают по-разному. Слой грунта может полностью скрыть зерно холста, либо, напротив, полностью сохранить рисунок его переплетения. В этом случае художник специально использует фактуру холста для построения изображения. Посмотрите, как это сделано у И. Левитана в картине «Ранняя весна. Ботанический сад». Белый грунт, нанесенный на холст тонким слоем, остался открытым в некоторых местах и служит для изображения снега на дальнем плане и около строения, там, где художник стремится передать ощущение осевшего и слегка подтаявшего снега. Последователь Левитана С. Жуковский тоже с помощью фактуры холста в картине «Под вечер» добивается впечатления, как будто озаренные предзакатным солнцем кроны деревьев окутаны воздухом. Рисунок переплетений холста используется в полутенях, где должны быть соединены свет и тень. Выступающие бугорки нитей отражают какую-то долю света, а углубленные участки затемнены.

Поверхность грунта тоже не безразлична для художника. Судя по старинным руководствам, грунт в большинстве случаев стремились сделать как можно более гладким. Художник либо уподоблял фактуру своей картины идеально ровной поверхности грунта, либо наносил корпусные пласты, рельефно выступающие и отрицающие эту ровную гладь. Большие возможности варьиро-

вать фактурные решения дает масляная живопись. Масляные краски — гибкий, пластичный материал. Возможности их использования чрезвычайно широки. Они могут мягко растекаться по поверхности картины, обра-

чено еще в трудах Леонардо да Винчи. Чтобы подчеркнуть красоту лессировочных красок, он советует заготавливать для них светлый грунт. Мастера классической живописи высоко ценили лессировочные краски и умели



И. Хруцкий.  
Цветы и ягоды.  
Фрагмент.  
Масло. 1836.

И. Хруцкий.  
Цветы и ягоды.  
Масло. 1836.

вая единую сплавленную массу. Тогда зритель видит только лишь конечный результат упорных трудов мастера и забывает о тех средствах, с помощью которых он достигнут. В других случаях краски гуще, а характер мазка резче, сохранено и подчеркнуто значение краски как материала. Можно заметить, что одни краски ложатся глухим, плотным слоем, другие — тонко, прозрачно. Первые называются кроющими, вторые — лессировочными. Такое разделение красок отме-

извлекать из них максимальные возможности.

Блеск или матовая поверхность картины зависят от качества связующего и добавок в масляные краски. Так, в конце XIX века русские художники вводили в краски немного воска, чтобы получить матовую поверхность в своих декоративных произведениях. Если же в краски добавляют лак, то поверхность картины становится эмалевидной.

Особенности живописной фак-



И. Куликов.  
Крестьянская девочка.  
Фрагмент.  
Масло. 1899.

И. Куликов.  
Крестьянская девочка.  
Масло. 1899.



А. Архипов.  
Посещение больной.  
Масло. 1885. ▷

туры определяются и инструментами, с помощью которых краска наносится на поверхность картины. Прежде всего это кисти. В распоряжении художника круглые и плоские, жесткие и мягкие кисти самых разнообразных размеров. Выбор кистей — ответственный момент создания фактуры. Небольшими мягкими кистями легче скрыть следы работы, а жесткие передают характер их движения по поверхности холста. В XVIII веке каждая из разновидностей кистей имела специальное значение. Барсучьи и беличьи кисти применяли для нанесения лессировочных слоев, хорьковыми прорабатывали детали, а щетинными писали все остальное. В XIX веке такое обязательное разделение кистей исчезает, а в последней четверти XIX века начинают преобладать жесткие кисти. Для художника возможности работы кистью поистине неограниченны. К. Юон говорил, что «кистью можно рисовать, лепить, скользить, вибрировать, штамповать, разъединять и связывать, ударять, лессировать, чмокать и сглаживать».

В конце XIX — начале XX века одновременно с жесткими кистями широкое распространение получает и другой инструмент — мастихин. Если у старых мастеров его применение встречается изредка, то теперь трудно найти мастера, который не использовал бы его. Во многих произведениях известных русских живописцев конца XIX — начала XX века мы встречаем работу мастихином. Причем его начинают применять не только для передачи наиболее освещенных участков, но довольно часто с его помощью строят всю форму. М. Врубель, уделявший много внимания поискам в области живописной техники, создает свои декоративные панно с помощью мастихина. Часто используют мастихин советские живописцы. Например, виртуозно владел техникой письма мастихином Б. Яковлев.

Но не только следы работы кистью или мастихином удаётся прочесть нам в фактуре живописной поверхности. Иногда художник в роли инструмента использует свои пальцы. История искусств нам оставила свидетельства этого — Тициан, Рембрандт. (Но, дорогие ребята, на



первых порах, разумеется, не следует увлекаться этим приемом.)

Применяя те или иные живописные материалы, художник следует определенному методу построения красочного слоя, общему для разных мастеров. В истории техники живописи известны два метода: многослойный и *alla prima*. Их различие находит свое выражение в фактуре.

При многослойном методе развитие, построение фактуры идет определенными этапами: от подмалевка через повторные прописи к завершающему лессировочному слою. Этот метод требует постепенности, перерывов в работе, чтобы дать просохнуть нижележащим слоям. В подмалевке художник определяет основное соотношение света и тени. Подмалевки чаще всего наносятся тонким прозрачным слоем. В повтор-

ных прописях кроющими красками максимальное внимание уделяется лепке формы. В завершающем же лессировочном слое произведение выступает перед нами во всем блеске колористического решения. Все нюансы находят свое воплощение именно здесь. Нанося лессировочные слои по светлой или темной подготовке, художник выявляет присутствующую данной краске цветовую глубину, легкость и звучность тона. Рядом с лессировками еще ярче выступает пластичность кроющих непрозрачных слоев краски. Построение фактуры при работе этим методом основано на сопоставлении корпусно написанных светов и прозрачных теней. Другим характерным признаком фактуры классической живописи можно считать ее скрытость. Художник стремится максимально скрыть следы работы, чтобы они не мешали

восприятию изображения. Мазок едва различим только в световых корпусных кладках и абсолютно нечитаем в тенях. Вся система построения живописной поверхности раскрывается только при большом увеличении.

Многослойный метод был ведущим в классической живописи. В XIX веке он постепенно утрачивает свое значение, уступая методу *alla prima*, получившему особенно широкое распространение в творчестве импрессионистов. И это произошло не случайно. Импрессионисты отказались от последовательного всестороннего описания предметного мира. Главным становится индивидуальное мгновенное впечатление от окружающего. Они пишут не предметы в среде, как это делали старые мастера, а воздушную среду на фоне предметов. Пафос их творчества — оригинальность, особенность виде-

ния, эксперименты с цветом. Метод *alla prima* давал художникам необходимую свободу для выражения личного восприятия окружающей жизни. В отличие от многослойного метода, где изображение создается постепенно, сначала в рисунке и композиции, затем в колорите, здесь картина решается сразу и в форме, и в цвете, и в композиции. У художника нет жесткой схемы, определяющей последовательность его работы. Создавая картину, он каждый раз заново решает для себя ее живописное построение. При работе этим методом фактура приобретает совсем иной характер. Отказ от черной краски, введение цветных теней избавили от обязательных лессировок в тенях. Из фактуры уходит постоянное для старых мастеров сочетание лессировочных теней и корпусных светов. Наоборот, именно в светах часто красочный слой сходит на нет, а белый цвет грунта включается в колористи-

ческий строй произведения. Интерес к передаче воздушной среды послужил причиной преобладания кроющих красок, так как их матовая поверхность сильнее отражает и рассеивает свет, в то время как лессировочные слои создают эффект глубины. В фактуре получает все нарастающее значение наиболее яркий выразитель индивидуальности — мазок, его динамичность, пластика. Масляная живопись оказывается в этом случае благодатным материалом, способным как ни одна другая техника фиксировать его характер и индивидуальную неповторимость. Мазок больше не стремится нейтрализовать, скрыть. Наоборот, он становится неотъемлемой частью выразительных средств картины, с ним начинают связывать понятие живописности.

Особенно наглядно различие фактурных решений в зависимости от используемого метода выступает при сравнении конкретных работ. Так, портреты, со-

зданные В. Боровиковским, Ф. Рокотовым, Д. Левицким, могут служить типичным примером работы, выполненной в традициях классической многослойной живописи. Здесь отсутствует сложное фактурное решение теней, широко применены лессировки. В светах же плотность красочного слоя нарастает. Переходы от света к тени решены с помощью лессировок. Мазок трудноразличим даже в светах. Совсем иную картину можно видеть, например, в портретах, написанных французским художником О. Ренуаром. Вся поверхность их как бы искрится от легких, изящных мазков. Красочный слой в основном плотный, часто используется чистый цвет грунта. Света, тени и полутени написаны кроющими красками. Метод *alla prima* исключает повторные прописи или поправки, требует от художника точного расчета и виртуозного мастерства. Внимательно изучая фактуру живописного произведения,

С. Жуковский.  
Под вечер.  
Масло. 1910.





П. Кончаловский.  
Портрет искусствоведа  
С. Н. Тройницкого.  
Фрагмент.  
Масло. 1943.

можно узнать не только о материалах и методе построения красочного слоя. Ведь то и другое находится в распоряжении художника, и его индивидуальность накладывает отпечаток на все моменты построения фактуры, выбор живописных материалов, метода построения красочного слоя. История живописи оставила нам такие понятия, как палитра Ван Дейка, Делакруа, Тернера — излюбленные наборы красок, которые художники применяли при создании картин. В построении красочного слоя одни мастера стремятся к равновесию корпусных и лессировочных слоев, другие отдают предпочтение лессировкам, для третьих лессировочные слои оказываются слишком сковывающими их темперамент, поэтому они отдают предпочтение корпусным слоям. Еще ярче почерк художника проявляется в характере мазка. Возьмем, к примеру, две ученические работы, выполненные жесткими кистями густой краской. Ученику П. П. Чистякова А. Архипову в картине «Посещение большой», экспонировавшейся на выставке программных и дипломных работ выпускников Академии художеств, удалось создать необычайно выразитель-

ную фактуру живописи. Целый поток красиво положенных мазков передает не только особенности формы, но и игру светотени и влияние световоздушной среды в интерьере. Уже в этой ранней картине 23-летнего А. Архипова чувствуется огромный живописный темперамент.

В произведении ученика И. Е. Репина И. Куликова «Крестьянская девочка» нет столь большого разнообразия мазков. Он работает широкой кистью, мазки образуют причудливую мозаику. На воспроизводимых здесь репродукциях это хорошо видно. У другого блистательного мастера, П. Кончаловского, фактура живописи также построена густой краской, плотным уверенным мазком. Здесь отчетливо читается движение кисти, но характер живописной поверхности иной. Мазки мягкие, округлые, свободно и в то же время точно лепящие объем.

Анализируя фактуру, мы раскрываем перед собой художественное произведение с нескольких сторон. В фактуре заложены знания и навыки ремесленные: как можно использовать те или иные краски, грунты, основы, чтобы создать качественную живопись, которая могла бы просу-



П. Кончаловский.  
Портрет искусствоведа  
С. Н. Тройницкого.  
Масло. 1943.

ществовать долгие годы. По состоянию живописной поверхности картины можно судить о склонностях художника к использованию тех или иных материалов, свойственных ему приемах работы. Но в то же время, работая теми или иными материалами, учитывая их особенности, художник подчиняет их воплощению своего замысла, он предвидит результат — художественный образ. Значит, фактура не сводится к навыкам ремесла, она носит творческий характер. Художник видит свой замысел воплощенным не только в композиционном построении, колористическом решении, но и в конкретной материальной форме. Оценивая, насколько содержательная сторона художественного произведения уравновешена и поддержана красивой и выразительной техникой, целесообразностью фактурных решений, можно определить уровень мастерства художника.

Н. ИГНАТОВА,  
старший научный сотрудник отдела  
исследований художественных  
произведений Всероссийского  
научно-реставрационного центра  
имени И. Э. Грабаря

## ПУТЬ ЭНДРЮ УАЙЕСА



Э. Уайес.  
Ветер с моря.  
Темпера. 1947.

Тревожные вести доносятся в последние годы из-за океана. Правители Соединенных Штатов Америки пытаются превратить свою страну в мирового жандарма, диктующего агрессивную волю народам планеты. Не случайно у карикатуристов олицетворением Америки становится чаще всего не старомодный долговязый «дядюшка Сэм», но популярный герой комиксов, мускулистый Бэтмен, «человек — летучая мышь», свободно парящий в воздухе и скорый на расправу. Пресса, телевидение, массовая культура внедряют в сознание западного обывателя «американскую мечту» о сверхсовременном и сверхмощном об-

ществе, призванном лидировать на Земле. Этими же пропагандистскими мифами, пусть представляющими иной раз в завуалированной форме, переполнено и модернистское искусство США, которое тоже нередко навязывает себя всему миру в виде «идеальной» модели.

Но есть и иная, светлая и гуманистическая американская мечта, иное искусство в стране, накопившей за сравнительно короткую историю свои культурные традиции. Реалистическое искусство

США находит в СССР благодарных читателей и зрителей, оно несет сложную и часто нелюбимую правду о прошлом и настоящем державы, переживающей сейчас далеко не самый славный исторический период.

Эндрю Ньюэлл Уайес — достойный наследник традиций прогрессивного американского искусства. Не раз уже его картины гостили в нашей стране, не раз писали о нем советские авторы, подчеркивая веру художника в человека как высшую цель искусства, в то, что, утверждая свое нравственное достоинство, человек победит.

Родился Эндрю Уайес в 1917 году в маленьком поселке Чадс-Форд

на северо-востоке США. Слабое здоровье не позволило ему посещать школу и художественное училище, и его единственным наставником долгие годы был отец — художник книги Ньюэлл Уайес, чьи иллюстрации, воссоздающие образы злодеев и

ли предметны, осязаемы, даже жестковаты, как осенний луг, унылый после бабьего лета, но впитавший все богатство оттенков природы накануне зимы. Нередко его акварели сухой кистью сопоставляют с классической дальневосточной живописью тушью —

живописи художника под внешней созерцательностью, которая поверхностному наблюдателю может показаться безмятежной идиллией, сталкиваются два вечных потока — роста и тления, света и мрака, жизни и смерти.

Местам, где родился, Уайес



добрых героев произведений Верна, Дюма, Стивенсона, остались в памяти не одного поколения юных американцев. Влияние на художника оказал и друг отца — виртуоз книжной графики Говард Пайл, также работавший в романтической манере. Зрелые вещи Уайеса свидетельствуют о постижении искусства старых европейских, американских и дальневосточных мастеров. Навсегда осталось с ним воспитанное отцом чутье графика-рассказчика, который не просто открывает перед зрителем окно в мир, но и позволяет угадать цепь предыдущих и последующих событий.

В своих поисках, по собственному выражению, «истины предмета» Уайес пишет либо акварелью, либо темперой. Его акваре-

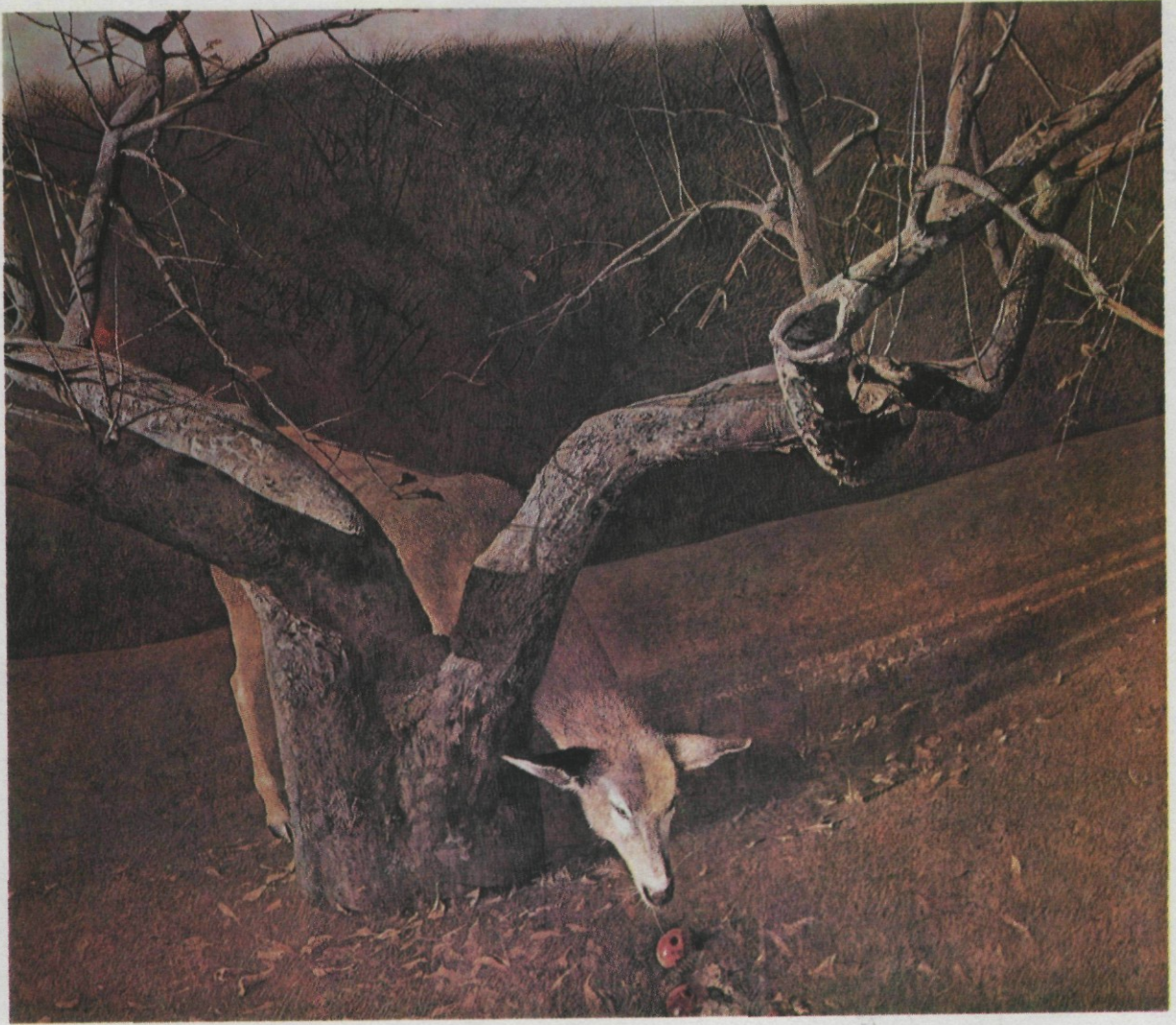
Э. Уайес.  
Внучка.  
Акварель. 1956.

настолько выверен в них каждый штрих.

Темпера, техника строгая и требующая из-за трудности поправок предельной точности, позволяет Уайесу воспроизводить мельчайшие детали природы. Слово «Истина — в мелочах!», он любовно запечатлевает в картинах морщины, трещины, складки на лицах, одежде, стенах старых домов и одновременно — свежесть молодой кожи, след солнечного луча или порыв ветра, рисунок новых побегов и цветов, пробивающихся сквозь жухлую траву. В

посвятил все свое творчество. Лето он проводит в Кэшинге, штат Мэн, близ Атлантического побережья, большую часть года — в Чадс-Форде. «Пенаты» Уайеса лежат в тихом уголке сверхиндустриализированной Пенсильвании, однако это не только оазис сельской тишины, но и подлинный заповедник американской истории. Мир пенсильванских картин художника, небольшой по площади — двухмильный отрезок Брэндивайнской долины да прилегающие две мили долины Харви-Рэн, — заключает в себе немало впечатлений, с детства обретенных художником в долгих прогулках с отцом.

От первопоселенцев, членов религиозной секты квакеров, остались причудливо-восьмигранные





здания школ, некогда центров квакерских общин, теперь приспособленные под жильё. Долина Брэндивайн была полем битвы республиканцев с войсками английского короля в годы войны за независимость; в самом Чадс-Форде сохранилось здание, где размещалась ставка генерала Лафайета, предводителя республиканцев. Бури гражданской войны 1861—1865 годов тоже не миновали этих мест. Жители Чадс-Форда и его окрестностей, многие из которых стали персонажами картин Уайеса, зримо воплощают приметы прошлого. Здесь живут потомки и индейцев, коренных обитателей этих земель, и англичан-квакеров, и немцев, покинувших свою родину еще в XVIII веке, и негритянских невольников, вывезенных с Западного побережья Африки, и даже загадочные «делаверские мавры», о происхождении которых ходят легенды. Найти полустлевший камзол колониальной эпохи, мушкет времен Георга III, солдатские сапоги прошлого века не в новинку местным жителям. Дошли сюда и реальные отголоски европейских событий, среди соседей художника — ветераны и первой и второй мировых войн...

Здесь же, на шоссе близ Чадс-Форда, в 1945 году в автомобильной катастрофе погиб отец Эндрю Уайеса. «Зима» — первая темпера, исполненная Уайесом после смерти отца. Подросток в кителе и пилотке, привезенных с фронтов второй мировой войны, быстро шагает по желтовато-бурой прошлогодней траве, отбрасывая тревожную угловатую тень... Личная скорбь об утрате, печаль оцепеневшего зимнего поля, эхо сражений, только что отгремевших в далекой Европе, — все это сливается в картине в сложное единство.

«Ветер с моря» художник писал в доме друзей, Олсонов. Отдаленная буря, как это всегда бывает у Уайеса, не изображается впрямую, но налетает легким отголоском. «Когда ты делаешь конкретную форму и тень, — учил отец, — помни, что это не просто тень, но событие, которое в таком облике больше никогда не повторится. Старайся уловить именно это качество, именно этот ускользающий характер вещи». Словно вспоминая отцовский совет, Уайес, работая над «Ветром с моря», два

месяца в летнем затишье ждал нового порыва морского бриза и, только вновь увидев, как он распаивает занавески, смог дописать картину.

«Мир Кристины» — самое знаменитое произведение мастера. Его умение воплотить драму жизни с тонким целомудрием, удивительным внутренним тактом сказа-

чательным портретистом, запечатлевая, как правило, людей близких и до тонкостей знакомых, как бы продолжающих в портрете негромкий давний диалог с самим автором. Здесь хочется вспомнить творческий метод классика американской реалистической литературы Уильяма Фолкнера. Посвятив свой труд писателя «клочку



Э. Уайес.  
Косуля.  
Темпера. 1980.

Э. Уайес.  
Далёко-далёко.  
Акварель. 1952.

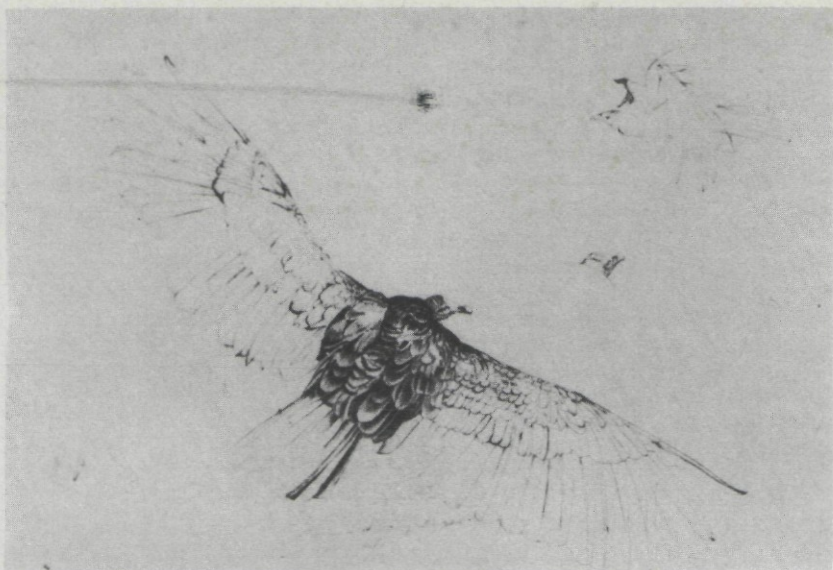
Э. Уайес.  
Мужской портрет.  
Акварель. 1966.

лось здесь особенно впечатляюще. Героиня картины — соседка Уайеса, Кристина Олсон, с детства разбитая параличом и способная передвигаться либо в кресле с колесиками, либо ползком по земле. Ее мир ограничен постройками фермы, за гребнем холма лежат никогда не виданные ею горизонты. Однако живописец создает не скорбный образ болезни, но подлинный гимн стойкости и силе человеческого духа. Фигура Кристины, словно впервые открывающей для себя пейзаж, романтична и грациозна. Но здесь нет ни малейшей идеализации — автор вдумчиво отбирает черты натуры, позволяющие оттенить жизнеутверждающую суть образа.

Постепенно Уайес стал и заме-

земли размером с почтовую марку» (округ Лафайет в штате Миссисипи, превращенный в мифическую Йокнапатофу его романов), писатель не любил принимать журналистов, зато охотно проводил долгие часы в неторопливых беседах с местными старожилками, слагая свою многотомную эпопею об американской земле...

Среди давних знакомых Эндрю Уайеса была Маргарет Хэнди («Детский врач»), избравшая профессию вопреки воле родителей и ставшая одной из первых женщин, окончивших медицинский факультет. Среди давних знакомых и Ральф Клайн («Патриот»). Выходец из семьи немецких колонистов, бодрый старик с толикой индейской крови в жилах, ветеран,



сильванского населения своей ярко выраженной арабской внешностью.

Во многих композициях Уайеса человеческое жилище становится почти что одухотворенным, воплощающим и гордость ручного тру-

Э. Уайес.  
Эскиз к картине «Парение».  
Карандаш. 1950.

Э. Уайес.  
Мир Кристины.  
Темпера. 1948.

Э. Уайес.  
Дерево.  
Акварель. 1959.

воевавший с немцами во Франции в 1914 году, он позирует на портрете наподобие индейского вождя, облаченного, однако же, не в ритуальный наряд, а в старый армейский китель... Снова и снова люди в портретах Уайеса становятся живыми символами американской истории. «Голос прошлого все сильнее по мере того, как я пишу», — заметил художник в одном интервью.

Часто конкретный портрет перерастает в философскую притчу. Например, о юности, в романтической мечте прозревающей будущее («Далёко-далёко»). Как-то сын художника, Джейми Уайес, потерял, гуляя с отцом, любимого оловянного солдатика. Отец пошел

его искать, а вернувшись ни с чем, увидел, что мальчик, забыв о потере, сидит в глубоком раздумье. В портрете «Внучка» детство вступает в задорный и упрямый спор со старостью. Александр Чендлер, старый слепой негр, привык греться на солнышке рядом с играющими внучатами. Когда старик, пробудившись от дремы, не слышал голосов детей, он принимался оглушительно колотить палкой по стене, пока недовольное потомство не возвращалось. Полотно «Мансарда» — о горьком старческом одиночестве, отчуждающем человека даже от стен родного дома. Здесь изображен спящий Том Кларк, один из «делаверских мавров», выделяющихся среди пен-



да, и память об ушедших поколениях. Художник блестяще чувствует фактуру старых стен и вещей, подмечая даже, что обветшавшее строительное дерево с влажной, морской стороны выглядит совершенно иначе, чем с материковой. Подлинным историческим памятником кажется в «Северной точке» скромное обиталище Генри Тиля на острове рядом с побережьем Мэна. Постройку эту ее хозяин, промышленавший ловлей крабов, сложил из выброшенных волной остатков британского судна времен американской революции XVIII века, которое везло королевских солдат и потерпело крушение.

Вечным и прекрасным фоном

Э. Уайес.  
Собаки.  
Темпера. 1958.

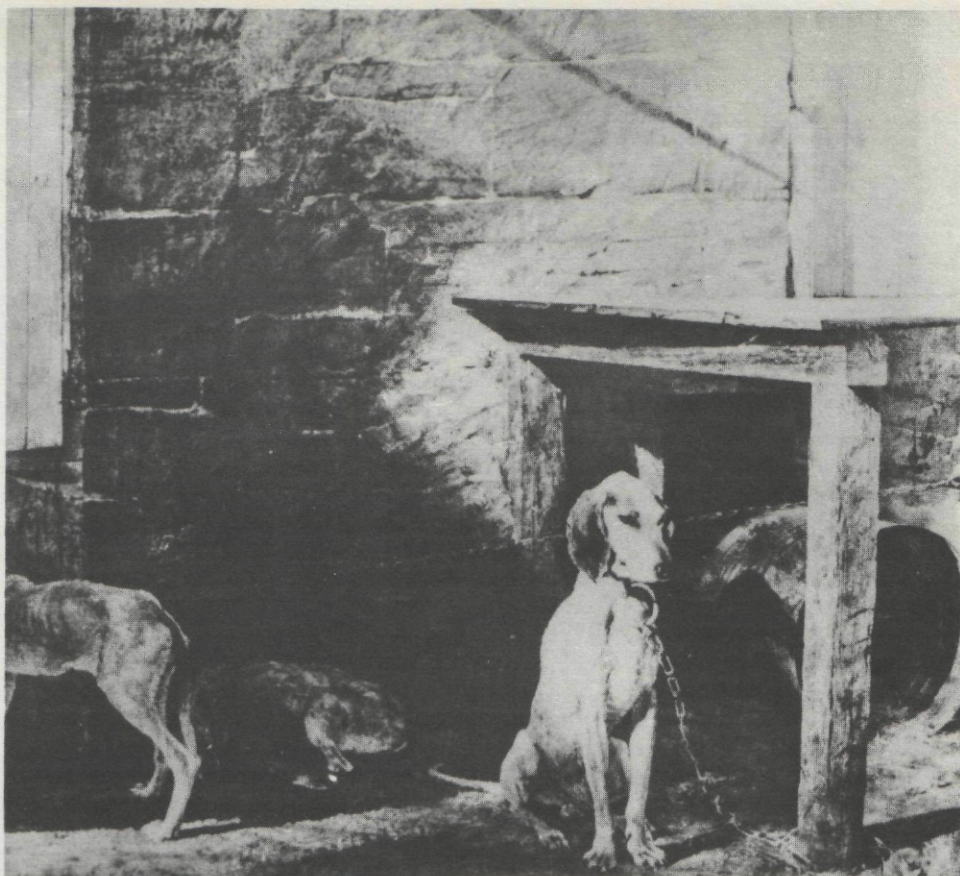
Э. Уайес.  
Меховая шапка.  
Акварель. 1963.

для человеческих трудов и дней, для примет истории постоянно служит природа, полная перво-зданной мощи и чистоты. Художник мысленно как бы оберегает ее от неумолимого нашествия техники, избегает изображать автомобили, а сельские проселки неизменно предпочитает холодной геометрии современных автострад. Поэтической прелести исполнены образы животных — собак, оленей, различной сельской живности. Страстную любовь к животным (Уайес ненавидит охоту и охотников) художник передал и своему старшему сыну. Джеймс Уайес, герой картины «Далёко-далёко», повзрослев, тоже стал живописцем, автором анималистических полотен. Известен он и как одаренный портретист.

Населенный простыми людьми Америки, художественный мир Уайеса проникнут сельской тишиной, но вместе с тем открыт ветрам истории и современности, насыщен драматическими конфликтами, предопределившими человеческое бытие в ведущей капиталистической державе. Апологеты модернизма иной раз не прочь обвинить Уайеса в провинциализме, но, по сути, этот провинциализм, приверженность болям и радостям родной земли обеспечивают общечеловечность творчества художника, гарантируют его успех у зрителей различных стран мира. Его произведения, отмеченные духовной цельностью и нравственной чистотой, доносят до нас облик Америки честной и человечной, облик, прочно удерживающийся в сознании даже среди воинственной трескотни нынешней вашингтонской администрации.

С сердечной благодарностью встретил художник в 1978 году весть об избрании его в почетные члены Академии художеств СССР. Творческий путь мастера продолжается. Путь, выводящий маленький пенсильванский округ и клочок мэнского побережья к горизонтам прогрессивной мировой культуры.

**М. СОКОЛОВ,**  
кандидат искусствоведения



Перед вами, дорогие ребята, рисунки ваших ровесников. Они присланы из Кабула — столицы Демократической Республики Афганистан. В эти дни отмечается годовщина Апрельской революции.

На одном из рисунков мы видим афганских школьников в красных галстуках. Этот рисунок знаменателен: пионерская организация страны очень молода — день рождения ее 24 сентября 1980 года. Пионеры ДРА носят значки в форме пятиконечной звезды с зеленой полосой и алым пламенем по центру, а черно-красно-зеленая кайма на галстуках означает цвета национального флага. Главная задача юных пионеров, которая записана в их Уставе, гласит: «Беречь свой дом и свою Родину».

Жизнь афганских детей до настоящего времени сопряжена подчас с трагическими событиями: тем мальчикам и девочкам, кому нет еще и десяти, наряду с такими словами, как «дом», «отец», «мать», к сожалению, известно, что означают слова «бандиты», «предательская пуля», «поджог». И все-таки слово «мир» сегодня самое распространенное среди афганцев — об этом можно судить по детским работам. Посмотрите, с какой любовью рисуют юные художники пейзажи родного края: горы, закаты, овечек, мирно пасущихся на зеленых лугах. Афганские ребята жизнерадостны и дружелюбны, несмотря на трудности, которые им пришлось пережить. В каждом рисунке видна любознательность, искренность чувств и доброта восприятия мира.

Дети ДРА очень способны к рисованию и лепке. Первый Дворец пионеров, открывшийся в Кабуле, начал свое существование именно с кружка рисования. За короткий срок изокружок стал самым популярным у школьников. Здесь есть все необходимое для заня-



тий: краски, альбомы, карандаши, этюдники — этот подарок сделали кабульским пионерам советские ребята. Руководит кружком молодой художник-педагог, влюбленный в искусство.

Выставка детского рисунка, впервые проведенная в ДРА в 1981 году, была посвящена дню рождения советской пионерии. Тогда же в Доме советской науки и культуры прошел международный конкурс детского творчества, в котором приняли участие и дети сотрудников представительств социалистических стран, находящихся в Кабуле. В жюри вошли сами юные художники — от каждой страны по представителю. Первое место за плакат, посвященный миру на Земле, было присуждено афганскому школьнику.

Немало произошло перемен в жизни детей дружественной страны. Пионерское движение получило путевку в жизнь не только в столице государства, но и в провинциях. Известны случаи, когда басмачи преследовали пионеров, так что быть пионером даже в теперешних мирных условиях, особенно в горных районах Афганистана, совсем не просто. 5 августа 1980 года в Кабуле произошло радостное событие: был торжественно открыт первый пионерский лагерь «Оянда», что в переводе означает «Будущее». Название символично, ведь до недавнего времени афганские дети не знали, что такое пионерский сбор, пионерский костер, не имели представления о настольных играх. В лагере они с удовольствием занимаются спортом, играют в шашки, шахматы, посещают различные кружки. Кроме того, в отдаленных аулах открыты зимние центры, куда дети приходят играть и рисовать. Бумага, краски, карандаши стоят в магазинах дорого, а в кружке они могут пользоваться этим бесплатно. Наверное, читателей заинтересует, почему центры называются зимними? Потому,



Фатима Х., 14 лет.  
Дружба.

◁ Акварель.

Пионеры Афганистана.

◁ Акварель.

Абдул Джахан,  
14 лет.

Деревенский пейзаж.

◁ Акварель.

что у афганских школьников самые продолжительные каникулы в связи с климатическими условиями: с 15 декабря по 21 марта. В это время школы закрываются и ребята охотно посещают кружки.

Афганские дети с любовью рисуют солнечные пейзажи своей родины, дом, друзей, но есть у них иные рисунки, с далеко не мирным сюжетом, где преобладают черная и красная краски. Посмотрите на работу десятилетнего Джанали «Бой за деревню». Такие темы обусловлены временем, в них мальчики и девочки выражают отношение к миру,



Джанали, 10 лет.  
Бой за деревню.

Акварель.

Абдул Варес, 14 лет.  
Апрель.

Акварель.



Ахмад Ам, 12 лет.  
Пейзаж.

Акварель.

добру и злу. И за каждым из этих рисунков угадывается жизненная, гражданская позиция юных художников.

Сегодня их творчество — своеобразная форма борьбы за мир. В ходе марша протеста афганской молодежи против вмешательства сил империализма и реакции в дела Афганистана дети ДРА вместе с миллионом подписей послали в Белый дом президенту Рейгану несколько тысяч рисунков. Почти на каждом из них были слова: «Руки прочь от Афганистана!»

Ю. КОБЗЕВ

## V МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ДЕТСКИХ РИСУНКОВ «Я ВИЖУ МИР»

По решению ЦК ВЛКСМ в 1984—1985 годах редакция газеты «Пионерская правда» проводит V Международный конкурс «Я вижу мир».

Основные задачи конкурса — укрепление мира во всем мире, дружбы и интернациональной солидарности ребят всех континентов, расширение связей с детскими организациями социалистических и развивающихся стран, с молодыми борцами за свободу и независимость, за мир и социализм.

В конкурсе могут принять участие юные художники в возрасте от 5 до 16 лет.

Темы рисунков: юность планеты в борьбе против ядерной угрозы, за

мир и разоружение, за счастливое детство под мирным небом, против голода, безработицы, нищеты в странах капитала; семья, друзья, школа, труд, участие в работе детской организации своей страны; спорт, туризм, любимые занятия, природа родного края, народные традиции.

В составе жюри конкурса видные художники, искусствоведы, педагоги, журналисты разных стран. Председатель жюри — народный художник СССР, член редколлегии нашего журнала А. М. Грицай.

Наряду со взрослым на выставке будет работать детское жюри, мнение которого учитывается при распределении наград победителям.

Рисунки любого размера, выполненные в различных техниках, с указанием фамилии, имени, возраста юного художника (желательно с его фотографией) направлять до 1 ноября 1984 года в адрес редакции газеты «Пионерская правда»: 101502, Москва, Суцеская ул., 21, с пометкой: на конкурс «Я вижу мир».

От каждого коллектива принимается до 60 работ, от самостоятельных участников — не более 10.

Участники выставки, которая состоится в 1985 году в Москве по итогам V Международного конкурса «Я вижу мир», награждаются дипломами, каталогами, памятными медалями, подарками и значками.

## ВОСЬМАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

Когда в выставочном зале новой московской художественной школы шла фотосъемка детских работ (вы видите их на этих страницах), ученики гурьбой окружили Валерия Викторовича Корешкова и вместе с ним по-хозяйски обсуждали каждый отобранный экспонат.

— Если бы я знала, что будут снимать для журнала, я бы тоже сшила куклу, — сказала одна из учениц.

— Обязательно шей, у тебя получится!

Чувствуется, что директор этой не совсем обычной ДХШ хорошо знает возможности каждого ученика. Не совсем обычной, потому что наряду с основными предметами: рисунком, живописью, композицией, скульптурой и историей искусства 300 мальчиков и девочек детской художественной школы № 8 Куйбышевского района столицы изучают различные виды народного и декоративно-прикладного искусства.

Знакомя нас с ДХШ, которая открыта три года назад, В. В. Корешков, председатель совета директоров московских детских художественных школ, рассказал:

— Много пришлось похлопотать, чтобы это новое помещение, где первоначально предполагалось разместить четыре организации, было отдано юным художникам. Огромную помощь нам оказали Куйбышевский районный комитет партии и райисполком. Теперь в распоряжении детей большие светлые мастерские, выставочные залы, учебные классы. Ребята с увлечением занимаются в мастерских по художественной обработке дерева, металла, ткани, в классе керамики. Выполненные на уроках роспись и резьба по дереву, мозаичные наборы в технике маркетри экспонируются в выставочном зале, аудиториях.





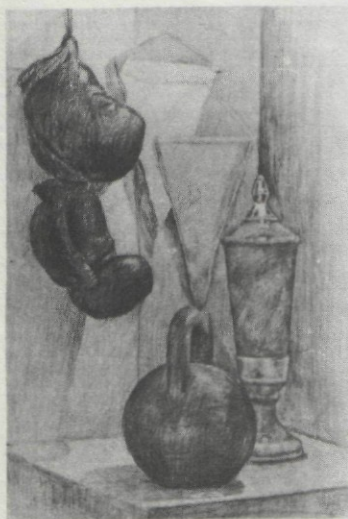
Алеша Дубровиченко  
за гончарным кругом.

◁ Фото.

◁ На этюдах. Фото.

Аня Шотт, 13 лет.  
Олененок.  
Керамика.

Маша Елкина,  
15 лет.  
Натюрморт на тему «Спорт».  
Карандаш.



Оля Денисова,  
11 лет.  
Цветы.  
Перегородчатая эмаль.

Юля Кашина, 12 лет.  
Цыганка. Кукла.

Сергей Абрамов,  
14 лет.  
Всадник.  
Керамика.

Люба Краснова,  
12 лет.  
Серый Волк. Кукла.

Осваивают наши ученики и технику перегородчатой эмали, мастерят значки и сувениры, занимаются чеканкой, конструированием. Роспись ткани, коллаж, макраме, основы ковроткачества они познают в мастерской обработки ткани. С большим удовольствием школьники приходят в класс керамики: изготовить изящный сосуд из глины на настоящем гончарном круге — это и творчество, и освоение практических навыков, и увлекательное соревнование.



## НЭЦКЭ



М. Субботина, 12 лет.  
Натюрморт.  
Мозаика. Дерево.

Изучение различных материалов помогает учащимся глубже проникнуть в процесс творческого труда, понять закономерности создания нужных и полезных в обиходе предметов декоративно-прикладного искусства, и в результате — бережнее относиться ко всему, что создано руками человека.



Интересное задание. Фото.

Недавно в школе открылась мастерская художников-кукольников, где на уроках композиции ребята рисуют эскизы и полностью оформляют спектакль. Куклы, костюмы, декорации и даже нарядно расписанная ширма — все выполнено самодеятельными актерами. В будущем у нас откроется специальный класс художников-мультипликаторов, уже оборудована фотолаборатория. Мечтаем создать свой музей детского творчества.

Группа юных лекторов-искусствоведов ДХШ проводит беседы, доклады с демонстрацией слайдов и диапозитивов в общеобразовательных школах, почти все наши ученики — редакторы и художники отрядных стенгазет.

Интересно проходит и шефская работа: расписали панно в детском саду подмосковного совхоза «Оранжерейный комплекс», помогаем в оформлении районного детского дома.

В проекте ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы» особое внимание уделено духовному развитию нового человека. Художественное воспитание в системе ДХШ включает и воспитание эстетического вкуса. Посещение музеев, выставок, изучение архитектурных памятников, знакомство с народным творчеством — все это обогащает учащихся, раскрывает перед ними культурные достижения страны.

Приобретенные знания используются на практике. Педагоги и ребята в нашей школе — одна большая дружная семья. Своими руками учителя и воспитанники создали интерьеры нового здания, выполнили монументальную рельефную композицию с росписью и мозаикой для фойе, оформили стенд «Искусство народов СССР». Проводим конкурс на лучшую композицию витражей и мозаичного панно, которые украсят фасад школьного здания.

А самое любимое время в жизни наших школьников — летняя практика. Работа на природе, ежедневное общение с ней, художественное познание ее разнообразнейших возможностей — что может быть радостнее для юного художника!

Дорогая редакция!  
Пишет вам болгарская девушка Росица. Я очень увлекаюсь искусством и с удовольствием читаю статьи в «Юном художнике». Они познакомили меня со многими интересными картинами, выдающимися художниками разных стран, помогают учиться рисовать.

Мне очень нравится миниатюрная скульптура японцев — нэцкэ. Хочется узнать о ней побольше, как и из чего она делается. Я буду вам очень благодарна.

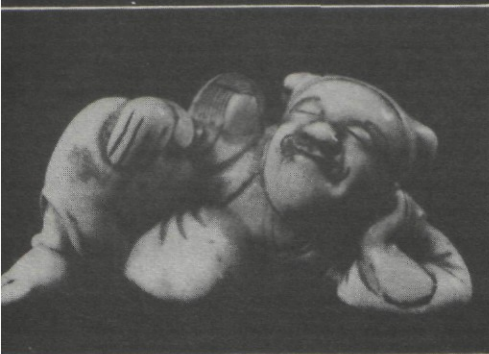
С большим и сердечным болгарским приветом!

Росица Тодорова  
г. София, НРБ

Нэцкэ — одна из разновидностей японской мелкой пластики, в последние годы привлекающая все большее внимание и интерес коллекционеров и любителей искусства. Само по себе нэцкэ — это деталь мужского японского национального костюма, появившаяся в XVII веке вместе с широким поясом — оби. В виде простой палочки или пуговицы нэцкэ употреблялись и прежде. Но именно в XVII столетии они приобрели характер миниатюрной скульптуры. А наивысший расцвет этого вида японской пластики пришелся на вторую половину XVIII века. Было это связано с проникновением художественных изделий в широкие массы горожан. Однако нэцкэ неизменно сохраняли свою главную функцию брелока-пуговицы. И это назначение диктовало мастерам компактную форму, почти всегда округлую, приятную на ощупь, не имеющую хрупких деталей, которые могли отломиться.

За поясом оби было принято носить на шнуре табакерку, трубку или коробочку инро с личной печатью владельца, а иногда — с лекарствами. Сверху над поясом





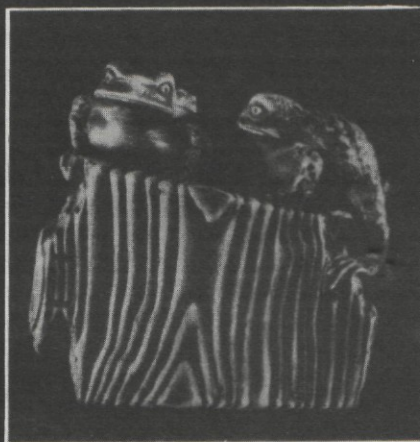
шнур и закреплялся своеобразным брелком — нэцкэ. Инро и нэцкэ были предметом особого щегольства состоятельных горожан, ибо коробочка с личной печатью указывала на деловую или торговую деятельность ее владельца, а художественно исполненное нэцкэ было доступно лишь богатому горожанину.

Темы нэцкэ чаще всего связаны с бытом, с распространенными в среде горожан легендами и поверьями. Особенно часты изображения сити фукудзин — семи богов счастья. Миниатюры в виде животных (журавль, черепаха, дракон, тигр) или растений (бамбук, слива, сосна) имеют смысл символических добрых пожеланий.

Преобладание бытовых сюжетов характеризует интерес к повседневной жизни ремесленников всех профессий, бродячих актеров, фокусников, торговцев. Но простодушная жанровая сценка в нэцкэ имеет нравоучительный смысл. Например, очень характерен брелок с изображением мужчины и женщины, полирующих зеркало. Поскольку зеркало исполнено в форме иероглифа со значением «ум, сердце», то индизнаказательный смысл здесь — внутреннее очищение от скверны.

Художники специализировались по сюжетам. Долгое время изготовление нэцкэ не было особой профессией, этим занимались скульпторы, резчики архитектурных деталей и масок, ювелиры. Тем не менее большинство этих миниатюрных скульптур имеет подпись мастера или его печать, иногда и то и другое.

Выполнялись нэцкэ из слоновой кости, металла, но чаще всего из различных пород дерева: кипариса, самшита, черного и вишневого дерева, а также камфарного, сандалового, чайного, долго источающих приятный аромат. Нэцкэ делились на плоские дисковидные коробочки «зеркало в футляре»; мандзю, напоминавшие по форме рисовые лепешки; и самые популярные и высокохудожественные — фигурные нэцкэ. Именно они представляли наибольший интерес. В них воплотилось очень тонкое умение мастеров Японии чувствовать материал, увидеть в изначальной природной форме сюжет и образ: в продолговатом кусочке кости — рыбу, в дере-



Нэцкэ — мальчик на дельфине.  
Слоновая кость. XIX век.

Нэцкэ — бог счастья Дзюро.  
Слоновая кость. XIX век.

Нэцкэ — фокусник.  
Слоновая кость. XIX век.

Нэцкэ — Дарума.  
(Легендарный основатель одной из буддийских сект.)  
Мастер Сёсей.  
Дерево. XIX век.

Нэцкэ — женщина, моющая пол.  
Мастер Томомицу.  
Слоновая кость. XIX век.

Нэцкэ — лягушки на бадье.  
Мастер Судзуки Мазанао.  
Дерево. XIX век.

Нэцкэ — улитка.  
Дерево. XIX век.

вянной палочке, характерно изогнувшейся, — человеческую фигурку, в причудливом корневище — улитку, медленно выплывающую из своей раковины. Такое умение имеет в декоративном искусстве Японии давнюю традицию.

Нэцкэ обычно не претендуют на глубину образности, но в них всегда живет непосредственность, эмоциональность, порою же представлен занимательный, согретый юмором сюжет. А ведь при этом к форме фигурных нэцкэ предъявлялось требование: отверстия, через которые пропускать шнур, должны органично входить в композицию. Немалую изобретательность приходилось проявлять мастерам нэцкэ, чтобы в небольшой компактной форме воссоздать целые жанровые сценки. Каких только сюжетов не найдешь среди таких нэцкэ! Это и забавные фигурки животных, например, две лягушки, разговаривающие на бадье с водой, люди в различных жизненных ситуациях — крестьянин, укрывающийся от дождя, и божества — популярный бог богатства Дайкоку с мешком добра на спине или божество счастья Дзюро. Сюжет многих нэцкэ историчен. Порою нэцкэ шутивы и лукавы по настроению. Некоторые содержат в себе целые притчи. Скажем, фигурка женщины, моющей пол, имеет форму иероглифа «син» — сердце и словно призывает держать свое сердце в чистоте, как мы содержащий прибранным и чистым свой дом.

Часто нэцкэ выполнены в форме миниатюрных театральных масок, что не случайно. С упадком искусства масок многие их резчики обратились к формам нэцкэ, передавая в масках-брелоках преувеличенные, гротескные традиции национального театра. Нэцкэ просуществовали вместе с мужским национальным костюмом японцев до середины XIX века. А теперь стали объектом всеобщего интереса — ведь в их заданно малой форме всегда кроется какое-то чувство, притча, шутка, наставление, уходящие в глубины народного характера и культуры. Разобраться в этом — большое удовольствие и для историка искусства, и для коллекционера.

**Е. СЕРДЮК,**  
кандидат искусствоведения

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
СОЮЗА  
ХУДОЖНИКОВ ССРС,  
АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВ ССРС,  
ЦК ВЛКСМ.

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году. 4.1984.

## В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Быть нужным Родине	<i>Ф. Решетников</i>
2	МОЗАИКА В художественных школах	
4	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Памятник В. И. Ленину в Кремле	<i>И. Абельдяева</i>
6	МУЗЕИ МИРА Эрмитаж	<i>Б. Пиотровский, М. Алпатов, Е. Моисеенко</i>
14	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА А. М. Грицай	
19	ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ Вогородский резчик М. Дворников	<i>О. Нефедова</i>
22	РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ Зодчий, художник, инженер	<i>В. Глазычев</i>
26	ХУДОЖНИК И КНИГА Поклон великому Гоголю	<i>А. Зыков</i>
30	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА О фактуре в масляной живописи	<i>Н. Игнатова</i>
36	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Путь Эндрю Уайеса	<i>М. Соколов</i>
42	У НАШИХ ДРУЗЕЙ На рисунках — Афганистан	<i>Ю. Кобзев</i>
44	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Восьмая художественная	<i>В. Корешков</i>
46	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Нэцкэ	<i>Е. Сердюк</i>

На 1-й странице обложки: Б.-Э. Мурильо. Мальчик с собакой. Масло. 1650-е годы. Государственный Эрмитаж. 74×60.

На 2-й странице обложки: На занятиях в кружке юных художников. Архангельская область. Фото.

На 3-й странице обложки: Б. Растрелли. Парадная лестница Зимнего дворца. 1758. Восстановлена после пожара В. Стасовым. 1838.

На 4-й странице обложки: А. Грицай. Портрет жены с сыном. Масло. 1957. 70×50.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Главный художник А. К. Зайцев

Макет художника В. Ф. Горелова

Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк  
Технический редактор Н. П. Чеснокова

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

Сдано в набор 09.02.84. Подп. в печ. 22.03.84. А00661. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 183 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 88.

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



