

Худож.

36

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК



10. 1984

НЕТ ВОЙНЕ

НЕТ НЕЙТРОННОЙ
БОМБЕ!



НЕТ

НЕТ ВОЙНЕ!

МИР

МИРУ - МИР

НЕТ ВОЙНЕ!

МИР ПОБЕДИТ

УЧИТЬСЯ КОММУНИЗМУ!

Ленин. Партия. Комсомол. Три слова, которые всегда рядом — в истории, сегодняшней жизни, в будущем. Создатель революционной рабочей партии в России, стоявший у истоков рождения Коммунистического союза молодежи, В. И. Ленин проявлял живой интерес к жизни и борьбе подрастающего поколения, относился к нему с вниманием и бережностью, неустанно нацеливал коммунистов на усиление работы с молодежью. Во главу угла этого важнейшего дела вождь Советского государства ставил выработку у молодежи цельного революционного мировоззрения, идейной стойкости и убежденности.

Творческим развитием в современных условиях этого ленинского завета явилось Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении партийного руководства комсомолом и повышении его роли в коммунистическом воспитании молодежи», в котором подчеркивается, что воспитание подрастающего поколения — это большое партийное, государственное, общенародное дело, в конечном счете это вопрос надежного обеспечения будущего нашей Родины.

Ты, наш читатель, должен знать, что партия во всех своих делах рассчитывает на молодежь, мастерство ее рук и дерзание мысли, на трудовой энтузиазм и творческое горение. Пройдет совсем немного времени, и нынешние октябрята, пионеры, комсомольцы займут места у станков, поведут комбайны по бескрайним нивам, обживут космос и проникнут в тайны океанских глубин, поднимутся к новым вершинам мирознания — поведут, по словам Ленина, социализм вперед. И партии совсем не безразлично — каким и в чьих руках будет наше будущее, с какими знаниями, умением и помыслами войдет в грядущий век сегодняшнее молодое поколение. Партия, профсоюзы, комсомол делают все, чтобы вырастить и воспитать такую молодежь, которая достойно продолжит строительство нового общества, будет на высоте исторической ответственности за судьбы страны, социализма и мира, сумеет не только освоить опыт старших поколений, но и пополнить его собственными свершениями.

Идейно-политическое и нравственное воспитание молодежи — задача первостепенной важности для партийных и комсомольских организаций. Необходимо помогать молодым осознавать те социальные процессы, которые они наблюдают и в которых так или иначе участвуют, измерять их меркой марксистской истины, вырабатывать правильную позицию — воспитывать в себе сознательное неприятие буржуазной идеологии в любых ее формах и проявлениях.

Ключевым в процессе становления личности является воспитание высокого чувства советского патриотизма. У подрастающего поколения с детских лет должны развиваться любовь и уважение к славной истории Отечества, символам советской государственности — Гимну, Гербу и Флагу СССР, бое-

вым и трудовым наградам и знакам отличия Родины, социалистический интернационализм, незыблемая вера в правоту и чистоту наших идеалов.

Учиться коммунизму — значит активно участвовать в строительстве коммунистического общества. Но делать это можно, только овладев всей суммой современных знаний, приобщившись к достижениям отечественной и мировой культуры, искусства, обладая высоким эстетическим вкусом. Молодому строителю нового мира должны быть присущи социальная активность, трудолюбие и самодисциплина, ответственность за выполняемое дело, каким бы «малым» оно ни было, уважительное отношение к закону. Последнее важно потому, что воспитание молодого поколения в уважении к закону — залог нравственного совершенствования всего нашего народа, одна из основ его дальнейшего духовного развития, могущества и благосостояния.

Партия доверяет комсомолу ответственнейшее дело — быть организатором и воспитателем молодого поколения. Не случайно поэтому особое внимание в Постановлении ЦК КПСС обращается на активное участие комсомола в осуществлении школьной реформы. Комсомол призван быть надежной опорой педагогических коллективов в воспитании, учебе, трудовой подготовке школьников, в улучшении работы Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина: прочные основы правильной жизненной позиции у пионеров и октябрят должны закладываться с первого в их жизни школьного урока.

С каждым годом множится вклад молодого поколения в экономику, науку и культуру, обороноспособность страны. Самоотверженным трудом комсомола, юношей и девушек отмечены годы ударных пятилеток, освоение Сибири и Дальнего Востока, строительство БАМа, преобразование Нечерноземья. Многие молодые ученые, мастера изобразительного искусства, работники культуры — представители всех братских союзных республик — с честью носят высокие звания лауреатов премии Ленинского комсомола.

Вооруженные передовой марксистско-ленинской идеологией, новейшими знаниями, техникой, организацией труда, увлеченные творчеством, советские юноши и девушки делом отвечают на отеческую заботу партии. Неуклонно возрастает роль ВЛКСМ в коммунистическом строительстве. Поэтому так важно сейчас укрепление связи комсомола с массой молодежи, усиление его боевитости и работоспособности. «Именно от этого в огромной мере зависит, — подчеркивает К. У. Черненко, — повышение роли комсомола в воспитании подрастающего поколения, в формировании у каждого молодого человека высокой мировоззренческой и нравственно-политической культуры, стойкого иммунитета против влияния буржуазной идеологии, любых форм мещанско-потребительской психологии, в решении тех задач, которые ставит перед нами партия».

КОМСОМОЛЬСКАЯ ПЛОЩАДЬ



Комсомольская площадь в Москве.
Общий вид.

Ярославский вокзал.
Фрагмент фасада. ▷

Архитектор Ф. Шехтель.
Проект Ярославского вокзала.
Рисунок автора. 1903—1904. ▷

Арифметика простая: в Москве девять железнодорожных вокзалов, причем три крупнейших — Ленинградский, Ярославский и Казанский — расположены рядом. Поэтому каждый третий, если не второй пассажир — гость столицы попадает сюда, на Комсомольскую площадь — самую многолюдную, многоликую и, пожалуй, одну из красивейших в городе.

Первое впечатление от нее ошеломляющее: сказочные терема, шпили башен, встречающие с цветами — все празднично, ярко, необычно. Так вот она какая, Москва! А чуть зазевался — и оживленный поток уже подхватил тебя и понес за собою.

Кого только не встретишь в этой шумной и пестрой толпе — кажется, люди всех наций и народностей нашей страны собрались тут. Не случайно площадь трех вокзалов называют «всесоюзным перекрестком» — во все концы уходят отсюда поезда. К необъятным просторам Сибири и Дальнего Востока, в Поволжье и республики Средней Азии, на Урал и Алтай, к русскому Северу, в Прибалтику и Финляндию. Ежедневно сюда прибывает самый «дальний» поезд земли «Россия»: 9297 километров от Владивостока до Москвы — семь суток езды через семь часовых поясов! И совсем недавно отсюда побежали скорые в столицу БАМа — Тынду.

Трудно представить нашу жизнь без железнодорожного транспорта, а история его в нашей стране начиналась как раз на том месте, которое мы называем сегодня Комсомольской площадью.

...Летом 1851 года на северную окраину Москвы, вблизи Красного пруда, устремились толпы зевак. Шли посмотреть на диковинную паровую машину, на которой прибыл из Петербурга царь. Поезд шел медленно, останавливаясь у всех мостов. Царь выходил из вагона и платочком сигнализировал машинисту: мол, пошел. Сам же предпочитал идти вслед за поездом пешком. Пыхтящая, в клубах пара машина внушала ужас: «А ну как сойдет с рельсов? А ну как обвалится мост?» Пассажирами первого и второго поездов были исключительно солдаты Преображенского и Семеновского полков, храбро проехавшие из Питера в Москву и обратно...

Истории, связанные с открытием первой в России Николаевской железной дороги, давно отошли в область курьезов. Зато сам железнодорожный транспорт прочно вошел в жизнь как самый надежный и комфортабельный.

Площадь у Красного пруда, бывшая Каланчевская, получила свое нынешнее название в 1932 году в честь комсомольцев, участвовавших в строительстве первой очереди метрополитена. Да, пожалуй, не только в честь метростроителей. Первых комсомольцев провожала она на фронты гражданской войны, позже на Восток — на стройки первых пятилеток: Магнитку и Комсомольск-на-Амуре. Помнит она встречу челюскинцев в 1934 году. В 41-м, когда над Москвой повисли аэростаты, эшелон за эшелонам отправлялись отсюда комсомольцы на фронт. А в 45-м, когда возвращались с войны, прямо на площади формировались «500 — веселые поезда»: «Кому на Казань — становись!.. На Ташкент — становись!» Отсюда начинались целина, КамАЗ, БАМ — летопись многих славных комсомольских дел писалась от Комсомольской площади.



Вихрь времени, промчавшийся над ней, отразился и на ее архитектурном облике. Она напоминает пестрый хоровод различных архитектурных стилей, что закружился в странном ритмическом танце — чередовании вертикалей и горизонталей очень крупных и весьма индивидуальных по характеру зданий. Все они создают необыкновенно динамичную и праздничную картину, завершает которую бесперывный поток людей и машин, снующих вниз.

Ансамбль сложился в сравнительно короткий для архитектуры период, но в бурное историческое время — эпоху зарождения и развития в России капитализма, эпоху революции и коренных социальных преобразований после победы Октября. Сама жизнь требовала новых форм и решений. К этому вело и появление новых строительных ма-





Архитектор А. Щусев.
Казанский вокзал.
Фото 1920-х годов.

Архитектор К. Тон.
Ленинградский
(Николаевский) вокзал.
Рисунок И. Шарлеманя.
1851.

Казанский вокзал.
Фрагмент фасада. ▽

териалов: металла, цемента, стекла, которые лишили смысла традиционные архитектурные элементы. Гранит цоколя уже не нес на себе тяжести здания, колонны не подпирали крышу, а служили украшением фасада. Ломка устоев так называемой классической школы привела к тому, что за короткий срок архитектура пережила несколько бурных этапов развития: от торжественно-строгого классицизма, через капризно-усложненный модерн к рационально-аскетическому конструктивизму.

Новые материалы увлекали зодчих заманчивыми возможностями, но отказаться от богатейшего тысячелетнего опыта было не так-то просто. Может,

поэтому архитектура первого вокзала России, построенного по проекту К. Тона в 1851 году, несет в себе черты двойственности.

Выбор автора проекта был не случаен. Умелое использование форм древнерусского и византийского зодчества сделало Тона признанным главой так называемого «русского» стиля, который поддерживало и правительство. В Москве зодчий был известен как автор храма Христа Спасителя (не сохранился) и Большого Кремлевского дворца с монументальным Георгиевским залом.

И вот новое творение. По обе стороны дороги в Москве и Петербурге Тон выстроил два совершенно одинаковых вокзала, выдержанных в духе позднего классицизма. Это правильные прямоугольники с окнами и полуколоннами по фасаду. Показательно, что классицизм использован здесь не как цельная художественная система, а скорее как способ декорирования фасада. В то же время использование новых стройматериалов позволило достичь предельно четкой планировки здания.

Двухэтажное, с горделиво посаженной часовой башенкой над главным входом, оно стоит на пригорке рядом с похожим на него зданием таможен и сегодня кажется самым незначительным и скромным в ансамбле Комсомольской площади. Ведь теперь это не более чем вестибюль нового Ленинградского вокзала, недавняя реконструкция которого еще больше увеличила полезную площадь.

Отсюда, из старомодно уютного помещения, мы попадаем в два просторных с высокими потолками зала — настоящее царство железобетона, металла и стекла. Светлые стены облицованы известняко-



выми породами и мрамором, понизу их окаймляют полосы темного, с синими глазками лабрадорита. Чисто, празднично, светло.

Стоящее по соседству здание Ярославского вокзала построено в 1903—1904 годах Ф. Шехтелем. Выглядит оно весьма необычно: асимметричное, с крупными пластичными формами и очень живописное. От него так и веет былинной, сказочной, старинной.

Мощный, выступающий вперед портал напоминает голову великана-богатыря в шлеме с петушиным гребнем. Слева к фасаду прилепилась изящная остроконечная башня кремля, справа — квадратная, глухая, как у крепости. Фасад, выложенный серым и зеленым глазурованным кирпичом, украшен изразцовыми фризами и майоликовыми панно на темы северорусской природы. Окна-бойницы убраны в узорчатые кокошники, а ниже — майоликовые вставки. Вот одна из них — тропинка, бегущая к воротам белокаменного града. Что ж, отсюда и впрямь начинается дорога к сказочно прекрасным городам: Ростову, Ярославлю, Костроме, Вологде...

Мотивы русского Севера вы не раз встретите в оформлении здания. Например, над главным входом помещены рельефные изображения Георгия Победоносца, Архангела Михаила и медведя с секирой — гербы Москвы, Архангельска, Ярославля. О северном крае рассказывает и панно в вестибюле, выполненное К. Коровиным.

Да, Ярославский вокзал — выдающийся архитектурный памятник стиля модерн, одним из лидеров которого был Шехтель. Стремясь придать своим творениям национальный колорит, он не раз обращался к формам древнерусского зодчества, не повторяя дословно, а лишь умело обыгрывая их, тонко стилизуя, создавая настроение.

Еще одна блестящая импровизация на темы Древней Руси — Казанский вокзал. Самый большой не только у нас в стране, но и во всей Европе, он строился долго — с 1913 по 1940 год. Это любимое детище А. Щусева — зодчий не раз возвращался к нему в течение жизни. Но если Шехтель порой оперировал отвлеченными «русскими формами», то Щусев всегда исходил из конкретных памятников отечественной старины.

К моменту создания проекта он был уже признанным мастером. За плечами богатый опыт ученого-реставратора и самобытного зодчего, хорошо усвоившего одну важную истину. Каждая постройка живет и в пространстве и во времени. Рано или поздно она станет частью какого-то ансамбля, а потому должна нести не только свой собственный смысл, не зависящий от прихотей моды, но и сочетаться с другими зданиями, нынешними и даже будущими. В проекте Казанского вокзала Щусев и реализовал этот принцип ансамблевости.

Похоже, некая «гармония разностилья» потребовалась ему для того, чтобы соединить в единое целое разнохарактерные строения уже существующих вокзалов. Зодчий создает нечто противоположное им. Вместо привычного единого фасада Щусев выстроил целую улицу из сооружений, словно свезенных из разных городов России. Башня над главным входом воспроизводит многоярусную башню Сююмбеки Казанского кремля; чуть дальше воз-

никает силуэт Дмитровской надвратной башни Нижегородского кремля; а еще дальше — Кутафья башня Московского. Между собой их связывают красавцы терема, очень похожие на те, что стоят в Ярославле, Загорске, Суздале, Рязани. Вся эта живописная группа красно-белых строений, словно пришедших к нам из русского XVII века, создает очень цельное и праздничное представление!

Подчиненное общему замыслу, не менее великолепно и убранство интерьеров вокзала: ресторан воспроизводит облик древней монастырской трапезной, главный пассажирский зал подпирают «псковские» своды, а куполообразный свод справочного зала выложен из кирпича «елочкой». Все здесь свидетельствует о глубоком проникновении Щусева в приемы нашего старого зодчества. Да и в инженерном отношении здание спроектировано блестяще.

В 1925 году со стороны Краснопрудной улицы Щусев пристроил корпус Центрального клуба железнодорожников — одного из первых фабричных клубов Москвы. Он стал как бы частью вокзала. Естественно, что в его облике зодчий использовал те же декоративные приемы, что и в оформлении вокзала, только более лаконичные и скромные. Таким образом, щусевское творение стало доминирующим в ансамбле Комсомольской площади.

В 1942 году, в самое трудное военное время, известный художник Е. Лансере с учениками приступил к росписи потолка вокзального ресторана. Росписи рассказывают о богатстве нашей страны, о ратном подвиге советских людей. Вот как велика была вера в победу! В 45-м, как бы подводя итоги, у главного входа в интерьере «Сююмбеки» худож-



ники изобразили аллегорическую фигуру русского воина в богатырских доспехах. В одной руке он держит меч, в другой — копье, острие которого упирается в знамя с фашистской свастикой. Ниже названия городов — символы наших побед: Москва, Ленинград, Сталинград, Одесса... Берлин!

Вскоре после войны в Москве началось строительство семи высотных зданий, заметно обновивших облик столицы. Одно из них — высотная гостиница «Ленинградская» — выросло возле Комсомольской площади. Следуя традициям Шехтеля и Щусева, авторы проекта Л. Поляков и А. Борецкий снова обратились к нашему старому зодчеству. В силуэте здания легко читается облик колокольни шатрового типа.

В эти же годы по проекту самого Щусева строится станция метро «Комсомольская-кольцевая». Зодчий вновь использовал излюбленные древнерусские формы, умело соединив их с классическими. Наземный вестибюль станции он увенчал шлемовидным куполом, несущим шпиль со звездой, а фасад украсил портиком из дорических колонн. Жемчужно-серое здание почти сливается с бледным ситчиком московского неба. Ничем не выпячиваясь, оно является своеобразным связующим звеном между Ленинградским и Ярославским вокзалами, мостиком, перекинутым между двумя эпохами в архитектуре.

Архитектор А. Щусев.
Казанский вокзал сегодня.

А недавно возле ЦДКЖ закончилось строительство универмага «Московский» — одного из самых больших в столице. Несмотря на крупные объемы, здание со спокойным нейтральным фасадом органично вписалось в ансамбль площади...

Сегодня площадь трех вокзалов — самый сложный транспортный узел Москвы. Ежедневно сюда прибывают сотни электричек и поездов дальнего следования. В часы «пик» она буквально захлебывается от непрерывного потока людей и машин. Поэтому уже сейчас существуют проекты ее реконструкции, которые помогут разрешить все эти наболевшие проблемы. А пока мы можем любоваться Комсомольской площадью в том виде, какой придал ей Щусев.

Зодчему так удалось связать все строения в единый ансамбль, что, сколько ни подстраивай рядом другие сооружения, они вряд ли войдут в противоречие с основным замыслом. Потому что все здесь обусловлено и взаимосвязано не только художественно, но и исторически. Перед нами настоящие памятники истории и культуры. А праздничная пестрота и сутолока, царящие на площади, давно стали своеобразной визитной карточкой города — столицы огромного, многонационального государства, нашей социалистической Родины.

В. АНИСИМОВА





УДОСТОЕНЫ ПРЕМИИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

На всех этапах своей славной истории Ленинский комсомол всегда поддерживал подлинно талантливые, молодые творческие силы в советском искусстве. В 1966 году была учреждена премия Ленинского комсомола в области литературы, искусства, журналистики и архитектуры за лучшие произведения творческой молодежи, отмеченные высокой гражданской зрелостью и убедительностью художественного воплощения.

На страницах нашего журнала читатели уже встречались с художниками, удостоенными этой высокой награды. Сегодня мы представляем еще трех мастеров — лауреатов премии Ленинского комсомола.

Александр Рукавишников

Говоря о творчестве молодого московского скульптора, лауреата премии Ленинского комсомола Александра Рукавишникова, можно использовать все высокие эпитеты, какие обычно произносятся в адрес крупных наших мастеров. Ему свойственно тонкое понимание выразительных возможностей материала — мрамора, дерева, металла. Стремясь полнее отразить действительность, он работает в самых различных областях скульптуры, создает монументальные и декоративные группы, портреты, жанровые сцены, рельефы. Обладает острым композиционным мышлением, смело использует в скульптурной пластике цвет.



Но еще одна замечательная черта свойственна А. Рукавишникову: живая отзывчивость на актуальные проблемы времени. Он умеет подметить такие грани человеческой натуры, которые делают героев его произведений художественно привлекательными. И убедительно доказывает, художественно раскрывает особенности облика нашего молодого современника, черты его душевного настроения, физического совершенства. Этой достойной уважения задаче подчиняет скульптор свой простой и добрый изобразительный язык.

Александр родился в 1950 году в Москве. Учился в Московском институте имени В. И. Сурикова, который окончил по мастерской Л. Е. Кербеля. Вырос он в семье, имеющей давние традиции служения высокому реалистическому искусству. Дед — Митрофан Сергеевич — многое сделал в отечественной портретной скульптуре. Отец — Иулиан Митрофанович — известный советский монументалист, член-корреспондент Академии художеств СССР. Мать, жена тоже связаны с изобразительным творчеством. Уже со школьной скамьи Александр привык к нелегкому, но радостному труду скульптора. Тянется к искусству и юный сын. Такая творческая атмосфера накладывает большую ответственность, содействует плодотворным исканиям.

А. Рукавишников.
Портрет искусствоведа.
Мрамор. 1980.

А. Рукавишников.
Портрет молодого человека.
Мрамор. 1981.

Талант раскрывается и мужает, когда художник ставит и целенаправленно решает сложные образные задачи, созвучные главным тенденциям современности.

Жизнь увлекает широтой тематики, многообразием проблем, неограниченными возможностями. Александр умом и сердцем понимает и принимает социальный заказ времени, стремится отразить в своих произведениях красоту созидательного труда, энтузиазм и кипучую энергию молодежи, высокие моральные и духовные качества советских юношей и девушек. Он дружит с молодыми рабочими, бывает на ударных стройках, у воинов Советской Армии, тружеников села. Словом, постоянно находится в кипении сегодняшней жизни, в тесном контакте со своим сверстником, как принято говорить, положительным героем наших дней. Его привлекают натуры цельные, сложные, люди жизнерадостные и деятельные, ценящие дружбу и товарищество, характеры полнокровные и притягательные.

В каждодневной действительности, славном историческом и революционном прошлом нашей Отчизны находит автор героев своих произведений. Прямо с московских улиц пришли в искусство ваятеля полные очарования девушки из серии работ «Лето в городе». Скульптор рассказывает, что в этих работах он стремился как можно полнее передать интонации времени. И это ему удалось. В ряде скульптурных портретов запечатлен мир искусства, который является для Александра прежде всего миром творческого подвига, светлых устремлений, сокровенных раздумий. В портрете Владимира Высоцкого на первый план выведены те качества, которые сделали популярным этого актера. Духовно сложен и интересен облик известного английского певца Джона Леннона — жертвы буржуазного образа жизни, злодейски убитого в Америке. Запоминаются остро характеризованные композиционные этюды на спортивные темы — и не случайно, ведь Александр сам прекрасный спортсмен.

Своеобразна скульптура «Александр Блок». Она состоит из двух частей — двух портретов. Первый выполнен в бронзе и передает мучительные искания истинного пути, правды жизни, характерные

для Блока предреволюционной поры. Второй портрет — мраморный. Перед нами поэт, создавший «Двенадцать», сердцем принявший Октябрь, воспевавший мужественную поступь восставшего и победившего народа.

В дереве скульптор создал фигуры русских патриотов, поднявшихся против ига ордынцев. Это герой битвы с Мамаем князь Дмитрий Донской, славный воин Пересвет. Духовной силой с ними перекликается образ древнерусского живописца Феофана Грека. Работа над этой серией продолжается. Автору удается передать атмосферу далекой эпохи, раскрыть человеческие качества, делающие героев нравственно близкими нам.

В 1984 году А. Рукавишников закончил большой цикл скульптур для фасада театра в Северодвинске. Шестнадцать фигур из алюминия образуют композицию, запечатлевшую различные проявления сценического искусства, эпизоды известных спектаклей — страницы славной истории Родины.

Александр Рукавишников попробовал силы и в трудном, ответственном и интереснейшем деле — пополнении советской скульптурной Ленинианы. Она богата замечательными произведениями Н. Андреева и И. Шадра, С. Меркурова и Н. Томского, Г. Йокубониса, В. Цигала и Л. Кербеля. Александр решил сказать свое слово, по-иному решить дорогой нам образ: он запечатлел молодого Ленина, начавшего активную революционную деятельность. Прислонившись к стволу дерева, Владимир Ильич задумался о будущем. Впереди много суровых испытаний и битв, но ему уже видится светлый день Родины. Это тактично, художественно ненавязчиво передано в портретной характеристике. Выразительна поза. На дереве — а ведь это редкость в скульптуре — молодая листва, символ весны, обновления мира.

На станках в мастерской Александра Рукавишникова — только что сделанные каркасы будущих работ. Молодой мастер полон творческих замыслов. Труд для него каждодневен и обязателен. Он весь, как и его искусство, в завтрашнем дне, в утверждении молодого нашего современника, борца за мир, созидателя коммунистического общества.

И. КУПЦОВ

Имя Валентина Розанова сегодня хорошо известно любителям народного искусства. И это несмотря на то, что человек он совсем молодой.

Вся творческая жизнь художника связана с объединением «Гжель», куда он пришел еще студентом Абрамцевского художественно-промышленного училища. Здесь и выполнил диплом. Потом за очень короткий срок прошел путь до главного художника фабрики, став в 1980 году лауреатом премии Ленинского комсомола.

— А начинал я рабочим живописного цеха, — рассказывает Валентин. — И считаю, что на определенном этапе это необходимо для овладения техническими приемами. Ведь когда работаешь на «потоке», перед тобой проходит масса вещей, которые надо расписать. Каждодневно совершенствуется мастерство, оттачивается глаз, крепнет рука.

Постепенно к художнику пришло понимание своеобразия гжельской традиции и одновременно — желание воплотить собственные замыслы. Поначалу творчеством приходилось заниматься после работы, в тишине пустого цеха. Так был создан, например, кумган, ставший сейчас одним из популярнейших гжельских изделий. А всего Розановым разработано около 50 предметов. Это кружки и масленки, сырные доски и подсвечники, сервизы и чайные наборы — простые бытовые вещи, вместительные и добротные, по форме напоминающие народные гончарные сосуды. Все предметы ясны по силуэту. Один элемент органично перетекает в другой, форму оживляет то лепной завиток между носиком и туловом чайника, то хваток — птичка на крышке масленки.

Работы Розанова экспонировались более чем на 30 выставках. Однако молодой художник все так же требователен к себе. Для одного и того же изделия он создает несколько вариантов росписи, стараясь добиться наиболее удачного соединения орнамента с формой. Мастер умело komponует простые растительные мотивы в ритмиче-



В. Розанов.
Чайник.
1981.

В. Розанов.
Чайный набор.
1982.

В. Розанов.
Кружка и доска для сыра.
1984.



ски ясный узор. Таков, например, его чайный набор с нарядным горизонтальным рисунком из пышных колокольчиков и завитков.

Приятно держать в руках вещь, одухотворенную прикосновением руки мастера, любясь изменчивыми переливами синего цвета. Послушаем художника: «Я стараюсь сохранить в росписи акварельную свежесть. Движение кисти, сочный мазок с нежными переходами от прозрачного тона к



насыщенному синему — именно в этом аромат сегодняшней Гжели».

Гжельское искусство Валентин знает не только как практик-керамист. В его домашней картотеке зафиксированы буквально все издания о родном промысле, не пропущено ни одного, даже маленького упоминания! Поражает глубина его знаний в области технологии и традиционных приемов местного художества.

Прекрасно владея искусством росписи, обладая тонким чувством материала, Розанов неустанно экспериментирует. Пытается возродить традицию древнерусского изразца. Размашистыми сочными мазками в духе майолики XVIII века пишет на блюдах птиц в нарядных оперениях. На кружках, напо-

минающих по форме массивные серебряные стопы русских мастеров, помещает тонкие линейные рисунки, подражая фаянсу прошлого столетия. А недавно мастер создал ансамбль фарфоровых подсвечников для оформления современного общественного интерьера. Массивные и устойчивые, они рожают ощущение уюта, располагают людей к общению...

Богата история древнего промысла, многообразны его традиции. Сегодня их бережно сохраняют и творчески развивают молодые мастера. И Валентин Розанов — первый из них. Главный художник фабрики, он чувствует неразрывную связь с большим коллективом и ответственность за будущее прославленной Гжели.

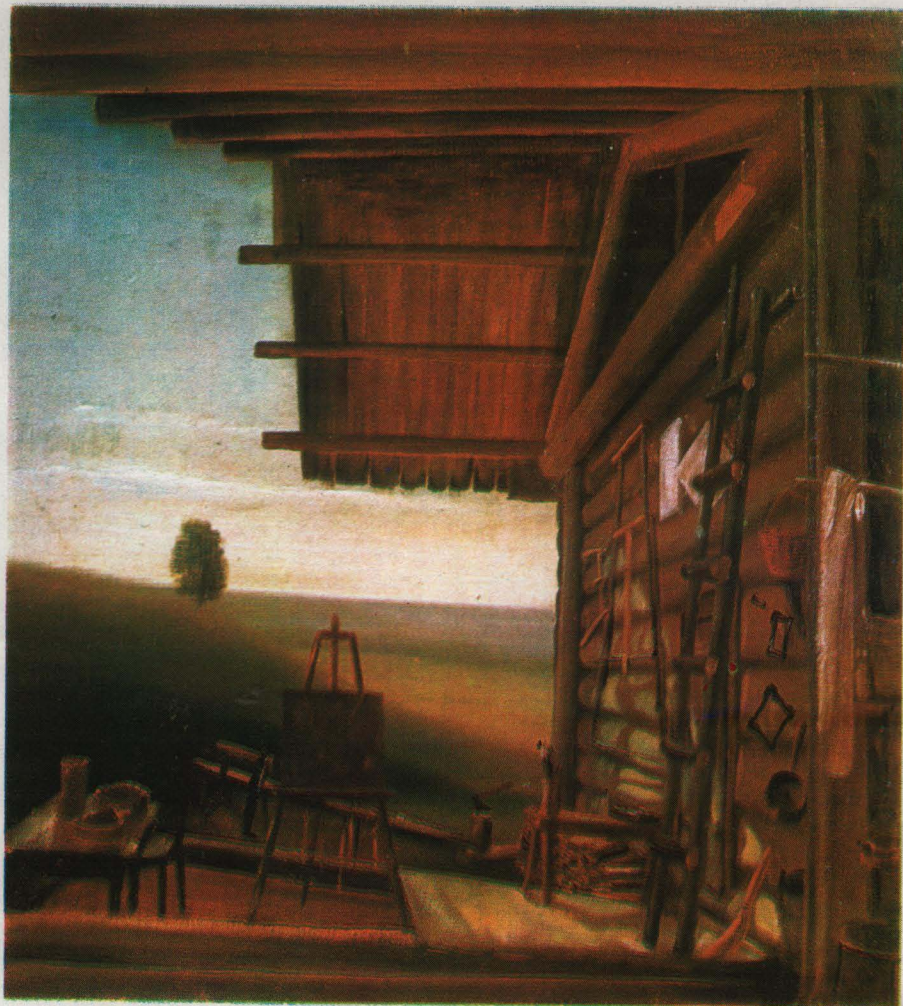
Е. БАНЩИКОВА

Мастерская Виктора Харлова

Мастерская. Она у каждого художника особенная — то место, где он работает, его творческая «кухня». Уголок своей мастерской изобразил на одном из холстов живописец из Кирова Виктор Харлов. Угол старинного бревенчатого дома. Немудреный рабочий инвентарь сельского труженика, и здесь же, на равных с ним — художнические принадлежности. Не в интерьере, а прямо на природе. Автор как бы подчеркивает родство и близость своего и крестьянского труда, значимость профессий, говорит о том, что его — Харлова — мастерская — это деревня и колхозные угодья, река, лес и поле — бескрайние просторы родной земли.

Уже десять лет трудится Виктор Харлов в своей мастерской, на севере Кировской области в деревеньке Русиново, когда-то самой большой в округе и очень древней. На удивление красивы здесь окрестности, неоглядны просторы. Есть даже место, откуда на все стороны открывается такой вид, что кажется, будто находишься в центре земли. Да вот беда: оказалось Русиново в стороне от проезжей дороги. Сначала молодежь подалась отсюда в другие — благоустроенные села. Потом за ними потянулись и старики. Опустело, словно уснуло, Русиново. Но не ушло из памяти: называли люди в честь деревеньки свой колхоз — «Русиновский». Живут воспоминания о Русинове и в полотнах Виктора Харлова. В 1979 году за картины «Жители деревни Русиново», «Туман», и «Лиственница» ему была присуждена премия Ленинского комсомола.

В 20 лет, после окончания художественного отделения Кировского училища искусств, написал он свою первую картину «Девочка и природа», показанную на зональной выставке «Советский Север». Изобразил сценку, обычную для деревенских мест: босоногую девочку с косичками, сидящую на жердях, на фоне незатейливого, скупого на контрасты и яркие цвета пейзажа Нечерноземья. Так уже в самом начале творческого



В. Харлов.
Мастерская.
Масло. 1979.
53×48.

В. Харлов.
Исаковская. Вечер.
Масло. 1984.
95×74.



В. Харлов.
Девочка и природа.
Масло. 1969.
99×99. ▷

пути молодого живописца прозвучала тема, которой он верен и по сей день: человек и природа.

— Считаю себя пейзажистом, — говорит Виктор Харлов. — Хотя Суриковский институт окончил по мастерской монументальной жи-

средство для его «оживления», — делится мыслями Виктор. — Пейзаж — это основа основ, через него пытаюсь подойти к человеку, определить и передать живописными средствами отношение людей к данной местности, природе. И че-

в здешних местах одна с другою сходятся. И летние ночи совсем короткие. Поэтому кажется, будто и света в харловских картинах больше, а цвет открытый, чистый.

В последнее время В. Харлов пишет и городские пейзажи. Одна из его картин посвящена старейшему городу Кировской области Слободскому, сохранившему до наших дней свой неповторимый облик. Художник не просто показал новь и старину Слободского. Автора волнует — как сосуществуют в едином организме города здания разновременной постройки, каковы взаимоотношения людей с архитектурой — какая она в целом, картина сегодняшней жизни тихого провинциального городка? То есть и в этом случае прослеживается развитие темы «человек и природа», но уже в условиях иной, созданной самими людьми рукотворной среды.

Говорят, для того чтобы создавать полноценные произведения, художник должен много ездить, видеть. Тогда, мол, более содержательными, со знанием жизни будут его композиции. Спору нет: жизненный багаж, запас знаний и впечатлений — всегда на пользу. Но ведь можно это многознание разменять на бесчисленное множество тем, «размазать» по десяткам холстов, не затронув сути, оставаясь на поверхности явлений и событий. А можно употребить и по-другому — как, например, А. Пластов в Прислонихе или братья Ткачевы в своей родной деревеньке: добиться такого проникновения в тему, чтобы во всем бесконечном многообразии открылись людям красота и глубина человеческих характеров, нежная сила русской природы. Наверное, именно это преследует в своих творческих исканиях Виктор Харлов. От холста к холсту совершенствуется его знание, профессиональное умение, обогащает пластику полотен, наполняет содержательностью мир создаваемых образов, открывая все новые, доступные внимательному глазу художника черты вечно меняющегося облика природы. Он остается верным избранной теме. И своей мастерской — тому «центру земли», который открыл для себя в Русинове, откуда черпает силы и вдохновение.



вописи. На первых порах делал росписи. Но любовь к станковой живописи взяла свое. Ведь писал пейзажи еще до поступления в институт, а во время учебы каждое лето непременно работал в Русинове.

Русинове для Харлова — понятие более широкое, нежели просто деревня, пусть даже любимая. Тем более звучание ее названия сродни словам «русский», «Русь». Не потому ли скромный деревенский пейзаж в работах Харлова выходит за рамки живописного повествования о конкретной местности, возвышается до обобщенного образа Родины.

— Человек в пейзаже отнюдь не

рез пейзаж показать их жизнь. С этой, думается, главенствующей идеей должно быть увязано даже состояние природы. Ну и конечно, в любой картине должно присутствовать собственное отношение художника к миру, человеку.

Пейзажи Виктора Харлова отличаются своеобразный, свойственный лишь его работам колорит — их узнаешь сразу, запоминаешь. Ведь природа тех мест, где создается его произведение, особенная. Здесь и солнце летом ходит по небосводу много дольше, чем в среднерусской полосе, словно стремясь напитать живительной силой обделенную теплом и светом за долгую студеную зиму землю. И зори

В. ШУМКОВ



ЭДГАР ДЕГА

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Я не встречал еще художника, который, воспроизводя современную жизнь, лучше схватывал бы ее дух.

Эдмон Гонкур, 1874

«Я хотел бы быть знаменитым и неизвестным», — однажды вскользь заметил Эдгар Дега. Крупнейший французский художник конца прошлого — начала нашего столетия, чьи произведения украшают мировые собрания живописи, до сих пор остается фигурой во многом загадочной. Почти ничего не известно о его частной жизни, сохранилось немного писем художника. Дега, замкнутость характера которого

Он являл собой тип настоящего художника, поразительно несведущего во всем, что в жизни не может быть темой для творчества или непосредственно служить ему.

Поль Валери, 1936

стала почти легендой, вел уединенную жизнь в столичной парижской сутолоке, не ища выгодных заказов, успеха у публики и шумной рекламы, посвятив всего себя искусству. «Как француз и парижанин, Дега страстно любил жизнь и современность, и в то же время, как собрат Монтеня, Паскаля и Вольтера, он был предрасположен к одиночеству скептика, к спокойной и насмешливой созерцательности мудреца», — ска-

зал о художнике один из исследователей его творчества.

Дега родился в 1834 году в семье крупного банкира. Его отец — человек широко образованный — рано приобщил сына к искусству, познакомил с сокровищами, хранящимися в Лувре, ввел в круг художников и знаменитых парижских коллекционеров. Это, конечно, не означало, что Дега готовили к карьере художника. Знакомство с искусством было обязательной частью светского образования, а самого Эдгара, как это подобало выходцу из аристократического семейства, определили в юридическую школу. Но надо было обладать смелостью и решительностью, чтобы нарушить традицию, непреложную для людей его круга. Молодой человек сумел остаться верным призванию: он бросает юридическую школу ради Школы изящных искусств.

Учась в студии Луи Ламота, любимого ученика и последователя великого французского художника Энгра, Дега оказался в атмосфере почитания искусства античности. Он сумел воспринять в традициях классицизма строгость рисунка, внимание к предметной форме. Природное влечение к изобразительной ясности и четкости оказалось близко творческим принципам школы Энгра. «Делайте рисунки, молодой человек, много рисунков по памяти и с натуры, и тогда вы станете большим и благородным художником», — напутствовал молодого художника великий мастер.

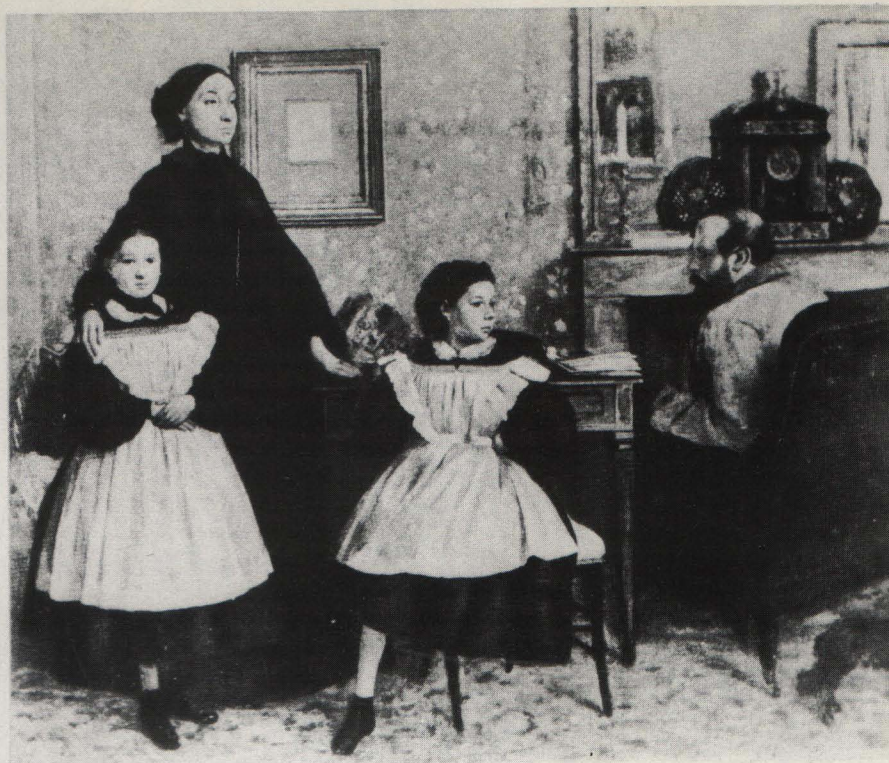
Подлинное искусство, по мнению Дега, могло победить пошлость и фальшь салонной живописи, сохранив связь с реалистическими достижениями прошлого. У него не было рабского преклонения и страха перед традицией. И поэтому не случайно произведения художника заняли впоследствии достойное место в крупнейших музеях мира рядом с полотнами его великих учителей — Пьеро делла Франческа, Тициана, Вермера, Веласкеса, Ватто, Шардена, Гойи, Домье.

У Дега была своя творческая позиция, выработанная за долгие годы жизни. «Все, что я делаю, есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я ничего не знаю. Нужно копировать и снова копи-

ровать старых мастеров, только когда вы докажете, что вы хороший копиист, можно будет позволить вам написать редиску с натуры». Сам художник сразу же после окончания обучения едет в Италию изучать классическое искусство Беллини, Мантеньи, Карпаччо, Боттичелли... Путевые альбомы заполнены десятками зарисовок, набросков с картин. Школу мастерства художник постигал всю жизнь. До нас дошли его тридцать два альбома с зарисовками произведений мастеров Возрождения и XVII—XIX веков.

Из путешествия по Италии художник возвращается в Париж зрелым мастером. Поначалу он много внимания уделяет портретному жанру. Один из его ранних шедевров — «Семья Беллели». На картине изображены родственники художника. Сочетание изысканных серебристых, голубоватых и черных тонов, строгость поз аристократически сдержанных моделей могли легко превратиться в холодное изящество и благопристойность светского портрета, но этого не случилось. Тонкий вкус Дега удерживал его от тривальности.

Более всего Дега ненавидел «модную красоту» в живописи и в лицах, уничтожавшую все неповторимое, не соответствующее светскому вкусу. Не без иронии признается он в одном из сонетов (Дега оставил несколько десятков прекрасных стихотворений) в «испорченности собственного вкуса». Приветствуя молодую балерину, он написал: «Но пусть не зная бед, и в золотых дворцах она хранит хоть след (увы, таков мой вкус!) от уличного детства». И если в исторических картинах, созданных под воздействием академических традиций, он изображал античных героинь с лицами девочек из парижских предместий («Моло-



дые спартанки, вызывающие на состязание спартанцев»), то ни о какой отвлеченности и идеальности не могло быть речи в портретах современников.

Демократизм искусства Дега, обусловленный вниманием к жизни разных слоев французского общества, стал его осознанной

художественной позицией. Сладкой красоты салонной живописи он противопоставлял красоту, присущую будничным явлениям жизни. Поиски характерного привели Дега к отказу от статичности композиций, к попыткам через асимметрию построения, неожиданность ракур-

Э. Дега.
Автопортрет.
Темпера. 1854—1855.
38×30.

Э. Дега.
Семья Беллели.
Масло. 1860—1862.
200×253.

Э. Дега.
Танцовщицы на репетиции.
Пастель. Около 1881.
50×63.





сов передать живое ощущение реальности.

Остановленное мгновение, характерное для картин импрессионистов, присуще и живописи Дега. Стремительность движения персонажей в картине «Площадь Согласия» напоминает кинокадр. Недаром один из величайших кинорежиссеров XX века, С. Эйзенштейн, вспоминал в своей работе «История крупного плана» о «несравненных композициях Эдгара Дега».

Дега писал, что «необходимо переделывать один и тот же сюжет по десять, по сто раз. Ничто в искусстве, даже движение, не должно походить на случайность». Метод работы мастера своеобраз-

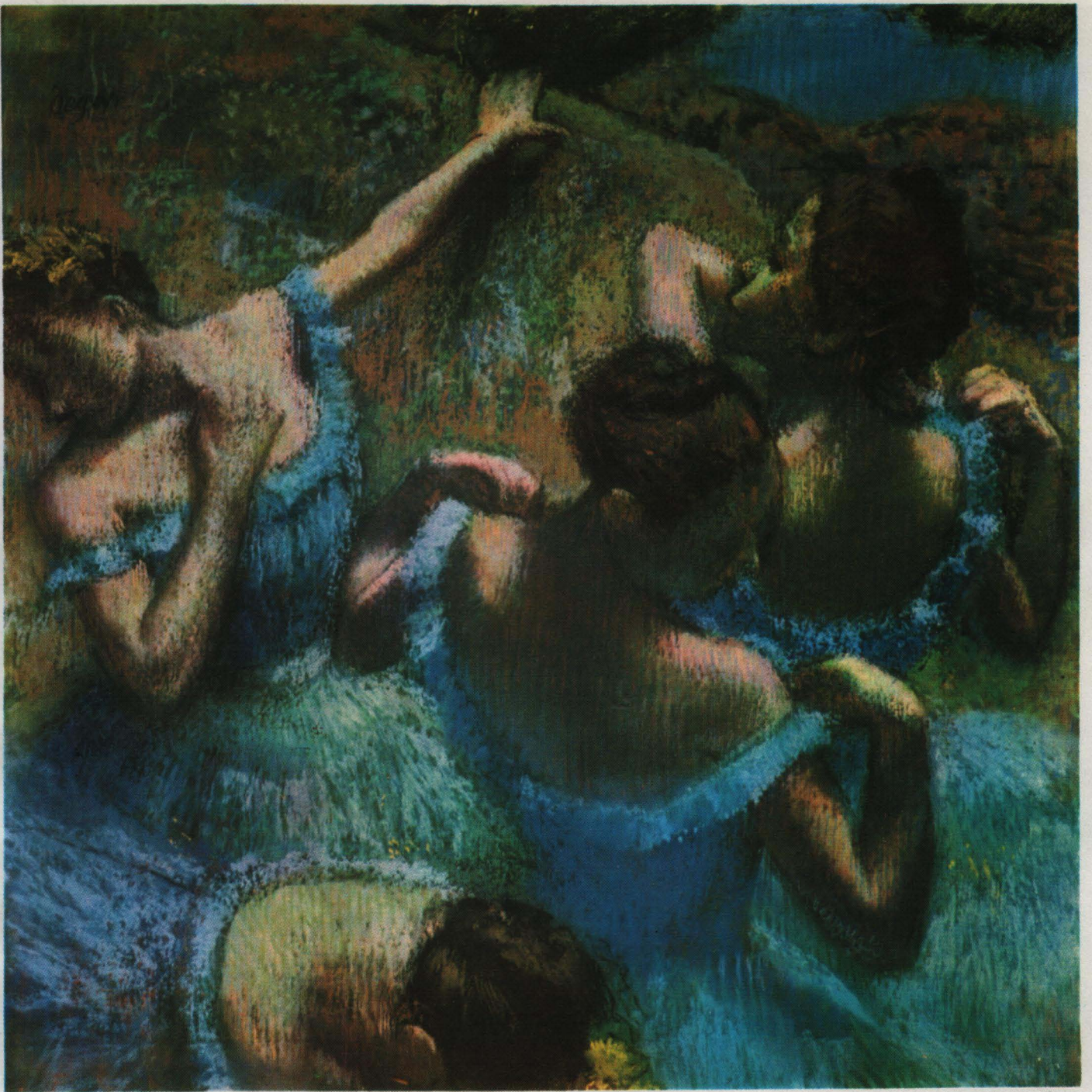
Э. Дега.
Гладильщицы.
Масло. Около 1884.
76×82.

Э. Дега.
Голубые танцовщицы.
Пастель. Около 1897.
66×67. ▶

разен. В отличие от большинства импрессионистов, которые главным считали работу с натуры, принципом Дега было «наблюдать не рисуя, а рисовать не наблюдая». На основе многочисленных зарисовок по памяти он создавал произведения, переводя найденное решение на кальку, многократно повторяя и варьируя жесты персонажей и выявляя

главные их особенности. Поэтому так убедительно переданы профессиональные жесты его героев — жокеев и гладильщиц, балерин и прачек. Многочисленные серии работ художника — постоянное уточнение однажды найденного.

В одном из своих сонетов Дега воспел балет и скачки — излюбленные темы многих живописных и графических работ. В сценах скачек художник представляет не эпизоды блестящей светской жизни или сами состязания. По существу, они являются для него предлогом, чтобы запечатлеть разнообразие отработанных тренировок движений лошадей, выявить их пластическую красоту.



Тяжелую работу балерин, упорные, изматывающие репетиции, чаще, чем празднество спектакля, изображал Дега в пастелях и рисунках. Не царицы сцены, а усталые ее поденщицы смотрят с работ мастера. Струящийся свет рампы, полупрозрачный ореол балетных пачек и резким контрастом — грубые мускулистые ноги, плебейские лица «нимф» и «сильфид».

Отношение Дега к «богиням сцены», его насмешливое восхищение ими звучит и в сонетах:

Пляшите, красотой не обольщая
 модной,
 Пленяйте мордочкой своей
 простонародной,
 Чаруйте грацией с бесстыдством
 пополам,
 Вы принесли в балет бульваров
 обаянье,
 Отвагу, новизну. Вы показали нам,
 Что создают цариц лишь грим да
 расстояние.

Худенькими девочками с торчащими лопатками приходят танцовщицы Дега на сцену, но за-

ученная «царственная» улыбка уже начинает играть на их личиках. И хотя профессиональные навыки часто подчиняют себе индивидуальность моделей, художник никогда не подчеркивает их калечащее влияние на человека, деформирующее его личность. Свет рампы, звуки музыки одухотворяют танцовщиц, движения балерин становятся не вульгарными, а пленительными, загадочно темнеют провалы глаз. Легкие, вибрирующие, нервные штрихи пастели мерцают и искрятся. Художник

подчиняется колдовству сцены, забывая, что «создают цариц лишь грим да расстоянье», восхищаясь красотой зрелища, возникающего перед ним. Рука мастера рождает шедевр, поражающий тончайшей гармонией линий, цвета, света и жестов. Речь идет о «Голубых танцовщицах», которые являются гордостью собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Дега воплотил в своих произведениях не только любимый мир классического балета, но и мир дешевых парижских эстрад и кабаре. Портреты певиц и посети-



Э. Дега.
Сестры Беллели.
Масло. 1862—1864.
92×72,5.



Э. Дега.
Площадь Согласия.
Граф Лепик с дочерьми.
Масло. Около 1875.
79×118.

телей увеселительных заведений порой убийственны по характеристике, но человечны. Ночной Париж, увиденный глазами городского человека и запечатленный в произведениях Дега,— новая страница в мировой живописи.

В картинах на темы жизни «дна» Дега остается сторонним свидетелем. У него нет горькой насмешки и иронии. Лишь в одном произведении он отступил от обычной беспристрастности. Опущенность, безысходность, падение, страшное ощущение одиночества двух людей, сидящих вместе, но потерявших интерес друг к другу и ко всему окружающему, пронизывают ее. Сочетания перламутровых, желтовато-серых, розовых и глубоких коричневых тонов выявляют скрытый драматизм произведения. «Абсент» — назвал эту работу Дега.

«Погода была серой, но в этом сером было больше перламутра, чем шифера», — писал как-то художник в одном из посланий другу. Дега обладал удивительной способностью показать «перламутр» там, где другие видели лишь «шифер». Художник находит прекрасное в самом неприятном, одухотворяя любое проявление жизни. Поэтому любовью к человеку, истинным гуманизмом, высочайшим художественным совершенством проникнуто каждое его произведение.

О. ДУБОВА

ДЕГА ОБ ИСКУССТВЕ

Никогда не торговаться с природой, нужно смело подходить к природе, передавая ее большими планами и общими линиями, а изображать отдельные детали и подробности — это трусость.

1856

Писать натуру, глядя только на ее отражение в зеркале, чтобы привить ненависть к иллюзорности... никогда не начинать сразу писать и рисовать непосредственно с натуры.

1860-е годы

Это рисунок женской руки, сделанный Энгром; взгляните на ногти, как они прорисованы; вот что значит гений! Руку человека он видит такой прекрасной, такой удивительной и такой необыкновенно сложной для выражения, что он мог бы уединиться на долгие годы, довольствуясь только вырисовыванием ногтей.

1870-е годы

Там (в картине.— *Примеч. ред.*) есть пятьдесят фигур и нет

толпы. Толпу можно сделать из пяти фигур, но не из пятидесяти.

1870-е годы

Нет искусства менее непосредственного, чем мое. То, что я делаю, есть результат размышлений и изучения великих мастеров; о вдохновении, непосредственности, темпераменте — темперамент, пожалуй, самое подходящее здесь слово — я не имею понятия. Когда говорят о темпераменте, мне всегда представляется силач на ярмарке, который, расставив ноги, приглашает кого-нибудь встать на его протянутую ладонь.

1870-е годы

...Руар (ученик Э. Дега.— *Примеч. ред.*) недавно писал акварель на краю пропасти! Как будто живопись — это спорт!

1885

Напиши какой-нибудь план монохромно, совершенно одноцветно, а потом поверх этого положи немного цвета, мазок здесь, мазок там, и ты увидишь, что это

немного поможет тебе добиться жизни.

1893

Сколько я ни твержу себе каждое утро, что нужно рисовать снизу вверх (то есть начиная с ног), что гораздо лучше строить форму снизу вверх, чем сверху вниз, все напрасно. Я по-прежнему машинально начинаю с головы.

1897

Когда я не могу поработать хоть несколько часов, то чувствую себя виноватым, глупым, недостойным...

1899

Я всегда старался побудить моих коллег искать новые пути в области рисунка, что я считаю более плодотворным полем деятельности, чем область цвета.

1900-е годы

Предаюсь горестным размышлениям об искусстве, из-за которого я всю жизнь, до самой старости, сижу без денег.

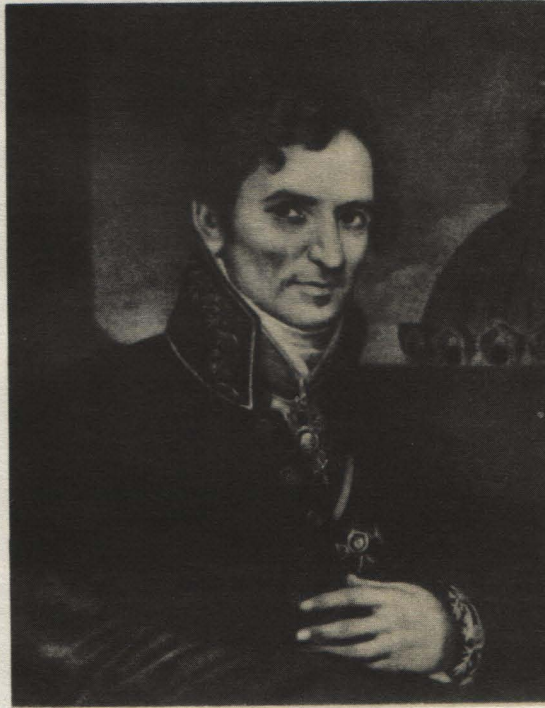
1904

Э. Дега.
Прима-балерина на сцене.
Пастель. Около 1876.
58×42.

Э. Дега.
Певица в кафе-шантане.
Пастель. 1878.
53×41.



ВОРОНИХИН



А. Воронихин.
Портрет работы неизвестного
художника.
Начало XIX века.

М. Воробьев.
Вид площади
перед Казанским собором
во время траурного шествия
с гробом фельдмаршала
М. И. Голенищева-Кутузова.
Гравюра. 1814.

На главной магистрали Ленинграда — Невском проспекте — возвышается здание, неизменно привлекающее внимание своим обликом. Это Казанский собор, обращенный к проспекту крыльями колоннад, между которыми расположена полукруглая площадь. Легко, без напряжения, несут высокие коринфские колонны перекрытие, увенчанное балюстрадой. Разбег колоннад словно останавливается массивными портиками с рельефными фризами. В центре сооружения еще один портик, под сенью которого величественные бронзовые статуи. Над его треугольным фронтоном купол, поднятый на стройном цилиндрическом барабане. Не нужно быть большим знатоком архитектуры, чтобы почувствовать в этой уникальной архитектурной композиции удивительное сочетание, казалось бы, противоположных качеств — уверенной мощи и порывистого движения, настороженной суровости и торжественного пафоса.

Казанский собор — лучшее произведение замечательного русского зодчего Андрея Никифоровича Воронихина, со дня рождения которого прошло 225 лет. Бывает так, что имя художника входит в историю искусства благодаря одному выдающемуся творению. Вспомним «Горе от ума» А. С. Грибоедова, оперу «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Явление Христа народу» — знаменитое полотно Александра Иванова. Казанский собор далеко не единственная работа Воронихина. Но именно в этой постройке, которой зодчий отдал лучшие годы жизни, выразились мощь и

своеобразие его таланта. И поэтому столь неразрывны в нашем представлении имя архитектора и созданное им здание.

Казанский собор строился с 1801 по 1811 год. Это было время знаменательное в истории города на Неве. Значительно повысился интерес к градостроительству, разработке крупных архитектурных ансамблей. Проектируя Казанский собор, Воронихин одним из первых среди русских зодчих продемонстрировал новое отношение к решению этих задач. Композиция Казанского собора сложилась на основе точного учета градостроительной ситуации. Сам собор, имеющий в плане форму вытянутого с запада на восток латинского креста, поставлен в глубине квартала. Восточным фасадом, необычайно выразительным по пластике, здание обращено к каналу Грибоедова (бывшего Екатерининского), который был одной из важнейших водных артерий Петербурга. Купол, поднимающийся над собором на высоту 62 метра, ясно выделяет в силуэте города узловую точку его планировочной структуры — пересечение радиальной (Невский проспект) и кольцевой (канал Грибоедова) магистралей. При помощи наружных колоннад, расположенных на северном фасаде, здание органично связано с Невским проспектом, тем самым определяется принадлежность собора к ансамблю главной улицы города. Боковые портики колоннад размещены строго по осям отходящих от проспекта проездов — набережной канала и улицы Плеханова (бывшей Казан-



ской). Благодаря колоннадам в застройку Невского проспекта вводится широкий разрыв, возникает дополнительная, боковая перспектива, эффектно замыкающаяся центральным портиком и куполом. Согласно проекту Воронихина наряду с площадью, раскрытой к Невскому проспекту, в композицию здания вошла еще одна — полукруглая площадь, расположенная перед западным входом в собор — со стороны улицы Плеханова. Эту площадь ограничивает высокая чугунная ограда, звенья которой укреплены между массивными гранитными устоями в виде колонн. Монументальность общего решения и четкость ритмического рисунка композиционно связывают ограду с возвышающимся рядом громадным зданием.

Для России начало XIX века явилось временем трудных испытаний, борьбы народа против наполеоновского нашествия. Мажорная, торжественная архитектура Казанского собора, сооружение которого завершилось незадолго до начала Отечественной войны 1812 года, оказалась созвучной героике борьбы с иноземными захватчиками и пафосу победы над врагом. Патриотическая тема нашла воплощение и в скульптурных произведениях, составивших с архитектурными формами нерасторжимый сплав. Да и сама жизнь позаботилась о том, чтобы связать собор с важнейшими историческими событиями, сделать здание памятником русской воинской славы. Именно из Казанского собора после торжественного молебна отправился в действующую армию Михаил Илларионо-

вич Кутузов. И сюда же в июне 1813 года, когда неприятель был изгнан за пределы отчизны, доставили из маленького немецкого городка Бунцлау прах великого полководца. Тело Кутузова погребено в склепе, сооруженном в северном приделе храма, со стороны Невского проспекта; рядом, на специальных кронштейнах, укрепленных на стенах, разместили трофейные знамена и ключи от сдавшихся русским армиям городов. Мемориальное значение Казанского собора в 1837 году закреплено установкой перед боковыми портиками колоннад двух монументов, посвященных Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли, возглавлявшим русские войска во время Отечественной войны 1812 года.

Строгая ограда у могилы Кутузова и кронштейны для трофеев, сделанные по рисункам Воронихина, — последние завершающие детали замечательного ансамбля, прославившего зодчего.

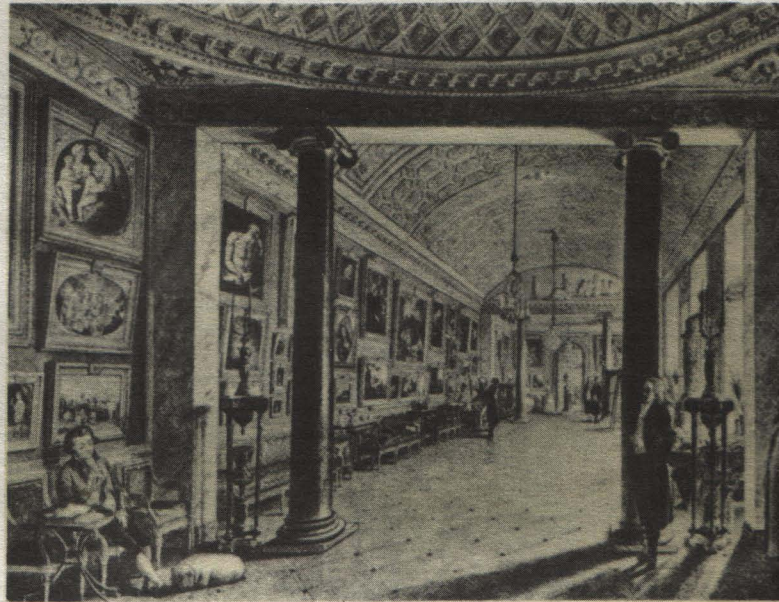
Судьба Воронихина сложилась необычно. Он родился 17 (28 по новому стилю) октября 1759 года в селе Новое Усолье на Урале — в центре обширных вотчин графов Строгановых, крепостным которых и был будущий зодчий. Художественные способности у Воронихина обнаружились еще в детстве. Он в 1777 году попал в Москву. Здесь Воронихин мог получить первые уроки зодчества у прославленных архитекторов — В. Баженова и М. Казакова. Успехи в учении, которых добился талантливый юноша, привлекли к нему внимание сиятельного хозяина — графа



А. Воронихин.
Кабинет «Фонарик» в Павловском дворце.
1808.

А. Воронихин.
Вид Строгановской дачи.
Масло. 1797.
67,5×100,5.

А. Воронихин.
Вид картинной галереи в Строгановском дворце.
Акварель, гуашь. 1793.
38×55.



А. С. Строганова, известного любителя и покровителя искусств, возглавлявшего работу Публичной библиотеки и Академии художеств в Петербурге.

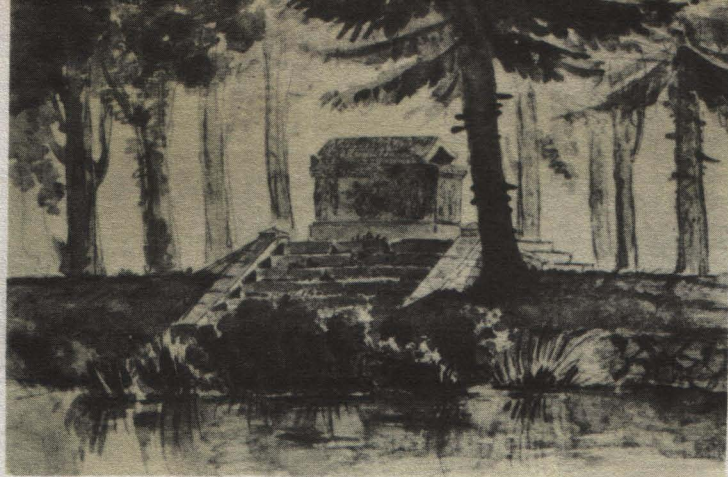
Выполняя желание графа, Воронихин переезжает в Петербург и становится «домашним художником» Строгановых. Он получает возможность познакомиться со многими выдающимися представителями русской культуры, посещавшими Строгановский дворец. Среди них были литераторы Г. Р. Державин, И. А. Крылов, Д. И. Фонвизин, живописцы С. Щукин и В. Боровиковский, скульптор И. Мартос, композитор Д. С. Бортнянский, географ и путешественник П. С. Паллас, математик Л. Эйлер. Общение с ними, несомненно, оказало на развитие будущего зодчего самое благотворное влияние. Дружеские отношения завязались между Воронихиным и воспитателем юного графа Павла Строганова — Жильбером Роммом, позже принявшим активное участие в событиях французской революции. Вместе с П. Строгановым и Ж. Роммом Воронихин совершил несколько поездок по России, во время которых смог познакомиться с памятниками зодчества и народного искусства.

В 1786 году Воронихин был освобожден от крепостной зависимости, но остался на службе у Строгановых. Он понимал, что покровительство всесильного мецената может многое дать ему как художнику. И действительно, уже летом 1786 года Воронихин получает возможность отправиться в заграничное путешествие, сопровождая Строганова и Ромма. путеше-

ственники проехали через Германию, жили в Швейцарии, а в год начала французской революции оказались в Париже.

За границей Воронихин продолжал упорно заниматься рисованием, акварельной живописью, архитектурой. Какой силой воли, какой настойчивостью нужно было обладать, чтобы без посторонней помощи, шаг за шагом овладевать секретами сложнейшей профессии архитектора! Но эти усилия окупились сторицей. В 1793 году, через три года после возвращения в Россию, Воронихину предоставляется возможность выполнить первую крупную самостоятельную архитектурную работу. Он проектирует и осуществляет отделку парадных интерьеров Строгановского дворца и возводит корпус, предназначенный для размещения картинной галереи графа. Превосходную акварель с ее изображением, выполненную Воронихиным, А. С. Строганов представил на рассмотрение совета Академии художеств.

Вскоре Воронихин выполнил для Строгановых еще одну архитектурную работу — спроектировал в пригородных владениях графа, на Большой Невке, парковый павильон, названный «Строгановской дачей». За картину маслом с изображением дачи (картина хранится в Государственном Русском музее) Воронихин в 1797 году удостоен звания академика перспективной и миниатюрной живописи. Наконец, в 1800 году ему удается получить заказ на составление проекта перестройки колоннад у «ковша



А. Воронихин.
Эскиз установки античного саркофага
на берегу Круглого пруда в парке
Строгановской дачи.
Тушь. 1790-е годы.
25×36,5.

А. Воронихин.
Розовый павильон в Павловском
парке.
1811—1812.

А. Воронихин.
Горный институт.
1806—1811.

Самсона» в Нижнем парке Петергофа (нынешний Петродворец). С этим заказом мастер справился великолепно, что стало началом для официального признания Воронихина архитектором. Но еще раньше, в марте 1800 года, он был принят в Академию художеств в качестве преподавателя архитектурного класса. С этого времени начинается успешная педагогическая деятельность зодчего, которая продолжалась до самой его кончины в 1814 году. Строганов не сомневался в успехе, когда рекомендовал царю Павлу I разработанный Воронихиным проект Казанского собора в Петербурге. И действительно, проект произвел должное впечатление и был утвержден.

Проектируя Казанский собор и осуществляя руководство строительством, Воронихин создал и множество других проектов, в которых его талант задал яркими гранями. В 1806—1811 годах по замыслу Воронихина были полностью перестроены здания, занятые Горным кадетским корпусом — одним из старейших учебных заведений Петербурга, позже получившим название Горного института. В результате перестройки на берегу Васильевского острова появилось монументальное здание с колоссальной доической колоннадой в центре. Горный институт, который со стороны моря началась застройка невокских берегов, символизирует их строгую красоту и величавость.

В 1800-х годах Воронихин много работал в приго-

родах столицы, больше всего — в Павловске. Павловский парк украсился мостами, спроектированными Воронихиным, и построенным по его же проекту поэтичным Розовым павильоном. Во дворце, пострадавшем в 1803 году от пожара, Воронихин восстанавливал анфилады великолепных залов, а в южной галерее создал «Фонарик» — интерьер, в котором дворцовая роскошь естественно сочетается с уютом жилых покоев.

Графическое наследие зодчего, в которое входят сотни чертежей, рисунков, акварелей, подготовительных эскизов, выполненных карандашом или тушью, говорит о Воронихине как о рисовальщике, обладавшем характерной техникой мягкого, размытого штриха. Разрабатывая свои замыслы на бумаге, зодчий серьезное внимание уделял как композиции в целом, так и мельчайшим ее деталям. Это и обеспечивало его произведениям то великое единство стиля, к достижению которого Воронихин постоянно стремился.

Юбилейная дата дает еще один повод оглянуться назад, вновь оценить глубину таланта и влюбленность в свое дело архитектора, достигшего мастерства не только за счет природной одаренности, но и в значительной степени благодаря осознанию своего жизненного предназначения, подкрепленному вдохновенным трудом.

В. ЛИСОВСКИЙ,
кандидат искусствоведения

Утаенные автопортреты М. Ю. Лермонтова

К 170-летию со дня рождения
поэта

Известен лишь один автопортрет Лермонтова в мундире Нижегородского драгунского полка с накинутой на плечо буркой на фоне кавказского пейзажа. Безусловно, портрет этот — одна из самых ценных реликвий творческого наследия поэта. Но нам представляется, что он не мог быть единственным.

В русской культуре Лермонтов как поэт романтик и реалист — феноменален. Столь же поразителен он в своей графике. Его психологические портретные образы, а также зарисовки и шаржи легко соотносимы с литературными образами поэта, в которых узнаются реальные прототипы его героев.

Особенностью творческого ме-



М. Лермонтов.
Юноша в бурнусе.
Акварель. 1831.

ность молодого человека, впервые надевшего военный мундир. Внешнее сходство в еще большей мере удалось запечатлеть и неизвестному художнику, возможно, из крепостных бабушки, который мог наблюдать и знать Лермонтова с детства (портрет 1817—1818 года). Автор засвидетельствовал пристрастие четырехлетнего ребенка к рисованию. На листе, который держит малыш в руке, четко заметны первые его буквы и рисунок.

Рисуя постоянно, М. Ю. Лермонтов стремился свои художественные замыслы, по его словам, «отпечатлеть в предмете вещественном». Поэтому интересно провести анализ портретов и многочисленных рисунков в их



Неизвестный художник.
Отец поэта — Ю. П. Лермонтов.

благодаря обнаруженным подписям в рукописях, автографах и в штрихах самих рисунков.

Перед нами акварельный портрет, условно названный «Юноша в бурнусе». В портрете заметны демонические черты, свойственные личности автора. В этом нас убеждает существующая лермонтовская иконография. На акварели левая часть лица сумрачна, неприветлива, имеет много общего с обликом отца поэта Ю. П. Лермонтова, а правая, освещенная мягким светом, ближе к образу «ангела земного» — матери поэта Марии Михайловны, на которую, как утверждают современники, он был очень похож. Очевидны контрасты добра и зла, воплощенные в утаенном автопортрете.

тогда поэта-художника является умение создавать сложные, на первый взгляд не вполне конкретизированные портреты. Отыскать в них те или иные черты поэта или его героев удается

Близок по времени создания к «Юноше в бурнусе» портрет художника А. Чельшева 1832 года «Лермонтов-юнкер». Автор добросовестно передал внеш-



Неизвестный художник.
Мать поэта — М. М. Лермонтова.

взаимосвязи с текстами, ибо и то и другое неотделимо друг от друга. Графика дополняет наше представление о настрое музы гениального творца, а иногда говорит даже больше текста.

Именно в графических изображениях, в зашифрованном виде, заключена разгадка тайны.

*Но Саша не внимал его словам, —
Рассеянно в тетради над*

строками

*Его рука чертила здесь и там
Какой-то женский профиль, и
очами,*

разбирают смысл шифра, который укажет место клада...»

Совсем недавно в рукописях с рисунками мною раскрыт лермонтовский шифр и надписи. Сначала они выглядели как система инициалов Лермонтова и знакомых ему лиц («МЮЛ», «ИНФ»), а затем стали попадать-

героев поэмы Зораима и его возлюбленной Ады. В рисунке на лбу Зораима, в завитках волос — различимо слово «втайне». В чем заключалась тайна — сразу узнать не удалось. Но, вновь и вновь рассматривая густую штриховку на груди героя, по-счастливилось прочесть утаенное



М. Лермонтов.
Автопортрет в мундире
Нижегородского драгунского полка.
Акварель. 1837—1838.



М. Врубель.
Демон.
Раскрашенная скульптура. 1890.

*Горящими подобно двум звездам,
Он долго на него взирал и нежно
Вздыхал и хоронил его прилежно
Между листов, как тайный
милый клад,
Залог надежд и будущих
наград...
(«Сашка»)*

Но этого «клада» никто не заметил. Не случайно поэт Валерий Брюсов, видимо, не знакомый с рисунками Лермонтова, писал: «И мы тебя, поэт, не разгадали, не поняли младенческой печали в твоих, как будто кованных стихах!» Александр Блок словно повторяет эту мысль: «Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдален и жуток. Хочется бесконечного беспристрастия, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде

ся сложные надписи («Монго», «Лермант»), так же как и сложные двойные портреты и совершенно особый вид шифровки — рисунки в рисунках. Например, на рукописи поэмы «Ангел смерти» рисунок пожилого мужчины вначале интуитивно определен мною как изображение отца поэта, что подтвердила иконография Ю. П. Лермонтова. Все оказалось гораздо сложнее: здесь присутствуют и отец и сын — «две жертвы жребия земного», — и наконец мы узнаем подлинное имя героини поэмы — «Анна». В тексте легко прочитывалась судьба родителей поэта, подтекст говорил и о судьбе их сына («Пришелец, юный Зораим»): «Он на земле был только странник, людьми и небом был гоним... Не вовсе беден — Ада с ним!»

И вот теперь с прочтением новых надписей гипотеза получила документальное подтверждение: они говорят о раздвоении

имя той, которая и послужила прототипом героини, — «Анна» (Анна Столыпина — ребяческая еще любовь поэта).

«Демон» — самое загадочное и характерное для мироощущения поэта-художника произведение. Мне представляется, что в портрете «Юноша в бурнусе», или, как иногда называют эту акварель, «Юноша в чалме и восточном костюме» («Демон» ведь восточная повесть), воплощены демонические черты юного Лермонтова. Портрет подписан и датирован самолично — М. Лермонтов, 1831 год. Обратите внимание на еще более разительное сходство двух демонических образов, созданных поэтом и замечательным художником Михаилом Врубелем. Как много общего между лермонтовским замыслом Демона и его зримым воплощением у Врубеля!

Демонический герой — постоянно действующее лицо лермон-

товских поэм, драм, романов и рисунков. В этом убеждаешься, исследуя рукописи юношеских произведений Лермонтова: поэмы «Демон» (первые три редакции), драмы «Люди и страсти», романтической драмы «Странный человек», восточной повести «Ангел смерти», незавершенной поэмы «Азраил», поэмы «Измаил-Бей».

Образ Демона в творчестве Врубеля возник на основе поэзии Лермонтова и музыки Рубинштейна, которая поразила его. Обратимся к интерпретации Демона в творчестве художника. Врубелю было 30 лет, когда он приехал в Киев и занялся росписями Кирилловской церкви, а дома работал над «Демоном». Из письма посетившего его отца узнаем о воплощении этого замысла: «Картина, с которой он надеется выступить в свет, «Демон». Он трудится над ней уже год. И что же? На холсте голова и торс до пояса будущего Демона. Они написаны пока одной серой краской». В его представлении это «...дух, соединяющий в себе мужеский и женский облик». Вспомним «молодого демона» в акварели «Юноша в бурнусе». Я уже говорила, что нахожу в нем тождество с лицами родителей поэта. Далее из письма отца Врубеля: «...дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый».

А вот словесный психологический автопортрет поэта: «Как я рвался на волю к облакам!.. Но в общество иное я вступил, узнал людей и дружеский обман, стал подозрителен и погубил безопасности душевный талисман...» И еще одна характерная строфа:

*Но лучше я, чем для людей
кажусь,
Они в лице не могут чувств
прочувствовать...*

А. Блок отметил, что работы Врубеля на темы Демона по «громаде мысли оказались конгениальными созданиям поэта Лермонтова». Не только поэта, но и художника, чьи рисунки не могли не заинтересовать Врубеля. Он, вероятно, познакомился с ними уже во времена студенчества в Академии художеств. Ведь в 1883 году в Петербурге, при Ни-

колаевском кавалерийском училище, которое считало Лермонтова «своим питомцем», был открыт стараниями однокашников лермонтовский музей и вышел каталог его произведений.

Акварель «Юноша в бурнусе» попала в ЦГАЛИ из собрания художника И. Милиоти, знакомого Врубелю по «Миру искусства». В семье Милиоти художник мог видеть эту акварель и первым признать ее за костюмированный автопортрет Лермонтова, что позже и отразилось в раскрашенной скульптуре «Демон». А ранее этого Врубель мечтал вылепить «целую фигурку Демона» и, если удастся, представить на конкурс памятников Лермонтову.

В своих иллюстрациях для юбилейного лермонтовского издания 1891 года Врубель в черной акварели «Журналист, читатель и писатель» придал бязианным персонажам конкретные черты В. Белинского, И. Панаева и самого Лермонтова. В этом интереснейшем из портретов заметно, что Врубель пользовался иконографией поэта, его автопортретом 1837—1838 годов, внеся, конечно, «свое», врубелевское...

Итак, тождествен ли «Юноша в бурнусе» с портретами родителей Лермонтова? Известно, что своим близким он напоминал мать. «Ты, Юрий, точно портрет твоей покойной матери» (автобиографическая юношеская драма «Два брата»). Но всю жизнь поэт упорно искал и находил сходство с отцом и в рисунках часто соединял два образа. Делалось им это втайне, как шифр. С отцом отношения были сложными и противоречивыми. Этот человек «дал ему жизнь, но счастья не дал». Помешал он и согласию с любимой девушкой. Это была главная причина их расхождения и «страшная гибельная тайна» поэта, которую можно проследить в автобиографических поэмах: «Демон», «Исповедь», «Сашка», «Боярин Орша», «Маскарад». Сегодня эта тайна открывается, и уже многому можно дать название. Наследие Лермонтова подтверждает воплощение единого замысла в его поэзии и в изобразительном творчестве.

Л. ШАТАЛОВА

Гравюра — один из самых молодых видов изобразительного искусства. В Европе ее история началась с XV века, а широкое распространение связано с техническими достижениями эпохи: появлением и быстрым развитием бумажного и печатного производства. Гравюра более чем какой-либо другой вид искусства отвечала требованиям времени. Тиражность и быстрота производства, сохранение личного начала, обобщенность графического языка привлекали к ней внимание крупнейших мастеров Северной Европы. В отличие от Италии, где гравюра никогда не могла приблизиться к большому искусству, в Германии она встала рядом с живописью.

Первые гравюры в Европе создавались на дереве и меди. Обе техники существовали сами по себе, не соприкасаясь. Начальные опыты относятся к 30-м годам XV века. Зачинатели — ремесленники с навыками ювелиров, обладавшие хорошим вкусом и умением обращаться с материалом. Высокий художественный уровень этих произведений возвел их в ранг большого искусства. Изображения святых и библейские сцены, выполненные по заказу церкви, продавались в виде индульгенций. Изображения рыцарских турниров, битв, «садов любви» предназначались для светского общества. Образцы орнаментов, алфавита, гравированные рисунки ювелирных изделий, церковной утвари служили пособием в обучении будущих скульпторов, ювелиров, каллиграфов.

Крупнейшим центром гравюры на меди была Германия. В XV столетии там работало множество интересных мастеров. В 1470-х годах эта техника перестает быть сферой приложения сил ювелиров. Одним из первых художников, обратившихся к ней, был Мартин Шонгауэр (1445/1450—1491). Он стремился к законченности листовой картинности, что сказывалось в выборе сюжетов, их композиционном решении, умелом сочетании линии и штриха. Первые введя параллельную и перекрещивающуюся штриховку, художник подошел к передаче объема. Однако плохое знание законов перспективы мешало ему создать иллюзию трехмерного

Гравюра Северной Европы



пространства. Герои Шонгауэра громоздятся друг над другом на плоскости листа, контуры фигур резко очерчены. Особенно это заметно в знаменитых листах «Успение Марии» и «Несение креста». Это вершина резцовой гравюры до Дюрера. Шонгауэр показал большие возможности техники. Созданные им образы простых людей дали толчок к развитию де-

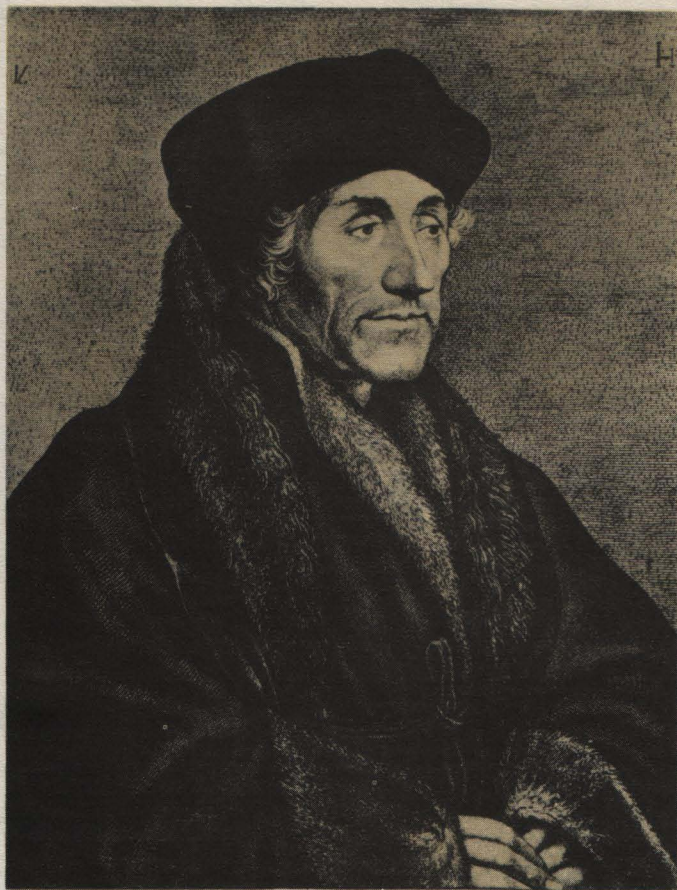
мократических тенденций в гравюре. Позднее многие мастера будут пользоваться шонгауэровским приемом обращения к библейскому сюжету для изображения современной жизни. Например, сцена «Бегство в Египет» истолкована мастером в жанровом ключе — крестьяне, направляясь на рынок, мирно беседуют друг с другом.

Ксилография появилась в Европе на 50 лет раньше гравюры на меди. Предполагают, что первыми ее образцами были игральные карты. Самые ранние листы относятся к рубежу XIV и XV веков. Это народные картинки религиозного содержания, которые могли возникнуть в мастерских набойщиков тканей, резчиков по дереву. Предназначенная для низших

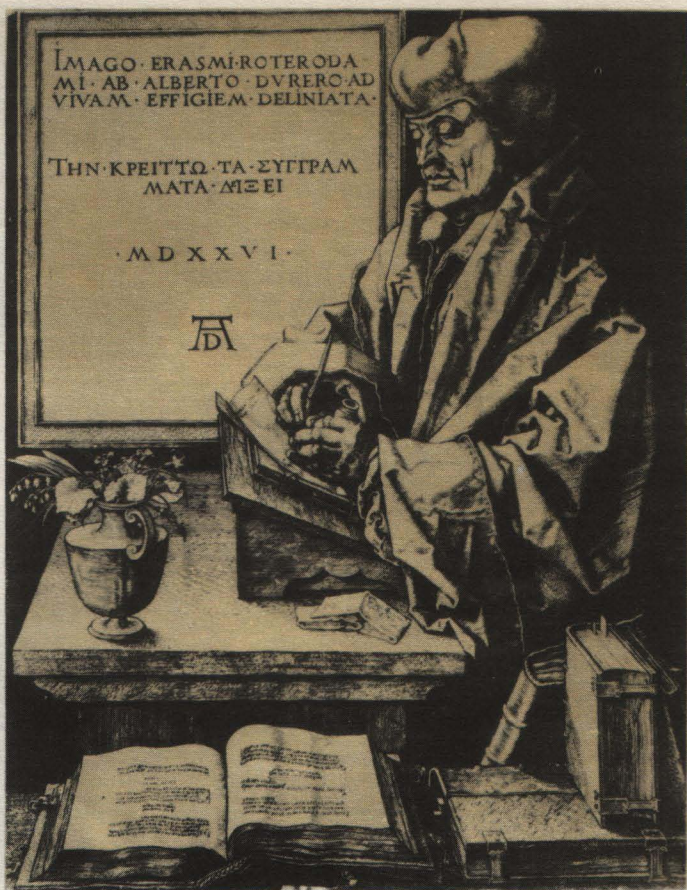
Л. Крапах Старший.
Турнир со шпалерой.
Гравюра на дереве. 1509.

Мастерская гравера-печатника.
С офорта А. Босса.
Середина XVII века.





Г. Гольбейн Младший.
Портрет Эразма Роттердамского.
Гравюра на меди. 1520—1530-е годы.



А. Дюрер.
Портрет Эразма Роттердамского.
Гравюра на меди. 1526.

слоев общества, гравюра на дереве преследовала иные задачи. Если граверы по металлу стремились к созданию произведений, доставляющих эстетическое наслаждение игрой серебристых линий, то для ксилографов вопросы красоты отошли на второй план. Гравюра на дереве понималась как своеобразная листовка, несущая определенную информацию. Поэтому задача быстрого прочтения, доходчивости определяла ее художественный язык. Она предполагала масштабность фигур, упрощенный, четкий рисунок, введение цвета. Ксилография быстро вошла в жизнь как самый доступный и понятный вид искусства. Ведь листы можно было купить на рынках и ярмарках.

Очень быстро гравюра на дереве стала неотъемлемой частью книги. Этому способствовала техническая близость граверного дела и книгопечатания. К середине XV века ксилография почти вытеснила из книги миниатюру. Быстрый рост типографий в Евро-

пе и большой спрос на книги заставляли издателей заботиться об их художественном оформлении. Художники создавали рисунки

Г. Бехам.
Портрет крестьянина.
Гравюра на дереве.
Середина XVI века.



для книжных гравюр. Резчик по дереву переводил их на доску и вырезал, в типографии печатник делал с доски отпечаток. Автором гравюры всегда считался художник, однако ее качество зависело и от профессионального мастерства резчика. Недаром позднее, в XVI веке, крупнейшие граверы имели постоянных резчиков, работу которых они контролировали.

Из множества немецких центров книгопечатания выделялись Ульм, Майнц, Базель, Страсбург, Нюрнберг. Там за 20—30 лет вышло свыше 200 иллюстрированных изданий. Наибольшей популярностью пользовались «Басни Эзопа и сочинения Теренция», изданные в Ульме и отличавшиеся остроумными находками в расположении каждой иллюстрации. Почти документальный характер носили виды городов, украшавшие майнцкое издание «Паломничества» Брейденбаха. Изяществом и свободой отличались гравюры к «Турнскому рыцарю», из-



П. Брейгель Старший.
Лето.
Середина XVI века.



М. Шонгауэр.
Крестьяне по дороге на рынок.
Гравюра на меди. Конец XV века.

данному в Базеле. Одной из вершин книжного искусства конца XV века было издание «Корабля дураков» гуманиста Себастьяна Бранта. Книга отличалась единством и гармонией всех элементов, начиная с текста, иллюстраций, орнаментов и кончая форматом.

Альбрехт Дюрер (1473—1528) открыл новый этап в истории гравюры. Его творчество во многом определяет искусство Северного Возрождения. Занимаясь живописью, рисунком, теоретическими изысканиями, Дюрер в каждой области добился поразительных успехов. Он был первым, кто стал заниматься гравюрой и на дереве и на меди одновременно.

В 1498 году художник закончил первую серию гравюр «Апокалипсис» — значительное явление в искусстве Северного Возрождения. Сюжеты на библейские темы оставались в ту эпоху основными. Но у Дюрера они получили принципиально иное толкование. Традиционному содержанию художник придал современный смысл. Тема пророчества о конце света была созвучна настроениям, царившим в Германии в конце XV века. Войны, голод, эпидемии — все нашло отражение в гравюрах.

Борьба за обновление церкви, захватившая в конце XV века все страны Северной Европы, вылилась в движение Реформации.

Его главой был Мартин Лютер (до нас дошел, кстати, его гравированный портрет работы крупного немецкого художника Лукаса Кранаха). Реформаторы стремились упростить богослужение и сделать священное писание доступным простому человеку. Дюрер опередил их в своем творчестве. Задолго до перевода Библии с латинского на немецкий язык он переложил ее на доступный народу язык дешевых гравюр.

Гравюры на меди как бы раскрывают внутренний мир художника. Мы видим, как тщательно он изучал анатомию и перспективу, смог передать представления гуманиста XV века о физическом и духовном идеале человека. Сцена охоты в «Св. Евстафии» 1501 года дала ему повод представить различных животных: собаку, лошадь, оленя. А крылатая богиня возмездия «Немезида» (1500—1503 годы) принадлежит к числу первых человеческих фигур, трактованных в соответствии с теорией пропорций Витрувия. Поиски идеальных пропорций были завершены в гравюре «Адам и Ева» 1504 года. Античные статуи Аполлона Бельведерского и Венеры Медицейской послужили образцами. Произведение поражает передачей пластики форм, создает иллюзию объемности фигур.

Вершиной резцовой гравюры в творчестве Дюрера стали знаменитые листы «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Святой Иероним», «Меланхолия» 1513—1514 годов. В них воплотилось его представление о разных сторонах человеческой деятельности. Произведения явились своеобразными символами трех жизненных путей, по которым согласно представлениям того времени мог следовать человек. Интересы Дюрера были многообразны. Он пробовал работать в технике сухой иглы и в только что появившемся офорте. Портрет, аллегория, бытовые сцены на равных соседствовали в его творчестве. В последние годы жизни он создал серию изображений знаменитых современников. Среди них — портреты гуманистов Эразма Роттердамского, Вилибальда Пиркхеймера, Филиппа Меланхтона.

Один из наиболее талантливых учеников Дюрера — страсбургский живописец Ганс Бальдунг Грин (1484/85—1545). По складу и темпераменту он был прямой противоположностью учителю. Если Дюрер стремился к гармоничному единству и одухотворенности, то Бальдунг Грин разрушал всякую гармонию. Он воспринимал человека как порождение природы, в котором были заложены те же неуправляемые силы. Отсюда — обращение к те-



Г. Бехам.
Крестьянская война.
Гравюра на меди. 1525.



Л. Кранах Старший.
Портрет Мартина Лютера
в докторской шапке.
Гравюра на меди. 1521.

мам, полным таинственности и мистики.

Бальдунг Грин предпочитал работать в гравюре на дереве, но сознательно отказался от ее повествовательных возможностей. Гравюры не рассчитаны на спокойный разговор со зрителем: они должны были взывать, волновать. Но сама линия лишена эмоционального накала, упрощена до сухого штриха. Художник любит причудливые ракурсы, дисгармоничные сочетания. Так, в кульминационный момент застыли лошади в гравюре «Дикие лошади», замерла над мертвым рыцарем ведьма с факелом на листе «Мертвый конюх», сюжет которого до сих пор вызывает множество споров.

Монументальные черты сохраняют в своем искусстве другой современник Дюрера — Ганс Бургмайер (1473—1531). Однако его монументальность носит чисто декоративный характер. Работая вместе с Дюрером над циклом гравюр к «Триумфальной процессии императора Максимилиана», Бургмайер позаимствовал многие приемы гравюры у великого соотечественника; испытал и сильное воздействие итальянского искусства. Одним из первых в Германии он ввел цвет в гравюру, используя итальянский прием кьяроскуро, начал печатать ксилографии с нескольких досок, накладывая один цвет на другой.

Ганс Гольбейн Младший (1497—1543) — гуманист и активный участник движения Реформации, работал в гравюре как иллюстратор. Его листы имеют яркую сатирическую направленность. Наряду с гравюрами, выпущенными против торговли индульгенциями, Гольбейну принадлежит знаменитая серия под названием «Пляска смерти». Каждая композиция небольшого формата состояла из двух фигур. Аллегория смерти переходила из листа в лист: смерть в ужасном облике являлась к представителям разных слоев общества, богатым и бедным. Художник с сарказмом изо-

бразил поведение людей в этой ситуации.

...В 1525 году в Нюрнберге арестовали группу художников, в которую входили братья Бехам и Георг Пенц. Их заключили в тюрьму, а после суда изгнали из города, обвинив в безбожии и бунтарстве. Ганс Зебальд Бехам (1500—1550), Бартель Бехам (1502—1540) и Георг Пенц (1500—1550) были прозваны малыми мастерами за любовь к небольшому формату. Они работали в гравюре на меди, подражая Дюреру. Стиль «малых мастеров» близок духу народных картинок. Упрощенный язык был доступен широкому зрителю, а множество деталей, которые они вводили в композиции, придавали сценам обыденный характер. Для их искусства характерно перенесение внимания с общечеловеческих проблем на злобу дня.

Таковы художники и так называемой «дунайской школы» — живописцы, рисовальщики, граверы, впервые в европейском искусстве обратившиеся к пейзажу.

Название школы идет от бассейна Дуная, где они жили. Искусство «дунайцев» стоит в стороне от бурных событий XVI века. Его истоки надо искать в национальных традициях, философских веяниях того времени. Человек в их понимании частица природы, а природу они рассматривали как часть вселенной. Одухотворенный мир живого и пытались изобразить художники в пейзажах. Они обратились к технике офорта. Листы смогли передать их трепетное ощущение природы. Мощные ветви сосен и елей, пушистая листва берез и тополей, тающие силуэты гор в офортах Альбрехта Альддорфера (1480—1538) звучали гимном родному краю. Тонкая офортная линия бежала по листу и способствовала передаче радостного восприятия мира.

В XVI веке графический язык французских и нидерландских художников становится таким же оригинальным, как у немецких собратьев. Крупным гравером на

меди в 1-й половине XVI века во Франции был Жан Дюве. Его творчество испытывает сильное влияние итальянцев и немцев, у которых он заимствует мотивы. Однако и у мастеров так называемой школы Фонтенбло складывается своеобразная гравюрная манера. Крупнейшим из них был Жан Кузен (1522—1594). Несмотря на влияние итальянских собратьев, особенно Пармиджанино, он создал изящный графический стиль.

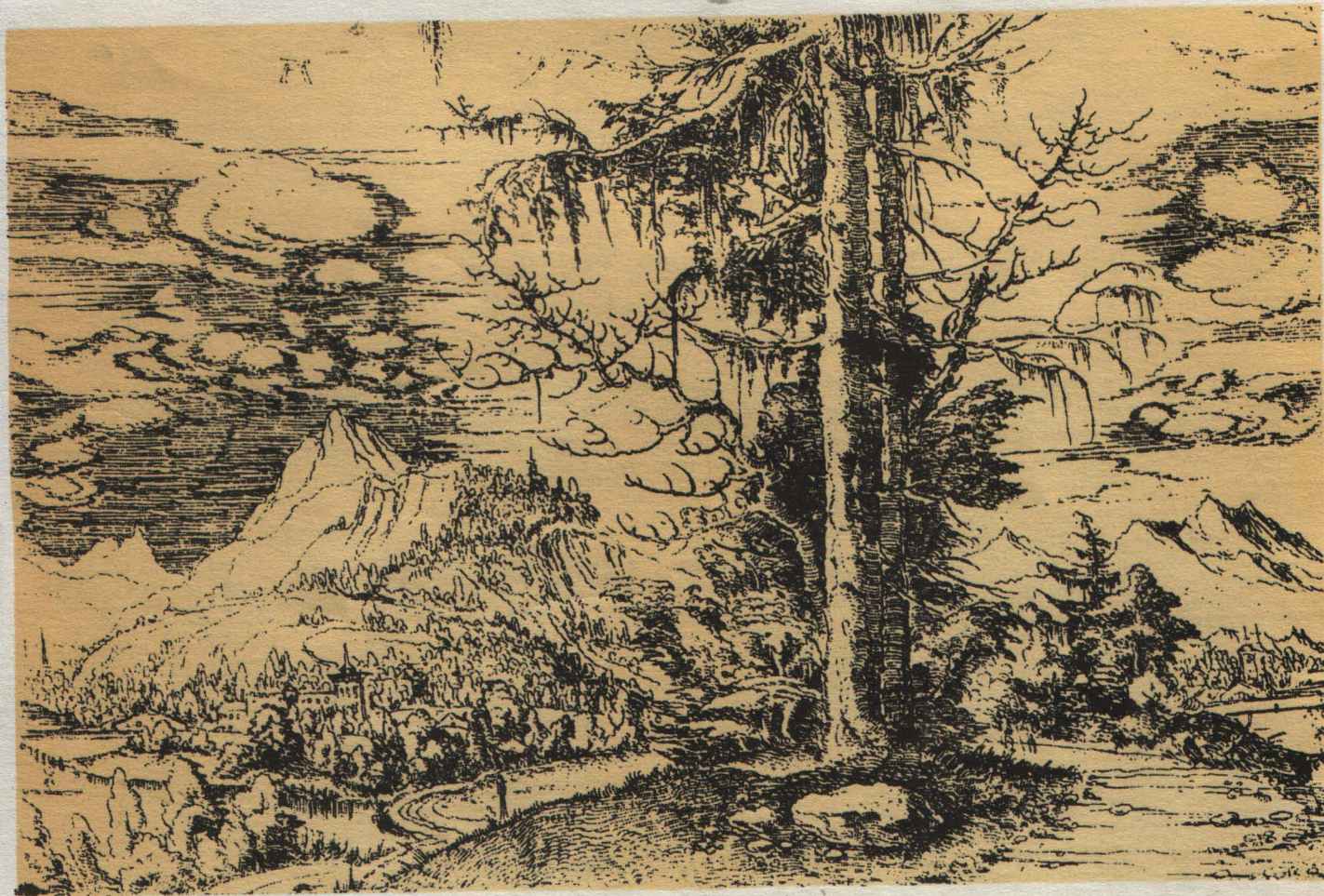
В Нидерландах гравюра получила в XVI веке широкое распространение. Один из наиболее талантливых мастеров этого времени — Лука Лейденский (1494—1533). Он более всего знаменит как гравер. Следуя за Дюрером, он еще больше приближает библейские сюжеты к жизни. Обстоятельный рассказ, любовное изо-

бражение окружающей среды отличают его листы. Заботливо и точно воспроизводит он самые незначительные предметы.

Вторая половина XVI века во всех странах отмечена распространением репродукционной гравюры. Мастера добиваются передачи тончайших оттенков. Появляется так называемая академическая гравюра на меди, крупнейшим представителем которой был нидерландец Гендрик Гольциус (1558—1617). Особой славой пользуются шесть его шедевров, выполненных в манере А. Дюрера, Л. Лейденского, Рафаэля, Ф. Бароччи, Пармиджанино, Я. Бассано. Каждый лист — это подражание не только технике, но и стилю данного художника. Гравер удачно справляется с поставленной задачей. Гольциусу принадлежит более 300 листов, часть из которых была сделана по его собственным рисункам.

А. Альддорфер.
Пейзаж с двумя соснами.
Офорт. 1517—1520.

Г. КИСЛЫХ



ЧТО ВЫ ЗНАЕТЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ

Беседа первая



Вряд ли кто из вас, ребята, сможет точно ответить, когда он начал рисовать, потому что почти все создают свои первые каракули еще в таком возрасте, когда память только начинает формироваться. Со временем эти каракули превращаются во вполне приличные рисунки и композиции, и, глядишь, в школьном возрасте такой художник уже имеет несколько персональных выставок — кто в изостудии или в изокружке, кто в школе, а кто

и просто у себя дома. Но, становясь старше, он замечает, что его работы все-таки сильно отличаются по своей достоверности от произведений профессиональных художников. Вот тогда многие из вас, считая, что не имеют способностей к рисованию, бросают это занятие.

А напрасно! Весь секрет заключается не в отсутствии способностей, а специальных знаний.

Попробуем разобраться, почему ваши работы так отличаются

от произведений настоящих художников, почему, когда смотришь на их картины, такое ощущение, будто перед вами не плоский холст с красками, а окно, за которым в глубь леса уходит дорожка, а по небу плывут унылые осенние облака, прямо как в жизни!

Происходит это потому, что профессиональные художники много умеют и много знают об окружающей нас жизни. Знают они и о законах видимого изме-

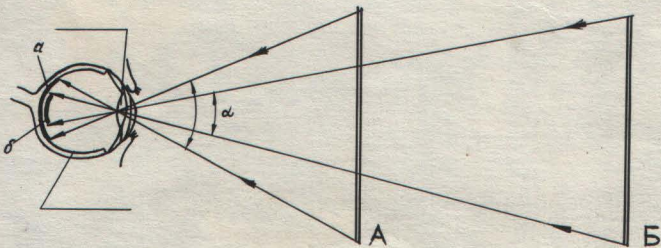


Рис. № 1.

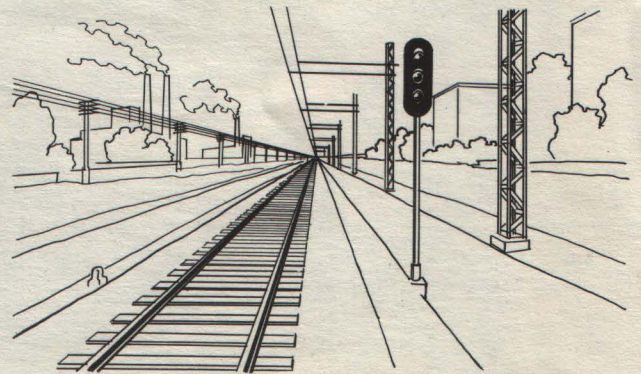


Рис. № 2.

нения формы, размеров и цвета предметов, которые находятся на разных от нас расстояниях и на разной высоте относительно линии горизонта. Правильно изображая эти изменения, художник добивается правдивости, реалистичности картины. Все эти законы и составляют науку, которая называется перспективой». Вот о ней и пойдет речь дальше.

Как и всякая наука, перспектива — раздел начертательной геометрии — довольно сложна, и без специальной подготовки изучить ее трудно. Попробуем разобраться в самых общих ее законах. Обратимся к так называемой наблюдательной перспективе, с явлениями которой вы встречаетесь буквально на каждом шагу. Просто не обращаете на них внимания, считая само собой разумеющимся, — ведь так воспринимается мир с раннего детства.

Мы привыкли к такому явлению: чем дальше от нас находится предмет, тем он кажется меньше, и это никого не удивляет. Но все же почему так происходит?

Объяснить это явление можно с помощью законов оптики и биологической науки, которая изучает, в частности, строение и работу наших глаз. Из оптики нам известно, что лучи света в обычных условиях распространяются строго прямолинейно и отражаются от всех предметов, но по-разному. Поэтому мы видим одни предметы светлыми, другие — темными. Отраженный свет меняется и в цветовом отношении. Кроме того, за счет законов рассеивания света в атмосфере от ближних к нам предметов в глаз попадает больше отраженного света, чем от дальних. Поэтому ближние предметы кажутся нам четкими и яркими, далекие — размытыми, неясными и блеклыми. Это явление называется свето-воздушной перспективой. Но об этом речь впереди. А сейчас нас интересует, почему одинаковые предметы кажутся разными по величине, если они находятся на разном расстоянии от глаза.

Наш глаз (упрощенно, конечно) представляет собой оптическую систему, через которую проходят отраженные от предмета лучи света. Преломляясь в хрусталике глаза, лучи попадают на светочувствительную ткань — клетчатку, которая воспринимает изображение предмета. Чем ближе к нам предмет (А), тем больше угол между лучами, которые отражаются от крайних точек предмета, а значит, больше и его изображение (а) на сетчатке глаза (см. рис. 1). Чем предмет (Б) дальше от нас, тем меньше угол между лучами, а значит, и изображение его (б) на сетчатке. Поэтому два одинаковых по величине предмета воспринимаются нами по-разному, если

Ж.-Э. Лиотар.
Шоколадница. Фрагмент.
Пастель. 1743—1745.

Л. Пастернак.
Ребенок с няней.
Карандаш. 1903.

Д. Дубинский.
На пляже.
Акварель. 1957.



они находятся на разном расстоянии от глаза.

Это явление было замечено очень давно, но объяснить его с научной точки зрения, а значит, сознательно использовать в искусстве удалось только в эпоху Возрождения. Установленные в то далекое (более 500 лет назад) время закономерности легли в основу современной теории перспективы.

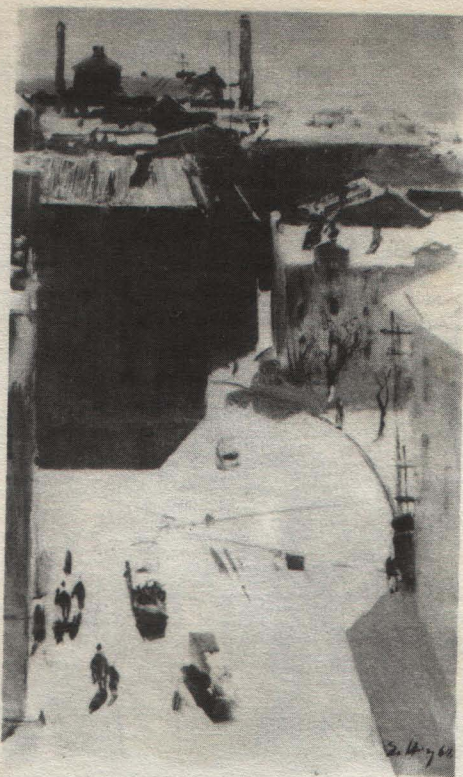
Получили их с помощью прозрачной плоскости, через которую смотрели на предмет и ри-



совали на ней видимый контур предмета. Это изображение оказывалось меньше по величине и, как правило, сильно отличалось от реального предмета. Например, квадрат, лежащий на полу, превращается на рисунке в неправильный четырехугольник — стороны становятся различной длины, а углы перестают быть прямыми. Если вырезать из картона начерченный циркулем круг и положить его на стол, то он превратится в овал, если сесть на стул около стола, то этот овал покажется еще более узким, а если наклониться и посмотреть вдоль плоскости стола, то круг вообще пропадет — мы увидим только прямую линию — толщину картона, из которого сделан круг.

Таким образом, видимые размер и форма предмета зависят от того, на какой поверхности находится предмет и какое положение эта поверхность занимает относительно наших глаз.

Давайте разберем такой случай: будем считать, что все предметы находятся на горизонтальной поверхности — на полу, столе, подоконнике, шкафу, полке. Неважно, на какой высоте от пола они расположены, но чтобы были горизонтальны. Все эти поверхности называются предметными плоскостями. Если к та-



Е. Моисеенко.
Тульский переулок.
Масло. 1964.

Г. Нисский.
Подмосковная зима.
Масло. 1947.

Г. Коржев.
Заслон.
Из серии «Опаленные огнем войны».
Масло. 1964.

кой предметной плоскости вертикально (под прямым углом) установить прозрачный экран (лист стекла) и нарисовать на нем видимый контур предмета, который лежит на предметной плоскости за экраном, то мы получим перспективное изображение предмета или его перспективу.

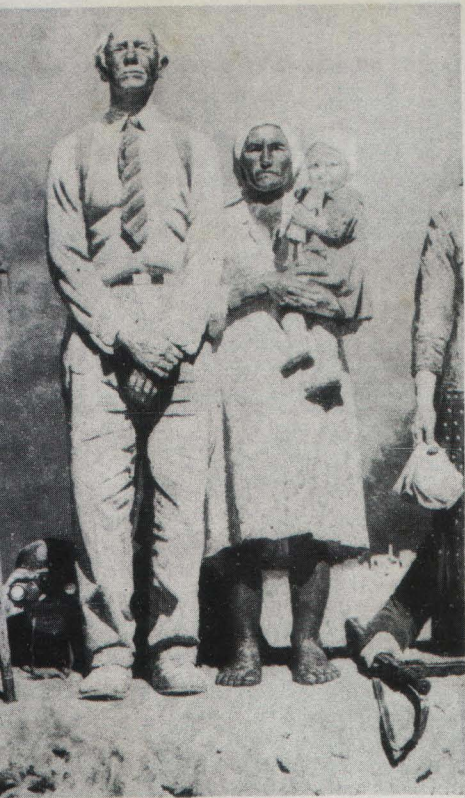
Сам экран получил название картинной плоскости или картины. Если положить за экраном на предметную плоскость, расположенную ниже линии горизонта, линейку под прямым углом к экрану и нарисовать на нем ее изображение, то ближний к нам конец линейки будет значительно ниже, чем дальний. Если передвинуть линейку дальше от экрана, то ее дальний конец на рисунке еще больше поднимется. Теперь представьте себе, что эту линейку мы не двигаем, а просто удлиняем все больше и больше. Тогда на экране мы увидим, что дальний конец линейки поднимается все выше и выше. Когда воображаемый конец достигнет горизонта, то прекратится и повышение изображения этого конца на экране.

Теперь представьте себе, что мы повернули эту сверхдлинную линейку влево, потом вправо, последовательно зарисовывая на экране ее дальний конец во всех промежуточных положениях. Тогда на экране мы получим прямую линию, параллельную предметной плоскости, которая называется линией горизонта и находится на уровне глаз человека-наблюдателя: человек лег на землю — опустилась и линия, человек поднялся на 10-й этаж — поднялась и линия горизонта.

Положение линии горизонта на экране имеет очень большое значение — она определяет точку зрения, вернее — высоту точки зрения от предметной плоскости. Кроме того, ее положение сильно влияет на выразительность самого произведения.

В картине Г. Коржева «Заслон» линия горизонта очень низкая. Оттого фигуры старика и женщины кажутся еще значительней. Они — как величественный монумент, как памятник мужественным русским людям. А в картине Е. Моисеенко «Тульский переулок» линия горизонта высокая, что позволяет взглянуть на город как бы с птичьего полета.





Л. Пастернак нарисовал ребенка с няней, сидя рядом с ними. У художника и тех, кого он изобразил, горизонт примерно на одной высоте. Благодаря этому и мы чувствуем себя как бы участниками происходящего, словно находимся поблизости.

В приведенных иллюстрациях различное положение линии горизонта на картине зависит от желания художника, от его замысла, но это не значит, что линия горизонта никак не связана с другими деталями композиции. Наоборот, чтобы добиться правдивости, реалистичности изображения, художник обязан соотносить все элементы композиции с выбранной линией горизонта.

На рисунке 2 изображен прямолинейный участок железной дороги, уходящей от нас в глубину. Рассматривая изображение, давайте вспомним то, что нам уже известно: рельсы всегда параллельны между собой (иначе как бы мог двигаться поезд), телеграфные столбы всегда одинаковой высоты от уровня земли, мачты контактной сети тоже. Факты, не подлежащие сомнению! Однако на картине этого нет.

Объяснить это явление мы теперь можем довольно просто —

чем дальше от нас, например, телеграфный столб, тем меньше его изображение на сетчатке нашего глаза. Значит, чем дальше от нас находятся все остальные столбы, тем меньшими по высоте мы их видим. То же самое происходит и с мачтами контактной сети. Разглядывая картину, мы замечаем, что поверхность земли горизонтальна. В этом случае основания столбов на уровне земли тоже горизонтальны. Но ведь высота столбов от земли везде одинакова. Тогда воображаемая линия, соединяющая вершины столбов, будет параллельна земле. А на картине эти две линии сходятся в одной точке. Вот мы и вывели первое правило; параллельные линии при удалении от нас в глубину кажутся сходящимися в одной точке.

Давайте попробуем вывести второе правило — где будет находиться эта так называемая точка схода. Мы обратили внимание, что на картине поверхность земли горизонтальна. В таком случае рельсы железнодорожного пути можно считать лежащими горизонтально, а между собой они параллельны. Значит, очень далеко от нас они должны казаться сходящимися в одной точке. Теперь вспомним пример с линейкой. Так же как конец воображаемой линейки достиг горизонта, так и рельсы, уходя в глубину картины, сойдутся в одной точке именно на линии горизонта. Чуть раньше мы установили, что воображаемые линии, соединяющие вершины и основания телеграфных столбов, параллельны земле. Но, с другой стороны, столбы ставят параллельно полотну железной дороги. Отсюда следует, что линии, соединяющие вершины столбов и их основания, параллельны рельсам полотна и горизонтальны. Это значит, что все эти линии обязательно сойдутся в одной точке на линии горизонта. Вот мы и получили второе правило: все параллельные между собой линии, если они горизонтальны, при уходе от нас в глубину кажутся сходящимися в одной точке на линии горизонта.

(Продолжение следует)

А. ГАНГАРТ,
директор ДХШ № 7, Москва

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

РОСПИСЬ ДЕРЕВЯННЫХ ПОДЕЛОК

Каждый знает, что издревле на Руси из дерева делали все, вплоть до домашней утвари. А чтобы вещи были нарядные и красивые, их расписывали.

Существует много видов росписи по дереву: городецкая, урало-сибирская, вятская, хохломская. Их отличают друг от друга техника исполнения, сюжет, колорит. Например, в Городецке деревянную утварь и игрушку расписывают темперой, на Урале — маслом, в Вятке — гуашью. Полхов-майданские мастера пользуются анилиновыми красками.

Наверное, у каждого из вас в доме найдутся деревянные изделия, требующие обновления. А возможно, кто-то и сам умеет мастерить из дерева разные предметы. Попробуйте расписать их, и вы получите большое удовольствие.

Сегодня мы расскажем о том, как расписывать дерево водяными красками — гуашью и акварелью.

Сначала деревянную поверхность нужно очистить и отшлифовать. Делают это мелкой наждачной бумагой. Затем, чтобы краски не растекались, дерево грунтуют. Для грунта готовят крахмальный клейстер: крахмал разводят в небольшом количестве холодной воды, заваривают кипятком, доводят смесь до кипения и охлаждают. По густоте клейстер должен напоминать сметану. Грунтуют тампоном или губкой 2—3 раза с перерывом в 15 часов.

Композицию рисунка сначала решите на бумаге, затем мягким карандашом перенесите на изделие.

Расписывают дерево колонковой или беличьей кистью: сначала фон, затем основной рисунок. После того как роспись просохла, нужно дважды покрыть дерево лаком из нитролаков, нанося его на дерево щетинной кистью или тампоном. После каждого покрытия сушат 30—60 минут.

Дерево можно расписать гуашью и без предварительной грунтовки, для этого в краску добавляют 3—5-процентный раствор столярного клея. Затем росписи сушат 2—3 часа и также 3 раза покрывают нитролаком.

Если у вас под рукой не окажется гуаши, можно расписать дерево и акварелью. При этом старайтесь меньше смешивать ее с водой.

Расписывая дерево, добивайтесь того, чтобы чувствовалась его особая теплота и фактура, в этом вам поможет выбор композиции и колорита, наиболее характерных для расписных деревянных изделий.

Л. ГАЕВСКАЯ



МОЙ ЛЕВИТАН

В пейзажах Левитана меня как пейзажиста поражает всегда простота мотива и исполнения, соединенные с высоким мастерством и безупречным вкусом. Простота мотива основывается на огромном опыте, умении отобрать и обобщить виденное. Простота исполнения, надежность композиционного решения, точность рисунка, слаженность больших отношений, свобода и пластика мазка — на исключительном мастерстве, владении всеми средствами художественной выразительности. И никакого желания удивить, ошеломить, оглушить многоцветьем.

Подчас во время работы ловлю себя на излишне красивых мотивах лихости в письме, где-то до-

Окончание. Начало в № 8.



И. Левитан.
Весна. Большая вода.
Эскиз.
Масло. 1896.



И. Левитан.
Весна — большая вода.
Масло. 1897.
64,2 × 57,5.

△

В. А. Серов за работой над портретом
И. И. Левитана.
Начало 1890-х годов.
Фото.



И. Левитан.
У омута.
Масло. 1892.
150×209.

И. Левитан.
У омута. Эскиз.
Карандаш. 1891.

И. Левитан.
У омута. Эскиз.
Тушь, сепия, 1891.

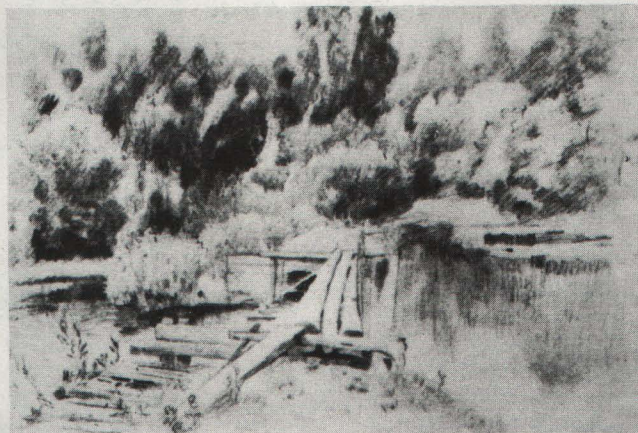
пущенных эффектах. Иду к Левитану. Ничего этого нет и в помине. Мотив прост, бесхитростен, обычен даже. И то, что отличает большого художника, — умение так много сказать в мотиве, виденном всеми, показать новое, что ускользнуло от других. Свечение необычного в обычном.

Часто смотрю на левитановский «Летний вечер» и каждый раз поражаюсь тому, что может создать талант художника из самого незатейливого уголка природы.

Вечер. Развалившиеся ворота. Полоска дальнего леса. Но за этим такая поэзия, такая природа!

Я всегда отличаю в работах Левитана внимание к форме тщательно проработанной и завершенной или взятой обобщенно, но всегда соединенной с цельностью всей вещи. Поразительно чувство силуэта, взаимосвязи детали и общего.

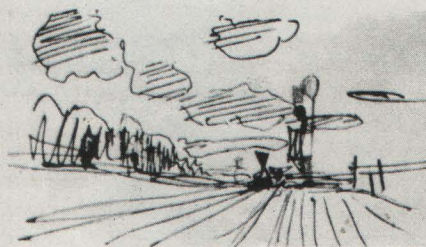
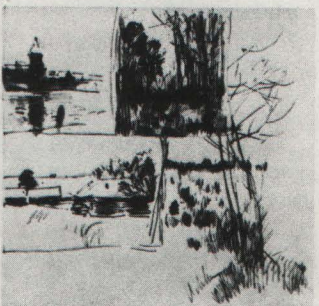
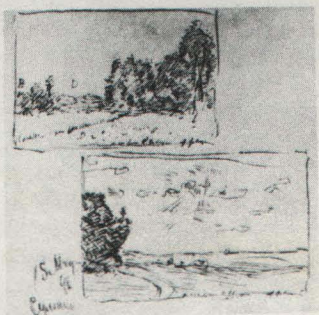
Цвет берется художником достоверно, плотно и сочетается с колористической темой картины. Для произведений Левитана,



особенно последнего периода, характерна широта письма. Как известно, законченность произведения не равносильна уровню детальной проработанности. Умение не все сказать Левитан обладал в высокой степени. Эта недоговоренность вызывает необходимость обратной связи зрителя и художника, необходимость додумывания зрителем картин, активного их восприятия.

А как поучительны маленькие этюды Левитана! В них все, что должно быть в картине, — образ, обобщение, цельность. Вместе с тем ряд его крупных пейзажей — это и есть этюды («Март», «Владимирка»). Маленькие этюды Левитана, написанные с натуры, раскрывают метод его творчества. Отличаясь высокой художественностью в изображении природы, убедительностью композиции, тонкими колористическими качествами, свежестью, многие из них имеют самостоятельное художественное значение. Большинство их легло в основу будущих известных картин художника. И что характерно — мотив, композиционное решение не претерпевали при этом значительных изменений. Выразительность мотива, образность в маленьких натуральных этюдах, а также в предварительных эскизах позволяли сохранить их в больших композиционных пейзажах.

Обращали ли вы внимание на акварели Левитана? Они немногочисленны в творчестве художника, но несут в себе качества, присущие его лучшим вещам. «Осеннее утро. Туман» 1887 года и «Осенний пейзаж (Осень)» 1896 года. Состояние природы передано с изумительным чувством и мастерством. Как непохожи изобразительные средства в той и другой работах и как в каждой из них они соответствуют мотиву! Мягкость, размытость, сплавленность контуров в «Тумане» и четкость, изящество линий в «Осени». Всегда восхищаюсь мастерством рисунка в этой акварели. Какая утонченность и точность в ажуре деревьев, как передана прозрачность, кристальность как бы замершего осеннего воздуха! И главное — ощущение осени. Ясность далей, бледное небо, све-



жесть, тишина на холмах и в лесах.

Когда стоишь перед работами Левитана, нельзя не думать о поэзии, музыке. Как созвучны его картины стихам Тютчева и Фета, как хорошо ложатся на эти полотна мелодии Рахманинова и Чайковского! Некоторые пейзажи вызывают у меня просто прямые аналогии. Когда бываю в Русском музее, всегда останавливаюсь перед «Озером». И слышатся мне торжественные, просветленные звуки Второго рахманиновского концерта — 1902 года. И дело, конечно, не в совпадении во времени, но в чувствах, рождаемых этими творениями.

Восторг, любовь, грусть вливались в полотна Левитана без малого век назад, и вот оно, чудо искусства, — с тех пор они льются с его картин, заставляя сжиматься сердца тысяч людей, радоваться и горевать. За всем этим стоит огромный труд и тонкое чувство природы, которое Паустовский называл «шестым чувством».

Природа. Начало начала.

«С природой одною он жизнью дышал» — эту строку из Баратынского привел Левитан в письме к В. Гольцеву. Все начинается у него с любви к природе. С нею нерасторжимо связан весь мир Левитана. Он уходил в природу, и она давала ему все, помогала забыть горечь и усталость, обиды и неудачи, тяжесть потерь и болезни. Сколько раз она дарила ему минуты, когда он был всего счастливее, добрее и чище!

Природа отвечала Левитану взаимностью. Она радуется и страдает на полотнах художника, она раскрывается в самых обычных и простых, много говорящих, дорогих каждому родных мотивах. И сколько их уже навсегда соединяются у нас с его именем. «Левитановский пейзаж» — это понятие прочно вошло в нашу жизнь. «У нас природа грустнее, лиричнее, левитаннее» — А. П. Чехов. И эти пейзажи живут в нашем сознании неотъемлемо, как родная земля.

Картины Левитана безлюдны, но человечны. Они несут в себе высокое нравственное содержание. Он умел говорить о челове-



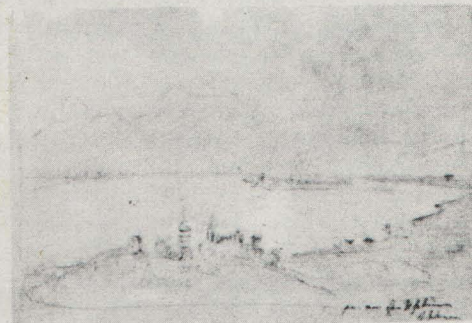
И. Левитан.
Над вечным покоем.
Масло. 1894.
150×206.

И. Левитан.
Перед грозой.
Первоначальные эскизы картины
«Над вечным покоем».
Карандаш. 1893.

И. Левитан.
Мостик. Саввинская слобода.
Карандаш.
1885.



И. Левитан.
Опушка леса (Восход Луны).
На опушке леса (Солнце за облаками).
Тушь, перо.
1896.



И. Левитан.
Деревенька.
Карандаш.
1890-е годы.

И. Левитан.
Строения у воды.
На окраине деревушки.
В роще. Пейзаж. Дерево.
Сепия, кисть, перо.
1890-е годы.

И. Левитан.
Платформа. Приближающийся поезд.
Карандаш, тушь, перо.
1879.

ке через пейзаж, умел «искать и открывать в природе — по выражению М. М. Пришвина — прекрасные стороны души человеческой».

Современен ли Левитан? Для меня он современнее иных нынешних художников. Нет искусства старого и нового, но есть живое и мертвое. Истинное искусство бессмертно, и Левитан для меня — современник. Его тихие полотна именно сейчас звучат все громче. Все шумное, крикливое уходит, а остаются творения, которые помогают нам жить и быть добрее.

Как измерить современное нравственное значение творчества Левитана?

«Воображаю, какая прелесть у нас на Руси — реки разлились,

оживает все... Нет лучше страны, чем Россия!» — писал Левитан Ап. Васнецову из Франции в 1884 году. Об этой любви говорит каждая картина Левитана, каждый его набросок.

Итак, мы идем к Левитану, чтобы задуматься, сострадать, восхищаться, пережить вновь чувства, когда-то уже испытанные, открыть новое в давно виденном. Часто мы видим картины, в которых птицы не поют, цветы не пахнут. Сердце же Левитана, по крылатому выражению, билось на кончике его кисти.

Как никто другой, он умел претворять личное переживание в достояние всех. Изображение на холсте — это ведь всегда продолжение того, что звучит в душе художника. В картинах Левитана так отчетливо виден момент привнесения в них самого себя, сотворение мира из глубины собственной души. Их питала глубина чувств и мыслей художника, виденное и пережитое им, богатство и напряженность его духовной жизни.

Близость и общение с крупнейшими художниками, писателями, артистами, учеными, музыкантами своего времени сделали Левитана личностью глубокой, наполненной, разносторонне образованной.

Не на пустом месте возникло искусство Левитана. Разве не тянется эта чистая мелодия от Венецианова, Сороки, Саврасова? Разве не окружали его мощное русское искусство, предшественники и современники? Разве не питали его творчество музыка и поэзия?

Но Левитан не был бы Левитаном, если бы не пропел своим голосом и на такой высоте мелодию светлую, свою, незабываемую. Если бы искусство его не несло в себе естественность и простоту, как у классиков, сокровенную интимность вместе с высокой гражданственностью.

Влияние Левитана испытали многие художники конца XIX — начала XX века и последующих поколений. Мы должны вспомнить не только непосредственных его учеников — П. Петровичева, Н. Сапунова и других, а также С. Жуковского, В. Бялыницкого-Бируля, Н. Крымова и многих идущих за ними.

Но значение искусства Левитана шире. Оно оказало влияние на духовное формирование поколений. Сколько светлых, лучших чувств пробуждалось у его картин в душах людей! Сколько их пришло к любви и пониманию природы через полотна Левитана!

Проходят годы. Круг пристрастий ширится. Но всегда рядом, в самой сердцевине души моей, был и есть Левитан. После прошествия целой эпохи, пришедшей новые взгляды, приверженности, увлечения, новых богов, после создания столькими художниками безбрежного моря пейзажей, после стольких лет собственного труда в живописи, тяжелого и радостного, я останавливаюсь перед его картинами, и вдруг обожжет что-то и привычно сожмет сердце. Как и много лет назад, с той же силой, даже большей. Это не подвластно ни времени, ни моде.

Грустно, что жизнь художника промелькнула так быстро и безвозвратно. Сколько людей могли бы стать счастливыми, увидев его новые полотна, печалиться, радоваться, страдать, потому что за этими картинами любовь и горечь, боль и радость жизни, за ними Родина и собственная жизнь художника.

В детстве том, далеком и счастливым, когда только любовь водила моей рукой, старательно клавшей первые мазки на первые пейзажные этюды, казалось — до Левитана рукой подать.

Теперь с каждым годом бездна, что отделяет мои работы от его созданий, все шире и шире. И сам он, как звезда, которой давно нет, но свет от которой все идет и идет.

Уходят художники, но картины хранят биение их сердец. Пройдут годы, придут другие художники, они сменят ушедших. Сменят, но не заменят. «Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера», — сказал Гюго.

У друга Левитана — замечательного русского художника Нестерова есть воспоминания о нем. Часто перечитываю их, и образ Левитана встает передо мной живой, согретый дружеской верностью и поклонением. Какая преданность, какое искреннее восхищение другим ху-

дожником! И в течение стольких лет — целой жизни. Как это похоже на самого Нестерова!

«...И вот сейчас, — пишет Нестеров в 1940 году, — по прошествии сорока лет, образ его стоит передо мной цельный, неизменный, прекрасный. Я, как и в молодости, люблю его искусство, чту его память».

«...Вспоминаешь ли ты Левитана, — пишет Н. Касаткин В. Симонову в 1926 году. — Я никак не могу примириться с его раннею смертью, черта поэзии жизни, пройденный след по душе...» «Не могу примириться». Это через 26 лет.

Так о нем писали Чехов и Шаляпин, Грабарь и Юон — все те, кто встретил его на своем жизненном пути.

Да, судьба Левитана — судьба тех художников, ушедших, «...не кончив песни лебединой», но оставивших в искусстве и в жизни народа глубокий след.

Вот и все о «моем» Левитане.

Это не статья, не анализ творчества, конечно. Утешением мне служит то, что, как истинный художник, все самое существенное о себе Левитан написал сам. Я же написал слова признания художнику за те счастливые минуты, которые провел у его пейзажей, за то волнение, что пережил, глядя на них, за все те годы, прожитые с его картинами. Это слова благодарности человеку, вошедшему в мою жизнь и живущему с тех пор постоянно, согревая и освещая ее. Не могу сказать о Левитане по-другому. Сказал как мог.

Вечер. Сажу в мастерской. Думаю о художнике, о картинах его, о его судьбе. Темнеет. Контуры холстов, мольберта с начатым пейзажем теряют очертания, растворяются. Надо идти. Прикрываю дверь, оборачиваюсь и последнее, что вижу в сумеречном свете, — это прекрасное лицо Левитана и взгляд, устремленный на меня оттуда, из невозвратной стороны.

Печальные глаза его всегда пристально смотрят мне в душу. Я остаюсь верен этой еще детской мечте. Это непреходящее.

А. ДУБИНЧИК,
заслуженный художник РСФСР

ЗАГАДКИ ТВОРЧЕСТВА О. КИПРЕНСКОГО



Наши читатели просят нас чаще рассказывать о труде искусствоведов. Сегодня мы это делаем дважды. В этой статье речь пойдет о том, как работают историки искусства в музее.

Выставка классика русской живописи... Часто воспринимая лишь ее внешнюю, праздничную сторону, мы не задумываемся над тем, что стоит за ней. А ведь в основе всего — большой, часто многолетний труд. Чтобы организовать такую экспозицию, нужно не только собрать произведения художника. Не один, не два, а целый коллектив исследователей год за годом по крупицам добывает сведения о его жизни и творчестве. Они отыскивают утерянные и неизвестные произведения, определяют имена изображенных там людей.

Событием стала выставка работ О. Кипренского, приуроченная к 200-летию со дня его рождения. Она открылась в Ленинграде, потом переехала в Москву. В залах Русского музея, а затем и Третьяковской галереи разместилось около 100 живописных и 200 графических работ из разных музеев страны — от самых ранних, ученических студий до полотен, исполненных в последние годы жизни.

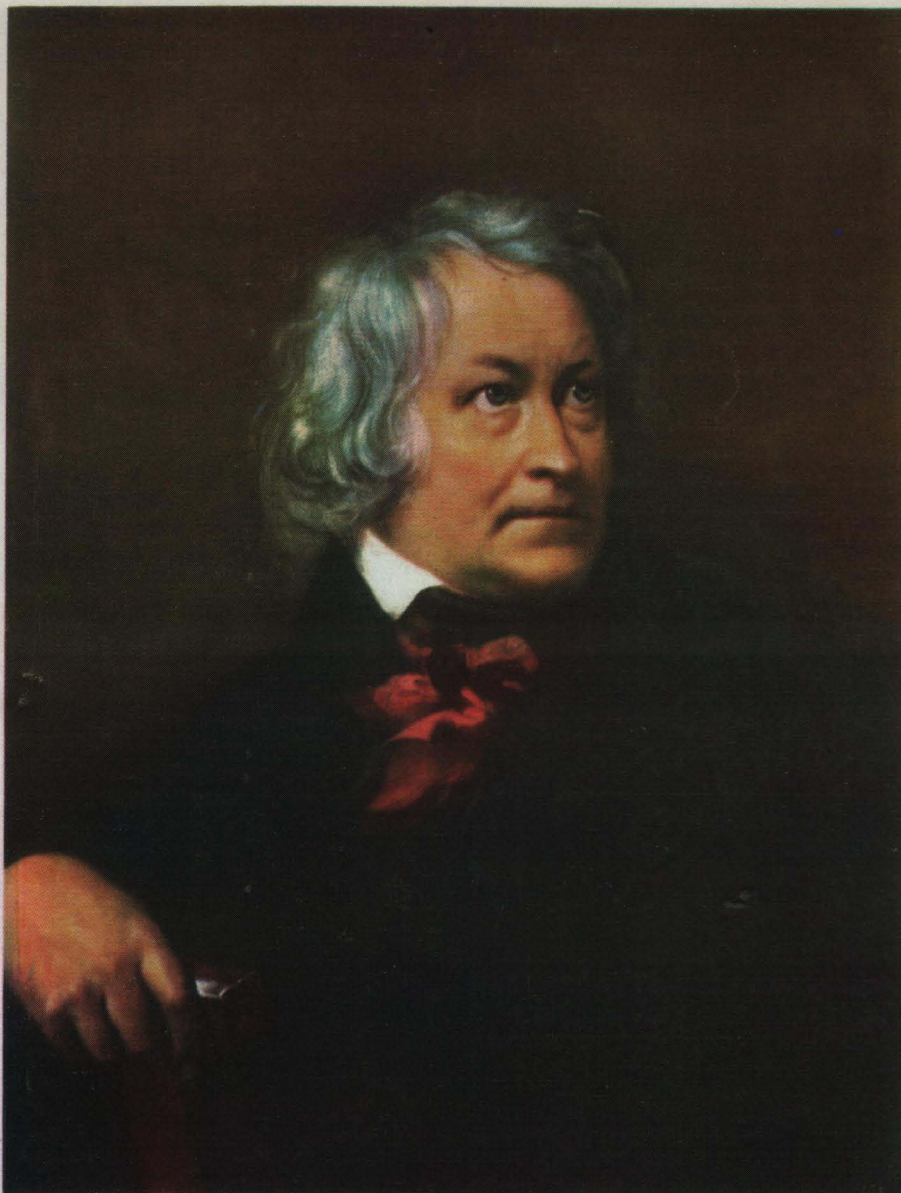
Экспозиция поставила вопросы, на многие из которых исследователи уже ответили. В круг признанных работ прославленного живописца впервые во-

шли холсты и рисунки, которые никогда не связывались с его именем. И наоборот, некоторые вещи, которые приписывались Кипренскому, таковыми уже не считаются. Ведь в наши дни у науки об искусстве появились прекрасные помощники. Теперь в решении загадок старых холстов искусствоведы могут опереться не только на интуицию и опыт.

Сейчас в музеях существуют специальные лаборатории, в которых картины изучают с помощью микроскопа, рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучей. Например, вы хотите знать, подлинна ли авторская подпись на картине; принадлежит самому художнику или кому-то другому. При увеличении подписи О. Кипренского на «Портрете А. Томилова» в 40 раз стали хорошо видны трещины в слое краски (кракелюры), которые появились на картине за долгое время. Если они проходят через красочный слой фона и подпись, это означает, что «старелись» вместе. Следовательно, нанесены в одно время автором. Так произошло в нашем случае. Если бы подпись перекрывала трещины

О. Кипренский.
Портрет М. Ланского.
Итальянский карандаш.
1813.

Портрет неизвестного,
который приписывался
О. Кипренскому.
Итальянский карандаш, белла.
Вторая половина XIX века.



О. Кипренский.
 Портрет Б. Торвальдсена.
 Масло. 1833.
 79,5×65.
 Государственный Русский музей.



Рентгенограмма с портрета
 Б. Торвальдсена, который
 приписывался О. Кипренскому,
 из Псковского музея.

Рентгенограмма с портрета
 Б. Торвальдсена работы
 О. Кипренского из Государственного
 Русского музея.

грунта или живописи, то ее следует считать более позднего происхождения.

А вот другой пример. Искусствоведы сомневались в том, что «Автопортрет» из Русского музея написан Кипренским. Причина этому — плохая сохранность живописи. Действительно, при освещении портрета ультрафиолетовыми лучами заметны темные пятна разновременных реставрационных записей. Как они возникли? На вопрос ответили рентгеновские лучи. С их помощью определили, что под верхним изображением скрыто другое. Перед нами тот же человек, но в головном уборе. Художник, видимо, остался недоволен первоначальным вариантом портрета и решил его переписать. Но не удалил прежнюю краску с грунта или, по крайней мере, не подождал, пока она вполне просохнет. Поэтому новая живопись плохо соединилась с нижележащей.

В результате портрет трижды реставрировался.

Мы можем проследить не только за тем, как менялся замысел художника. На снимках, сделанных в рентгеновских лучах *, обнаруживаются характерные особенности живописи мастера. Но чтобы судить об авторстве, этого мало. Исследователи сравнивают полотно, вызывающие сомнения, с подлинными по многим признакам: характеру холста, грунта, пигментов, лессировок и даже типу «болезней». Хотя бывает вполне достаточно взглянуть на рентгенограмму с картины, чтобы решительно отвергнуть авторство Кипренского.

Так было при изучении «Портрета скульптора Торвальдсена» из Псковского музея, приписывавшегося Кипренскому. Подобных холстов известно доволь-

* Они называются рентгенограммами.

но много. Их происхождение объяснимо — оригинал, исполненный мастером в 1833 году, был приобретен Академией художеств и служил образцом для копирования. Позднее он попал в Русский музей, где теперь и хранится. Сравнение рентгенограмм с обоих полотен не оставляет сомнения в том, что автор холста из Пскова — не Кипренский.

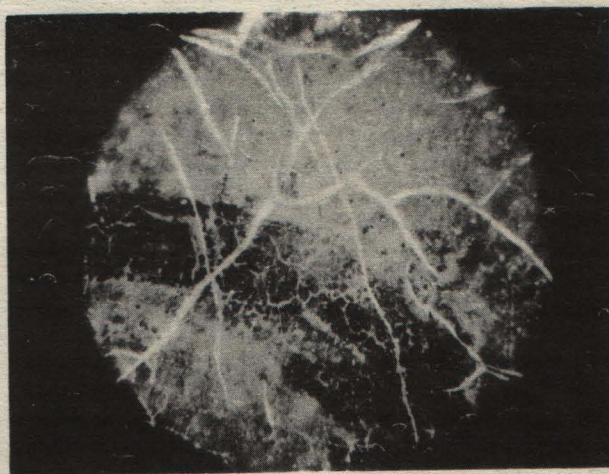
Атрибуция * его графики не менее сложная проблема. В музейной практике современные методы при ее исследовании применяются мало. Графическое наследие Кипренского составляет около 500 рисунков и более 30 гравюр и литографий. Они, как правило, не подписывались. На большинстве листов не указаны даты и названия. Хорошо, если это эскизы к какой-либо сохранившейся картине. Тогда нетрудно определить время работы над рисунком и еще проще — его название. Но такое бывает редко. Чаще исследователи остаются один на один с небольшим изображением на листе бумаги, которое смущает то несхожестью манеры с другими рисунками Кипренского, то загадочностью сюжета. О графике в отличие от живописных полотен редко упоминалось в документах того времени. Она почти не появлялась на выставках при жизни Кипренского. И поэтому историки искусства должны как бы проникнуть в духовный мир художника. Они изучают письма, документы, критические статьи о нем, пытаются датировать безымянные наброски.

Перед нами графический портрет русского поэта И. Козлова. На рисунке отсутствуют дата и подпись. Тончайшая моделировка лица выдает руку большого художника: это, несомненно, Кипренский. Когда был исполнен портрет? Попробуем найти ответ в фактах жизни живописца и его модели. И. Козлов изображен на портрете слепым. Биографы утверждают, что он ослеп около 1821 года. Кипренский в то время находился в Италии и, соответственно, не мог портретировать поэта. Они могли встретиться в период с 1823 по 1828 год, когда художник жил в России. А. Воейкова, племянница поэта В. Жуковского, в письме к мужу от 20 ноября 1827 года писала: «Попроси мне у Козлова позволения литографировать его портрет, писанный Кипренским и очень похожий». Из этих строк следует, что к ноябрю 1827 года произведение было создано. Итак, можно полагать, что оно исполнено между 1823 и 1827 годами.

В наследии мастера немало набросков, содержание которых трудно понять с первого раза. Он часто облекал реальные события в аллегорическую форму. А ведь выбор сюжета многое может поведать о художнике. Интерес к той или иной эпохе, кругу литературных источников — все важно для понимания его творчества.

Долгие годы считалось, что один из графических набросков Кипренского посвящен кончине А. Строганова — президента Академии художеств. Это явная аллегория. В таких изображениях значима каждая деталь. Что же мы видим на рисунке? Вверху, в облаках, художник изобразил пожилого человека, жестом руки приветствующего более молодого. Не было ли эпизода в жизни семьи Строгановых, который мог стать темой рисунка Кипренского? Оказывается, был. В 1814 году в битве под Краоном погиб 19-летний А. Строганов-младший, внук бывшего

* То есть определение автора того или иного произведения.



О. Кипренский.
Портрет А. Томилова.
Масло. 1808.
68×55,5.

Фрагмент увеличенной в 40 раз
подписи О. Кипренского на портрете
А. Томилова.

президента Академии художеств. Его гибель взволновала художника. Становится понятным, кто изображен на рисунке. Строганов-старший, скончавшийся в 1811 году, принимает в свои объятия погибшего внука, героя войны. Мы не знаем, собирался ли Кипренский воплотить сюжет в живописи. Но еще одно обращение к теме, связанной с Отечественной войной 1812 года, — любопытный штрих творческой биографии живописца.



О. Кипренский.
Аллегорический набросок,
посвященный гибели А. Строганова-
младшего.
Тушь, перо. 1814.

О. Кипренский.
Портрет И. Козлова.
Итальянский карандаш.
Между 1823 и 1827 годами.

Постоянный вопрос, который задают себе исследователи: действительно ли Кипренскому принадлежит то или иное произведение? Он был одним из самых знаменитых художников при жизни, его вещи высоко ценились. Поэтому их копировали. Произведения других авторов нередко выдавали за работы мастера. Такие ухищрения имели вполне понятные цели — увеличить стоимость рисунка.

Вот один из графических портретов, на котором изображен неизвестный военный. При внешнем сходстве с другими образами, созданными Кипренским, он исполнен иначе. Обыкновенно фон в портретах намечен наклонной или горизонтальной штриховкой. Иногда художник проходил растущей по бумаге. Но никогда фон в рисунках не был «глухим», не затирался так густо, как в портрете военного. Обращает на себя внимание и слишком обильное употребление белил.

Вы спросите: а что, если портрет — просто неудача художника? Конечно, это вполне возможно, но не в данном случае. Помимо резкого отличия от остальной графики, рисунок содержит ошибки, касающиеся биографии мастера. Слева сверху можно заметить подпись, которую легко принять за автограф Кипренского. Она говорит о том, что рисунок исполнен в Петербурге в 1826 году. Офицер изображен в мундире со звездами на эполетах. По справочникам можно установить, что такие звезды были введены только в 1827 году. Судя по физическим приборам, стоящим на столе, и мундиру, изображен не гусар, а офицер морской или инженерной службы. Но тогда рисунок не мог быть исполнен раньше 1832 года, потому что до того времени усы и бороду разрешено было носить только гусарам. А Кипренский в 1828 году уехал из России. Значит, подпись на рисунке сделана не им, и все странности графической манеры становятся объяснимы. Перед нами либо откровенная подделка «под Кипренского», либо работа какого-то другого художника. Она была подписана так, чтобы выдать рисунок за произведение знаменитого мастера. Наконец, обнаруженные на нем цинковые белила позволяют уверенно датировать лист второй половиной XIX века. Дело в том, что эта краска стала широко употребляться именно в то время.

Таковы некоторые грани большой, сложной работы, которая предшествует не только выставке, но и каталогу, монографии о художнике. Всегда ли упорный труд историков искусства вознаграждается удачей? Конечно, нет. И тогда вопросы остаются. Будущим искусствоведам еще предстоит искать, спорить, доказывать...

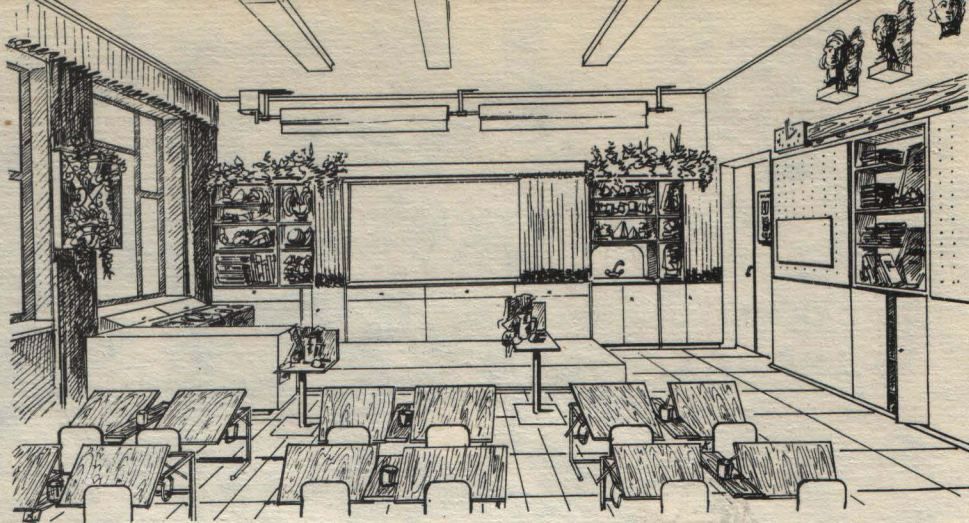
Е. ПЕТРОВА, С. РИМСКАЯ-КОРСАКОВА,
сотрудники Государственного
Русского музея



Дорогая редакция!
Обращается к вам начинающий учитель рисования с огромной просьбой. Мне поручено в школе оформить кабинет эстетики. Кое-что я уже придумала, но вот не могу найти оптимальный вариант целостного оформления кабинета. Как вы справились с этим делом?

С уважением.

Н. Светлова, г. Барнаул



КАК ОФОРМИТЬ КАБИНЕТ ЭСТЕТИКИ

Кабинет эстетики школы № 372 Куйбышевского района Москвы. Идет урок рисования в 6-м классе. Тема урока: натюрморт. Сосредоточенно слушают ребята объяснения педагога. Вот он подходит к столу с вмонтированным пультом управления, нажимает кнопку, и над доской опускаются два экрана, на которые проецируются слайды натюрмортов известных мастеров. Учитель сравнивает живописные приемы художников, тем самым как бы нацеливает ребят на творческое восприятие произведений, заостряет внимание на особенностях искусства натюрморта. Затем экран автоматически убирается, включается тихая музыка, помогающая творческому воображению. А ребята приступают к самостоятельной работе: рисуют натюрморт, составленный педагогом.

Звенит звонок. Школьники уходят с урока в хорошем настроении. Чувствуется, что занятие пробудило у них интерес к изобразительному творчеству.

— Вопрос начинающего учителя рисования актуален, — говорит художник-педагог А. Клейдинс. — Действительно, оформлению кабинета эстетики, его оборудованию принадлежит серьезная роль в организации урока. Благоустройство кабинета эстетики преследует несколько целей. Наиболее важная — максимальное облегчение труда учителя. С помощью пульта управления можно развернуть экраны

Оформление кабинета эстетики школы № 372 Куйбышевского района Москвы.

для показа слайдов, закрыть шторы, включить дополнительное освещение. Вести урок помогают лаборанты-помощники из класса. Они включают диапроекторы, показывают слайды. И ребятам необходимы удобства в работе. Поэтому плоскость столов наклоняется под любым углом, а стулья вращаются. Кроме того, кабинет эстетики — это и музей образцовых произведений учащихся, и своеобразное хранилище мольбертов, этюдников, рисовальных принадлежностей. Для них надо предусмотреть специальные стеллажи закрытого типа или шкафы...

В фойе перед кабинетом постоянная выставка. На перемене любой может посмотреть и обсудить рисунки товарищей, обменяться мнениями. Систематически экспонируются — в соответствии с юбилейными датами — репродукции картин мастеров мирового, отечественного и советского искусства. Тут же вывешен план занятий кабинета эстетики, информация об открывшихся художественных выставках.

Сразу у входа в класс помещен красочный раскладной стенд, материалы которого рассказывают об успехах школьников, их участии в выставках и конкурсах.

Слева и справа от классной доски — открытые стенные шкафы. Здесь хранятся специальная литература, наборы деталей для черчения, учебные пособия. Многие из них сделаны руками учащихся.

Еще один встроенный шкаф предназначен для чертежей и рисунков, докладов школьников по истории искусства, их впечатлений о выставках, прочитанных книгах и журналах по искусству. На небольшом съемном стенде можно представить экспозицию на любую тему. Сделать такой стенд самим несложно. Примерный размер — 1 м × 3 м. Через каждые 10 см во всю длину в стенде просверлены отверстия диаметром 5 мм, в них вставлены деревянные кнопки. Они необходимы для закрепления картона с экспозицией.

На противоположной от доски стене также встроенный шкаф. Там хранятся детские поделки, декоративные изделия, натюрмортный фонд, муляжи, чучела птиц и животных.

Большое внимание уделено эстетическому оформлению помещения. На стенах — гипсовые маски и орнаменты, плакаты. Всюду комнатные и живые цветы. Это создает уютную атмосферу. Удобное, усовершенствованное оборудование класса помогает эффективно и лаконично объяснять материал, а учащимся — лучше его усваивать.

Е. СЕРГЕЕВА

В ТЕХНИКЕ СГРАФФИТО



За последнее время основной чертой нашего градостроительства стал синтез искусств, объединение в гармоничный ансамбль архитектурных форм, монументальных росписей, скульптурных рельефов, произведений декоративно-прикладного искусства для создания эстетически полноценной, удобной среды обитания человека. Значительное место в этом синтезе занимает монументальная живопись — сюжетные изображения на стенах зданий.

Существует настенная живопись с древних времен в разных материалах и технике. Наиболее известны мозаика из смальты, натуральных камней или керамической плитки; фреска — роспись темперой по сырой штукатурке; сграффито — процарапывание по разноцветной штукатурке. Об этой последней технике мне и хотелось бы рассказать подробнее на примере одной из недавних моих работ.

Современное градостроительство решает значительные общественные, идеологические задачи. Призывы, утверждения, мечты и планы нашего государства могут быть эмоционально и конструктивно выражены в различных монументальных образах. Нередко художнику предлагают чистую стену и говорят: пиши. Иногда дают конкретное задание

Общий вид московского ПТУ № 153 на Каширском шоссе. Автор монументальных панно — Е. Зернова. Фото.

для монументального произведения. Часто автор ищет тему самостоятельно, прежде всего ориентируя ее на функциональное назначение здания, а затем — исходя из личных интересов, творческих привязанностей.

Ясно, что музыкальное училище и плавательный бассейн расписывать необходимо по-разному, но в обоих случаях художник выберет более близкий и созвучный его творчеству мотив. К тому же автор должен хорошо знать, представлять во всех подробностях изображаемый предмет. Хотя монументальная живопись и отказывается от многих правил, обязательных для живописи с натуры. Если художник в аудитории рисует две фигуры, одна из которых расположена к нему ближе, другая — дальше, то он, конечно, изображает ближнюю больше, дальнюю меньше. Так устроен человеческий глаз, таковы требования перспективы. Но если перед вами стена 20-метровой высоты, то проводить горизонт на уровне ваших глаз бессмысленно. На этой плоскости придется расположить фигуры по-другому: например, по их значимости

или разворачивая события и группы рядами, беря для каждого свой горизонт. Особенно сложна роспись плафонов, где точки схода располагаются по кругу.

Монументальному искусству присуща тонкая специфика, оно многотрудно, требует напряжения всех сил и способностей автора. Но как радостно видеть в архитектуре города плоды труда, размышлений и поисков художника! Поэтому я без колебаний приняла предложение оформить одно из московских ПТУ, расположенное на Каширском шоссе.

Сначала надо было осмотреть территорию. Очень широкая, застраиваемая новыми домами улица с густо и энергично курсирующим транспортом. Шестиэтажное здание училища обращено фасадом к просторной магистрали. Ее пересекает улица, дом занимает угловое положение. Условия обозрения отличные. Мозаика потребовала бы больших затрат, поэтому я предложила сграффито и приступила к работе над эскизами. Тема была утверждена широкая — наши кадры, воспитание молодой смены. Училище

*Е. Зернова.
Все к нам в профтехучилище!
Панно. Сграффито. 1975.
200×400.*



готовило рабочих, техников, инженеров. Это многое определяло в будущей композиции.

Почти ежедневно приходила в ПТУ, присутствовала на уроках, много рисовала подростков с натуры. Они мне казались очень разными; одни — совсем дети, другие — плечистые, высокие юноши с усиками. Как только садилась в углу у окна и бралась за карандаш, на меня с любопытством смотрели сорок пар глаз. Приходилось выжидать, чтобы сделать несколько набросков, а не только фасовых рисунков, когда ребята таращат глаза на зрителя.

Месяца через четыре вчерне эскизы были готовы. Их объединяли две символические фигуры высотой 8 метров. Ниже шли два ряда фигур меньшей высоты — 5 метров. На левом панно седой преподаватель вручает юноше факел знаний на фоне красных знамен и раскрытой книги. Ее белые листья создают контрастный фон для темных фигур. Сочетание этих двух персонажей, их движения, повороты, отношение к центральной вертикали, размер общего пятна на 18-метровом пространстве панно составили основную задачу композиции.

Компоновка мелких фигур тоже была нелегкой. Одну группу составили металлисты с измерительными приборами, одетые в белые

халаты и шапочки. Другую, расположенную ниже, — деревообделочники в синих халатах. Изображения от фона стены отделяются белым контуром. Стена из силикатного кирпича серо-розового цвета. Все пятно выглядит симметрично, разнообразно в деталях.

Основная группа на правом панно включает космонавта, пожимающего руку молодому рабочему. Образ космонавта лучше всего символизирует высшие достижения науки и техники. Следующий ряд был взят прямо с набросков, сделанных в ПТУ, — учащиеся устанавливают коленчатый вал. Третий ряд запечатлел урок физики.

Колорит панно определяла прежде всего избранная технология. Вообще сграффито дает комбинацию двух-трех цветов, с трудом — четырех. Я решила на четыре цвета. Цветная масса, накладываемая на стену, состоит из песка, цемента, поливинилацетатной эмульсии или гашеной извести и небольшого количества красителей — сухой порошок того или иного цвета. Пропорции составляющих частей нарушать нельзя, иначе слой не будет держаться на стене. Сграффито не дает яркого, насыщенного цвета. Приходится рассчитывать лишь на контрасты больших масс.

Эскиз включал цвета: белый с

розоватым оттенком, золотисто-желтый, насыщенный красный и черно-синий. Когда эскизный проект был принят, я приступила к картонам — к цветным изображениям в натуральную величину, для последующего перевода на стену. Из-за недостаточной высоты потолка в мастерской пришлось делать промежуточный вариант и затем по клеткам, почти механически, увеличивать его до требуемого размера. Эта работа длилась полгода.

После некоторых поправок и организационных забот на здании появились леса, и штукатуры взялись за дело. На стене работали пять человек — два художника-исполнителя, штукатур с помощником и я. Штукатуры промыли стену, просеяли песок, соорудили и привезли корыта, грохоты, сита, ведра. День начинался рано. Прикидывали, какое пространство успеем сделать за день, и на этот отрезок накладывали синий колер. Ждали 20 минут. Поверх наносили и выравнивали красную штукатурку, ждали еще 20 минут. Затем следовал желтый и — последним — белый цвет. Спустила еще четверть часа, отрезала ту часть картона, которую предполагали сделать сегодня, и передавливали рисунок.

В качестве инструмента мы использовали сапожные ножи с обмотанными бечевкой ручками.

Новая галерея в Ростове-на-Дону

Для мелких деталей у меня в кармане лежали скальпели. Процесс резьбы по штукатурке увлекателен. Нож идет легко, с некоторым наклоном наружу, чтобы масса не отваливалась. Ощущение такое, будто рисуешь углем, — мягко и свободно. То, что мы не трогаем ножом, остается белым. Чтобы получить желтый цвет, снимаем один слой. Удаляя два верхних слоя, обнаруживаем красное пятно. Для получения синего цвета снимаем три слоя. Необходимо работать внимательно, чтобы не потревожить лишний слой. Но и это поправимо: штукатурки всегда оставляют в запасе кусочки материалов всех цветов. Многое зависит от погоды. В ясный, солнечный день цемент сохнет быстро, и через четыре часа работы нож идет медленно, с трудом. Линия теряет плавность, пластичность. В пасмурный день сграффито можно резать часов шесть-восемь.

В этой технике возможен некоторый переход от одного цвета к другому. Надо поставить нож косо и срезать сразу, единым движением. Лучше это удастся утром, когда цемент еще совсем свежий. Труднее добиться перехода от первого слоя к последнему — от белого к синему. Таким образом, четыре слоя, четыре цвета — самое полихромное сграффито. Дальнейшее увеличение слоев может вызвать такие технические трудности, в которых потеряется художественный смысл произведения.

Закончив дневную норму, мы обычно выходили на середину шоссе и критически оценивали сделанное. Если возникали сомнения, пытались решить их сообща, обычно приходя к единому мнению. Так, в работе, в хлопотах и заботах проходили дни.

И вот уже несколько лет сграффито, посвященное молодежи — будущим рабочим и техникам, служит своеобразной визитной карточкой одного из столичных ПТУ. До этого я резала и много других сграффито, но панно на стенах училища — мое любимое детище. Сквозь краски и силуэты настенной живописи я вижу веселых, любознательных, увлеченных ребят и испытываю гордость за наше будущее.

Е. ЗЕРНОВА,
заслуженный художник РСФСР



Наш журнал уже знакомил читателей с работой детских галерей, открытых в Тбилиси, Ереване, Баку, Юрге Кемеровской области. Сегодня мы рассказываем еще об одной новой галерее.

Большим событием в культурной жизни Ростова-на-Дону стало открытие детской картинной галереи. Второй год в прекрасный особняк приходят на экскурсии дети и взрослые, чтобы познакомиться с творчеством юных художников страны.

Здесь организуются очень интересные выставки, например «Мы внучата Ильича», «Красная Армия всех сильнее», «Пусть всегда будет мама», «Сто фантазий в голове», «Вместе — дружная семья».

Более двух месяцев юные зрители могли изучать творчество своих сверстников, живущих в 42 странах мира, — их рисунки были получены из фондов Государственного Русского музея. Успешно прошла в галерее международная выставка «Дети мира рисуют мир». Дружбе городов

Ростова-на-Дону и Дортмунда (ФРГ) посвящалась экспозиция живописных работ и плакатов, главная тема которых — мир, борьба против гонки вооружений.

Периодически обновляются выставочные залы. В первом собораны работы самых маленьких художников — до 9 лет. Во втором — рисунки детей среднего школьного возраста. Особое место занимает творчество школьников Ростовской области: живопись, графика, керамика, резьба по дереву, мягкие игрушки. Их авторы — учащиеся общеобразовательных и детских художественных школ.

Разнообразные формы работы с детьми помогают в осуществлении задач, выдвинутых в основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы. Для дошкольников и младших школьников в галерее открыта изостудия «Веселый карандаш». По воскресеньям здесь собираются 60 мальчиков и девочек, увлеченных рисованием. Цель занятий — познакомить студийцев с



Экскурсия в галерею.
◁ Фото.

Вова Скляр, 13 лет.
«Нахаленок».
Гуашь, тушь.
ДХШ, г. Ростов-на-Дону.

Юра Нестеров, 13 лет.
Река Дон.
Акварель.
ДХШ, г. Ростов-на-Дону.



Наташа Каубрак, 10 лет.
Родные просторы.
Гуашь.
Студия «Веселый карандаш»,
г. Ростов-на-Дону.

Оля Леонович, 11 лет.
Мост через реку Дон.
Гуашь.
ДХШ, г. Ростов-на-Дону.

основами изобразительной грамоты, развить творческую активность детей, обращая особое внимание на воспитание таких качеств, как умение сопереживать, видеть и понимать прекрасное в окружающем мире.

— Создать атмосферу доверия, уважения, которая действительно влияет на идейно-нравственное воспитание, нам помогают дружеские контакты с композиторами, художниками, писателями, — рассказывает директор художественной галереи Л. Д. Мальцева. — Мы хотим, чтобы, приходя к нам, каждый из ребят почувствовал внимание и самое серьезное отношение к своему творчеству.

Галерея не только экспонирует лучшие детские работы, организует передвижные выставки, но и проводит встречи с мастерами искусств, совместно с областной детской филармонией и музыкальными школами города устраивает концерты, утренники, лекции. Часто в гости к юным ростовчанам приходят молодые художники кукольного театра. На открытии каждой вы-

ставки ребята встречаются с известными художниками, выступают, поют, читают стихи.

О значении новой галереи красноречиво говорят отзывы зрителей. Вот некоторые из них:

— Это замечательное явление в жизни Ростова и области. Мы верим, что тысячи детей пройдут по залам галереи и получат истинное эстетическое наслаждение. Работы сверстников, которые они здесь увидят, послужат стимулом к творческой деятельности юных художников.

— Хочется, чтобы больше было таких галерей в нашей стране, стране солнца, мира и счастья. Пусть всегда будет мир!

Попадая в детскую художественную галерею Ростова-на-Дону, каждый посетитель независимо от возраста приобщается к удивительному миру детского творчества, испытывает радость от соприкосновения с прекрасным.

В. ЛУКИН,
директор ДХШ № 6,
Москва

НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ

ПРОФЕССИЯ — ИСКУССТВОВЕД

Нередко, ребята, вы читаете в газетах и журналах о советских искусствоведах, которые спасают от разрушения всемирно известные памятники живописи, архитектуры, открывают неизвестную прежде картину великого мастера. С экранов телевизоров ведут увлекательный рассказ о только что открывшихся выставках, знакомят с творческой практикой живописцев, наших современников. Признайтесь, многие из вас подумали: как интересна эта профессия, сколько в ней романтики, поиска. Только вот как стать искусствоведом, критиком? Наверное, нужны исключительные способности, а у меня... Не стоит так считать. Это такая же работа, как многие другие, и никаких особых тайн там нет. Зато есть профессиональные тонкости. И потрудиться, чтобы познать их, надо немало. Сфера приложения сил истори-

В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Учиться коммунизму!	
2	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Комсомольская площадь	<i>В. Анисимова</i>
7	ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ Александр Рукавишников	<i>И. Купцов</i>
8	Валентин Розанов	<i>Е. Ванщикова</i>
10	Мастерская Виктора Харлова	<i>В. Шумков</i>
12	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Эдгар Дега	
17	Дега об искусстве	<i>О. Дубова</i>
18	ВЕЛИКИЕ ЗОДЧИЕ Воронихин	<i>В. Лисовский</i>
22	ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ Утаенные автопортреты М. Ю. Лермонтова	<i>Л. Шаталова</i>
24	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Гравюра Северной Европы	<i>Г. Кислых</i>
30	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Что вы знаете о перспективе. Беседа первая	<i>А. Гангардт</i>
33	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Роспись деревянных поделок	<i>Л. Гаевская</i>
34	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Мой Левитан (окончание)	<i>А. Дубинчик</i>
39	ПРОФЕССИЯ — ИСКУССТВОВЕД Загадки творчества О. Кипренского	<i>Е. Петрова, С. Римская-Корсакова</i>
43	ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Как оформить кабинет эстетики	<i>Е. Сергеева</i>
44	В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА В технике сграффито	<i>Е. Зернова</i>
46	РИСУЮТ ДЕТИ Новая галерея в Ростове-на-Дону	<i>В. Лукин</i>
47	НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ Профессия — искусствовед	<i>В. Тарасов</i>

На 1-й странице обложки: И. Левитан. Осенний день. Сокольники. Масло. 1879. 63,5×50. Государственная Третьяковская галерея.

На 2-й странице обложки: Ю. Круглов. Мир победит! Плакат. 1984.

На 3-й странице обложки: А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. 1801—1811. В настоящее время Музей истории религии и атеизма. Фото.

На 4-й странице обложки: Э. Дега. Кафе «Дез Амбассадер». Монотипия, пастель. 1876—1877. 37×27. Музей в Лионе.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

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

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

Сдано в набор 15.08.84. Подп. к печ. 24.09.84. А00830. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 181 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1306.

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

ков искусства велика. Их можно встретить в музеях и картинных галереях, редакциях журналов и издательствах, учреждениях, занимающихся организацией выставок и реставрацией произведений искусства. Советский искусствовед — это прежде всего патриот своей страны, человек, исповедующий принципы партийности искусства, гуманизма, высокой нравственности. Труд этот требует больших знаний; нужно быть сведущим в философии, эстетике, литературоведении; знать хотя бы один иностранный язык. Но главное — разбираться в творчестве прошлых эпох, верно оценивать современность, более того, уметь заглядывать в завтрашний день, доходчиво говорить, писать о тонкостях художнического ремесла. Владение образной речью и особенно пером столь же важно, как слух для музыканта. Все это приходит не сразу; нужно развивать в себе умение анализировать произведения живописи, графики, скульптуры; переносить свои впечатления на бумагу. Тут, кстати, очень поможет практический опыт начинающего художника. И конечно, критик не может обойтись без посещения выставок, музеев, мастерских художников — ведь никакие журнальные или альбомные репродукции не могут заменить встречи с «живым» искусством. Как же так, скажете вы, разве богато иллюстрированная монография о каком-либо живописце не является встречей с ним, его творчеством? Это верно лишь отчасти. Искусствовед должен воспитать свой глаз — и это одна из тонкостей профессии — на подлинниках живописи. Только так можно постичь ее тайны, развить безупречный художественный вкус, зрительную память — качества, необходимые человеку, решившему посвятить себя изучению прекрасного.

Специалистов по теории и истории искусства готовят вузы Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Свердловска. Трудитесь, ребята, упорно идите к намеченной цели — участвуйте в наших викторинах, присылайте свои суждения о шедеврах любимых вами мастеров. Кто знает, может быть, спустя какое-то время на обложках искусствоведческих исследований, под статьями в художественных журналах будут стоять ваши имена...

В. ТАРАСОВ





Зен на S.R. ...