

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



10. 1986





## ЗЕМЛЯ ТРУДОМ СЛАВИТСЯ

В. И. ШТЕПО,

генеральный директор ордена Ленина  
Волгоградского специализированного  
производственного объединения «Волго-Дон»,  
Герой Социалистического Труда

**В**ыгоревшая, без единого деревца степь до самого горизонта. Летом — жара за сорок, злые суховеи. До 65 градусов нагревается поверхность почвы! «Богом обиженный край» — назвал когда-то эти места Максим Горький. И вот на таких-то бесплодных, казалась бы, землях раскинулись владения одного из самых крупных в Волгоградской области совхозного объединения — «Волго-Дон». 25 тысяч гектаров занимают его угодья. Много зерна, овощей, молока и мяса производит ежегодно хозяйство, давая при этом 5—6 миллионов рублей прибыли. Причина столь обильных урожаев — вода, наше главное богатство. Судите сами: орошаемые земли, которые составляют всего 15 процентов угодий, в иной засушливый год дают до 90 процентов всей производимой сельскохозяйственной продукции. Нет, недаром «кровью земли» зовем мы воду.

Более двух тысяч человек трудится в объединении, треть из них — молодежь, почти половина — коммунисты и комсомольцы. Прошедшую пятилетку завершили в четыре с половиной года. А ведь уже семь лет подряд землю мучает засуха! По труду и чести: как представителю передового хозяйства мне посчастливилось принять участие в XXVII съезде КПСС.

Как и все присутствовавшие на партийном форуме, воодушевлен его деловым настроением, мудростью партии, ее политическим реализмом и новаторством, устремленностью в будущее, воплощенными в Политическом докладе Центрального Комитета КПСС съезду.

Сегодня перед тружениками совхозного объединения «Волго-Дон» одна задача — обеспечить устойчивое, не зависящее от погодных условий производство сельхозпродукции. Наше хозяйство — первое целинное в Волгоградской области, своим рождением и именем связано с прокладкой судоходного канала, соединившего в 1952 году Волгу с Доном. Высок у нас уровень механизации производства — сотни тракторов, комбайнов, автомобилей. Мы имеем и свое собственное конструкторское бюро, которое разрабатывает машины для овощеводства. Сами эти машины изготавливаем, проверяем в поле, совершенствуем. И первейшую задачу по выполнению решений съезда видим в том, чтобы, всемерно укрепляя и расширяя союз науки и труда, создать сельскохозяйственное производственно-научное объединение. Подобное объединение должно стать «катализатором» ускоренного развития колхозов и совхозов области. От того, как мы сумеем решить эту задачу, зависит будущее не только нашего хозяйства, но и сельскохозяйственных предприятий засушливых районов юга страны.

А будущее в значительной степени определяется молодежью. Мы стремимся к тому, чтобы она была знающей, трудолюбивой, культурной, чтобы не порывала нити крестьянской связи с родным селом. Большинство работников в хозяйстве — выпускники

нашей же школы-десятилетки. Некоторые ребята после ее окончания сразу садятся за трактор, добиваются неплохих производственных показателей. Других направляем учиться в вузы, техникумы, училища. С этого года открыли свое сельское СПТУ. Все чаще возвращаются домой те, кто ушел когда-то в город. Раньше привлекала, скажем, работа на заводе или фабрике. Сейчас у нас, по сути дела, те же промышленные предприятия — ведь сами машины делаем! Иди и работай, выбирай дело по душе.

Но воспитание хороших специалистов немыслимо без духовной пищи, эстетического воспитания молодежи, расширения культурного кругозора. Большую роль здесь призвано сыграть изобразительное искусство — понятное широким массам и любимое ими, такие произведения, которые не оставляют равнодушным, вызывают к уму и сердцу, совести и чести. Я — за искусство жизненное, реалистическое. А то ведь ходишь порой по выставке или музею, смотришь работы сегодняшних художников и думаешь: где же запоминающиеся, полнокровные образы тружеников современного села, оснащенного передовой техникой? В жизни же все это есть! Ну хотя бы в нашем «Волго-Доне»: прекрасный Дом культуры, стадион, музыкальная и общеобразовательные школы, детсады, крупная больница, многоэтажные жилые дома, настоящие заводские цехи, десятки инженеров, агрономов, учителей и врачей. А художники по-прежнему пишут старую, чуть ли не есенинскую Русь. Хотя все это давно воспето нашими известными мастерами — их предшественниками. Но не в лаптях же идти нам в век XXI, а с новыми могучими машинами и механизмами, передовой научной технологией, высокообразованными, знающими людьми.

Вот и хотелось бы, чтобы мастера кисти и резца, как об этом говорится в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся», создали впечатляющие образы людей труда. И литераторы и художники могли бы помочь нам в решении проблем перестройки, в эстетическом воспитании подрастающего поколения, оформлении сел и деревень.

Вот сейчас задумали поставить памятник первоцелинникам — пусть помнят и знают нынешнее и грядущее поколения, как их отцы и деды начинали осваивать эти земли, выращивать невиданные здесь урожаи. Подготовлен эскизный проект будущего монумента. Он встанет в недалеком будущем на площади перед Домом культуры. На фоне трактора — три фигуры: девушка-комсомолка, механизатор и умудренный жизнью пожилой мужчина. Молодые как бы принимают эстафету трудового подвига, по зову партии они пришли обновить эту землю, дать ей новые силы.

## ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПЛАКАТ СЕГОДНЯ

**Т**рудно сказать, за что я полюбил плакат, стал художником-плакатистом. С детства был знаком с многочисленными плакатными листами, расклеенными по стенам домов, на заборах и афишных тумбах, в витринах магазинов. Но неизгладимо врезались они в память в тот трудный год, когда фашисты рвались к Москве, а я, 13-летний мальчишка, жил в Туле, которая находилась тогда на осадном положении. Враг был силен, за считанные месяцы захватил огромные территории страны, стоял у ворот столицы. Детскую душу нет-нет да и охватывало смещение. И вдруг — плакаты на улице: энергично, требовательно, ярко звали они на смертный бой, вселяли надежду, уверенность в победе. «Родина-мать зовет!», «К оружию!», «За Родину, за честь, за свободу!», «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» — словом и образом взывал плакат к народу. До сих пор они перед глазами — плакатные листы войны, наша славная история.

Когда оканчивал живописное отделение художественного училища, я не выбирал себе поприще в жанре плаката: он как бы сам выбрал меня. Соприкоснувшись с этим искусством, постепенно втянулся, и расстаться с ним было уже невозможно. И вот уже 30 лет я плакатист.

За что мы любим плакат? Не будет преувеличением сказать, что как вид изобразительного искусства и средство наглядной агитации он играет весьма существенную роль в нашей жизни. Он выходит в свет миллионными тиражами, экспонируется на улицах и площадях, фабриках и заводах, в колхозах, учреждениях, школах и даже детских садах. Вся страна — его выставочный зал.

Главная задача плаката, его предназначение — донести до каждого зрителя слово правды, убедить, вдохновить, откликнуться на самые животрепещущие, актуальные проблемы жизни. Как трибун ленинской пар-



тии, ее верный испытанный боец, он всегда в первых рядах борьбы за высокие идеалы, провозглашенные Великим Октябрем. Таким был плакат с первых лет Советской власти и граждан-

ской войны, легендарных пятилеток, Великой Отечественной, в годы восстановления. Таким он остается и сегодня, ибо в этом его сущность, неумирающая традиция.

Плакат как сиюмоментный отклик на злобу дня не остается неизменным. После революции, когда было мало грамотных людей, а газеты издавались недостаточными тиражами, когда еще отсутствовали такие мощные средства информации, как радио и телевидение, плакат взял на себя роль неутомимого пропагандиста, агитатора и просветителя масс. Вспомните работы Маяковского, Черемных, Моора, Дени, чьи листы выполнялись в форме рассказа, в виде покadroвых рисунков с подробным разъяснением в прозе и стихах той или иной проблемы.

Делались плакаты быстро — трафаретным или литографским способом, подчас грубо. Но и грубоватая простота листов тех лет носила черты особой красоты, так как ведущие плакатисты, создатели этих «агиток», были художниками большого дарования.

Прошли годы. Плакат изменился. Сегодня газеты, радио и телевидение в считанные минуты приносят новости со всего земного шара. Но средства массовой информации, какими бы совершенными ни были, никогда не заменят плаката. Напротив, они как бы помогли ему стать более плакатным, освободив его от узкоинформационных обязанностей, позволив формулировать свое идейное содержание кратко, образно, широко используя символику, метафоричность.

Поистине безграничной стала тематика этого вида искусства, полно и всесторонне отображается образ жизни человека, проблемы общества. Достойное место заняла в плакате детская тема. Она развивается в двух направлениях; в одном случае художник создает листы, как бы нарисованные детьми (пример — композиция «Дружбой мир сбережем!» воронежского художника Н. Литвиненко, помещенная на обложке этого номера журнала). В другом — речь идет о детях, их заботах, мечтах и надеждах. Высокая цель детского плаката — воспитывать в подрастающем поколении нравственные чувства, доброту, растить настоящего гражданина советского общества.



Надо заметить, что на протяжении последних 25 лет поисковых выразительных средств в плакатной графике дал немало интересных решений, открытий. Стилистические особенности теперь настолько разнообразны, что художники практически могут воплотить любые графические, цветовые, фотографические приемы и замыслы. Тем

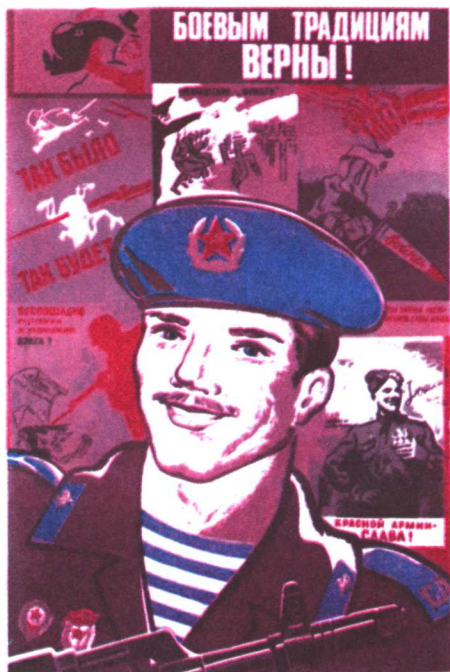
более все это позволяет осуществить современное полиграфическое производство.

Делают, например, плакаты в виде линогравюры без полутонов: так работают художники Московского агитплаката, который размножает свою продукцию способом шелкографии. Или рисуют углем, пастелью, карандашом. Для тиражирования

◀ Н. Бабин.  
Будущее принадлежит коммунизму!  
1986.



А. Солопов.  
Политику партии одобряем и поддерживаем!  
1986.  
О. Савостюк,  
Б. Успенский.  
Революционный держите шаг.  
Правая часть триптиха.  
1986.



ния таких работ необходима офсетная печать. Одни темы лучше решаются в черно-белом исполнении, другим необходима красочность. Включение в композиционное построение фотографии придает плакату силу документальной достоверности. Все эти изобразительные приемы служат единой цели — ярко и художественно выразить то, ради чего и создается плакат.

Вот один из листов военно-патриотической тематики, со-

зданный московским художником Виктором Вотриным, «Боевым традициям верны!». В нем отражена преемственность советского плакатного искусства, развиты и продолжены свойственные ему образный язык, выразительные приемы. Простой, лаконичной композицией автор решает такую большую, исполненную патриотического звучания тему, как связь времен, поколений. При минимуме изобразительных средств художник достигает смысловой четкости и убедительности плакатного образа, подкупающего мужественностью: это не завоеватель, а воин-защитник, носитель гуманного начала, он вызывает уважение, вселяет доверие к нашей армии. Используя в композиционном построении листы прошлых лет, автор как бы декларирует свою приверженность лучшим традициям плакатной классики.

Если эстамп, к примеру, может служить украшением интерьера, то плакату украшательство чуждо, он активно действует, работает среди миллионов масс. Монументальное искусство рассчитано на длительное общение со зрителем, поднимает, как правило, темы вечные. Плакат — искусство текущего дня. Станковое творчество рассказывает, повествует, обращается к душевному опыту человека. Плакат зовет, требует, убеждает. Призывность — одно из главных его качеств. И одновременно его лучшим образцом присущи и графичность, и живописность, и монументальность.

Как составной части изобразительного искусства, плакату свойственны национальные признаки, традиции. Когда встречаешься с творчеством плакатистов на выставках в Москве, других городах страны, за рубежом, убеждаешься, что, несмотря на существующие общие признаки, все произведения разные. Польский плакат не спутаешь, к примеру, с японским, как нельзя не заметить разницы между плакатами наших Прибалтийских республик с работами москвичей.

У художников искусство плаката сегодня одно из самых популярных. Примеров этому не-

мало. Вот самый яркий: издательство ЦК КПСС «Плакат» совместно с Союзом художников СССР и рядом других организаций уже несколько лет подряд проводят международные конкурсы плаката, на которые прибывают произведения из самых отдаленных регионов мира. Художники Африки, Америки, Ближнего и Дальнего Востока, Австралии, Филиппин и Европы, больших и малых городов Советского Союза шлют в Москву работы, количество которых исчисляется тысячами. Как много людей объединяет плакат! И не только его создателей, но и всех, к кому обращается он с призывом встать в ряды борцов против войны, сделать все для мира и прогресса.

В будущем году исполняется 70 лет Великого Октября. Навстречу славной дате объявлен международный конкурс плаката «За мир и социальный прогресс». Снова Москва примет тысячи самых разных произведений, которые расскажут о чаяниях людей, выступят в защиту жизни, мира на земле.

Не хотелось бы, чтобы у читателя сложилось впечатление, будто в плакате все благополучно и у него нет проблем. Они существуют, заключаются отчасти в том, что порой здесь недостает выразительности, встре-





чаются работы со стереотипным решением. Беспокоит более всего то, что среди плакатов, выполненных молодыми, хорошо подготовленными художниками, много таких, на которых лежит печать оригинальничанья, холодной рассудочности, бесстрастности. Тревожит небрежное отношение к слову, шрифтовому его выражению. Известно, что шрифт в плакате — это не подпись, но его составная часть. Слово работает на равных с изображением. И его нужно найти, определить ему достойное место в листе, связать пластически с характером нарисованного.

Искусство партийное, демократичное и боевое, удивительно отзывчивое на время, советский политический плакат — ровесник Октября — вместе со всем народом и страной идет сегодня к славному юбилею.

**О. МАСЛЯКОВ,**  
заслуженный художник РСФСР

В. Вотрин.  
Боевым традициям верны!  
◁1985.

Г. Лопатина.  
С нас многое спросится  
эпохой и вечностью...  
◁1986.

Ф. Кагаров.  
Нет — ядерному оружию!  
◁1985.

О. Уланов.  
Курсом мира и созидания!  
1986.

С. Зайцев.  
Всем классом в поход!  
1986.

О. Масляков.  
Войди в природу другом...  
1986.





## Юные мастера гравюры

Когда мне сказали, что непременно нужно побывать в редакции и посмотреть работы юных художников Биробиджана, я надеялся увидеть офорты моих давних юных друзей из Дворца пионеров, о которых уже рассказывалось в журнале. Запомнились тогда многие талантливые композиции, выполненные, несмотря на большие трудности этого вида графики, смело, умно, с хорошим знанием техники.

И вот передо мной новая серия графических листов, исполнен-

ных в линогравюре и подаренных любимому журналу «Юный художник». Смотрю и удивляюсь: неужели это работы учащихся изостудии? То, что это детское понимание портрета, жанровой сцены, пейзажа, нет сомнения. Но ведь одно дело нарисовать их карандашом или написать цветом, а передо мной отпечатки с линогравюрной доски! И для того, чтобы они получились удачными, нужно нарисованное на бумаге суметь вырезать штихелем, одновременно решая массу задач чисто технических с уче-

том обратного изображения при печати.

Да и печатать-то непросто! И все же авторы — дети.

Самое сложное в гравюре — одноцветное решение. И такие работы преобладают. Они понятны, просты, лаконичны и необычайно жизнерадостны.

На листы Гольфман Наташи, Лобовой Юлии, Кузьменко Лены, Ревзиной Наташи, Ищенко Коли можно смотреть подолгу, возвращаться к ним снова и поражаться тому, как в ограниченных возможностях черного штриха и контраста пятен черного и белого авторы сумели передать ощущение бодрости, радости, реальности, живописности!

Композиции Смолина Алеши, Борискиной Светы, Левиной Дины, Вехтер Левы, Малюк Иры отличает повышенная эмоциональная живописность, которая достигается умелой резьбой штриха не прямолинейного, сухого, а штриха живого, идущего от формы.

Красивы звучанием цвета работы в двух красках Родионовой Тани, Афанасьева Володи, Мизгальской Наташи и Квасова Сергея. Высочайшей оценки заслуживают линогравюры портретного — самого сложного жанра в искусстве, выполненные смело, предельно ясно и художественно. Их авторы — Лумельская Света, Бордадымова Оля, Абрамова Оля, Дорофеева Катя.

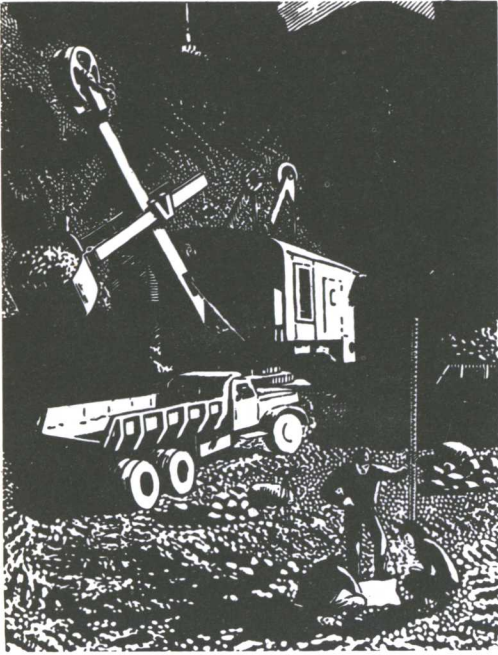
«Не для войны» — так называется лист Дорофеевой Кати. Девочка создала интересную композицию, близкую к плакату; тревожное состояние передано контрастом черного и белого с использованием, причем очень удачно, плотного оранжевого цвета. Эту работу хочется отметить особо.

У всех этих юных авторов один учитель — Дмитрий Григорьевич Алексейцев, который обладает редкой способностью видеть своеобразие ученика, зажечь в душе каждого искру искренней любви и преданности искусству.

Желаю учащимся изостудии Дворца пионеров Биробиджана новых творческих успехов!

С. НИКИРЕЕВ,  
заслуженный художник РСФСР,  
член-корреспондент  
Академии художеств СССР





Лена Кузьменко, 10 лет.  
Наша семья.  
Линогравюра.

Лева Вехтер, 15 лет.  
Сдвигаем горы.  
Линогравюра.

Света Борискина, 11 лет.  
Сенокосная пора.  
Линогравюра.

Юля Лобова, 11 лет.  
Мамина работа.  
Цветная линогравюра.

Сереза Квасов, 14 лет.  
Таежная дорога.  
Цветная линогравюра.

Катя Дорофеева, 13 лет.  
Не для войны.  
Цветная линогравюра.

Володя Афанасьев, 14 лет.  
Снег идет.  
Цветная линогравюра.

Оля Абрамова, 11 лет.  
Мамина коса.  
Цветная линогравюра.



## С. МАЛЮТИН. ПОРТРЕТ Д. А. ФУРМАНОВА

Сергей Васильевич Малютин — самый старший по возрасту и творческому опыту из всех пришедших в советское искусство русских мастеров. С победой Октябрьской революции, которую художник встретил восторженно, в его тематический репертуар входят новые герои.

«Портрет Д. А. Фурманова» — не только одна из наиболее значительных работ Малютина, но и важная веха в истории советской живописи. Именно в этом произведении впервые с большой глубиной и художественной выразительностью был воплощен типический облик и характер человека, делавшего социалистическую революцию и сформированного ею.

Работа над портретом Фурманова — пример сложных вдумчивых исканий предельно правдивого, психологически емкого образа современника. К сожалению, ни в дошедших до нас немногочисленных рукописях Малютина, ни в обильных дневниковых заметках Фурманова, хранящихся в московских архивах, нам пока не удалось разыскать ничего сколь-нибудь существенного касательно этой работы, которая, бесспорно, должна была бы оставить известный след в биографиях портретиста и «оригинала». Тем большую ценность представляет краткий рассказ о ней, услышанный нами от дочери художника О. С. Малютиной.

«Портрет Фурманова Сергей Васильевич писал зимой... Помню, что в нетопленной мастерской было очень холодно, отчего Фурманову пришлось накинуть шинель. Всего состоялось пять сеансов. Должен был состояться еще один — последний. Отец хотел доработать руки и окончательно пройтись по всему портрету. Но Фурманов был очень занят, и этот последний сеанс не состоялся. Заканчивал Сергей Васильевич портрет уже по памяти.

Помню, что все сеансы проходили в оживленных беседах, которые доставляли отцу большое удовольствие, так как Фурманов был замечательным собеседником. Сергей Васильевич восхищался им: «Мягкая, чувствительная душа», — часто повторял он в те дни.

Итак, душевность — вот что прежде всего пленило Малютина в незаурядной натуре писателя-коммуниста, бывшего комиссара Чапаевской дивизии и легендарного «красного десанта», человека, чье мужество и целеустремленность дали ему силы в тридцать с лишним лет вернуться на студенческую скамью, днем учиться и вести огромную общественную деятельность, а по вечерам, а то и по ночам писать. Но, конечно, не одну лишь душевность увидел в Фурманове пронизательный взгляд портретиста. Им было угадано и многое такое, что благодаря исключительной способности Фурманова владеть собой ускользало даже от самых близких его друзей.

Великой заслугой Малютина было то, что он сумел глубоко распознать изображаемый сложный характер в его непрерывном развитии и совершен-

ствовании, угадать истинно доминирующие в нем черты.

Портрет датирован 1922 годом. Этот год был особенным в жизни писателя. В январе появляется первая дневниковая запись о замысле «Чапаева». Долгие месяцы прошли в напряженных творческих раздумьях. Осенью началось непосредственное писание книги. В октябре — декабре Фурманов работает над ней «ночью и днем». Чапаев безраздельно овладевает всеми помыслами писателя. В осенне-зимние месяцы 1922 года практически и была создана бессмертная книга. У нас есть основания предположить, что именно в эти-то дни наивысшего творческого подъема Дмитрия Андреевича и делал Малютин его портрет.

Фурманов представлен за работой — со своим неизменным походным портфелем, карандашом и бумагой. Оторвавшись от листа, он что-то сосредоточенно обдумывает. Внешний облик малютинского героя очень близок к той литературной обрисовке писателя, которую оставили нам его современники. Худощавая фигура, красивое умное лицо с шапкой выходящих волос, высокий лоб, большие темные глаза, живые и пронизательные, тонко очерченный рот. Одетый в военную гимнастерку, с боевым орденом на груди и накинутой на плечи шинелью, портретируемый воскрешает в нас воспоминания о Фурманове-комиссаре, герое гражданской войны.

Фурманов был до конца дней своих писателем-борцом, писателем-бойцом. И это заявляет о себе в портрете. Но заявляет негромко, сдержанно. Как сдержан был и сам герой, считавший, что человека, кричащего о своих подвигах, пусть даже и больших, «...сочтут, пожалуй, за бахвала, за нахала, за болтуна». Малютин глубоко и тонко сумел раскрыть все подспудные пружины сложной фурмановской натуры, гармонически соединившей в себе несгибаемую волю и душевную теплоту, непримиримость и сердечность, математически точный деловой расчет и почти детскую непосредственность, трезвый ум и страстную эмоциональность.

Незабываемы глаза. Их мягкий, бархатистый свет, излучающий пытлившую мысль, как бы сконцентрировал все лучшие свойства портретируемого, из которых складывается одно всеобъемлющее свойство — человечность. Она-то и является ведущей в малютинском портрете. Соответственно и форма, найденная художником, удивительно проста, естественна, спокойна. Как прост, естествен и спокоен был в конечном счете сам герой. Многогранный подход к натуре и обстоятельная ее обрисовка, свойственная Малютину, в большой мере перекликаются с художественной манерой Фурманова. Чисто станковая форма, в которой решен малютинский портрет, близкая к живописному строю многих психологических образов Репина, Серова, Ярошенко, быть может, также была наиболее подходящей для изображения Фурманова. Тем более что он имел много общих черт с лучшими представителя-



ми русской демократической интеллигенции конца XIX — начала XX века, которых писали эти художники.

К малютинскому портрету можно вполне отнести слова Л. Толстого, адресованные Репину: «Так мастерски, что не видать мастерства». И в самом деле, этот портрет столь властно направляет мысли и

чувства наши к реальной личности героя, настолько убеждает нас в абсолютном сходстве с живым Фурмановым, что мы просто не задумываемся над тем, как сделан этот образ. А сделан он великолепно.

**Л. ЗИНГЕР,**  
доктор искусствоведения

# Освобожденный труд



*М*ы уже давно так не говорим: «освобожденный труд». Так говорили в первые годы после революции. Теперь часто говорим: «первопроходцы», «герои пятилеток». Но основой жизни и творчества советских рабочих все равно остается это прекрасное понятие — освобожденный труд. Труд для своего общества. Труд в коллективе.

Как его, этот освобожденный труд, отобразить?

Каждый художник находит свое решение. Вот какую сценку, мимолетный жест сделал живописец Э. Арцрунян содержанием своей картины «Смена Ереванского консервного завода». Одна смена уходит, вторая заступает на рабочие места. Работница, уходя, протягивает руку и друже-

ски хлопает по руке товарки. Гибкие, сильные женщины в рабочей одежде — резиновые фартуки, нарукавники, перчатки, все объединяющий золотистый колорит и этот мимолетный жест руки... Разве же это картина?! Да, картина! Потому что тут передана атмосфера труда, не унижающего, а возвышающего душу, передано состояние человека, который лег-

ко работу кончает и легко начинает, тут передано дружелюбие, сплывающее людей в коллектив. Освобожденный труд!

Каждый, стоя у картины, вспоминает свое. Несколько лет назад мне посчастливилось быть на Нефтяных Камнях Каспия. Затаив дыхание следила, как ход корабля постепенно меняет перспективу голубых нефтяных вышек и осыпанных чайками эстакад. Наконец причалили. Причалили к... садику, цветущему буйными южными цветами и с маленькими деревцами среди волн. Далеко внизу плескалась вода. Прибывшая вахта высадилась. И когда открыли ворота, я увидела незабываемое зрелище: вахта с вахтой встретилась как родственники, близкие друзья. Люди обнимали друг друга, вихрь вопросов и ответов пролетал над толпой: «Ну, как там мой?» — «Отлично. Сын по математике «пяť» получил»; «Спешу домой, у тебя гости». — «А тут лекция интересная будет!» — «Ну, так останься!» — «Что ты! Соскучился по семье — сил нет!» Говорили о семьях, о себе, о работе. Потом отъезжающая вахта погрузилась на корабль, и он медленно растаял в голубой дали. На картине Э. Арцруняна узнала то настроение глубокой взаимной дружбы и доверия, которое поразило на Нефтяных Камнях.

Многие художники нашей страны посвятили творчество рабочей теме. У каждого своя привязанность. Скульптор Б. Пленкин глядит не наглядится на металлургов. Красота и романтика их тяжелой работы его потрясают: «Я вошел в огромный цех, как в величественный храм индустрии. Казалось, что у мартеновских печей работали герои и титаны, неприступные и величественные». Он глубоко прочувствовал связь между характером человека и его работой:

— У мартеновской печи нет места слабым духом и телом. Каждая смена — это суровый бой, требующий напряжения всех сил. Но из этой схватки человек неизменно выходит победителем, как бы сам закаляясь в огне мартена. Повторяясь изо дня в день, это единоборство превращается в привычный труд. И в этой повседневной борьбе все случайное и мелкое в душе человека словно выжигается огнем. У печи оста-

ются только люди твердого характера и подлинного мужества...

Такое условие скульптор считает необходимым для успешного решения в искусстве темы осво-

ми — люди, погруженные в работу и словно не подозревающие, что у них есть зрители. Вот горные В. Селичев и С. Базанин. Один спокойно смотрит на рождающий металл огонь. Другой



Э. Арцрунян.  
Смена Ереванского консервного  
завода.  
◁ Масло. 1985.

Г. Фадин.  
Ночная вахта (Тюменские  
нефтяники).  
Масло. 1985.

божденного труда. «Работа художника на заводе,— утверждает он,— требует определенного душевного настроения, влюбленности в своих героев, даже, сказал бы, преклонения перед ними».

И вот последняя серия Пленкина — «Доменщики Череповца». С первого взгляда не видим в них ничего героического. Перед на-

вглядывается в него более пристально. Но чем дольше смотрим на эти фигуры, тем глубже открывается смысл нелегкого труда. В их спокойствии начинаем ощущать высокое внутреннее напряжение. Скульптор прекрасно владеет изображением человеческой фигуры — люди стоят непринужденно, рабочие спецовки подчеркивают каждое движение,

каждый жест. И медленно раскрываются люди «твердого характера и подлинного мужества».

Мы не удивляемся, что художник говорит с преклонением перед ними. Становятся понятнее истоки подвига макеевского металлурга Володи Грибиниченко, который, спасая товарища, бросился под струю стали и под градом сверкающих стальных капель оттащил в сторону пострадавшего, а сам прожил после своего подвига 18 коротких часов. Комитет комсомола Макеевского метал-

лургического завода имени Кирова записал, что Володя повторил «в трудовых буднях легендарный подвиг Александра Матросова». А был Володя вот таким, как герои скульптора Пленкина, — сильным, спокойным, надежным.

Знаменательно, как перекликаются мысли художников, создающих образы рабочих в разных уголках нашей Отчизны, на разных участках их героического труда. Б. Пленкин говорит об изменяющем и закаляющем человека огне мартена, который выжигает

А. Яковлев.  
Седьмая весна БАМа.  
Масло. 1983.

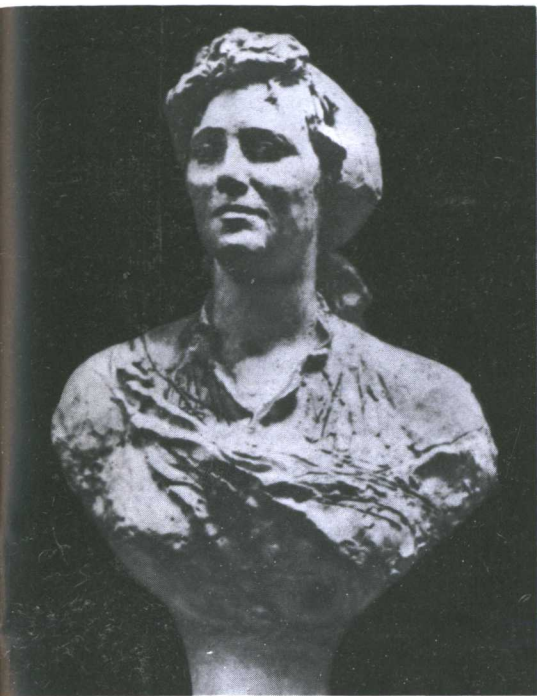


«все случайное и мелкое в душе». А вот что пишет живописец А. Яковлев, многие годы отдавший созданию образа строителя БАМа: «Здесь, на БАМе, родился афоризм, ставший популярным девизом: «Мы строим БАМ — БАМ строит нас». Я видел, как уверенно и твердо жизнь делает из молодого, неумелого, робкого, несамостоятельного, неприспособленного человека того, кем ему надлежит быть — яркую, интересную личность, полезного обществу гражданина, Человека с большой буквы». Как Б. Пленкин, А. Яковлев отмечает свое творческое содружество со строителями БАМа: «Каждый день вбивал в смолистую стену гвоздь для очередного этюда и верил, что не теряю времени даром. К моей работе хозяева относились так заинтересованно и ревниво, что я обещал непременно написать всех до одного. Вечером с ног до головы в седом инее они шумной ватагой вваливались в дом и уже с порога первым делом смотрели на стенку: «Еще один! А ведь похож Витька, ничего не скажешь! Здорово! Как живой, Витек!» Витек, в этот день оставшийся дома за кашевара и между делом позировавший мне, смущается и застывает с довольной улыбкой».

Вот такого энергичного, крепкого, веселого строителя БАМа и изобразил А. Яковлев в портрете бригадира проходчиков Ю. Ширинского.

Особое рабочее настроение великолепно передал художник Г. Фадин в картине «Ночная вахта. (Тюменские нефтяники)». Кто бывал на больших стройках, тот знает ощущение не только тяжести, но и праздничности ночной работы. Трое нефтяников работают на буровой. Художник живо передал трудовую пластику красивых парней, очертания конструкций, электрический свет, сверкающий как молния в черной ночи. Чувствуется простирающаяся во все стороны даль нефтеносных болот, и высота буровой вышки, и таинственная глубина скважины...

Художники пристально вглядываются и в лицо рабочего человека, пытаются уловить и запечатлеть в живописи и скульптуре человеческую душу. А душа эта становится все сложнее. Еще



М. Аникушин.  
Портрет Героя  
Социалистического Труда  
ткачихи В. Голубевой.  
Гипс. 1985.

Б. Пленкин.  
Горновые В. Селичев  
и С. Базанин.  
Бронза. 1985.

М. Горький писал о высоком культурном уровне советского рабочего: «Он посещает театры, признанные лучшими в Европе, читает классическую литературу Европы и старой России, бывает в концертах, посещает музеи, изучает свою страну, как до него никто не изучал ее». К этому теперь прибавился высокий уровень профессионального образования.

Художников все более привлекает психологический портрет рабочего.

Поэтичен образ Героя Социалистического Труда ткачихи В. Н. Голубевой, созданный скульптором М. Аникушиным. Сложная, очень сочная лепка портрета позволила автору передать тонкий душевный строй, творческое вдохновение героини. До сих пор так изображали только композиторов или поэтов. И в этом изменении душевного облика запечатлена новая, усложненная ступень освобожденного труда.

В свое время друг и соратник В. И. Ленина В. Д. Бонч-Бруевич записал:

«— Пойдите на завод! Когда мне приходится быть там, я всегда люблю,— говорил с величайшей страстью Владимир Ильич,— этой замечательной стойкостью, какой-то особой мужественностью тех, кто только вот сейчас вышел из-за машин и станков. Посмотрите, какие умные, хорошие и выразительные лица, какая особая уверенность, особая твердость взгляда, решимость во что бы то ни стало достигнуть то, за что взялись. Какая твердая уверенная походка у этих сильных людей. Ведь среди этой громадной массы, которая вас

заражает, когда вы смотрите на нее, скажем, делая какой-нибудь доклад, чувствуется, что здесь нет размагниченных людей. Здесь все люди, обладающие гордой серьезностью нового класса, который действительно пришел создавать новый мир».

И многие мастера с благодарностью повторяют ныне слова, произнесенные живописцем Николаем Алексеевичем Касаткиным на заре Советской власти: «Товарищ рабочий, трудящийся! Связав свой свободный труд с твоим героическим трудом, я получил силу от тебя, и все, что я получаю, есть твое!»

АРИАДНА ЖУКОВА



ВЕЛИКИЙ МЕКСИКАНСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ



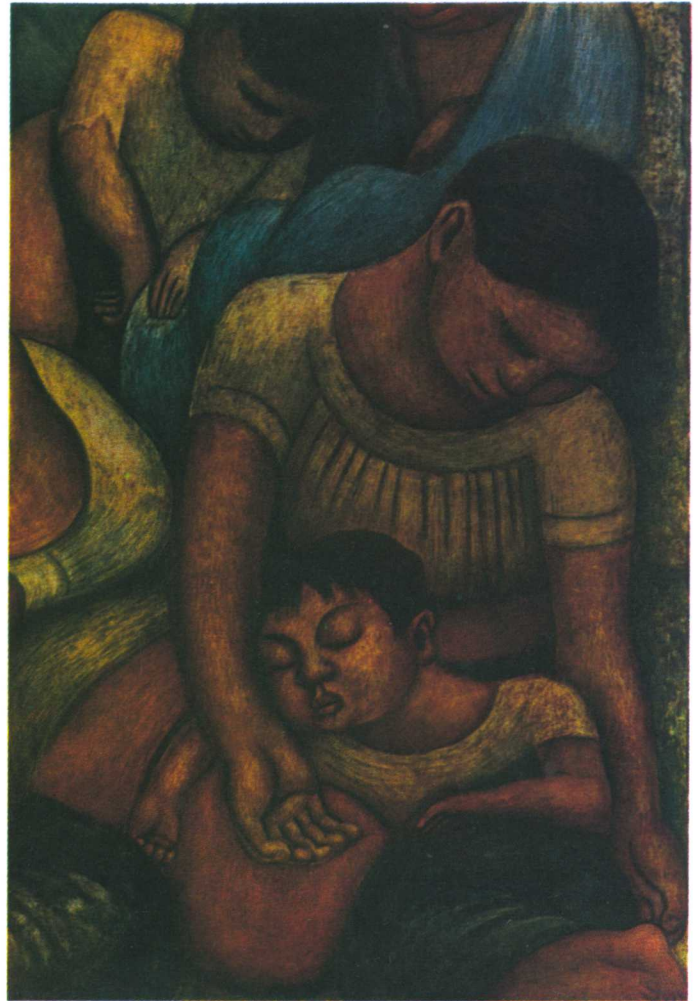


Когда в России свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, в Мексике уже семь лет шла революционная борьба. Вооруженные крестьяне выступили против диктатуры богатей и священников, помещиков, захвативших плодородные земли, против засилья иностранных капиталистов. Война была необычайно упорной и жестокой. Реакционная военщина злобствовала, американские войска дважды вторгались на территорию Мексики. Буржуазия изменнически поворачивала оружие против крестьянских отрядов, которыми руководили народные вожди Франсиско Вилья и Эмилиано Сапата. Восставшие проявляли героизм и одерживали замечательные победы.

В феврале 1917 года была принята конституция. Часть помещичьей земли передали крестьянам. Впереди предстояли десятилетия сложной и трудной борьбы, но мексиканская революция 1910—1917 годов стала важной политической школой для трудящихся: вскоре в Мексике возникла коммунистическая партия, с которой связана деятельность крупнейших художников страны.

В 1920-х годах события мексиканской революции отозвались необычайно мощным подъемом искусства. Очень скоро лидеры нового искусства Мексики получили мировую славу и выдвинулись в число представителей прогрессивной культуры XX века. Это были Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос и Диего Ривера. Первый из них, Ороско, выполнил акварели «Мексика в революции» (1913—1917), где запечатлел кровавые расправы реакционеров с революционными крестьянами. Сикейрос был офицером и активным участником революционного движения. В 1921 году он выступил с манифестом, провозгласившим связь искусства и революции. Стать во главе нового движения было естественным для обоих художников.

Иначе складывалась поначалу судьба Диего Риверы. Он родился в живописном городе Гуанахуато, расположенном в горах. Мальчик из зажиточной семьи, Диего с детства наблюдал обычаи мексиканских горнопромышленных районов, знал замечательный фольклор страны, отлично разбирался в старинных ремеслах. Он прошел неплохую школу, учился в Мехико в Академии Сан-Карлос. Среди его учителей был прекрасный мастер пейзажа, один из создателей национального искусства, Хосе Мария Веласко. Молодой художник продолжил образование в Париже. До 1921 года он жил в Европе — большей частью в Париже, но также в Англии, Италии, Испании, возвращался в охваченную войной Мексику и вновь уезжал во Францию. Он блестяще пишет натюрморты, смелые и свежие по цвету, прекрасно рисует, и его работы имеют успех. Казалось бы, будущая карьера молодой звезды «парижской школы» полностью обеспечена. Однако в судьбе талантливого художника происходит поворот, на первый взгляд неожиданный, но естествен-



Диего Ривера.  
Сельская школа.  
Роспись во Дворе Труда  
Министерства просвещения  
в Мехико. 1923—1929.  
Фрагмент.



Диего Ривера.  
Сбор сахарного тростника.  
Фрагмент росписи во дворце  
Эрнана Кортеса в Куэрнаваке.  
1929—1930.

Диего Ривера.  
Ночь бедняков.  
Фрагмент росписи 3-го этажа  
Министерства просвещения  
в Мехико. 1926—1929.



ный для отзывчивого, чуткого к современным революционным событиям мексиканца.

Ривера в 1921 году вернулся на родину, и происходящее там захватывает его полностью. Только что принятая прогрессивная конституция, талантливые, инициативные люди в руководстве, увлекательные начинания в области культуры и народного просвещения воодушевляют творческую молодежь. В Мексике открываются школы и библиотеки, в далекие деревни едут энтузиасты учить детей, художники также стремятся служить просвещению народа. Создается искусство, понятное и близкое простым людям, которое несет идеи социального освобождения и необходимые знания, его естественным местом представлялись стены общественных зданий.

Монументальная живопись виделась своеобразным учебником жизни, агитатором и пропагандистом, она нуждалась в языке, доступном каждому неграмотному бедняку. Диего Ривера изучал в Италии живопись Возрождения, он знал великую силу воздействия этого искусства и был готов использовать ренессансные приемы для просветительских и воспитательных целей. Но художнику и его друзьям было ясно и другое — мексиканские крестьяне, больше знакомые с ружьем и длинным ножом-мачете, чем с книгой и тетрадью, легче воспримут художественные образы в близкой их пониманию мексиканской традиции, чем в европейской. Поэтому национальные мастера стеновых росписей изучают и перерабатывают приемы древнего мексиканского искусства. Часто можно прочесть, что Ривера и его друзья использовали мотивы и композицию древних фресок Мексики. Но такие росписи были открыты в джунглях на юге страны лишь двадцать лет спустя. Живописцы 1920-х годов замечательно угадали их стиль, хотя знали в основном жи-

вопись на керамике, рисунки и рельефы, да еще работы современных народных мастеров-индейцев, расписывавших стены домов и кабачков-«пулькерий».

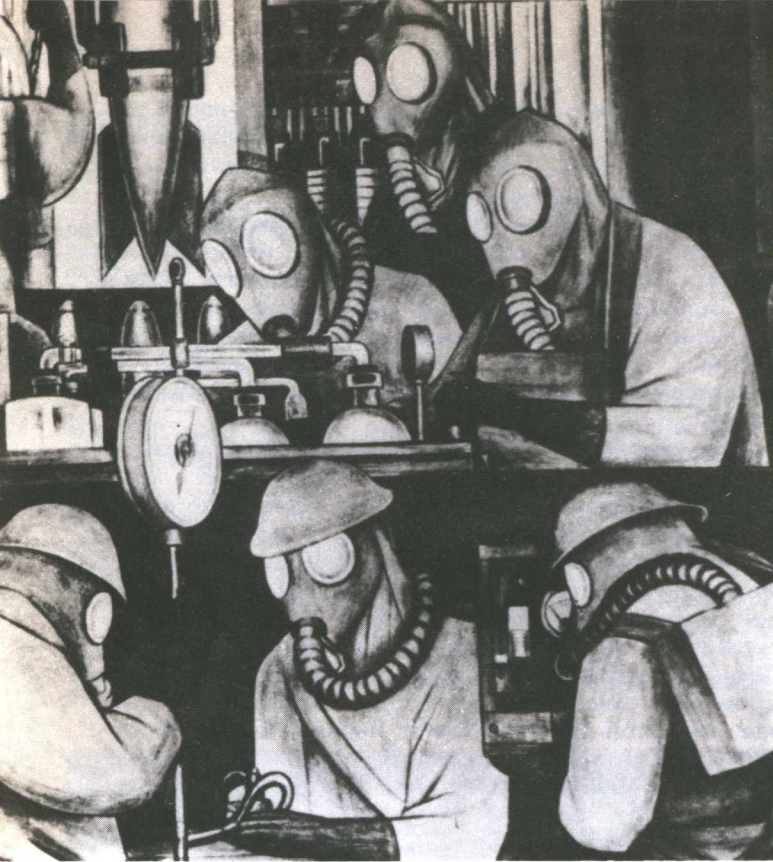
Переплетение ренессансных и мексиканских черт стало особенностью монументальной живописи Риверы: от итальянских традиций шли обобщенность форм, типизированные символические образы, общий гуманистический строй фресок, тогда как мексиканские истоки подсказывали обстоятельность, подробность рассказа о событиях, выразительные детали и условные, но знакомые каждому мексиканцу с детства обозначения природных стихий, отсюда же происходили приемы орнаментальной, плоскостной проработки поверхности стены.

Но была еще одна традиция, наиболее близкая художнику, — это политическая графика революции. Одним из учителей Риверы был замечательный мексиканский график Хосе Гуадалупе Посада. Он сотрудничал во многих газетах и сделал свыше 15 тысяч злободневных гравюр на дереве — карикатур, шаржей, бытовых сценок, политических аллегорий. Художник учил Риверу создавать искусство, связанное с жизнью. Это были уроки не только мастерства, но и политической, социальной актуальности, острой, выразительной, понятной зрителям манеры повествования. Все это подготовило Риверу к роли од-

Диего Ривера.  
Фрагмент росписи в «Школе  
новых рабочих» в Нью-Йорке  
(США). 1933—1934.

Диего Ривера.  
Сахарный завод.  
Роспись во Дворе Труда  
Министерства просвещения  
в Мехико. 1923—1924.





вольного труда. Не менее впечатляет сцена «Сахарный завод», разделенная на три яруса: сверху плотная группа из трех рабочих разделяет связки сахарного тростника; четверо размешивают шестами густой сироп, внизу пять рабочих заполняют формы жидкой массой. Сцена отличается цельностью, единством ритма.

В 1925 году Ривера расписал новый двор, названный «Двором празднеств», поскольку сюжетом для него стали шумные народные праздники, изобилующие яркими красками, увлекательными подробностями. Под влиянием древнего искусства Мексики изображение приобрело характер развернутого красочного ковра. Завершили работу Риверы в министерстве просвещения фрески третьего этажа (1926—1929) на темы двух революционных песен, так называемых «корридос». Сцены заключены в тесные арки и украшены развевающимися лентами, на которых начертаны песенные тексты. Сюжеты фресок разнообразны, здесь можно найти гротескные образы буржуа и буржуазной интеллигенции, карикатуры, политическую графику и лирические сцены народной жизни. Знаменитой стала фреска «Ночь бедняков», нижнюю часть которой заполняют плотные, объемные фигуры спящих после трудового дня крестьян, женщин, детей. С большой любовью рисует художник неловкие позы устав-

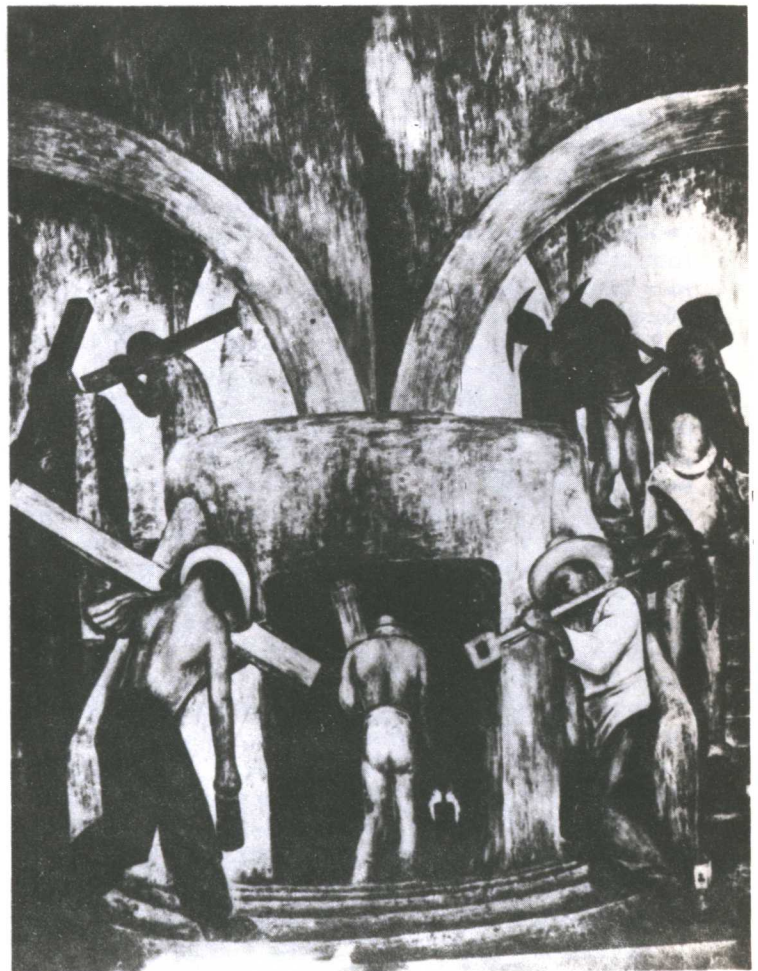
ного из лидеров новой школы монументальной живописи.

В 1922 году по инициативе Сикейроса в Мексике возникает художественное объединение, назвавшее себя «Революционным синдикатом (то есть профсоюзом) работников техники и искусства». В том же году его руководители Ривера, Ороско и Сикейрос были приглашены вместе с другими художниками расписывать старинное здание Национальной подготовительной школы в Мехико. Там, в так называемом амфитеатре Боливара, были выполнены в 1922—1923 годах первые росписи Риверы. И техника их исполнения (энкаустика — живопись красками, приготовленными с горячим воском), и сложные аллегорические композиции оказались слишком громоздкими, недостаточно эффективными. В росписях сельскохозяйственной школы в Чапинго (1926—1927) Ривера выполнил замысловатые композиции с множеством обнаженных фигур. Но в главной работе двадцатых годов — росписях министерства просвещения в Мехико — художник решительно перешел к технике фрески, мощным, обобщенным реалистическим образам. В первые два года он расписывал внутренний двор министерства, где в открытых галереях представлен ряд величественных трудовых сцен.

Освобождаясь от надуманных аллегорий и второстепенных деталей, художник создал лаконичные и суровые по духу композиции во «Дворе Труда», как он стал называться по фрескам Риверы. Потрясает сцена «Спуск в шахту», где по двум спиральным лестницам, под тяжелыми сводами, спускаются с лопатами, кирками и досками согнутые фигуры шахтеров, исчезающие в черном проеме входа. Могучий ритм движущихся фигур производит впечатлительные огромной силы, напряжения, тяжести подне-

Диего Ривера.  
Фрагмент росписи в Институте изящных искусств в Детройте (США). 1932—1933.

Диего Ривера.  
Спуск в шахту.  
Роспись во Дворе Труда Министерства просвещения в Мехико. 1923—1924.



ших людей, погруженных в недолгий, чуткий сон.

Росписи министерства просвещения завершались, когда мексиканская реакция начала наступление на демократические завоевания революции. Пришедший в 1924 году к власти президент Кальес поставил задачей уничтожить созданные фрески и воспрепятствовать появлению новых. Художники, связанные с коммунистической партией и Революционным синдикатом, подверглись гонениям. Часть росписей варварски уничтожила банда реакционной молодежи, синдикат был распущен. Начался период длительной борьбы за сохранение традиций революционной монументальной живописи.

В 1927—1928 годах Диего Ривера приехал в СССР. Здесь он нашел единомышленников и союзников, стал одним из основателей объединения «Октябрь», где сотрудничал с художниками Дейнекой, Моором, архитекторами братьями Весниными, кинорежиссером Эйзенштейном. Соприкосновение с советской культурой дало Ривере новые творческие импульсы.

Возвратившись в Мексику, он взялся за свою крупнейшую работу — росписи Национального дворца в Мехико, начатые в 1929 году и оконченные уже в 1950-х годах. Были выполнены фрески, представляющие многовековую историю Мексики. Это как бы грандиозная эпопея, многоголосая оратория, в которой переплетаются судьбы давно исчезнувших и ныне живущих народов. Реальность и фантазия, археологические и этнографические детали, народные сказки, люди и божества сплетаются в единое целое. Европейские и мексиканские элементы искусства Риверы образуют здесь прочный сплав.

Одновременно в 1929—1930 годах он расписывает другое знаменитое здание колониального периода, построенное в XVI веке, — дворец завоевателя Мексики Эрнана Кортеса в древнем индейском городе Куэрнаваке. Эти росписи просты, гармоничны и строги. Повествуя о драматичных эпизодах истории своей родины, кровавом порабощении мексиканских народов, художник избегает преувеличений. У мастеров итальянского и нидерландского Возрождения Ривера находит выразительные ритмы, гибкие, упругие линии, мощные объемы, и это помогает ему создать впечатляющие исторические сцены: клеймение рабов, сбора сахарного тростника, обращения индейцев в христианство.

Ривера получает международную известность, его приглашают в США, где в 1932—1933 годах он расписал стены Института изящных искусств в центре американской автомобильной промышленности Детройте. Здесь формируется новый стиль художника — сложнейшее переплетение сцен, деталей, символов, — превращающий фреску в загадочную картину. Другие выполненные в США работы приобрели характер политических памфлетов. Росписи Рокфеллеровского центра в Нью-Йорке были уничтожены заказчиками, поскольку Ривера избрал их темой единение рабочих в борьбе с империализмом, а в центре изобразил В. И. Ленина.

Когда художник возвратился в Мексику в 1934 году, наступил новый этап в развитии национальной монументальной живописи. Большая группа талантливых архитекторов начала воздвигать общественные здания, в интерьерах и на фасадах которых много места отводилось живописи и рельефам. Ги-

гантские росписи теперь покрывают наружные стены, придавая новый облик кварталам и архитектурным комплексам, таким, как Университетский городок и Олимпийский стадион.

Ривера стал одним из активных участников нового строительства. Он создает фрески в отелях, больницах и все больше начинает использовать мозаику, рельеф, синтетические материалы. Художник выступает как крупный мастер оформления грандиозных плоскостей, величественных архитектурных ансамблей, своего рода дирижер коллективных работ.

Знаменитая монументальная работа Риверы — оформление построенного в 1951—1953 годах Олимпийского стадиона в Мехико. Здесь мастер использовал рельеф из синтетических материалов на бетонной основе. Его поверхность была покрыта мозаикой из естественных камней. Тогда же художник создал другое крупнейшее произведение — украшение водораспределительной камеры реки Лерма. Центральный мотив — скульптурная голова древнемексиканского бога воды Тлалока, выложенная мозаикой. В этих работах Ривера постоянно обращается к декоративным мотивам и орнаментам, красочной гамме и пластическому языку древней Мексики, крупнейшим знатоком которой он был. Грандиозные размеры рельефных фигур, скульптурная обработка объемов связаны с древней национальной традицией. Не случайно Ривера выступает в этот период как архитектор. Совместно с известным мексиканским зодчим и художником Хуаном О'Горманом они строят в 1945—1964 годах музей — пирамиду Анаукальи наподобие древних пирамид. В этом оригинальном здании размещает собранные им богатые коллекции искусства древней Мексики.

Большие монументальные работы Риверы последних лет жизни носят по преимуществу декоративный характер, но это не значит, что политическое звучание его творчества идет на убыль. В картинах, рисунках, литографиях, стиль которых несет печать монументального строя главных работ Риверы, а также в интерьерных росписях художник откликается на актуальные политические события. Он не перестает ощущать себя пропагандистом и агитатором в искусстве. Деятельность художника все теснее связывается с коммунистической партией, членом Центрального Комитета которой он был. Диего Ривера известен как активный борец за мир, недаром ему была присуждена Международная премия мира. Он являлся также председателем Общества мексикано-советской дружбы. В 1955—1956 годах Ривера во второй раз посетил Советский Союз. Он выполнил цикл рисунков и картин, посвященных нашей стране, но эта работа осталась незавершенной. В 1957 году Диего Ривера умер в Мехико.

Искусство великого мастера, как и его политическая деятельность, не лишены противоречий и ошибок, но в своем творчестве он поднимался до величественного и правдивого отражения жизни в острых конфликтах и классовых столкновениях. Художник выразил драматические события мексиканской истории в столь ярких и монументальных образах, что его имя стоит в ряду крупнейших деятелей культуры нашего столетия.

**А. КАНТОР**

Бурдель и Майоль — два полюса по темпераменту, пластической форме, один — пафос огня, другой — дышащее спокойствием море.

В. Мухина

**А**нтуан Бурдель и Аристид Майоль. Что их связывает? То, что они родились в один и тот же год — 1861-й? То, что оба — французы? Или то, что являются выдающимися скульпторами и стоят у истоков искусства XX века? Да, это так. Но, кроме прочего, еще одно, очень важное. Они преклонялись перед античностью и стали ее живыми носителями в

эпоху, которая мало способствовала расцвету скульптуры.

Ваятели жили на переломе времен. Человечество стояло на грани первой мировой войны, Октябрьской революции, потрясшей основы старого строя. Закрывалась последняя страница классической истории искусства. Вписывались первые буквы в книгу под названием «Современное искусство».

## *Античность в творчестве Майоля и Бурделя*

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ СКУЛЬПТОРОВ

Бурдель и Майоль создали два принципиально разных пластических образа эпохи: первый воплотил ее невиданный героический порыв, второй — гармонию. Они олицетворяют закон единства и борьбы противоположностей. Оба родились на юге, в Провансе, где сильны традиции преклонения перед античностью; Бурдель в Монтбане, Майоль — в небольшом



приморском городке у отрогов Пиренеев Баньюль-сюр-мер; вышли из семей простых тружеников. Отец Майоля — торговец; родители Бурделя — краснодеревщик и ткачиха. Юноши уехали из провинции учиться в Школу изящных искусств в Париже; были чрезвычайно усердны в учебе. Например, от Бурделя за первые полгода товарищи почти не слышали разговоров, настолько он ушел в работу. При этом оба сильно нуждались, идя к своей звезде через настоящие тернии. Но академическое обучение того времени не пошло им на пользу. «Если в раю нам уготовано блаженство, — говорил Бурдель, — оно будет так же скучно, как Школа изящных искусств».

Мастера глубоко чтили Родена, благословившего их на творчество (Бурдель, например, проработал в его мастерской около 15 лет). То, что сказал об учителе Бурдель, мог бы сказать и его собрат по искусству: «Роден — гениальный аналитик. Я же стремлюсь к синтезу». В противоположность великому скульптору-импрессионисту они считали основой искусства разум, интеллект. «Учиться рисовать — это учиться мыслить», — говорил Бурдель. «Трудность не в выполнении. Трудность в том, чтобы мыслить», — часто повторял Майоль.

Скульпторы были тонкими ценителями музыки и ощущали в ней, как в ритмах пластики, гармонию обожествляемой ими при-

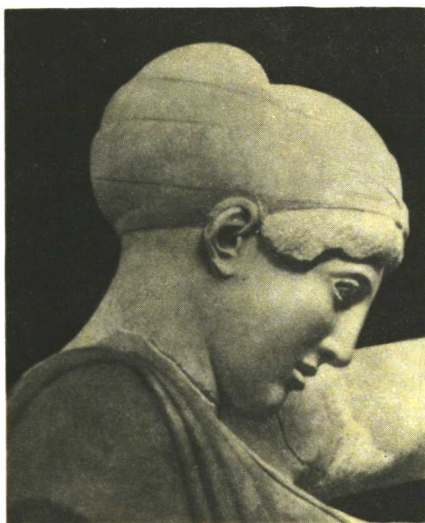
роды. О скульптурах Реймского собора Бурдель говорил: «Рисунок подобен здесь пению птиц в пасторальной симфонии Бетховена. Стоит на миг вспомнить о них, и я тотчас слышу в музыке глухого композитора многоголосое шепетание. Их трели и смех звенят в моей душе. Они чирикают, свистят и заливаются как соловей в тихой роще». Майоль восхищался Моцартом: «В его музыке есть маленькие веточки: ти-лю-ли-лю-ли. Каждая на своем месте, каждая радует слух. Но есть и ствол, и толстые суки: пом-пом-пом. Моцарт умеет передать в музыке все — ствол, ветви, листья, даже птиц. Великий художник тот, кто творит, как природа».

В искусстве мастеров много общих тем — Леда (у Майоля статуэтка из бронзы, у Бурделя — фреска в Театре Елисейских полей), воздушный океан («Воздух» Майоля, «Облако» Бурделя), женщина с яблоками («Помона» Майоля, «Плод» Бурделя). Оба, по признанию современников, были величайшими тружениками во французском искусстве. И главное, преклонялись перед греческой пластикой. «В национальном духе Франции живет греческое чувство меры, — писал Бурдель, — и мы должны глубоко чтить греков, ибо прекрасный французский гений озарен тем же светом». По той же причине их причисляли то к величайшим революционерам в искусстве, то к архаистам.

Но творческие позиции масте-



ров совершенно различны. Об этом можно судить по шедеврам — «Гераклу» Бурделя и «Помоне» Майоля. Первая статуя создана в 1909 году. Античный герой целится из лука в далекую невидимую цель, натягивая тетиву с чудовищным, нечеловеческим напряжением. Опираясь ногами о выступы скалы, он нависает над пропастью, из которой, как пламя из бездны, вырывается его огненный лук — символ жизни и смерти у древних греков. Эта скала может стать материей, враждебной Гераклу, как и безбрежное пространство вокруг. Равнодушная природа таит в себе и добро и зло. И герой вторгается в нее, стремясь взять под защиту одно, уничтожить другое. На фоне зализанных,



слащавых поделок в античном вкусе конца XIX — начала XX века «Геракл» Бурделя был настоящим открытием. Он поражает не только бурной, клокочущей силой, но и свежестью, глубиной замысла. И сейчас это символ нашей эпохи, времени величайших открытий в борьбе человека с природой и одновременно горьких утрат, трагедий.

Этот шедевр вдохновлен пластикой, созданной гением мастеров Эллады — лучником с фронтона храма Афины на острове Эгина, относимого к 490—480 годам до нашей эры. Ваятель не боялся заимствовать у древних; это не плагиат. Его образ иной. Фигура независимо живет в пространстве; бронза, из которой она отлита, позволяет вырваться за пределы четырехугольного блока. Геракл выплескивает неукротимую энергию вовне. Но маска вместо лица, шероховатая, словно недоработанная поверхность статуи, отказ от детализировки делают бурделевского Геракла близким греческому прототипу. Это не случайно — мастер стремился к синтезу, который здесь достигнут. Его мифический герой не промахнется мимо цели.

Нет ничего более противоположного духу античности Бурделя, чем майолевская «Помона». Мужественному идеалу современника Майоль противопоставил женское начало. Если первый любит бурные движения, энергичные позы, Майоль — тихую, неподвижную пластику. В древности существовало представление, что мир, в том числе и человек, состоит из одних и тех же четырех элементов: огня, воздуха, воды и земли. Так вот, если Бурдель — это «пафос огня», по выражению его русской ученицы В. Мухиной, то Майоль — полнокровное, земное начало. Олицетворение последнего — Помона, древнеримская богиня осени, урожая. Она — словно плодоносная земля, и не случайно скульптор изобразил ее с яблоками в руках — осенними плодами, символом земной любви. Может показаться странным, что плодородие он представил в виде молодой девушки (моделью послужила служанка Лаура, восхитившая мастера юной, едва расцветшей красотой). У скульптуры есть любопытная особенность: казалось бы, Помона — всецело земная,

Э.-А. Бурдель.  
Геракл.  
Бронза. 1909.  
◁ Высота 300 см. (стр. 19).

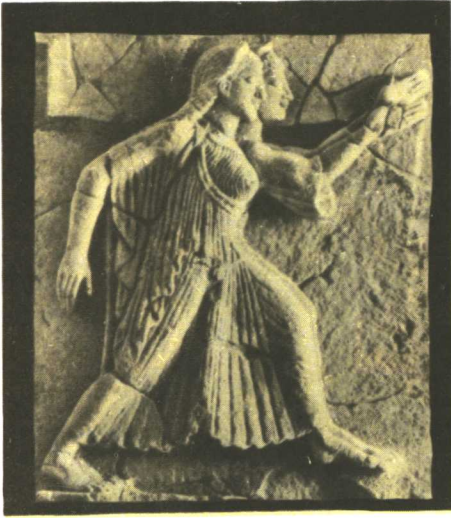
Стреляющий Геракл.  
Статуя восточного фронтона  
храма Афины Афайи  
на о. Эгина.  
Мрамор. V век до н. э.  
◁ Высота 79 см.



Гипподамия.  
Деталь скульптурной группы  
западного фронтона храма  
Зевса в Олимпии.  
◁ Мрамор. Середина V века до н. э.

А. Майоль.  
Средиземное море.  
Камень. 1902—1905.  
◁ Высота 104 см.

А. Майоль.  
Помона.  
Бронза. 1910.  
Высота 161 см.



чувственная,— стоит на земле на одном уровне с нами. Но нет, протянув руки с плодами навстречу зрителю, Помона не снисходит до него. К ней нельзя приблизиться familiarно — вокруг статуи как будто очерчен магический круг. И мы вдруг понимаем, почему она, столь земная, недоступна: ведь это богиня!

«Помона» естественно чувствует себя в любой среде: в концертном зале морозовского особняка на Пречистенке (ныне здание Академии художеств СССР), в котором стояла в виде кариатиды, в шумной экспозиции музея на Волхонке, на зеленых лужайках сада Тюильри в Париже, где находится одна из отливок статуи. Ей присуще и другое важное качество — полнокровность формы. Издавна эти ассоциировалось с «рогом изобилия», символизируя гармонию жизни (такая форма была, кстати, и идеалом Бурделя). Своей тяжеловесной грацией «Помона» возрождает исконно античный смысл слова «статуя»: «то, что стоит», что устойчиво и не подвержено переменам. Словом, это воплощение природы в ее постоянстве, покое.

Различие их творческих принципов особенно ярко видно в отношении к античным божествам. Бурдель создал целую галерею их образов. Здесь и Аполлон, и Афина, и Геракл, и Бетховен-Вакх, и весь божественный Олимп во фризе Театра Елисейских по-

лей с его стремительно летящими музами (так близкими нереидам с греческих рельефов), и сам автор верхом на Химере, явно переключившийся с греческим Дионисом на осле. Но его олимпийцы — боги нашего времени. «Аполлон» трактован в противовес разъедающему психологизму Родена подчеркнуто однозначно. Он смел, неукротим, блещет силой ума. Это божество олимпийского храма, словно дожившее до XX века. Но еще удивительнее «Паллада». Богиня-воительница, обычно изображаемая в полном вооружении, превратилась в девочку-подростка. Мастер представил ее обнаженной, что по тем временам было неслыханной дерзостью. Особенно выразителен контраст идеальных пропорций тела и одухотворенного лица. С едва заметной скептической улыбкой она смотрит на мир, будто сознавая, что может противопоставить ему единственно силу духа.

В бурделевских образах пульсирует его смятенный дух, даже если внешне они спокойны. Искусство было для него нескончаемой битвой. «Бесконечно обновляясь,— говорил он,— моя мысль старается задержать на миг поток летящих дней». Так же думали и древние. «В одну и ту же реку нельзя войти дважды»,— говорил древнегреческий философ Гераклит Эфесский.

Другое — у Майоля. Всю жизнь он трудился над образами жен-

щин — сидящих, лежащих, коленапреклоненных. Все они на редкость оригинальны, неповторимы, как и воплощенные в них στοιχεία природы. «Средиземное море» — самая задушевная из статуй мастера. Перед нами сидящая задумчивая женщина, первоначально названная ваятелем «Мыслью» (названиям он всегда придавал большое значение). Скульптура компактна, замкнута. Все ее части словно овеяны воздухом, нет ни одной жесткой грани, как у морской волны, когда она, медленно набегая на берег, внезапно застывает, прежде чем рассыпаться мириадами брызг (у Майоля даже есть этюды на подобную тему, картина «Женщина в волнах»). Мастер далек от того, чтобы сделать стихию носителем буйной жизненной силы. Он хотел выразить в расслабленном и одновременно целенаправленном движении фигуры мудрую работу природы, недоступную человеку. Скульптура лишена героики, психологизма. Это полусонная мысль моря о его первосущности, бренности человека, приобщающегося к бессмертию мира.

Майолю дороги каждая травинка, любое живое существо. Он был готов ударить человека, убивавшего летевших на свет мотыльков: «Природа создает столько жизней, столько форм, и все разные. А для чего среди всего этого существуем мы? Что мы такое? Философы и ученые полага-



ют, что до многого додумались, но ничего объяснить не могут. Только древние сумели кое-что понять. Они единственные, кто рассуждал здраво. Они доказали свое уважение к жизни, верно?»

Может показаться странным, что Майоль порицал Бурделя за его приверженность к изображению античных богов: «Разве мы в Греции, чтобы делать Минерву?» В конце жизни писал: «Нашему времени не нужны боги. Он не понимал, что своими «Помонами» и «Флорами», «Реками» и «Нимфами» творит новый миф и что его женщины — воплощение богинь, в которых заключены высший разум, гармония природы.

Оба скульптора, каждый по-своему, совершили заметную эволюцию в своем творчестве. От ранних, патетических, бугрящихся мышцами фигур, хранивших роденовское влияние, Бурдель поднялся к своей классике — «Гераклу» — и кончил статуями «Умиравший кентавр» и «Сафо». Произведения при всей гениальности обнаруживают какой-то надлом в душе ваятеля, всегда пылавшей романтическим огнем. Между ними промежуток в десять лет, но настойчиво решается одна и та же тема — смерти творца. Кентавра Бурдель представляет молодым, с лирой. Может быть, это французский Хирон, случайно раненный отравленной стрелой Геракла и, добровольно уступив бессмертие Прометею, нисходящий в Аид? Он умирает без пафоса, стоя. Причиной смерти стала его двойственная природа. Душа рвалась к небесной музыке, а тело тянуло к земле. В «Умиравшем кентавре» многие видели предчувствие первой мировой войны. Но это и предчувствие собственной кончины. Еще отчетливее оно в статуе «Сафо» — босой, печальной, припавшей к тяжелой лире. Почему мастер решил воплотить нежную душу древнегреческой поэтессы в мрачной бронзе? Сафо величава, трагична; кажется, что ее лира только что умолкла. Песня замерла, поток жизни иссяк. Спустя четыре года Бурделя не станет.

А что же Майоль? Пройдя свой пик — «Помону», — он сохранил свежесть в памятнике павшим в Баньюле и статуях «Воздух», «Река», «Три нимфы» 1930-х годов. Видимых перемен в его творчестве

не произошло. Глядя на эти произведения, приходит мысль, что в античности мастер любил то, что казалось, противоречило его вкусам. Например, фронтоны храма в Олимпии, где буквально слышится стук копыт кентавров. Его фигуры претерпевают странную метаморфозу. Они перестают «стоять», начинают словно отрываться от постаментов, то взлетая над ними, как статуя «Воздух», то стекая, как «Река», то повисая в пространстве, как «Раненый воин» в рельефе памятника павшим, который Майоль считал одним из лучших своих творений. Рельеф вызывает в памяти статую «Умиравшего воина» с фронтона эгинского храма. Мастер хотел показать «невесомость» человеческого тела; то, что оно принадлежит не только земному, но сопрягается и со сферой нематериального — ведь это изваяно в памяти павших сограждан.

Если Бурдель как бы преждевременно умер в своей пластике, то Майоль, старея, все больше

молодел. Его последняя модель, Дина Верни, казалась ему постоянно меняющейся, и он не мог «дважды вступить в одну и ту же реку». Так он и скончался в 1944 году, не поняв ее до конца. «Гармония», моделью для которой служила Дина, осталась неоконченной.

Печальная Сафо и светлая Гармония. Затухающие звуки арфы и олицетворение самого ценного греками — меры, гармонии. Так Бурдель и Майоль, два столь поллярных мастера, пришли к одному и тому же, кончили на прекрасном «античном» аккорде, в котором мажор слился с минором, и где в хоре трагедии звучали голоса надежды. «Искусство — круг, в который надо вступить», — говорил Майоль. Ему вторил Бурдель: «Не боимся проделать вновь вечный круг; искусство мира и всех времен едино». Это был круг познания истины.

Л. АКимова,  
кандидат искусствоведения

Бегущие nereиды.  
Метопы храма в святилище  
Геры близ Пестума.  
Песчаник. Конец VI века до н. э.  
◁ Высота около 50 см.

Э.-А. Бурдель.  
Аполлон и музы.  
Фрагмент фриза для Театра  
Елисейских полей.  
◁ Гипс. 1910—1913.

Э.-А. Бурдель.  
Сафо.  
Бронза. 1887—1925.  
Высота 150 см.



## БЕСЕДЫ О ПЛАСТИЧЕСКОЙ АНАТОМИИ

Нужно ли художнику изучать анатомию? Ответ может быть только один — конечно, нужно. Как это ни покажется странным, всякое искусство основывается на науке. Мог ли, например, средневековый зодчий создать такое чудо, как готический собор, не опираясь на свод фундаментальных и разнообразных знаний, удивительных для того времени? А музыка — и композитору, и скрипачу, и пианисту, и певцу нужно много лет тщательнейшим образом изучать такие науки, как теория музыки, гармония, контрапункт, полифония.

Человек был и остается в центре внимания художника, и вот именно пластическая анатомия помогает познать, понять секреты красоты его тела, всю сложность этой живой, движущейся и видоизменяющейся формы.

Надо учиться не слепо срисовывать какие-то там выпуклости, бугры, а рисовать форму, строить ее конструкцию, разгадывая содержание. Вспомним слова Михаила Александровича Врубеля: «Вдохновение... все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника».

Пластическая анатомия — тесно связанная с изобразительным искусством наука, которая дает представление о внутреннем устройстве тела человека, определяющем его внешние формы.

Беседы, которые мы вам предлагаем, рассчитаны на начинающих художников. В них основное внимание уделено наиболее существенным сведениям о строении костей и механике их сочленений, допускающих такое великое многообразие движений тела, и о двигателе костного аппарата — мышцах.

### АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ И ШЕИ

#### Череп

Характер головы каждого человека обуславливается особенностями строения формы его черепа.

Череп надо рассматривать состоящим как бы из двух частей. Одна из них — вместилище головного мозга, называется **мозговым черепом**, а другая, которая служит опорой для органов зрения, обоняния и вкуса, носит название **лицевой**.

Рассмотрим сначала крупные кости, образующие мозговую часть черепа, парные и непарные. Это **лобная кость**, **две теменные**, **затылочная** и **две височные кости**. Они связаны между собой так называемыми швами, которые имеют сложный рисунок. Лобная кость с теменными — **венечным швом**. Сзади теменные кости соединены с затылочной костью **лямбдовидным швом**, а между собой посередине черепа **стреловидным швом**.

Форму лицевого черепа определяют две **верхнечелюстные кости**; две **скуловые**, непарная **нижнечелюстная кость** и две **носовые кости**.

Есть еще несколько небольших костей, на форму головы особенно не влияющих, назовем только **кли-**

**новидную**; она образует наружную стенку глазницы и выступает как бы клином наружу в височной ямке между лобной и височной костями. На профильном рисунке черепа эта кость хорошо видна.

И наконец, упомянем **подъязычную кость**, расположенную как бы в подвешенном состоянии в области шеи. К ней крепятся такие органы, как язык, гортань, некоторые мышцы шеи. С костями нижней поверхности черепа эта подъязычная кость соединяется связками и мышцами.

Большую роль для пластики головы имеет **лобная кость**. При фронтальном расположении головы она занимает примерно третью часть по высоте, и поскольку покрыта лишь тонким слоем мускулов, формы ее отчетливо проступают наружу. Слева и справа от средней линии имеются выпуклости — **лобные бугры**, а под каждым из них **надбровные дуги**. Нижнее, относительно острое завершение их образует верхнюю границу глазных впадин и называется **надглазничным краем** лобной кости. Углубление между надбровными дугами называется **надпереносьем**, кнаружи лобная кость, продолжая надглазничный край, переходит в **скуловой отросток**, который соединяет лобную кость со скуловой, а продолжаясь кверху, скуловой отросток переходит в **ребень**, острые боковые грани лобной кости — в **височную линию**, ограничивающую **височную впадину**.

Височная впадина заполнена двумя костями: уже упомянутой клиновидной и **височной**, которую, как и все крупные кости верхней части черепа, можно легко прощупать под кожей. Височная кость связана сзади с **затылочной костью**, сверху с **теменной** и спереди с клиновидной и скуловой. Сзади, внизу на височной кости расположен **сосцевидный отросток**.

**Лицевую часть черепа**, ее пластику определяют прежде всего такие сложные по форме кости, как скуловые, верхнечелюстные и непарная нижнечелюстная.

Скуловую кость можно легко просматривать на всем протяжении. Она образует наружный и нижний край глазницы, а ее **височный отросток** со **скуловым отростком** височной кости образует таким образом **скуловую дугу**, которая также хорошо видна, значительно влияя на форму головы.

**Верхнечелюстная кость**. Ее лобный отросток соединен наверху с лобной костью и с небольшими, но существенными с точки зрения формы **носовыми костями**. (Они-то, собственно, и решают форму носа.) Спереди, как бы обходя грушевидное отверстие черепа, она связана со своей парной костью другой половины черепа и образует переднюю носовую ось, которая четко выступает в нижней части грушевидного отверстия, ведущего в носовую полость. Нижняя часть верхнечелюстной кости переходит в **луночковый отросток**, на нем расположены зубные лунки.

И наконец, последняя крупная кость черепа —

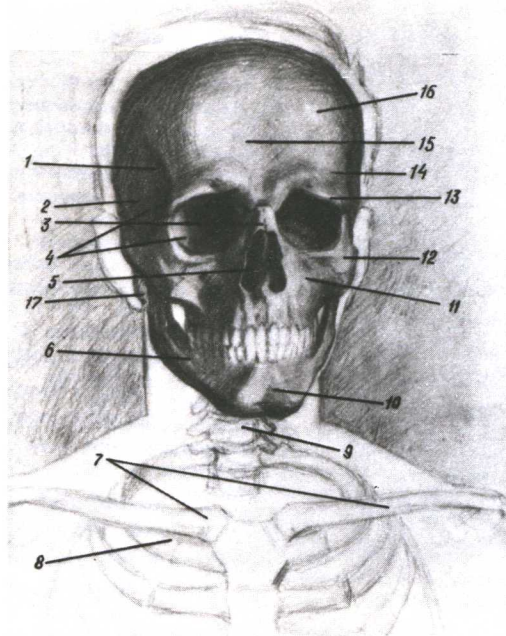
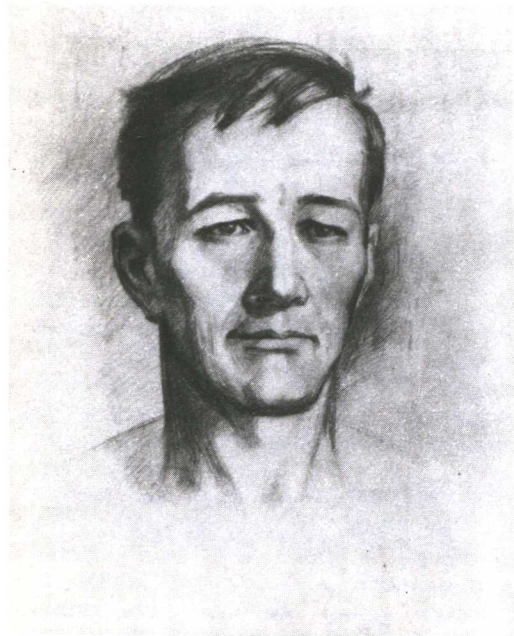


Рис. 1.  
Общий вид головы.

- Рис. 2.
1. Височный гребень
  2. Височная кость
  3. Носовая кость
  4. Клиновидная кость
  5. Грушевидное отверстие
  6. Тело нижнечелюстной кости
  7. Ключицы
  8. 1-е ребро
  9. Седьмой шейный позвонок
  10. Подбородочное возвышение
  11. Верхнечелюстная кость
  12. Скуловая кость
  13. Надглазничный край лобной кости
  14. Надбровная дуга
  15. Лобная кость
  16. Лобный бугор
  17. Сосцевидный отросток

непарная **нижнечелюстная**. Она завершает череп в нижней его части, и, естественно, ее величина и форма играют большую роль в пластике головы. Кость можно прощупать на всем протяжении; она имеет две ветви — правую и левую, которые почти под прямым углом уходят вверх и заканчиваются двумя отростками — **суставным** и **венечным**. Суставной отросток, расположенный сзади, венчает суставную головку; при открывании рта она продвигается вперед, выходя на суставный бугорок височной кости. Венечный отросток, находясь с внутренней стороны скуловой дуги, служит местом прикрепления височной мышцы.

Нижнечелюстная кость имеет шестнадцать зубных лунок, а верхнечелюстные кости по восемь каждая.

Высота головы имеет большое значение при определении пропорций: она составляет одну восьмую длины тела. Не следует, однако, забывать и об отклонениях от этого канона: высота черепа может укладываться в длину тела и 7,5—7 раз и даже менее, чем ниже рост человека, тем относительно больше его голова.

И наконец, последнее, что остается сказать, это о шее. Здесь надо пока ограничиться знанием, что череп связан со скелетом всего тела шейным отделом позвоночника, состоящим из семи шейных позвонков. Запомним для начала самый нижний — **седьмой**. На обнаженной шее он проступает отчетливо, и при рисовании играет роль ориентира.

## МЫШЦЫ ГОЛОВЫ

Мышцы головы имеют две основные функции, по которым они подразделяются на **мимические** и **жевательные**.

Эти основные функции и определяют их характер: при относительной слабости и нежности мимических мышц жевательные значительно мощнее и расположены по сторонам головы.

**Височная мышца** хорошо заметна для глаза во время жевания. Она расположена в височной ямке, крепясь в верхней своей части к височному гребню, а в нижней к венечному отростку нижнечелюстной кости. Ее функция — поднимать нижнечелюстную кость и закрывать рот.

**Собственно жевательная мышца** крепится в верхней своей части к скуловой кости и к скуловой дуге, а внизу к нижнечелюстной кости, заполняя ее угол. Эта мышца так же хорошо просматривается при жевании. Она поднимает нижнечелюстную кость, смыкает зубы.

**Мимические мышцы** при своем сокращении осуществляют то, что мы называем мимикой — отражение эмоционального состояния посредством воздействия на всю кожу лица.

Располагаясь в верхней, средней и нижней частях лица, мимические мышцы делятся соответственно на три группы.

Прежде всего это **лобная мышца**. Вверху она крепится к **сухожильному шлему**, который облегает всю верхнюю часть черепа, а внизу к коже в области бровей, которые она и поднимает вместе с кожей, что является ее функцией. У внутреннего конца бровей, прикрепляясь одним концом к их коже, а другим к кости, **бровная мышца** сближает брови, образуя вертикальную складку.

Покрывая собой глазницу, **круговая мышца глаза** смыкает глазную щель и спускает брови.

**Круговая мышца рта** плотно смыкает ротовую щель, а вот открывание рта осуществляет большее количество мышц: **скуловая мышца, мышца смеха, квадратная мышца верхней губы, квадратная мышца нижней губы, треугольная мышца, мышца трубочей**.

Характерная особенность мимических мышц — они имеют свойство сокращаться не только самостоятельно, но и совместно с другими, что способствует чрезвычайному богатству пластического выражения эмоций на лице человека: неудовольствие, гнев, презрение, плач, смех, веселье, радость, удовольствие и т. д.

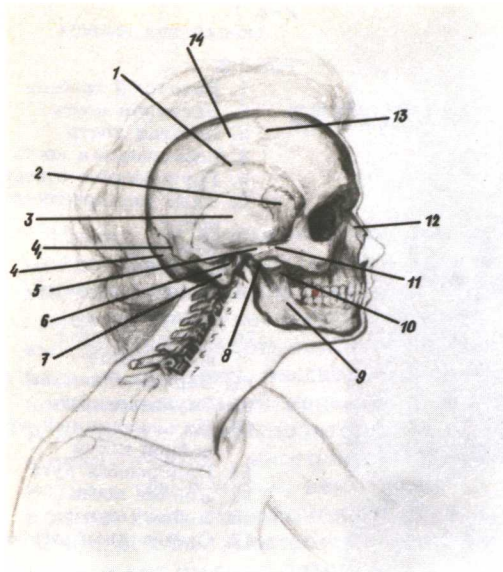


Рис. 3.

1. Височный гребень
2. Клиновидная кость
3. Височная кость
4. Затылочная кость
- 4<sub>1</sub>. Лямбдовидный шов
5. Скуловой отросток височной кости
6. Слуховой проход
7. Сосцевидный отросток височной кости
8. Суставный отросток нижнечелюстной кости
9. Тело нижнечелюстной кости
10. Венечный отросток нижнечелюстной кости
11. Височный отросток скуловой кости
12. Носовая кость
13. Венечный шов
14. Теменная кость

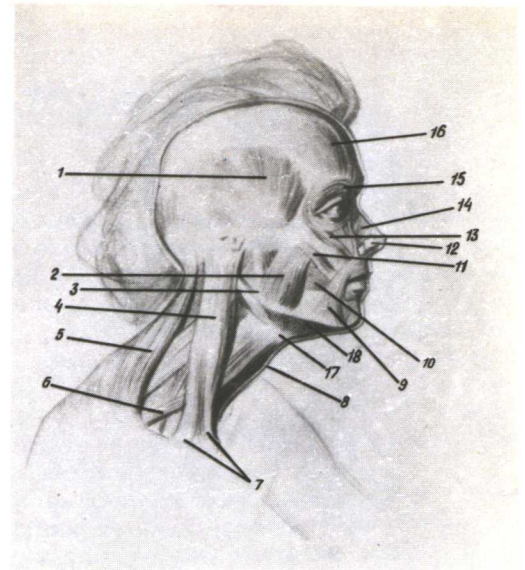


Рис. 5.

1. Височная мышца
2. Жевательная мышца
3. Двубрюшная мышца, ее заднее брюшко
4. Грудиноключично-сосцевидная мышца
5. Трапециевидная мышца
6. Подъязычнолопаточная мышца
7. Ключичная и грудинная порции грудино-ключичнососцевидной мышцы
8. Гортанное возвышение
9. Треугольная мышца
10. Мышца трубочей
11. Скуловая мышца
12. Носовые хрящи
13. Квадратная мышца верхней губы
14. Носовая мышца
15. Круговая мышца глаза
16. Лобная мышца
17. Подъязычная кость
18. Двубрюшная мышца, ее переднее брюшко

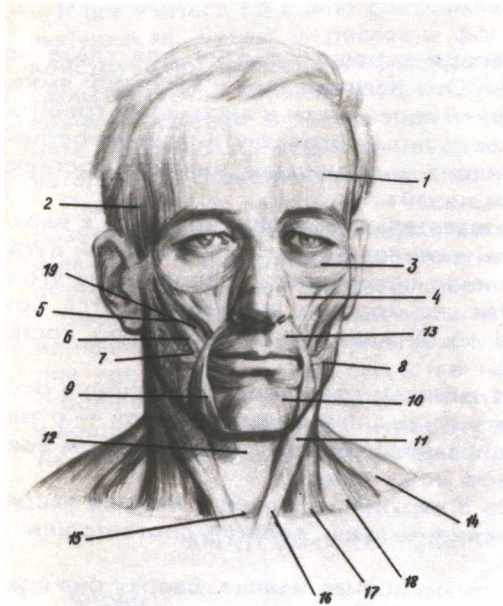


Рис. 4.

1. Лобная мышца
2. Височная мышца
3. Круговая мышца глаза
4. Квадратная мышца верхней губы
5. Скуловая мышца
6. Мышца трубочей
7. Мышца смеха
8. Жевательная мышца
9. Треугольная мышца
10. Квадратная мышца нижней губы
11. Грудиноключично-сосцевидная мышца
12. Гортанное возвышение
13. Круговая мышца рта
14. Трапециевидная мышца
15. Яремная ямка
16. Грудинная порция
17. Ключичная порция грудиноключично-сосцевидной мышцы
18. Большая надключичная ямка
19. Собачья мышца

## МЫШЦЫ ШЕИ

Форму шеи прежде всего определяет **грудино-ключичнососцевидная мышца**, получившая свое столь сложное название от мест прикрепления: вверху она крепится к **сосцевидному отростку** височной кости черепа, который уже упоминался в описании костей черепа. От сосцевидного отростка она направляется вниз и вперед, прикрепляясь двумя своими головками к ключице и грудине, грудной кости. Мышца хорошо видна на всем своем протяжении и в значительной степени определяет пластику шеи. Если смотреть на шею спереди, то внутренние порции, головки этой мышцы, крепясь к грудной кости, образуют всегда заметную так называемую **яремную ямку**. (При рисовании шеи яремная ямка, так же как и выступ **седьмого шейного позвонка**, позволяет правильно строить основание цилиндра шеи, именно их взаиморасположение и служит

ориентиром.) Функция этой мышцы: при сокращении одного мускула он наклоняет голову в свою сторону, поворачивая лицо в противоположную. (У человека, смотрящего вправо, сокращается левая грудиноключичнососцевидная мышца.) При одновременном сокращении обоих мускулов происходит пригибание шеи к груди.

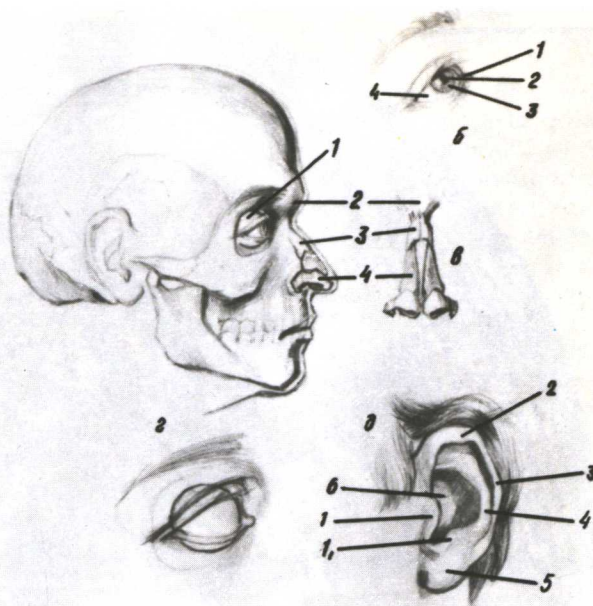
Продолжая рассматривать шею спереди, упомянем следующие образования: **подъязычную кость** (незаметную для глаза, ее можно только прощупать), а затем, еще ниже, **гортань (щитовидный хрящ)**, которая, наоборот, очень хорошо просматривается, образуя на передней поверхности шеи так называемое **гортанное возвышение**, сильно выступающее наружу у худых и пожилых людей.

К подъязычной кости крепится ряд мышц, оттягивающих ее вверх и вниз. При глотании эта кость поднимается вверх, увлекая за собой и гортанные хрящи, что легко заметно для глаза. Поднимают

Рис. 6.

- а) и в) 1. Глазное яблоко  
 2. Лобная кость  
 3. Носовая кость  
 4. Носовые хрящи  
 б) 1. Внутренний угол глаза  
 и слезное мяско  
 2. Зрачок  
 3. Радужная оболочка  
 4. Белочная оболочка

- г) Схема глаза  
 д) 1. Козелок  
 1<sub>1</sub>. Противокозелок  
 2. Бугорок  
 3. Завиток  
 4. Противоавиток  
 5. Долька  
 6. Полость ушной раковины



же подъязычную кость такие мышцы, как **двубрюшная**, имеющая две порции: нижней своей частью обе они крепятся к подъязычной кости, а верхними концами одна порция к сосцевидному отростку, а другая к нижнечелюстной кости. Опускают же подъязычную кость мышцы, идущие от нее вниз к груди и лопатке.

При рассматривании шеи сбоку сразу бросается в глаза большая масса **трапецевидной мышцы**, охватывающей шею сзади и идущей от черепа вниз. Отметим, что впадина, ограниченная сзади трапецевидной мышцей, внизу ключицей, а спереди грудиноключичнососцевидной мышцей, называется **большой надключичной ямкой**.

Итак, пластическая анатомия шеи определяется заметными для глаза анатомическими образованиями: грудиноключичнососцевидной и трапецевидной мышцами, седьмым шейным позвонком, большой надключичной ямкой, яремной ямкой и гортанью — гортанным возвышением. При рисовании шеи надо помнить, что они образуют ее форму.

## АНАТОМИЯ ГЛАЗА, УХА И НОСА

Формы глаза, носа и уха имеют, естественно, существенное значение для художника. Поэтому вкратце опишем их. Грубо говоря, глаз — это шар, находящийся в глазнице и снаружи облегаемый двумя складками кожи — веками, верхним и нижним, с нависающей над ним в той или иной степени третьей складкой (рис. 1). Глазное яблоко расположено в глазнице черепа среди жировой ткани, от характера которой зависит, насколько выступает или погружается оно в глазницу.

Та часть глазного яблока, которую мы видим через глазную щель при открытых веках, это **белочная оболочка** или **белок**; спереди он переходит в выпуклую прозрачную **роговую оболочку**, под которой расположена **радужная оболочка**; она содержит пигмент и состоит из мышц, идущих в радиальном и в окружном направлении. Посредине радужной оболочки имеется отверстие — **зрачок**. Поскольку мышечные волокна радужной оболочки расположены радиально и по окружности, этот зрачок может сужаться и расширяться: расширяется он при недостатке света, а суживается при его избытке.

Глазное яблоко защищено ресницами и веками, последние при мигании увлажняют глаз слезой, для чего во внутреннем его углу имеется углубление — слезное озеро с выступающим наружу образованием, так называемым **слезным мяском**.

При рисовании глаза обратите внимание на то, как лежит веко на шаровидной форме глазного яблока, в какой степени нависает над ним (особенно

у пожилых и старых людей) подбровная складка кожи.

**Ухо.** Ушные раковины составляют вместе с наружным слуховым проходом **наружное ухо**. Основой ушной раковины является эластичный **ушной хрящ**; он отсутствует лишь в нижней ее части — **дольке**. Ушная раковина состоит из **полости, завитка и противоавитка, козелка и противокозелка**. Позади козелка ушная раковина переходит в наружный слуховой проход. Учитывайте это при определении места уха на голове во время рисования. Напоминаю: слуховой проход располагается на черепе **под скуловым отростком височной кости**.

В отличие от уха **нос** имеет как костный, так и хрящевой скелет. Верхнюю часть носа определяют две **носовые косточки**, по сторонам лобные отростки верхнечелюстных, правой и левой, костей. Кроме того, костная часть перегородки носа внутри носовой полости. Хрящи же делятся на **боковые, хрящи крыльев носа и хрящ перегородки носа**.

Пластические формы глаза, уха и носа у различных людей бесконечно разнообразны; и надо стараться, рисуя голову и установив прежде всего характер ее большой формы, не менее внимательно проследить и передать характер формы глаза, носа, уха. Рисовать не глаз вообще, пусть верно построенный, не нос вообще, а именно данный глаз, данное ухо.

В заключение просим рассмотреть внимательно рис. 1 и проанализировать формы головы на основе всего того, о чем здесь говорилось и что, надеемся, вы внимательно проштудировали. Ну, например: на каких анатомических образованиях лежит граница большой корпусной тени головы и шеи?

Вам, например, нетрудно будет найти конфигурацию треугольной мышцы или, скажем, лобного бугра. Но ищите дальше, постарайтесь внимательно проследить в этом отношении всю голову.

Рисуйте теперь голову сами. Все время задавайте себе вопросы: **Что я рисую! Что образует, лепит данную форму!** И не стесняйтесь проверять себя при этом по тексту и таблицам.

В. БОГОМАЗОВ



## ДРЕВНЕРИМСКИЕ МОЗАИКИ И РЕЛЬЕФЫ

Римское декоративное искусство значительно превосходит по своему размаху все, что делалось в этой области на более ранних этапах античности. Исследователи не устают поражаться обилию и разнообразию уже найденных памятников, а впереди, несомненно, новые открытия. Похоже, что древние римляне не мыслили существования без росписей, рельефов на стенах и мозаичного украшения полов.

Завоевание Южной Италии и Сицилии, покорение Греции, подчинение эллинистических царств Малой Азии, Сирии и Египта открыли перед римлянами несметные сокровища искусства. Картины и статуи, изделия из бронзы, драгоценных металлов и стекла хлынули в Рим. Ими стали украшать общественные здания, загородные виллы и дома частных лиц. Предметы искусства пробуждали художественный вкус и страсть к собиранию. Среди коллекционеров были Цезарь, Антоний, Октавиан, полководец Сулла, оратор и политический деятель Цицерон.

«Греция, взятая в плен, победителей диких пленила,

В Лаций суровый внеся искусства», — писал в I в. до н. э. Гораций.

В Вечном городе возникали мастерские, где работали приезжие и местные мастера. Из сплава различных художественных традиций рождались новые, своеобразные произведения, в которых декоративность — чрезвычайно существенный момент. Живопись и скульптура ценились не столько сами по себе, сколько как необходимое украшение архитектуры. Так, Цицерон в письме к своему другу Аттику обращается со следующей просьбой: «...поручаю тебе приобрести барельефы, которые я мог бы вставить в штукатурку стен малого атрия, и две каменные ограды с изображениями для колодцев». Или: «Я ищу то, что особенно подходит для гимназия...»

Не только элита умела ценить и наслаждаться искусством. «Если испытывать страсть к статуям и картинам, — пишет Цицерон в 45 г. до н. э., — то не правда ли, даже мелкий люд может удовлетворить ее лучше, чем те, кто обладает большим числом этих предметов. В нашей столице общественные места очень богаты произведениями искусства на все вкусы...» Действительно, просвещенные коллекционеры или политические деятели, стремившиеся

к популярности, заботились об украшении храмов и портиков, садов, парков и общественных бань — терм, излюбленного места времяпрепровождения римлян. Раскопки Помпей и Геркуланума, давшие бесценный материал для изучения жизни и быта римских городов, показали, что росписи и мозаики были распространенным декором жилого дома.

В Эрмитаже представлены прекрасные образцы римских мозаик. «Атрибуты Геракла» конца I — начала II века нашей эры наиболее ранняя из них. Она была найдена в 40-е годы XVIII века близ Аветинского холма в Риме. Такие небольшие мозаичные картины, обрамленные орнаментом, назывались эмблемами. Из кубиков разноцветного мрамора с добавлением кусочков смальты исполнена композиция, посвященная популярному герою античности — Гераклу. Широкая горизонтальная коричневая полоса делит изображение надвое. Она служит как бы подставкой для атрибутов Геракла — палицы, чаши для вина и маски героя, выложенной из темных камешков различных оттенков. В нижней части эмблемы — пара кабанов везет покрытую красным ковром повозку, на

Мозаика «Гилас и нимфы».  
Разноцветный камень, мрамор.  
Конец III — начало IV в.  
242×443.

Мозаика «Июнь».  
Разноцветный камень, смальта.  
III в.  
50×50.  
Фрагмент.

ярко-зеленом передке которой три яблока. Нет сомнений, что художник изобразил мифические золотые яблоки, дарующие вечную молодость, похищенные Гераклом из сада нимф Гесперид по приказу царя Эврисфея. Кабан считался посвященным животным Геракла. Так греческие мифы естественно и органично входили в мир образов и сюжетов римского искусства.

В художественной манере мастера ощутимо стремление подражать живописи, достигая в мозаике эффекта сочного красочного мазка. Особенности композиционного построения также объясняются воздействием стенописей. Действительно, в I веке натюрморт, составленный из съестных припасов и домашней утвари, становится излюбленным в стенописи. Причем некоторые предметы изображались как бы стоящими на приподнятой полке. Тем самым поле композиции делилось на два уровня. Постепенно первоначальный смысл забылся, полка превратилась в разделяющую полосу, но художники продолжали пользоваться привычной двухчастной композиционной схемой. В живописи также встречаются изображения повозок с атрибутами богов. Так в доме Веттиев в Помпеях два козла тянут тележку с атрибутами Диониса, а баран — повозку с атрибутами Гермеса.

Лучшая из эрмитажных мозаик — «Июнь» — почти вся выложена из разноцветной смальты. Кудрявый босоногий мальчик в короткой тунике олицетворял для римлян именно этот месяц. Над его головой латинская надпись: «Junius». Щедрое плодородие итальянского лета воспевает художник. В правой руке мальчик держит корзину с луком, который с давних времен был непременной принадлежностью римского стола. «От дыхания наших дедов и прадедов разило чесноком и лу-

ком, но их дух был духом мужества и силы», — с гордостью писал в I в. до н. э. ученый-энциклопедист Марк Теренций Варрон. Мозаичисту показалось недостаточным изобразить в другой руке мальчика поднос с фруктами. Слева, около стола, он поместил высокую корзину, наполненную плодами. Дары моря — две крупные рыбы, сверкающие чешуей, — лежат на низком столике, третья соскользнула на пол к ногам мальчика. Морские обитатели свисают и над корзиной с фруктами. Вспоминаются упреки римлянам философа Сенеки, что из-за чревоугодия они готовы «рыскать по морским глу-

бинам и вырывать раковины на неведомом берегу отдаленнейшего моря».

Восхищает цветовое богатство мозаики: теплых охристых тонов туника, поблескивающая нитка ожерелья из позолоченной смальты, ярко-красные яблоки на голубом подносе, чешуя рыб, переливающаяся зеленым, синим, желтым, красным, коричневым. Звучными аккордами выделяется этот предметный мир на спокойном светло-желтом фоне. «Июнь» — часть созданной в III веке композиции, своеобразного иллюстрированного календаря. Так же аллегорически были представлены и дру-





Рельеф «Борьба Тезея с разбойником Скироном». Терракота. I в. 37×36,5.

гие месяцы. В центре же, вероятно, помещалось изображение Земли, Солнца или Луны.

Самая большая мозаика — «Гилас и нимфы» — найдена в 1853 году недалеко от Рима, близ терм Платины, жены императора Траяна. Мозаика была куплена для Эрмитажа в 1856 году. Помимо цветного камня и смальты, в ней использован кирпич. Сюжет взят из греческой мифологии. В мифе об аргонавтах повествуется о том, как прекрасный юноша Гилас, любимец Геракла и его оруженосец, во время стоянки корабля «Арго» у острова Кеос отправился за водой и был похищен нимфами, покоренными его красотой. Художник изобразил Гиласа, когда тот, еще не подозревая об ожидающей его участи, любит нимфами из-за скалы. Две из них в венках, склонившись над источником, выливают воду из сосудов. Третья еще не вышла на заросший тростником берег, видна только ее голова над водой.

*Из родника же прекраснотекущего  
выплыла нимфа,  
Водная нимфа, и сразу она  
заметила Гила,  
Что перед нею блистал красою  
и прелестью нежной...*

— так описывал этот эпизод в поэме «Аргонавтика» греческий

поэт III в. до н. э. Аполлоний Родосский. Это произведение было переведено на латинский язык и пользовалось большим успехом в Риме. Миф о Гиласе послужил сюжетом не только для мозаики, но и для стенных росписей в Помпеях и Геркулануме. Он изображался на серебряных сосудах, саркофагах, монетах. Эрмитажная мозаика создана в самом конце III века. Сумрачная по колориту, она пронизана экспрессией, что проявляется в беспкойных ритмах и нарочитой деформации фигур.

Созданный в I веке мраморный рельеф, вероятно, некогда украшал храм в городе Нола на юге Италии. На плите изображена гирлянда из листьев лавра, подвешенная между двумя черепами жертвенных быков. Посередине над гирляндой — изысканной формы кувшин для возлияний, который пользовались во время религиозных ритуалов.

С древнейших времен у разных народов существовал обычай приносить в жертву богам быков и других животных. Их черепа, украшенные гирляндами, вешали на стенах храмов. Со временем реальные предметы стали заменять их изображением. Частью такого рельефного фриза и была

эрмитажная плита. Эта работа отличается тонкостью и изяществом исполнения. Мелкие насечки на рогах передают их шероховатую поверхность. Волнистые изгибы лент заполняют пространство фона, определяя нарядность композиции. Мастерски исполнены листья и плоды лавра — священного дерева Аполлона. В правление Августа это дерево становится также символом императорского дома.

В том же зале, где и мозаики, выставлен рельеф из обожженной глины с изображением подвига Тезея. Подобные плиты служили в основном для украшения villas, театров, терм, гробниц и кораблей. В каменные и кирпичные стены их закрепляли металлическими гвоздями. Эрмитажный рельеф был частью фриза, повествовавшего о жизни и подвигах Тезея. Битву с жестоким разбойником Скироном, из которой Тезей вышел победителем, и запечатлел художник на плите. Легенда рассказывает, что Скирон обитал у дороги между Афинами и Мегарой. Там, на узком перешейке, подкарауливал он путников и заставлял их мыть ему ноги. Когда человек нагибался, чтобы исполнить волю разбойника, тот сильным ударом ноги сбрасывал несчастного со скалы в море, где его пожирала страшная черепаха. Тезей же сам схватил Скирона за ногу и столкнул в море. Так злодея постигла участь его жертв.

*...разъятые кости  
Тая земля отказалась принять  
и вода отказалась.  
Долго носились они, говорят, и,  
состарившись, стали  
Скалами; скалы хранят и доныне  
Скироново имя,—*

читаем мы в «Метаморфозах» — своеобразном своде античных мифов, написанном в I веке Овидием. В это время был создан и рельеф.

Мы рассказывали всего только о пяти произведениях римского декоративного искусства. Кроме них, в Эрмитаже хранится богатая коллекция рельефов и ваз, погребальных урн и канделябров. Эти памятники красноречиво говорят о темах и сюжетах, занимавших древних римлян, об их образных представлениях, вкусах и любви к прекрасному.

**Е. ХОДЗА,**  
старший научный сотрудник  
Государственного Эрмитажа,  
кандидат искусствоведения



## ЛЕНИНГРАДСКОЕ

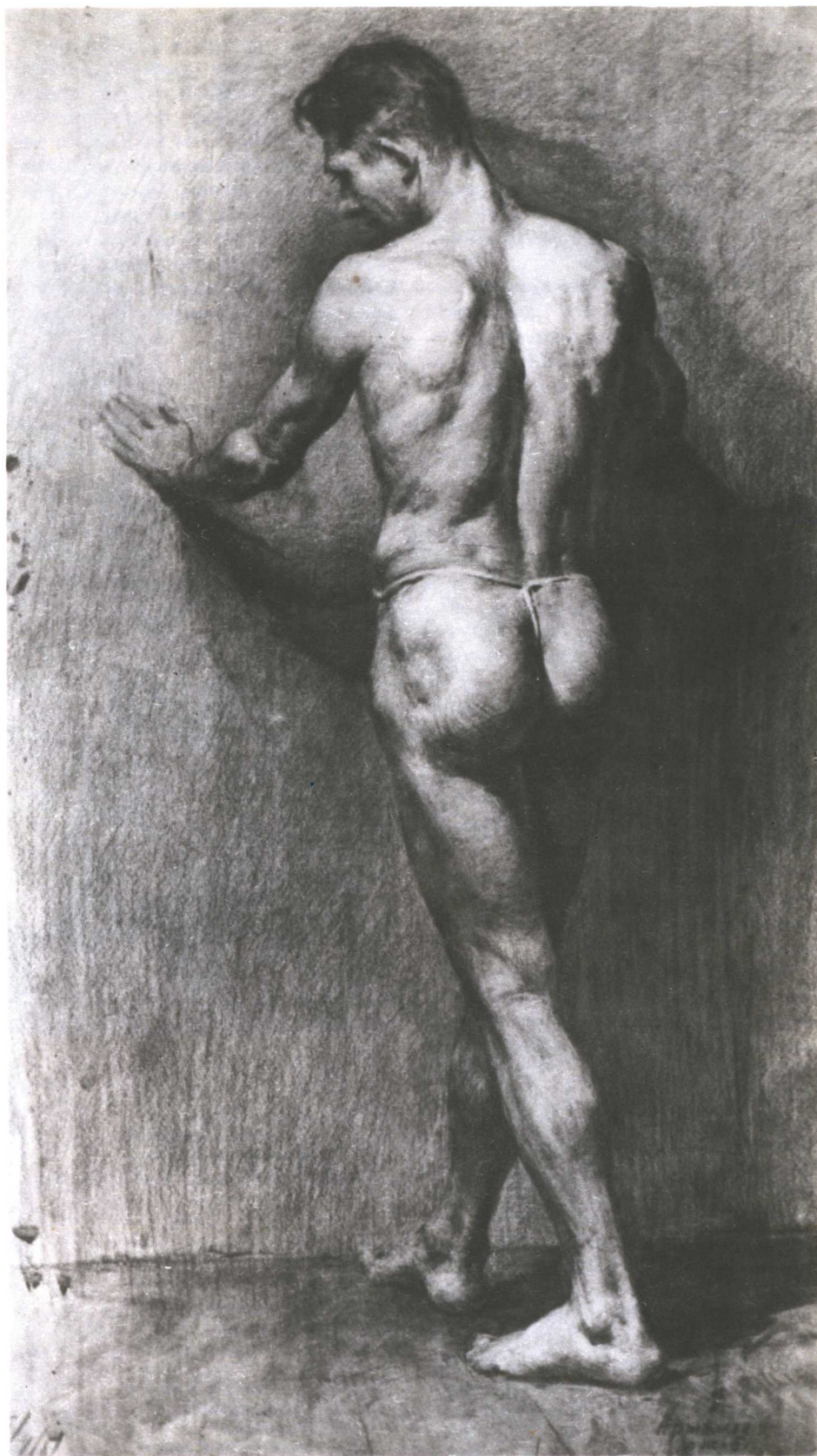
## УЧИЛИЩЕ

## ИМЕНИ СЕРОВА

**К**аждое утро в старинный особняк, что на улице Пролетарской диктатуры, дом 5, приходят девушки и юноши с альбомами, холстами. Они занимаются в старейшем учебном заведении, основанном еще полтора столетия тому назад.

Первый директор «Рисовальной школы на Бирже» Корнелий Христианович Рейссиг был человеком разносторонних дарований, автором первого в России атласа созвездий, учебников по рисованию и черчению. История «Школы на Бирже» связана с именами таких известных художников-педагогов, как П. Чистяков, И. Крамской. Здесь начинали свой путь в искусстве И. Шишкин, И. Репин, В. Суриков, Ф. Васильев, В. Верещагин, Е. Поленова, М. Врубель. Это было необычное для России учебное заведение, куда принимались не только мужчины, но и женщины. Кроме того, поначалу плату за обучение не брали, что делало его доступным для самых широких слоев общества.

В 1857 году Школа перешла под покровительство Общества Поощрения Художеств. На начало XX века приходится ее особый расцвет, связанный с назначением на должность директора Н. К. Рериха. Выдающийся русский художник, ученый и общественный деятель обладал редкой способностью привлекать к своим начинаниям людей талантливых.



А. Артемьев.  
Обнаженная мужская фигура.  
Карандаш.  
5 курс. 1957—1958 гг.

Они становились соратниками, единомышленниками — знаменитый гравер В. Матэ, художественный критик С. Маковский, архитектор А. Щусев, скульптор И. Андреолетти, художники Я. Ционглинский, А. Афанасьев; автор иллюстраций к сказке П. Ершова «Конек-Горбунок» график И. Билибин, молодые тогда художники Н. Химона, А. Рылов.

«Николай Константинович Рерих, создавший себе всесветное имя своим оригинальным, полным поэтического мистицизма искусством, был талантливым директором Школы, все время заботившимся о ней, — вспоминал А. Рылов. — Эта Школа искусства была замечательная, самая свободная, самая демократичная. В царское время, когда господствовал буржуазный класс, Школа Общества Поощрения Художеств открыла свои двери всем желающим посвятить себя искусству или просто познакомиться с ним.

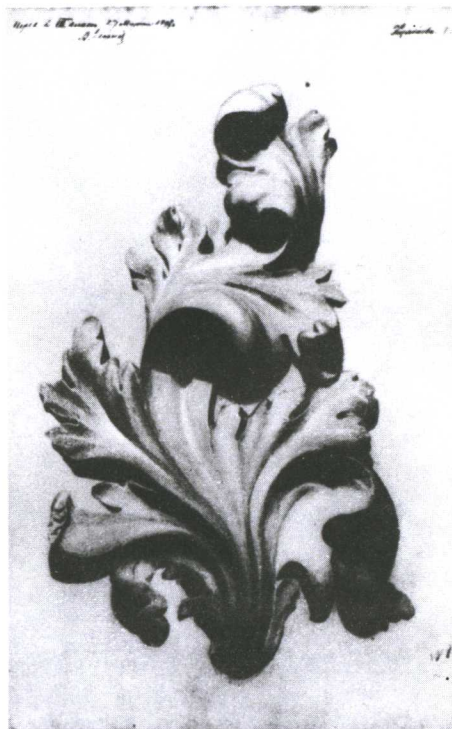
Здесь сидели рядом ремесленник и чиновник, матрос и офицер, студент и дьякон, мальчик от маляра или резчика из далекой провинции, приехавший учиться великому искусству, крестьянская девушка и генеральская дочь. Школа не была подчинена никакому министерству и существовала на свои скудные средства».

Рерих мечтал превратить Школу в подлинный университет искусств, который вместе с филиалами мог бы охватить максимальное число желающих учиться.

1917 год. Великая Октябрьская социалистическая революция. Рерих принял Советскую власть, и его волновала судьба любимого детища — Школы. Теперь он видел возможность организовать на ее базе народную художественную академию. Его обращение в январе 1918 года к комитету Школы сегодня воспринимается как своеобразный завет: «Мы верим в великое значение искусства для жизни народа. Товарищи, какие бы трудности нас ни ожидали, будем твердо помнить, что идея народного просвещения всегда должна быть в человечестве самой нерушимой, самой любимой, самой близкой понятию подвига».

Именно подвигом можно наз-

вать деятельность художников и педагогов, которым ценой невероятных усилий удавалось поддерживать слабый пульс жизни Школы в первые послереволюционные годы. Они не только вели занятия, но и вместе с учениками таскали дрова, топили печи, убирали классы. Ни голод, ни лишения не могли их заставить бросить свое любимое дело. Школа была переименована в художественно-промышленный техникум с



Коробков.  
Гипсовый орнамент.  
Карандаш. 1898.

Е. Залеман.  
Натюрморт.  
Акварель.  
1900-е годы.▷

А. Габрилович.  
Эскиз камня.  
Акварель.  
1906—1911 гг.▷

И. Шиклин.  
Натюрморт.  
Акварель.▷

М. Шагал.  
Рисунок головы.  
Уголь. 1907.▷

государственным ассигнованием и утвержденным учебным планом.

Подвигом можно назвать и всю жизнь Яна Константиновича Шабловского, возродившего в 1934 году, после более чем десятилетних мытарств, то, что оставалось от художественно-промышленного техникума, в прошлом Школы Общества Поощрения Художеств. С особой тщательностью директор подобрал состав педагогов — из числа тех, кому были дороги традиции русского изобразительного искусства с его живыми и плодотворными корнями.

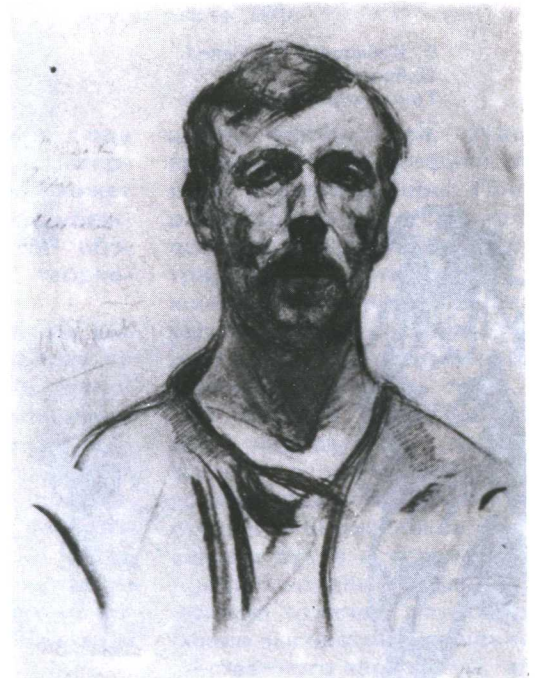
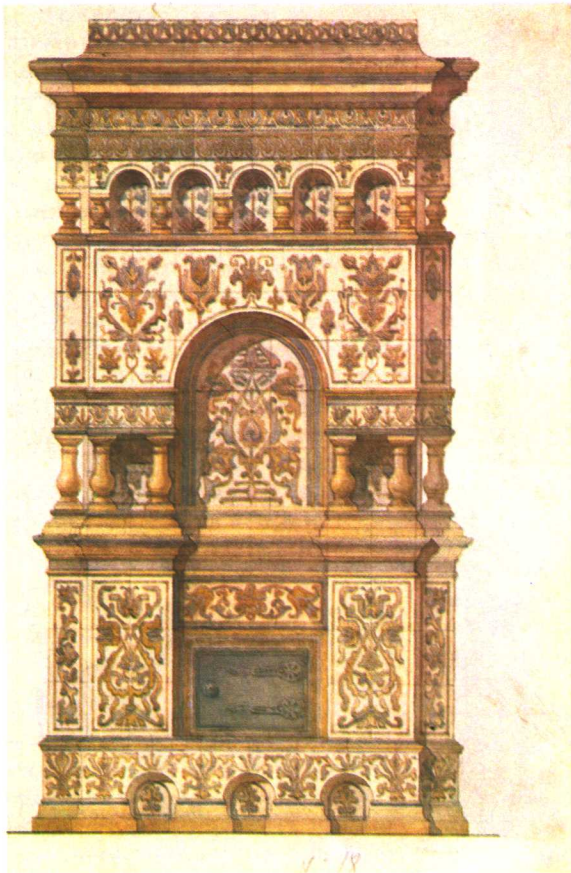
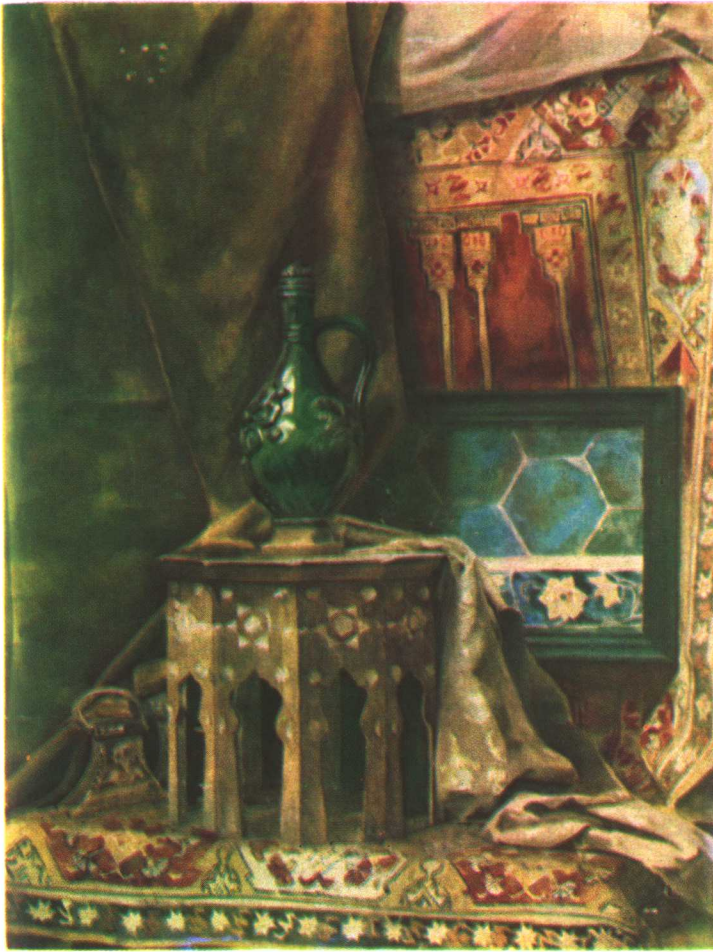
Героическая страница в летописи училища — Великая Отечественная война. Об этом времени скучным языком отчетов рассказывают документы; в них факты и цифры, а за ними люди, их судьбы — мужество и страдания, борьба и вера в Победу. В первый же год после снятия блокады, осенью 1943 года, объявили набор учащихся на первый курс. Сообщения о вступительных экзаменах передавались между сигналами воздушной тревоги и воспринимались как предвестники победы, знаки грядущего мирного времени.

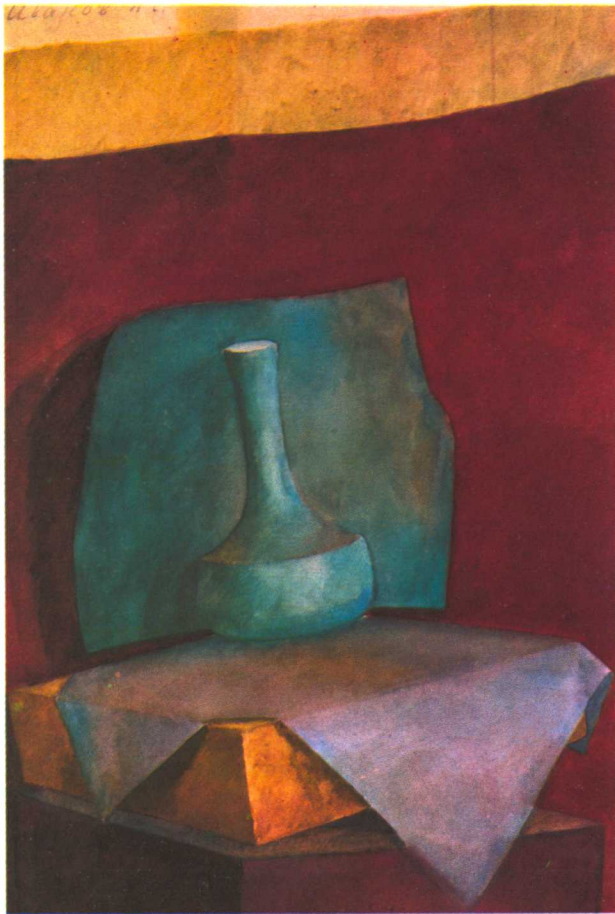
В разрушенном Ленинграде велись большие восстановительные работы, и ему опять потребовались умелые, талантливые руки, художники-исполнители. Училище, как и прежде, откликается на запросы города, открывая новые отделения по подготовке декораторов, оформителей, скульпторов, реставраторов.

В 1961 году училище переезжает по новому адресу. А спустя семь лет ему присвоили имя народного художника СССР Владимира Александровича Серова, президента Академии художеств СССР в 1962—1968 годах.

Менялись адреса и названия, но никогда не рвалась нить, связующая прошлое с настоящим, всегда хранились в стенах училища дорогие традиции отечественной культуры.

**Э. РОМАНОВСКАЯ,**  
методист  
Ленинградского художественного  
училища имени В. А. Серова

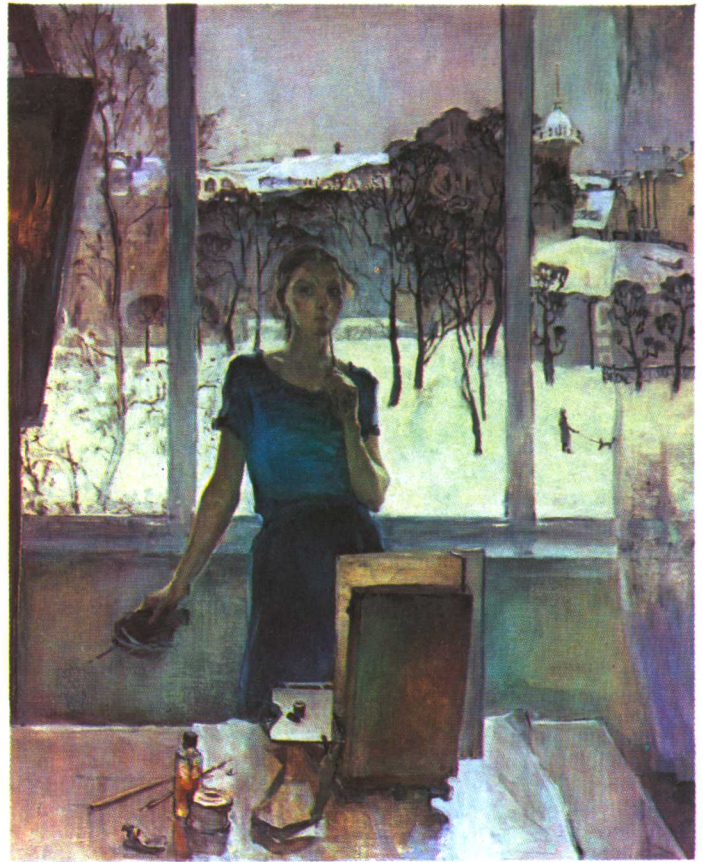




Иванов.  
Натюрморт.  
Гуашь. 1925—1935 гг.

С. Кобышева-Кузьмина.  
Наброски.  
Тушь, карандаш. 1986.

▽



О. Колесина.  
Автопортрет. Масло.  
Дипломная работа. 1983.

Г. Калинина.  
Набросок.  
▽ Карандаш. 1986.



**С. Н. РЕРИХ,**  
почетный член Академии  
художеств СССР

Мой отец, Николай Константинович, очень любил Школу как именно поприще достижений и исканий. Он думал о том, как дать молодому поколению новые подходы и пути в овладении мастерством, развить любовь к древнему искусству, памятникам старины. «Стариной помолодеем», — любил повторять он. Отец видел в творчестве великое созидательство человека. И сам жил напряженно, трудно, часто встречая препятствия со стороны тех, кто боялся новшеств, оставался в скорлупе старого. У Николая Константиновича было прогрессивным само отношение к жизни, чем бы он ни занимался. Особенно убедительно это выразилось в руководстве Школой, с которой связаны самые плодотворные годы его биографии.

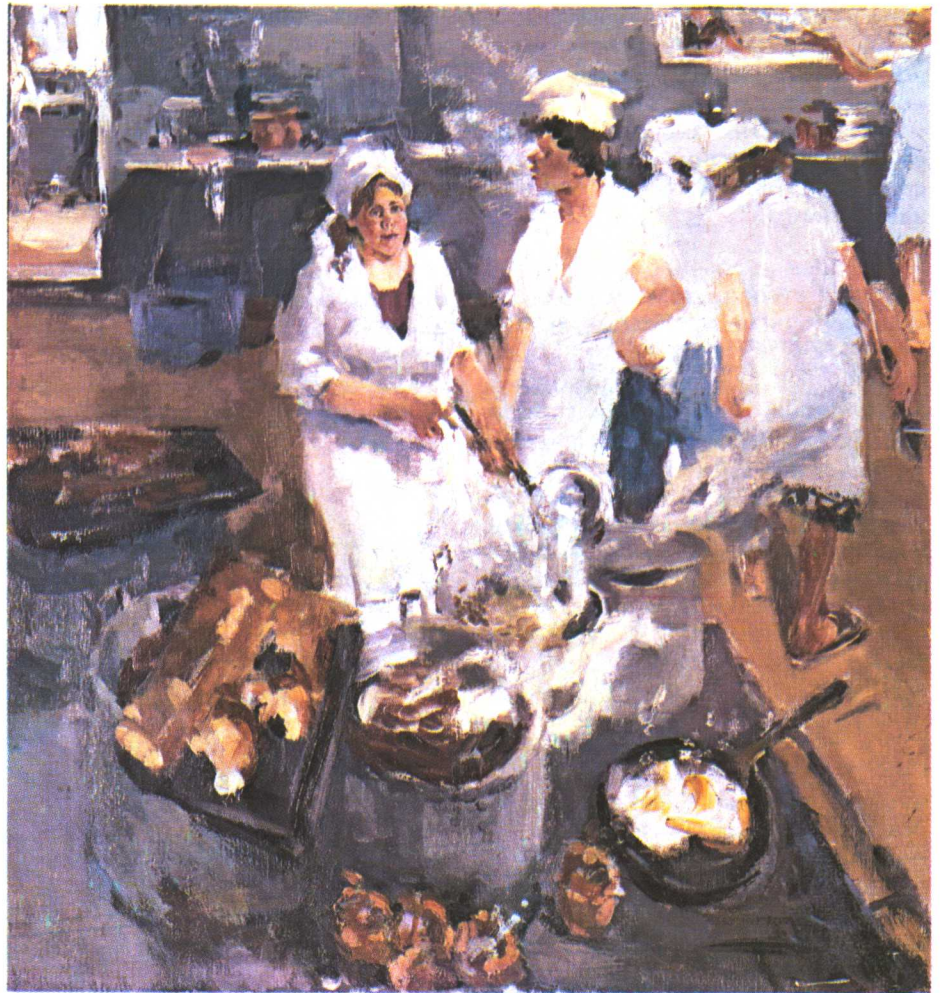
В те годы Школа особенно росла и развивалась. У Николая Константиновича был широкий размах, большие планы. Помнится, что ежегодные весенние выставки работ учащихся становились подлинным художественным событием, о котором писалось в газетах, журналах.

Примечательна редкая способность отца чувствовать природу таланта учеников, умение развивать индивидуальность юного дарования. Он считал самым важным в обучении художника — совершенствование технического мастерства. Главное, говорил он, ощущать полноту жизни и то, что она может дать. Будущие новые формы слагаются из широты знания и глубины сознания. Вспомните, в пустой комнате и думается плохо. Как опытный педагог он понимал, что образование должно быть широким, разносторонним, создавал условия для ознакомления с искусством всего мира.

**С. А. КИРПИЧЕВ,** директор  
Ленинградского художественного  
училища имени В. А. Серова

Основная традиция нашей Школы — высокая требовательность прежде всего к личности педагога-художника.

Костяк педагогического коллектива училища составляют бывшие



С. Ляхович.  
Повара. Масло.  
Дипломная работа. 1981.

воспитанники, вернувшиеся сюда по окончании института. Наверное, не всякий художник может быть учителем, но глубоко убежден, что каждый педагог обязан активно работать творчески.

Организация персональных выставок, участие наших коллег во многих представительных художественных смотрах поднимают авторитет педагогов в глазах воспитанников и престиж училища в целом. А самое главное, помогают сохранять «форму», за которую мы в ответе не только перед собой, но и перед теми, кого учим и у кого учимся, кому хотим передать свои знания и опыт.

У нас в училище овладевают профессией будущие преподаватели детских художественных

школ, оформители, художники промышленной графики, скульпторы и реставраторы. При такой разносторонней специальности основой всего учебного процесса традиционно остаются рисунок и живопись как предметы, без которых не может состояться художник, будь он творцом или исполнителем.

В Проекте ЦК КПСС «Основные направления перестройки высшего и среднего специального образования в стране» отмечается, что выпускников художественных вузов и училищ наряду с профессиональным мастерством должно отличать глубокое понимание высокого назначения художественного творчества, его конструктивной роли в воспитании нового человека, умение с классовых, партийных позиций отра-

жать в искусстве актуальные проблемы современной действительности, утверждать коммунистические идеалы.

В связи с этим значительно возрастают требования к подготовке специалистов и в нашем учебном заведении.

**О. А. ЕРЕМЕЕВ**, проректор  
Института живописи, скульптуры  
и архитектуры имени И. Е. Репина,  
заслуженный деятель искусств РСФСР,  
профессор

Воспоминания о годах юности, ученичества всегда овеяны светлой грустью и благодарностью тем, кто учил, наставлял, помог утвердиться в выборе жизненного пути.

Я занимался в Ленинградском художественном училище, когда оно находилось на Таврической улице, 35, по возвращении с фронта в нелегкие послевоенные годы.

Помню директора, Я. К. Шабловского, педагогов и ту неповторимую атмосферу творчества, которая нас окружала, вселяла веру, давала силы на годы, а может быть, на всю жизнь.

Как человек, причастный к подготовке молодых художников в

**В. Батаков.**  
Балетная школа.  
Пластлин. 1984 г.



институте имени Репина, с особым вниманием отношусь к выпускникам училища и радуюсь, что многие из них достойно пополняют ряды студентов нашего вуза.

Знакомясь с работами студентов училища, вижу серьезное отношение педагогов к воспитанию личности молодого художника, к нелегкой задаче — овладению мастерством, профессиональным ремеслом в самом высоком значении этого слова.

Хочется отметить в системе преподавания почетное место рисунка как основы всех изобразительных искусств.

Ответственная миссия училища в подготовке специалистов для самостоятельной педагогической, творческой и исполнительской работы — профессионалов, которые любят свое дело, свой труд.

Мне приходится бывать во многих средних специальных учебных заведениях страны. Всегда с гордостью отмечаю, что Ленинградское художественное училище занимает среди них одно из достойных мест.

**Т. В. ВОРОБЬЕВА**, старший художник  
райпищеторга Калининского района  
Ленинграда, выпускница декоративно-  
оформительского отделения,  
1982 год

Я оформляю витрины, интерьеры, делаю подвесную рекламу, расписываю стены — сама придумываю, сама и выполняю. Сейчас, спустя годы, благодарна педагогам училища за то, что они старались развить у нас любознательность, наблюдательность, побуждали к самообразованию не только интеллектуальному, но и практическому в том деле, которому мы пришли учиться.

Я занимаюсь на подготовительных курсах в Высшем ленинградском художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, попытаюсь туда поступить. Но как бы ни сложилась судьба, всегда буду помнить родное серовское училище, где для меня определилось самое главное — любовь к избранному делу, профессии.

## АНДРЕЙ РЯБУШКИН

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

**Р**усское искусство конца XIX—начала XX века богато яркими индивидуальностями. Но и среди них Рябушкин остается мастером, создавшим особенный художественный мир. Его самобытность не заявляла о себе громко и шумно. Хорошо знавший художника М. В. Нестеров писал, что «талантливый, тихий-тихий Андрей Петрович Рябушкин... был замкнутый, как бы носящий в себе какую-то тайну. И лишь иногда прорывалась завеса сокровенного, и перед нами мелькали сильные страсти, в нем скрытые». При жизни он не получил широкой известности, а после ранней смерти был почти забыт. Сегодня в это верится с трудом — настолько обеднено было бы наше представление об искусстве того времени без Рябушкина.

Он — исторический живописец, чья главная тема — Русь XVII века. Можно ли было сказать тут что-то новое после великого Сурикова? Под влиянием его полотен оказались многие художники. Но Рябушкин пошел своим путем. Одна из лучших его картин — «Русские женщины XVII столетия в церкви». Здесь нет драматического действия, конфликта, без чего немислимы суриковские картины. Перед нами неторопливое течение жизни. Бытовая сторона воссоздана не ради нее самой, а во имя поэзии, которая здесь заключена. Живописец тщательно изучал костюмы, утварь ушедшей эпохи, но это не сделало его манеру сухой, протокольной. Рябушкин не копирует буквально древний орнамент, старинные фрески, а свободно их варьирует. С другой стороны, не демонстрирует собственное мастерство, а, напротив, как бы скромно отступает в сторону, давая почувствовать красоту изображенного мира, бережно преподнося ее зрителю. В том образе, который он создает, есть реальность и фантазия, историческая правда и вымысел. Безукоризненный художественный такт, вкус и огромная

искренность помогли живописцу избежать малейшего оттенка фальши. Глядя на полотно, нельзя не почувствовать, что под сводами храма совершается нечто



А. Рябушкин.  
Московская девушка XVII века.  
Масло. 1903.  
48×26.

важное. Мастер тонко ощутил дух времени, его глубоко волновало то, как передать аромат минувшего.

Рябушкин в числе первых стал воспринимать историю сквозь призму искусства XVII века. Красочность, декоративность полотна связаны с нарядностью ярославских росписей, убранства церк-

вей той эпохи; это настоящий праздник цвета. Красота у мастера — признак душевной цельности, искренности. В гармонии красок, выразительно построенной композиции, прихотливости ритмов виден самобытный мастер.

Биография Рябушкина небогата событиями. Он родился 29 октября 1861 года в селе Борисоглебском близ Воронежа. Его отец и старший брат были иконописцами, и в детстве мальчик помогал им. Жизнь его, вероятно, и пошла бы по этому руслу, если бы не встреча с художником А. Х. Преображенским. Когда юноша осиротел, тот принял участие в его судьбе, увез в Москву.

С 1875 года Рябушкин занимается в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Г. Перова и И. М. Прянишникова, заслуживает их благосклонность. В 1880 году его небольшой эскиз «Крестьянская свадьба в Тамбовской губернии» приобретает П. М. Третьяков. Первый успех окрылил, и вскоре Рябушкин оставляет училище и поступает в Академию художеств. В этом шаге не было ничего удивительного. Нетипичным явилось то, что Рябушкин в отличие от многих сверстников доучился там до конца, приняв участие во всех полагавшихся конкурсах. При этом остался чужд духу рутины, который царил тогда в академии, — реформа, которая привела туда крупнейших передвижников, еще не была проведена. Видимо, Рябушкин хорошо знал, чего хочет, и не пренебрегал теми элементами мастерства, которые могла ему дать школа. Над картиной он работал по-своему, не заставляя часами позировать натурщиков, а делая быстрые карандашные наброски, с целью писать по памяти. В 1890 году во время работы над конкурсной программой «Голгофа» Рябушкин дерзко нарушил правила: не удовлетворившись прежним эскизом, заслужившим одобрение начальства, переписал все заново.





В результате лишился медали, но себе не изменил.

Вместо академической награды Рябушкин получил средства на двухгодичное пребывание за границей — лично от президента академии. Но поехать туда не захотел, а отправился путешествовать по России, побывав в Ростове, Ярославле, Пскове, Новгороде, Киеве, на родине. Можно представить, каковы были его впечатления от домотканых одежд, резных изб, вышивок, старинных песен, которые он, кстати, собирал. Как писал биограф, он «жил и дышал только своим, народным, русским».

В 1891 году мастер написал два варианта картины «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии». Характерен сам избранный момент: не событие, а его ожидание. В церкви совершается обряд; молодых ждут, и это — установленный ритуал; он не тяготит, не может наскучить. Рябушкин и в картине на современный сюжет передает прежде всего атмосферу события, и главные его средства — чисто живописные. Лица персонажей не индивидуальны, они важны как сообщество людей, где юность и старость пребывают рядом.

Рябушкин всюду ищет подлинности. Недаром прославился в свое время академический эскиз художника «Эсфирь перед Артаксерксом» — настолько оригинальным он был по ощущению эпохи. Тогда жизненности Рябушкин достиг через добросовестное воспроизведение костюмов, украшений. Сложнейшая задача стояла перед ним при создании картины «Московская улица XVII века в праздничный день». Произведение получилось правдивым, живым, наполненным реально наблюденными сценками. Но не обилие фигур делает его достоверным. Гораздо сильнее воздействует состояние души героини — женщины в красном. Она бредет по непролазной грязи московской улицы, бережно держа в руке свечу. Мысли ее далеко, на лице блуждает улыбка. Она словно боится расплескать переполняющее ее чувство. В этом образе — огромная правда. Чувство тихой просветленности, в котором пребывает женщина, придает полотну особый характер. И действительно, Рябушкин часто выбирает нерядовой, праздничный



А. Рябушкин.  
Свадебный поезд в Москве  
(XVII столетие).  
Фрагмент (слева) и картина.  
Масло. 1901.

А. Рябушкин.  
Набросок к картине  
«Свадебный поезд в Москве  
(XVII столетие)».  
Акварель. 1901.

А. Рябушкин.  
Чаепитие.  
Масло. 1903.  
23 × 46,2.

момент жизни. Однако это нельзя назвать досугом, праздностью; речь идет о минуте, когда человек оставляет труды ради того, чтобы подумать о лучшем, высоком.

Герои картины «Семья купца в XVII веке» также изображены в торжественный момент. Мастер пишет их с легкой долей иронии и в то же время откровенно любит-





Подобное состояние человека воплощено и в известной рябушкинской картине «Едут!» («Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века»). Этот выход вовне состоит здесь в остром чувстве любопытства, которое, подобно волне, захлестнуло толпу. На лицах — ожидание, испуг, жажда зрелища. Молодой стрелец в желтом кафтане сдерживает толпу, в то время как его взгляд тоже устремлен туда, откуда появятся «посольские люди».

В этой картине Рябушкин вновь проявил себя великолепным мастером композиции. Это качество принадлежало к сильным сторонам его дарования. Фрагментарность решения как бы сгущает атмосферу ожидания. По свидетельству современников, мастер прибегал к нестандартному приему — обрезал уже написанные холсты, чтобы добиться нужного эффекта, и всегда делал это смело, безошибочно.

Картина «Свадебный поезд в Москве» построена «по горизонтали» — протяженность холста усиливает ощущение движения красочного, нарядного санного поезда по тихой московской улочке XVII века. Люди, кони проносятся стрелой. В следующий миг они исчезнут, промелькнут, словно красочное видение; на маковках церковной погаснут последние отблески заката. Ощущение праздника не лишено здесь привкуса печали. До сих пор неясно, каково название произведения; имеется и другой его вариант — «Въезд иностранного посольства в Москву». Для свадебного поезда процессия кажется слишком пышной, для посольской кавалькады не хватает толпы зевак. По-видимому, перед нами метафора «праздника жизни», призванного еще сильнее подчеркнуть течение будней. В картине важен контраст первого и второго планов, яркого, отрадного и как бы спешащей прочь от всего этого героини. Такую же отрешенность мы видели на лице женщины в картине «Московская улица XVII века». Этот мотив, видимо, полюбился художнику. Неучастие в праздничной суете — напоминание об исторической судьбе России. Это Русь XVII века — спящая, застойная, но за внешним оцепенением — огромное ду-

ся простотой и цельностью натуры. Этот холст вызвал при своем появлении ожесточенные споры. Фигуры здесь застыли, словно на парсунах, и одновременно в них есть нечто комичное, идущее от провинциальной фотографии конца XIX века. Персонажи откровенно, простодушно позируют. Этот прием оказался органичным именно потому, что искусство Рябушкина лишено нарочитости.

Интересно, что у живописца да-

же в работах портретного характера нет личностей как таковых. Лица изображенных лишены неповторимости, но не потому, что художник смеется над ними. Таковы же персонажи, написанные с явной симпатией, например «Московская девушка XVII века». Просто они лишены сосредоточенности на себе, свойственной человеку нового времени; принадлежат народному целому, мысли их направлены куда-то вовне.





А. Рябушкин.  
Московская улица XVII века  
в праздничный день.  
Фрагмент.  
Масло. 1896.

А. Рябушкин.  
Семья купца в XVII веке.  
Масло. 1896.  
143 × 213.

А. Рябушкин.  
Русские женщины  
XVII столетия в церкви.  
Масло. 1899.  
53,5 × 68,8.

ховное богатство, внутренняя значительность. Тут же — жадность к новому, острое любопытство, которым охвачены многие рябушкинские герои.

Подлинное чувство истории стало сердцевиной поздних жанровых работ живописца. Эти произведения сложны, неоднозначны. Одно из них носит название, взятое из шуточной песни: «Втерся парень в хоровод...» Но в самой картине странным образом нет ничего шуточного. Напротив, она порождает чувство тревоги. Парень в красной рубашке как-то очень серьезно разорвал кольцо танцующих девушек. Те смотрят без улыбки, едва ли не со страхом. Почти злобными выглядят лица троих мужчин и старухи. Бытовую сценку Рябуш-

кин снова представляет иносказательно — как намек на нарушенную гармонию, разлом традиционного порядка. За всем этим стоит очень многое, то, чего нельзя было не видеть, подолгу живя в деревне. Русская патриархальная деревня с ее единством, верой, нравственной чистотой уходила в прошлое. Прекрасный, поэтический мир все чаще поворачивался другим лицом, в котором проглядывала жестокость, закоснелость. Таковы герои «Чаепития» — последней крупной работы художника. Люди, отдающие дань ритуалу чаепития, повторяющемуся изо дня в день, величественны, но в чем-то и страшны. В незыблемости традиционных устоев оказывается так мало человеческого. С чувст-

вом горечи, но без презрения смотрит художник на новых хозяев деревни: это герои, от которых он не отрекается, не может отречься.

Рябушкин умер в 1904 году от туберкулеза. Наследие его осталось существовать как бы особняком. Таким немного замкнутым и одиноким человеком оставался художник до конца своих дней, хотя был щедр на дружбу. Его изобразительная интонация негромка, но обладает редкостными качествами настоящего искусства: неисчерпаемо богата оттенками чувства, как сложна и неисчерпаема сама жизнь.

Е. ДЕГОТЬ

## Волки Сетон-Томпсона



Восемьдесят шесть лет жизни — срок немалый. Именно столько прожил замечательный канадский писатель, художник, натуралист Эрнест Сетон-Томпсон. Но кем же он был в первую очередь? Редкий случай — в нем счастливо сочетались все три профессии.

Сетон-Томпсон родился в Англии в 1860 году, с детства мечтал стать натуралистом. Однако у родителей были на этот счет иные планы. Натуралист... «Разве это профессия?» — рассуждал отец. И он решил: сын непременно должен стать художником, тем более что у мальчика действительно незаурядные способности к рисованию.

В 1866 году семья переезжает в Канаду. Здесь от соседки-художницы Сетон-Томпсон получает начальные познания в живописи. Навсегда запомнил он свою первую картину, написанную маслом, — портрет ястреба. На его исполнение мальчик за-

тратил две недели, старательно выписывая все детали. Школьные рисунки Томпсона выгодно отличались от работ сверстников. Уже в юные годы он изображает животных, как правило, с натуры. Его рисунки были интересны, но еще ничем особенно не выделялись.

Проработав после школы два года учеником у молодого преуспевающего художника в Торонто, Эрнест начинает посещать вечерние классы Торонтского колледжа искусств и заканчивает его первым учеником. Продолжать свое художественное образование Сетон-Томпсон едет в Лондон, где в 1880 году поступает в Школу живописи и скульптуры при Королевской академии, попав по конкурсу в число шести стипендиатов из ста претендующих.

Студенческий билет, выгравированный, кстати сказать, на слоновой кости, давал ряд привилегий, в том числе бесплатное по-

сещение зоосада. Там будущий художник, писатель и натуралист проведет немало дней, знакомясь с его обитателями, много рисуя с натуры. К сожалению, через год по состоянию здоровья он будет вынужден покинуть Лондон и вернуться домой.

В середине восьмидесятых годов Томпсон начинает писать рассказы о животных, но только писать. Их еще никто не печатает. Осенью 1890 года он поступает в художественную школу в Париже, посещая вечерние занятия. А днем... Днем, как и в Лондоне, пропадает в зоопарке, рисуя любимых животных. Сколько же из них он изобразил? На этот вопрос пока никто не ответил. Но известно, что в его доме и сегодня хранится папка с тремя тысячами рисунков! Написано и немало картин. Все свои рассказы Сетон-Томпсон иллюстрирует собственными рисунками, во множестве помещая их на полях страниц.



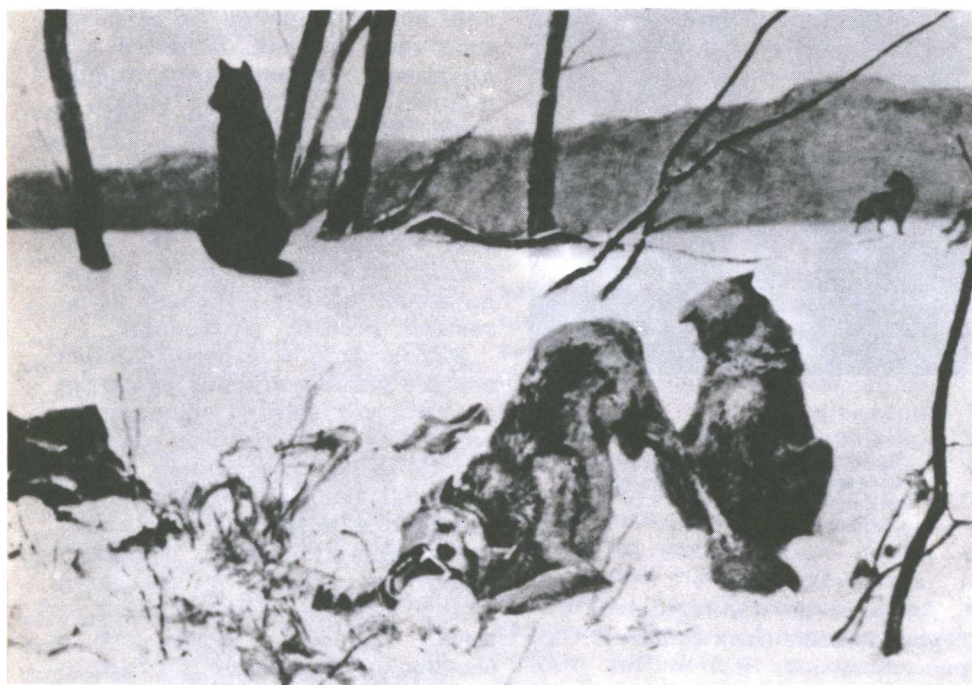
«Волки всегда были любимой темой моих рисунков», — признает писатель. Действительно, к волкам он питал особое пристрастие. Им посвятил четыре самостоятельных больших рассказа: «Лобо» (любимый волк автора), «Виннипегский волк», «Бэдлендский Билли, или Волк-победитель» и «Тито. История луговой волчицы». Каждый из рассказов богат иллюстрирован рисунками и репродукциями картин.

Во время посещения Томпсом Парижского зоопарка в 1890 году его внимание привлек один из волков — крупный, красивый зверь, с которого он написал картину «Спящий волк». Она была представлена в Большой художественный салон Парижа. Картину приняли.

Однажды, стоя около своей работы в Салоне, автор услышал от случайного посетителя рассказ о том, как в Пиренейских горах у южной границы Франции волки растерзали охотника, жившего в уединенной хижине и занимавшегося охотой именно на волков. Сетон-Томпсон задумывает написать на эту тему картину.

Выполнив ее на полотне размером 1,4×2,1 метра, он называет новую работу «Мечь волков», но один из его друзей-французов предложил другое название: «Напрасное ожидание», объяснив, что оно больше соответствует смыслу происшедшей трагедии. Фрагмент полотна вы видите на иллюстрации. Правда, здесь отсутствует вид домика на заднем плане, из трубы которого идет дым, вероятно, в доме кто-то действительно ожидает возвращения неудачливого охотника. На сей раз жюри Салона отклонило картину, отметив, что она «оскорбляет человеческое достоинство», а «автор, видимо, симпатизирует волку».

Позднее Томпсон решил показать картину на Международной выставке в Чикаго. И снова она была отклонена. Но в прессе появилось письмо председателя канадской секции выставки, в котором говорилось: «У нас, к сожалению, достаточно набрано слащавой, маловыразительной мази, и мне лично хотелось бы видеть смелую, мужественную манеру письма — вот такую, как в картине «Напрасное ожидание». Разразился скандал. В результа-



Э. Сетон-Томпсон.  
Лобо — король волков.  
Масло. 1893.

Э. Сетон-Томпсон.  
Напрасное ожидание.  
Масло. 1892.  
Фрагмент.

Э. Сетон-Томпсон.  
Погоня.  
Масло. 1895.  
Фрагмент.

Э. Сетон-Томпсон.  
Рисунок на полях книги.



те полотно заняло одно из центральных мест в экспозиции канадской секции.

В 1895 году Сетон-Томпсон задумал для очередной выставки в Париже еще одну крупную картину о волках. О новом замысле художник писал: «Лес, по свежему пути мчатся русские сани, а позади за ними гонится стая из двенадцати волков». Началась работа: тщательно обдумывалась композиция, был выполнен этюд каждого волка. Художник трудился с вдохновением, и картину свою назвал «Погоня».

Но... снова неудача. Правда, на этот раз жюри Парижского салона, отклонив само полотно, приняло шесть этюдов. Когда позднее картину увидел президент США Теодор Рузвельт, который сам увлекался охотой и знал толк в волках, он воскликнул: «Я еще никогда не видел картины, где бы так прекрасно изображены были волки!» Вскоре по его просьбе Сетон-Томпсон делает копию центральной части картины, позже помещенную в галерею имени Теодора Рузвельта.

А вот портрет знаменитого любимца Сетон-Томпсона волка Лобо. Написанная маслом голова зверя крайне выразительна и динамична. Посмотрите: вот он умный, сильный герой диких набегов на гурты скота, наводивший ужас на местных фермеров. Потеряв бдительность после смерти своей подруги белой волчицы Бланки и попав в капкан, он смело встречает своих врагов.

Сетон-Томпсоном написано немало и других полотен, отображающих жизнь волков, причем все они иллюстрируют то или иное его литературное произведение. Многие картины репродуцированы в книгах писателя, изданных в разные годы.

В течение долгой жизни Сетон-Томпсон вел дневник. Он составил 50 толстых томов в кожаных переплетах. И во всех — бесчисленное количество рисунков. Карандаши, кисти, краски, чернила сопровождали писателя-художника всюду. Первый сборник его рассказов «Животные, которых я знал» вышел в свет в 1898 году. О животных писали и до Томпсона. Звери и птицы часто являлись героями сказок и басен, но обычно это были персонажи, мысля-

щие и действующие как люди. Сетон-Томпсон первый, кто писал именно о самих животных, об их действиях, характерах, настроениях. Повествование ведется им не от первого лица. Вы читаете рассказ о животном, а не подсказанные фантазией мысли животного о самом себе.



На снимке: сорокасемилетний Эрнест Сетон-Томпсон перед поездкой в один из арктических районов Канады.

Рисунки на полях книг... Это герои описываемых событий. Они рассказывают нам о тех или иных происшедших с ними случаях, иногда забавных, иногда печальных. Вот медвежонок Уэб, попавший в капкан, вот отчаянно кричащий другой медвежонок. Он забрался на тонкое дерево, пора слезать, а страшно! Вот быстрый бегущий заяц. И по выразительности изображения вы видите, что заяц не просто бежит, а мчится как только может. Вот лежит с перевязанной мордой большой пес. В его прищуренных

глазах печаль и тоска, и вы не сомневаетесь: да, пес действительно болен, ему несладко. И таких рисунков сотни!

Животные — персонажи рассказов нарисованы Сетон-Томпсоном с большой любовью, добродушием и юмором. И конечно же, нельзя обойти вниманием рисунок коронованного волка. Это Билли — волк, не потерпевший поражения. В правой лапе у него нож, в левой — вилка, а на тарелке перед ним лежит его добыча.

Мы любим эти веселые рисунки, очень любим. Но некоторым современникам Сетон-Томпсона они почему-то не нравились, раздражали их. И критики не раз обрушивались на писателя-художника, видели в его творчестве антропоморфизм, то есть очеловечивание животных.

Любил художник изображать и следы на снегу. Им нарисованы следы медведя, оленя, лисицы, енота, рыси и некоторых других зверей. Не обойден вниманием и след волка. Конечно, он встречается чаще других. В письмах к друзьям Томпсон часто вместо подписи рисовал след волка, а иной раз подписывал: «Волк Томпсон». Он был большим другом индейцев. Мало кому известно, что Томпсон имел и индейское имя — Черный Волк. На наш взгляд, мрачновато, но ведь среди зверей волк у индейцев пользовался особым уважением.

Мы живем в стремительный век все ускоряющегося развития науки и техники. К сожалению, во многих странах из-за плохого контроля за состоянием окружающей среды все больше скудеет природа, меняются (и не в лучшую сторону) места обитания животных. «Пусть же эти места будут для нас священными, — писал Томпсон, — чтобы там в безопасности, хотя от нас, могли наслаждаться живые существа, вид которых способен доставлять только одно удовольствие каждому, кто внимательно и с чистым сердцем наблюдает их».

Юные читатели всегда будут благодарны великому гуманисту Сетон-Томпсону за те теплые чувства, которые он пробудил в них своими рассказами о наших меньших братьях.

Е. СОЛДАТКИН

## РУЧНОЕ УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО

Дорогая редакция! Увлекаюсь батиком, росписью по дереву, плетением и многими другими техниками. Недавно заинтересовалась ручным ткачеством. Пособия достать трудно, а хотелось бы ближе познакомиться с этим видом искусства. Пожалуйста, расскажите о нем в журнале.

Настя Егорова,  
13 лет, г. Калинин

Еще в начале XX века в русских деревнях в каждой избе стоял ручной ткацкий станок, на котором женщины изготавливали льняные, конопляные и шерстяные ткани.

Искусством ткачества владели все. Уже в тринадцать-четырнадцать лет девушки начинали готовить свое приданое. В узорах скатертей, полотенец, рубах раскрывалось творчество русских рукодельниц, богатство их фантазии.

Узорные ткани высоко ценились в народном быту, были вершиной мастерства, и не только в России, но и Прибалтике, Белоруссии, Средней Азии, на Украине. Сегодня ручное узорное ткачество является одним из распространенных видов народного искусства. Им занимаются дома, на предприятиях народных промыслов, в мастерских художников.

В программу некоторых художественных школ включено освоение ручного ткачества, что позволяет открыть перед ребятами богатый мир подлинной красоты и фантазии, дать возможность попробовать силы в этом требующем лаконичности и вкуса виде искусства.

Известно, что любая ткань, выполненная на ткацком станке, получается с помощью переплетения двух нитей: продольных, называемых основой, и поперечных — утком. Самая простая система переплетения, при которой

уток попеременно перекрывает нечетные и четные нити основы, образуя равномерную поверхность ткани с лицевой и изнаночной стороны, — полотняная. Для украшения же одежды и предметов домашнего убранства народные художники, как правило, применяют другие техники: закладную, переборную, браную, выборную, ажурную. Сегодня мы рассмотрим наиболее древнюю и простую — закладную технику.

### ЗАКЛАДНАЯ ТЕХНИКА

Ткани с закладными узорами обычно выполняют на ручном ткацком станке, что ускоряет работу. Однако в домашних условиях или в школьной мастерской ткань этой структуры можно выткать на прочной деревянной раме или с раздвижными клиньями.

Итак, приступим к практическим занятиям. Нам понадобится глухая рама размером 50×70 см, а в качестве основы — тонкий хлопчатобумажный корд или катушечная нить № 0. Плотность основы 4 нити (2 пары) на 1 см. Чтобы навивка получилась равномерной, на верхней и нижней перекладных следует нанести краской деления на сантиметры. Навивку основы на раму ведите круговыми движениями с клубка или бобины.

Привязав конец нити в левом углу нижней планки, поднимаем ее вверх, перебрасывая через верхнюю планку, укладываем в первом сантиметре; снова опускаем под нижнюю планку рядом с первой и вновь поднимаем вверх. Перебросив нить через верхнюю планку, уложите рядом с первой и ведите до нижней планки, подводя под нее и укладывая рядом с предыдущей. Так получим первую пару основных нитей — нечетную и четную.

Далее в том же порядке надо набрать нужное для ширины изделия количество пар основных нитей. В нашем примере при ширине

ткани 40 см и плотности основы 4 нити (2 пары) на 1 см. Общее количество пар будет равно 80. Следите, чтобы расстояние между нитями было одинаковое, а натяжение тугим. Чем туже и ровнее натянуты нити основы, тем легче ткать и лучше будет изделие. Закончив навивку, конец нити следует завязать на нижней планке в правом углу и обрезать. В итоге получим две основы: одну с передней стороны рамы, другую с задней.

Работайте на передней. Возьмите круглую, ошкуренную палочку — цену — длиной 56 см и диаметром 2 см и слева направо наберите на нее нечетные нити передней основы друг за другом по всей ширине. С помощью цены надо оттянуть нечетные нити несколько вперед, образовав постоянный первый зев для прокладывания уточной нити.

Теперь приступаем к ткачеству заправочной ленты. Двухметровую нить основы смотайте в мотушку, свободный конец заправив за первую пару основы, и слева направо проложите уток по частям под первый зев, передавая мотушку из левой руки в правую. На последней четной нити поверните уток в обратную сторону под четные нити основы, предварительно левой рукой оттягивая их поочередно на себя вперед и образуя развилку второго зева, в который уток прокладывается до левой кромки. Проложив уток туда и обратно, получите полный уточный ряд, равный по расстоянию одной паре основных нитей. Это главный модуль в построении полотняной ткани. Далее, в том же порядке, ткem полосу шириной 2—3 см. Уточную нить прокладывайте свободно, чтобы она не стягивала кромки. Если уточная нить окончилась, а ряд еще не наткан, ее можно надставить другим отрезком: один конец новой нити заправьте на уже проложенный уток, а вторым продолжайте прокидку в нужном направлении.

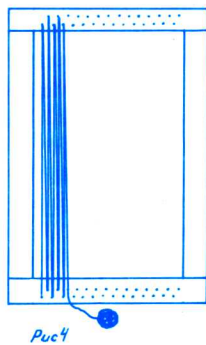
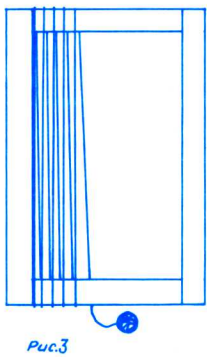
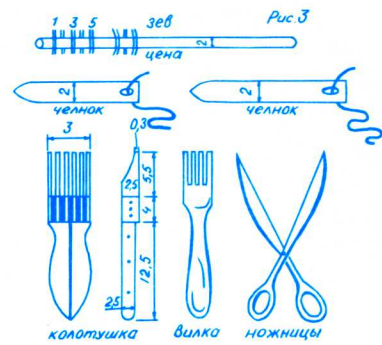
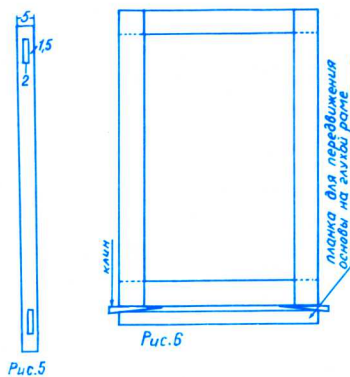
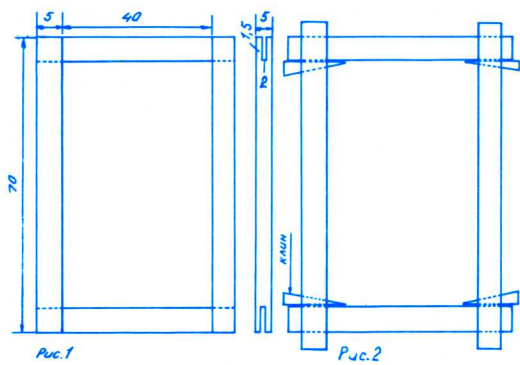


Рис. 1. Рама глухая

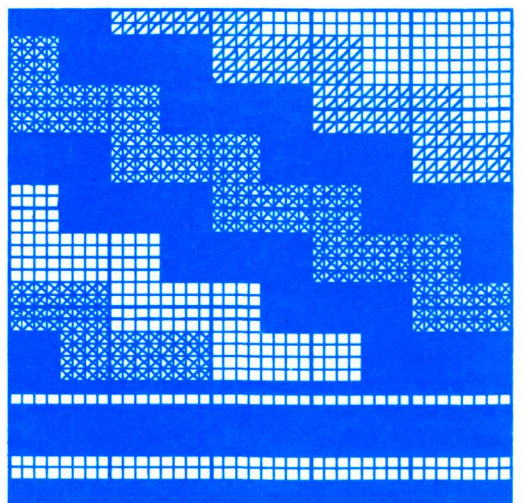
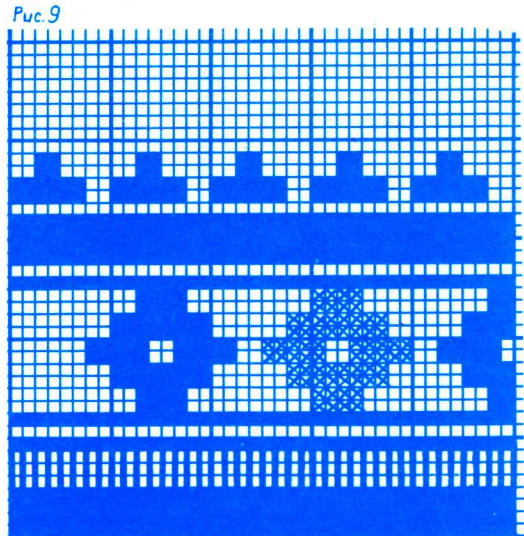
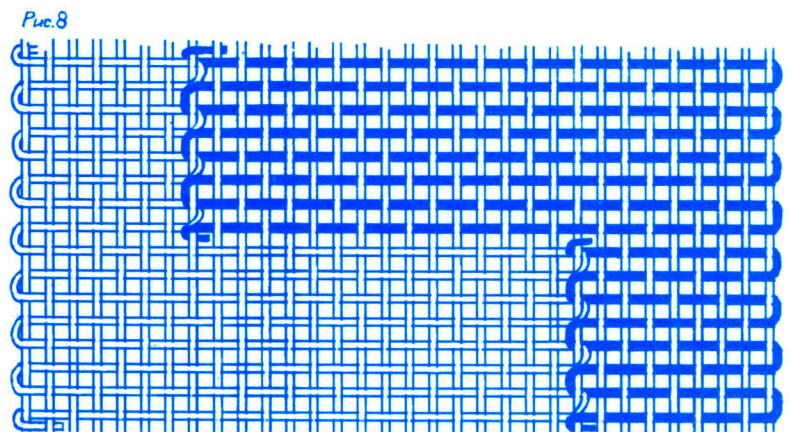
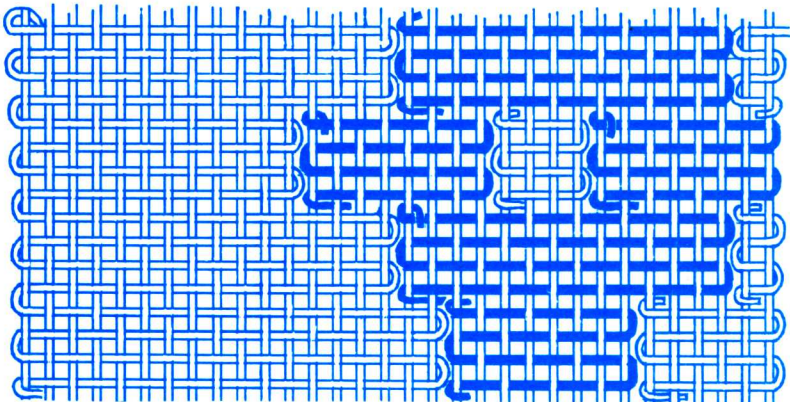
Рис. 2. Рама разборная на клиньях

Рис. 3. Сновка круговая двухсторонняя

Рис. 4. Сновка на гвоздях односторонняя

Рис. 5. Вид сбоку. Клин

Рис. 6. Рама глухая с планкой





Уточные ряды необходимо прибить металлической вилкой, образуя плотную ткань.

Для выполнения узора требуются три полушерстяные нити № 12 разного цвета, смотанные в мотушки отрезками по одному метру. Если пряжи нет, можно использовать узкие полосы ситца в 1 см или трикотажа. Рисунок закладной техники выполняется по счету нитей. Для удобства расстановки фигур предварительно выполним его на клетчатой бумаге с учетом, что каждая клетка равна одной паре основных нитей и одной полной прокидке утка. Чтобы выткать полосу шириной и длиной в 40 см, надо отсчитать 80 клеток по ширине и длине. Далее, выдерживая параллельность вертикальных и горизонтальных рядов, наносим контур будущего узора так, чтобы каждая орнаментальная фигура состояла из полных клеток и имела везде одинаковый уступ. Советуем раскрасить каждую фигуру с учетом, чтобы соседние были разными по цвету. Можно ткать и без технического рисунка, импровизируя узор в процессе ткачества.

Сначала ткем гладкую одноцветную полосу шириной в 2 см, как при выполнении заправочной полосы. Далее пробросьте под нечетный зев уток «а», а под четный зев уток «б». Сделав так три раза, получите узор столбиком. Вновь ткем гладкую полосу шириной в 1,5 см и приступаем к раскладке утка по техническому рисунку слева направо под нечетные нити. Каждую фигуру, будь это фон или узор, выполните отдельными отрезками нити разного цвета.

Существует несколько способов закрепления утка на границах цветных участков, которые обеспечивают прочность ткани. Наиболее распространенные два: закрепление за соседние нити основы с зазором и на общую нить без него. При выполнении сложных рисунков часто применяют оба

Декоративные коврики в технике закладного ткачества выполнены автором



способа. Мы же выполним наш рисунок, закрепив уток на соседние нити основы. Берем уток «а». Заложив один конец слева за кромочную нить, прокладываете под нечетные нити по счету клеток до границы второй фигуры. Далее поверните уток на последней четной нити данной фигуры и следуйте в обратном направлении под четные нити до кромки. Заведя

его за кромочную нить, оставляем конец висеть свободно. Уток «б» можно заправить за первую нечетную нить второй фигуры и проложить под нечетные нити до границы третьей фигуры. На последней четной нити второй фигуры поверните его в обратную сторону и проложите под четные нити до начала второй фигуры. Поддеваем за первую нечетную нить, оставив конец висеть свободно. Аналогичным способом надо проложить уток под всеми остальными фигурами. Когда весь уточный ряд набран, металлической вилкой или колотушкой прибиваем его к опушке ткани так, чтобы основа была полностью скрыта утком. По техническому рисунку набранный ряд повторяется 4 раза, сохраняя ранее разложенные цветные участки. В местах поворота утка появляется просветель. Чем больше одинаковых прокидок по вертикали, тем больше щель. Поэтому в рисунках, выполняемых данным способом закрепления утка, избегают больших вертикальных линий. Преимуществом же этого способа является четкость цветного силуэта каждой фигуры. Раскладку новой узорной прокидки сделайте так же, как для первой, в соответствии с техническим рисунком по счету нечетных нитей основы.

При закреплении цветных утков на общую нить основы раскладка цвета ведется в том же порядке, как описано ранее, только поворот цветного утка в начале второй, третьей и других фигур осуществляем не на первой нечетной нити этой фигуры, а на последней четной, заканчивающей предыдущий участок. Это позволяет убрать щель, но вертикальные линии становятся менее четкими.

Техникой закладного узорного ткачества можно создать разнообразные вещи, простые и более сложные по рисунку. Попробуйте для начала выполнить рекомендуемые нами рисунки, а потом сочините свои композиции. Ведь узорное ткачество — увлекательное занятие, доступное каждому, кто любит создавать красоту своими руками.

**Е. ЯКОВЛЕВА,**  
кандидат искусствоведения

◁ Рис. 7. Закрепление утков на соседние нити

◁ Рис. 8. Закрепление утков на общую нить

◁ Рис. 9. 1/4 учебного узора 40×40 см

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТКАЧЕСТВО

Дорогие ребята! В некоторых училищах и вузах страны имеются отделения художественного ткачества. Если вы всерьез увлечетесь этим видом декоративно-прикладного искусства и захотите связать с ним свою будущую профессию, советуем поступать в следующие учебные заведения:

**Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина:** 127018, Москва, ул. Стрелецкая, 2

**Дагестанское художественное училище имени М. А. Джемала:** 367024, Махачкала, ул. Ирчи Казака, 14

**Львовское училище прикладного искусства имени И. Труша:** 290011, Львов, ул. Снопковская, 47

**Вижницкое училище прикладного искусства:** 275640, Вижница Черновицкой обл., ул. Комсомольская, 13

**Азербайджанское государственное художественное училище имени А. Азим-заде:** 370000, Баку, просп. Кирова, 16

**Рижское училище прикладного искусства:** 226300, Рига, ул. Ленина, 39

**Лиепайское училище прикладного искусства:** 229700, Лиепая Латвийской ССР, ул. Алеяс, 18

**Резекненское училище прикладного искусства:** 228100, Резекне Латвийской ССР, ул. Узварас, 34а

**Каунасский техникум прикладного искусства имени С. Жукаса:** 233000, Каунас Литовской ССР, ул. Мацкевичяус, 27

**Фрунзенское государственное художественное училище имени С. А. Чуйкова:** 720000, Фрунзе Киргизской ССР, ул. Озорбекова, 6

**Московский текстильный институт имени А. Н. Косыгина:** 117071, Москва, ул. М. Калужская, 1

**Всесоюзный заочный институт текстильной и легкой промышленности:** 117419, Москва, ул. Шаболовка, 14

**Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности имени С. М. Кирова:** 191065, Ленинград, ул. Герцена, 18

**Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства:** 290011, Львов, ул. Гончарова, 38

**Витебский технологический институт легкой промышленности:** 210028, Витебск Белорусской ССР, Московский просп., 72

**Ивановский текстильный институт имени М. В. Фрунзе:** 153475, Иваново, просп. Ф. Энгельса, 21

**Ташкентский институт текстильной и легкой промышленности:** 700000, Ташкент Узбекской ССР, ул. Горбунова, 5

Обратившись в приемную комиссию избранного учебного заведения, вы узнаете условия поступления.



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

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

основан в 1936 году

10.1986

## В НОМЕРЕ:

1	РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Земля трудом славится	В. И. Штепо О. Масляков
2	Политический плакат сегодня	
6	РИСУЮТ ДЕТИ Юные мастера гравюры	С. Никиреев
8	РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ С. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова	Л. Зингер
10	Освобожденный труд	А. Жукова
14	ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА Великий мексиканский живописец Диего Ривера	А. Кантор
19	МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Античность в творчестве Бурделя и Майоля	Л. Акимова
24	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Беседы о пластической анатомии	В. Богомазов
28	ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ Древнеримские мозаики и рельефы	Е. Ходза
31	ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Ленинградское училище имени Серова	
37	МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Андрей Рябушкин	Е. Деготь
42	ХУДОЖНИК И КНИГА Волки Сетон-Томпсона	Е. Солдаткин
45	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Ручное узорное ткачество (часть 1)	Е. Яковлева
48	КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ	

## Обложки:

1. Н. Литвиненко. Дружбой мир сбережем! Плакат. 1986.
2. А. Сергеев. Вечер в деревне. Алюминий. 1985.
3. Бюст Лаокоона. Карандаш. 1899. Музей Ленинградского училища имени В. А. Серова.
4. А. Рябушкин. «Едут!» 1901. Масло. 204×102. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов.

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

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

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.08.86. Подп. к печ. 18.09.86. А07829. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 6,0. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 164.

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



P. Henry 3 1899



70 коп.

Индекс 71124