

# ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ISSN 0205—5791



8. 1986





## Красота родного края

**Н**а протяжении всей жизни на мое духовное формирование оказали сильнейшее влияние и замечательная природа средней русской полосы, и ее воплощение в лучших творениях отечественной живописи. Не берусь точно назвать побудительные причины и тот момент, когда меня впервые неотвратно потянуло к лирическому пейзажу. Великий Левитан сказал о нем поразительно емко: «Самый простой бесхитрый мотив достоин изображения, может вырасти до большого поэтического произведения, если художник полюбит его и сердечно о нем расскажет».

Есть еще скептики, искренне недоумевающие: «Ну что может дать человеку в очередной раз написанные лесок, поле, речушка, лужок!» Мое глубокое убеждение — и лужок этот изумрудный, и освещенный лучами заката лес, и озерцо с его серебристыми бликами, если передать их на холсте так, как учил Левитан, способны вызвать в человеке волнение и радость слитности с красотой земли, укрепить в нем любовь к Родине.

В изображении природы всегда выражалось мировоззрение художника, черты эпохи, национальные традиции, сам дух народной эстетики. В XVIII веке и первые десятилетия следующего столетия пейзаж в русском искусстве еще большей частью играл декоративную, фоновую роль в жанровой композиции. Постепенно обретая самостоятельное значение, в творчестве гениев русской живописи Алексея Венецианова и Александра Иванова он уже обладает тонким духовным содержанием, образной глубиной. А расцвет русского реалистического пейзажа, конечно, связан с искусством передвижников. Эпического размаха он достигает в полотнах Ивана Шишкина, проникновенного поэтического ощущения у Алексея Саврасова, исполнен романтического чувства в творчестве Федора Васильева и магического

очарования в работах Архипа Куинджи; во многом от Василия Поленова идет линия лирического пейзажа нашего столетия.

С течением времени пейзаж становился самоценным жанром, исполненным редкой притягательности для художников и любителей искусства. Крепла и усложнялась его социально-психологическая острота. В образах советской пейзажной живописи прослеживается лирическое осмысление современности, угадывается духовный потенциал общества, отражаются многообразные философские переживания и настроения художников разных творческих манер и жизненных судеб.

Вспомним один из шедевров советской живописи — «Оборону Петрограда» Александра Дейнеки. С какой художественной достоверностью, сюжетной экспрессией, социальной конкретностью персонажей запечатлено в картине яркое революционное событие. Сильное впечатление от исторического факта может быть воплощено совершенно иначе. Так, пейзажная композиция Аркадия Рылова «В голубом просторе» представляет величественный полет лебедей над водной гладью. Здесь нет и намека на исторические факты, но и не зная даты создания произведения — 1918 год, — вы чувствуете в нем отзвук свежего ветра, прекрасных долгожданных времен.

Таким образом, необходимо еще раз подчеркнуть ошибочность мнений, будто пейзаж — это жанр сугубо камерный, не способный выразить суть духовной жизни общества. Отталкиваясь внешне от близких натуральных наблюдений — родные просторы, леса и реки, времена года и состояния дня, — крупнейшие пейзажисты неизменно выступали выразителями дум и настроений своего времени. Это можно сказать о Константине Юоне и Игоре Грабаре, Николае Крымове и Станиславе Жуковском, Александре Куприне и

Витольде Бялыницком-Бируле.

А главное — картины этих мастеров пробуждали в каждом поколении чувство Родины, сознание ответственности за сохранность красоты отчей земли, размышления о вечной ценности природы. Не сразу я почувствовал огромную роль пейзажной живописи в воспитании души человека и гражданина, юного поколения, молодой смены.

Сызмальства любил бродить в лесных чащах, шагать по равнинным просторам бывшей Тверской губернии. Не было для меня большей радости, чем наблюдать за удивительной жизнью деревьев и луговых трав. Порой мне представлялось, что природа живет, мыслит, дышит вместе со мной. Я чувствовал, как поеживается, покрываясь рябью, лесное озерко, в весенней капели чудилась необыкновенная музыка. Многодетная крестьянская семья, в которой я родился, долго жила в лишениях и заботах. Подрастая, ребятишки рано начинали помогать родителям. Кроме работы по дому, приходилось заниматься сбором лекарственных трав по заданию местного агронома. Этот труд был не в тягость, он обогатил память массой ботанических знаний и принес душе поэтическую окрыленность.

Другой радостью детства стала «Золотая осень» Левитана. Ее репродукция висела в чистой горнице нашего деревенского дома, и я то и дело возвращался к ней, оставив приятелей, детские игры. Здесь не было ничего нового для меня: я жил у такого же леса, видел такие же погожие дни. Но этот пленительный образ родного края словно разбудил меня — и мысленно я не расставался с ним всю жизнь.

А жизнь моя, творческий путь всегда находились в непреложном единстве с биографией страны, судьбой народа, его свершениями и испытаниями. Самым суровым испытанием была Великая Отечественная война. Двадцатилетним в составе

301-й стрелковой сибирской дивизии я отбыл на фронт и вернулся в родной Калинин в декабре 1945 года. После войны и учебы в Суриковском институте начал творческую жизнь с жанровых полотен — написал картины «На работу в колхоз», «Юбилей учительницы», «Первый трактор», «Кружевницы»... И вдруг все вдохновение, силы и страсть стал посвящать только лирическому пейзажу.

Но, наверное, это произошло не вдруг, и в этом повороте творческой судьбы не было противоречия. Началось все еще с детства, с любви к природе. Определенный толчок будущему увлечению дали поездки в Ульяновскую область, деревню Прислониху, где мне посчастливилось работать рядом с Аркадием Александровичем Пластовым — певцом русской деревни.

А может быть, все это впервые зарождалось в дни юности, под Новым Осолом, где мы, необстрелянные солдаты, оказались в районе жестоких боев с гитлеровцами. На первый взгляд трудно совместить, сопоставить два таких противоположных явления, как война, несущая смерть и разрушение, и пейзаж — самый мирный из жанров искусства. Но можно представить все по-другому: в тот военный год была весна, земля вновь пробуждалась к жизни. Цвела ива, дул теплый ветерок, густела зелень поднимающихся трав...

И вся эта незащитная красота природы, такой знакомой, привычной, дорогой, словно вставала против гула орудий, смертоносного огня, человеческих жертв. Жестокость войны, ее неуместность на этой прекрасной земле еще сильнее подчеркивали священное право на жизнь всего сущего — от человека до малого деревца. Со временем понял, что глубоко прочувствованный, с вдохновением написанный пейзаж не только рождает любовь к милому краю, но призывает защищать его, оберегать от злых сил, варварства, разрушения.

Своим искусством — и не в последнюю очередь пейзажной живописью — художник должен утверждать мысль о бесценном даре жизни, об ответственности человека за землю, о животво-

рящей красоте неба, деревьев, солнца, вешнего луга... Мы должны беречь свою землю не только от роковой возможности новой войны, но и от медленного повседневного загрязнения природы. Не случайно в Политическом докладе товарища М. С. Горбачева XXVII съезду КПСС прозвучали страстные слова о том, что «необходимы более решительные меры экономического, правового, воспитательного характера. Все мы, ныне живущие, в ответе за природу перед потомками, перед историей».

В общем важном деле охраны природы, воспитания сыновнего чувства заботы о родной земле заметная роль, мне думается, принадлежит лирическому пейзажу. Об этом красноречиво говорят богатство и разнообразие талантов советских живописцев. На выставках и в музеях вы можете увидеть замечательные картины таких мастеров-современников, как Георгий Нисский, Николай Ромадин, Алексей Грицай, Андрей Мыльников, Валентин Сидоров, Иван Сорокин, Ольга Светличная... У каждого своя лирическая тема, свои пути-тропинки, та «малая родина», через заветные уголки которой они воссоздают поэтический образ России.

Только натура плюс живое воображение художника и его индивидуальный взгляд на мир способствуют созданию настоящего произведения искусства. Сила воздействия пейзажа в уникальности пропущенных через сердце художника природных впечатлений, в богатом психологическом содержании живописи.

Для меня работа над пейзажем — это всегда счастливая возможность широких, душевных контактов с людьми. Хочу признаться, что из зрителей своей непредвзятостью, чистой взглядом на искусство, искренностью мне нравятся «непрофессионалы», а из зрителей-непрофессионалов более всего подкупают подростки, школьники, молодежь. Интересны их горячие впечатления, обновляющее душу стремление к красоте и истине. Ведь только в детстве, в юные годы тяга к прекрасному, понимание красоты родной земли формируют прочно человека, гражданина и художника!

Я имел счастье создать много памятников, которые стоят на улице.

Ф. Кремер

Слова известного скульптора, вынесенные в эпиграф, раскрывают суть понимания творческих задач: обращаться к широким народным массам. «Чувствую своим долгом, — говорит художник, — высказаться о событиях, которые как участник или свидетель я пережил». Путь Фрица Кремера не раз приводил его к грани, переход которой требовал рисковать жизнью. Его искусство говорит о самых трагических и скорбных моментах в истории XX столетия мужественно, просто и откровенно. Художник не теряет веры в светлые силы человека и не допускает фальши и умиления.

Фриц Кремер родился 80 лет назад в маленьком шахтерском городке Руре. Ему не исполнилось года, когда он потерял отца, а в 16 лет после смерти матери ушел из чуждого ему мещанского дома отчима. Юноша овладевает камнерезным ремеслом, посещает вечерние курсы при художественном музее в Эссене, учится у прекрасного немецкого мастера Вильгельма Герстеля. Искусство Кремера развивалось под влиянием великой традиции реалистической скульптуры. Он ощущал себя продолжателем романской и готической пластики, тяготел к суровой горечи реализма Эрнста Барлаха и Кэте Кольвиц, видя в них истинно национальные черты.

С 1926 года Кремер член Союза коммунистической молодежи. В 1929 году он переезжает в Берлин, где становится учеником высшей школы изобразительного и прикладного искусства. В этом же году, отмеченном ожесточенными боями коммунистов против растущих сил фашизма, он вступает в Коммунистическую партию Германии. Приход к власти фашистов не изменил убеждений художника. В 1933 году он собирает подписи протеста против исключения Кэте Кольвиц из Прусской Академии художеств. Нацисты пытаются поставить Кре-

# Фриц Кремер

мера на службу режиму, безуспешно заигрывают с ним, как и с другими художниками, не покинувшими Германию, но ушедшими во внутреннюю ссылку.

В 1941 году Кремер мобилизован в армию, служит в Греции, пока не возникает возможность

в 1944 году сдать я югославским партизанам. С 1946 года художник живет в Вене, возвращается к творческой работе. Первое из его послевоенных произведений — памятник «Борец за свободу» для австрийского сектора концлагеря в Освенциме. В

Ф. Кремер.  
А все-таки она вертится  
(Галилей).  
Бронза. 1969—1972.



1950 году Кремер избран действительным членом Академии искусств ГДР, переезжает в Берлин, где становится руководителем скульптурной мастерской. В 1951 году он участвует в конкурсе на сооружение мемориального ансамбля в Бухенвальде.

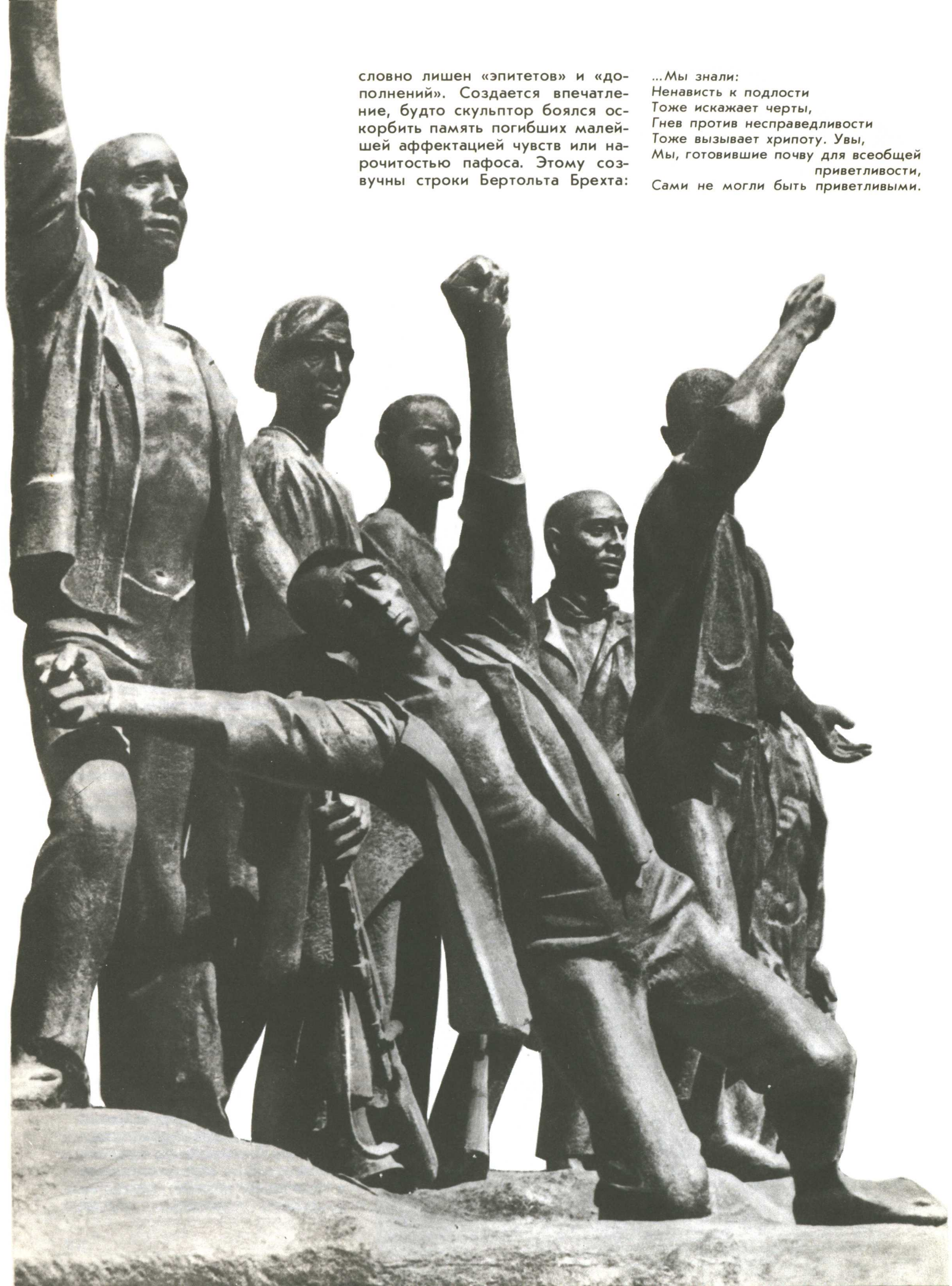
Скульптурная группа, созданная Кремером, — кульминация архитектурно-пластического ансамбля. Ансамбль включает подлинные места захоронений узников концлагеря, Дорогу стел, на которых рельефы и стихи И. Бехера рассказывают историю семи лет существования лагеря, Дорогу наций, где горит Вечный огонь памяти заключенных разных национальностей, погибших в лагере, Дорогу свободы, по которой поднимаются к памятнику и к колокольне. Бухенвальдский набат раздаётся над чугунной плитой, где хранится пепел из сожженных фашистами Лидице, Орадура...

Группа, созданная Кремером, видна на всем пути, начиная от входных ворот. Она словно поворачивается и растет по мере движения к колокольне и, когда поднимаешься на площадь Манифестаций, вырастает прямо перед тобой. Хотя фигуры не настолько велики, чтобы человек чувствовал себя перед ними подавленным: их высота около четырех метров. Вместе с тем благодаря точно найденному размеру, плотной лепке объема возникает особое ощущение масштабности, значительности.

Сюжетом скульптурной группы Кремер избрал восстание узников — подлинное событие, происшедшее 11 апреля 1945 года и положившее конец Бухенвальду. Автор изобразил драматизм событий: гибель и призыв к битве, стойкую решимость одних и растерянность других. В этом раскрылось присущее Кремеру-реалисту постижение жизни в противоборстве сил, обнажение трагических противоречий и светлой жизнеутверждающей веры в то, что человек — хозяин своей судьбы. Эти качества, с такой силой прозвучавшие в Бухенвальдском памятнике, ознаменовали новую ступень в развитии социалистической культуры ГДР. Суровый язык пластики Кремера с его предельной ясностью и определенностью в трактовке объема, четкостью движений, скупостью жестов

словно лишен «эпитетов» и «дополнений». Создается впечатление, будто скульптор боялся оскорбить память погибших малейшей аффектацией чувств или нарочитостью пафоса. Этому созвучны строки Бертольта Брехта:

... Мы знали:  
Ненависть к подлости  
Тоже искажает черты,  
Гнев против несправедливости  
Тоже вызывает хрипоту. Увы,  
Мы, готовившие почву для всеобщей  
приветливости,  
Сами не могли быть приветливыми.



Развернутая драматургия композиции Бухенвальдского памятника сменяется в последующих работах скульптора все большей концентрацией: четырехфигурная группа — для женского концлагеря в Равенсбрюке, и, наконец, в памятнике для Маутхаузена — женская фигура на фоне колючей проволоки. Обнаженные плечи стянуты, как путами, складками платка, веки глаз сомкнуты, морщины лба как клеймо. За спиной женщины на стене из суровых блоков камня высечены слова:

*О, Германия, скорбная мать!  
Как опозорили тебя сыновья твои!  
И ты сидишь среди народов —  
То ли посмешище, то ли страшилище.*

Эти строки Б. Брехта из его стихотворения «Германия» — лаконичное выражение того горького содержания, которое воплотил скульптор в бронзе. Большая жизненная конкретность изображения, богатство мыслей превращают памятник в поэтический образ, наделенный емкостью символа. Вариации на тему этого образа прочно занимали воображение художника. «Брехт всегда вдохновляет меня», — говорит Кремер, раскрывая внутреннюю связь своего искусства с творчеством одного из наиболее социально-острых драматургов и поэтов нашего столетия.

В фигуре матери-Германии с новой силой проявилось присущее Кремеру качество. Изображая крайне напряженные эмоциональные состояния человека — гнев, горе, отчаяние, он использует своего рода паузу молчания: закрытые веки глаз, покрывало, брошенное на лицо, придают образам трагедийное величие.

Встреча Кремера с Брехтом в 1936 году в Англии, где поэт находился в эмиграции, перевернула жизненные и эстетические представления молодого художника. Лучший среди созданных Кремером портретов — бронзовая голова Брехта, начатая еще при жизни поэта, но законченная уже после его смерти. Черты этого мудрого, ироничного, прекрасного высокой духовностью лица придал Кремер и облику Галилея в статуе «А все-таки она вертится» для зала Конгрессов в Карл-Маркс-Штадте. Образ этот навеян пьесой Брехта «Жизнь Галилея».

Огромные стеклянные окна — стены фойе как бы открывают всем находящимся на улице фигуру старого человека в балахоне еретика. Он поставлен на колени на поленья костра, но жест его руки, взметнувшейся вверх, как могучий росток, со сложенными в клятве пальцами, утверждает победу разума, человеческого мужества. Соответствие пластического языка сложным противоречиям сознания присуще и фигуре «Восстающего», установленной в парке при главной квартире ООН в Нью-Йорке. Произведение посвящено народам, поднимающимся на борьбу за свое социальное и национальное освобождение. Это могучая, грозная фигура человека, как бы еще не стряхнувшего с себя оцепенение. Он неуверенно нащупывает почву под ногами. Тяжелая, сильная рука пока не распрямилась в призывном жесте, но вся фигура полна внутренней динамики, неодолимого стремления подняться во весь рост.

Характерно, что дух борьбы, непокорства заставляет Кремера

Ф. Кремер.  
Памятник узникам  
в Бухенвальде.  
Бронза. 1958.  
◁ Фрагмент.

Ф. Кремер.  
Молодые.  
Бронза. 1961.



переосмыслить и тему распятия: в последние годы возник ряд вариантов воскресающего, который срывает терновый венок мученичества и в протесте-призыве поднимает руку.

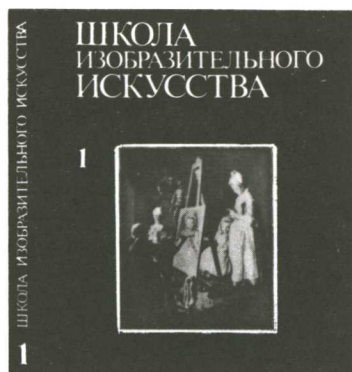
Хотя антифашистская тема — главная в творчестве Кремера, он открыт и впечатлениям счастливой мирной жизни, создает портреты, жанровую пластику. Его увлекает красота и сила обнаженного тела. В его мелкой портретной пластике много живых, окрашенных добрым юмором наблюдений: грузная фигура композитора Ганса Эйслера, стремительно шагающий поэт Иоганнес Бехер, словно подчиняющий свои шаги ритму слагаемых стихов. Изображая обнаженную фигурку девушки, примеривающей перчатки, автор не забывает показать и модную прическу, и высокие каблуки. Эта конкретная жанровость, противопоставленная естественной красоте тела, рождает едва улыбку иронию, улыбку много пережившего человека над безмятежностью бытия молодого существа, не знающего ужасов войны и концлагеря.

С середины 1960-х годов в творчестве Кремера появляются и нежные акварели. Весенняя земля, первая зелень деревьев. Композиции немногословны, даже робки. Слово художник приходит в себя после мрачных времен нацизма, будто еще боится, что все это может исчезнуть...

В 1980-е годы мастер в своей графике настойчиво разрабатывает тему «Довольно войн!», вновь обращаясь к образу скорбной и мужественной матери. Создает ли Фриц Кремер антифашистские мемориалы, не давая уснуть памяти человечества, откликается ли на события современной жизни в «политических листовках», как он называет свою графику, посвященную событиям во Вьетнаме и Чили, обращается ли к фантастическим ситуациям в литографиях «Встречи на бумаге», где живая гибкость движений человеческого тела противопоставлена механической неуклюжести деревянного манекена, — художник стремится сказать: человек — сам творец своей судьбы, он способен сделать мир справедливым и прекрасным.

Е. МАРЧЕНКО,  
кандидат искусствоведения

## Начинающим художникам



Скоро стотысячным тиражом выйдет первый из десяти выпусков «Школы изобразительного искусства». Президент Академии художеств СССР **Борис Сергеевич Угаров**, который возглавляет редакционную коллегию этого, уже третьего издания, рассказывает:

— Тем, кто занимается в кружках и студиях, посвящает свободное время самостоятельной работе — рисует, пишет, лепит, — помимо живого слова педагога, необходимо пособие, книга, в которой были бы изложены и общие принципиальные положения в области искусства и содержались бы практические советы и рекомендации.

Именно эту цель преследовали редакционная коллегия и издательство «Изобразительное искусство», готовя «Школу изобразительного искусства», давно зарекомендовавшую себя как учебное и методическое пособие, предназначенное для широкой аудитории читателей.

Оно несколько отличается от предыдущих. Добавлено то новое, что подтверждено опытом методической работы. Увеличены разделы «Мысли об

искусстве» и «Рекомендуемая литература», расширен иллюстративный ряд, введен новый раздел «Репродукции».

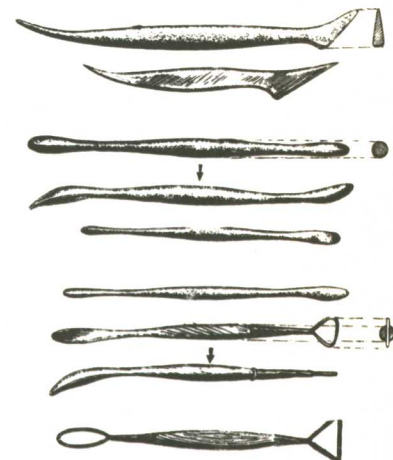
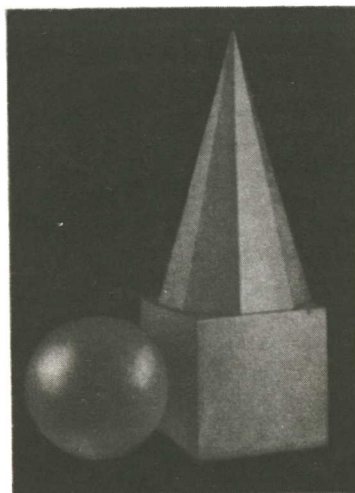
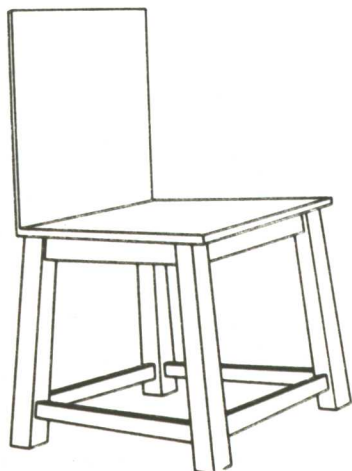
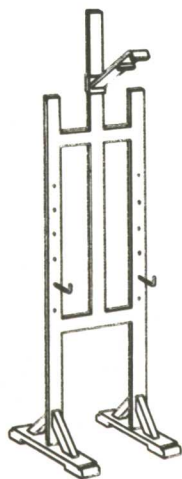
Цель издания — оказать помощь учащимся, руководителям кружков изобразительного искусства, студентам художественных учебных заведений, всем тем, кто любит искусство, хочет познать его.

Авторы стремились сделать настоящее учебное пособие легко читаемым, доходчивым и вместе с тем интересным. Оно не претендует на полное и исчерпывающее изложение всех вопросов профессионального порядка. Мы руководствовались желанием прежде всего дать самые главные, исходные сведения о художественном творчестве, которые должен постигнуть начинающий художник. Особенно это касается статей, помещенных в первом выпуске. Затем материал будет постепенно усложняться. Последовательность изложения в подобных изданиях особенно важна, и она была предметом постоянной нашей заботы.

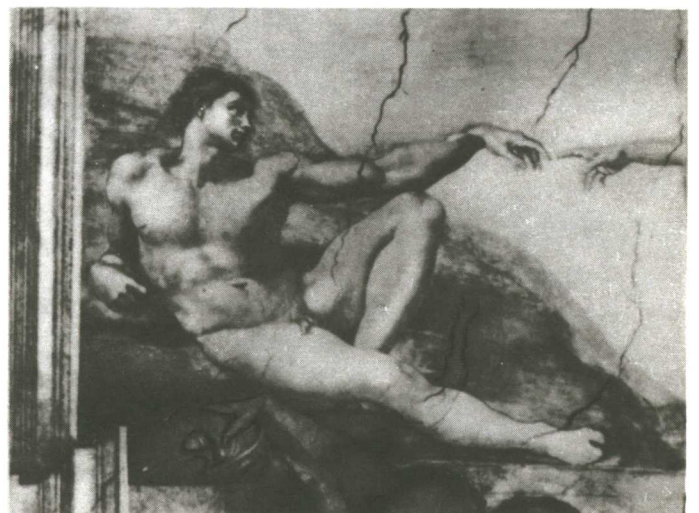
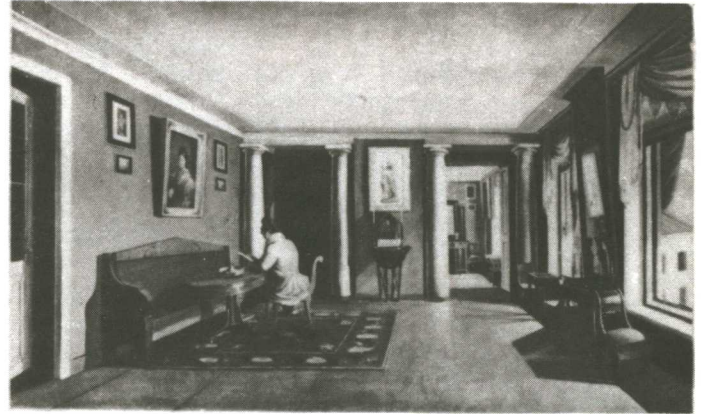
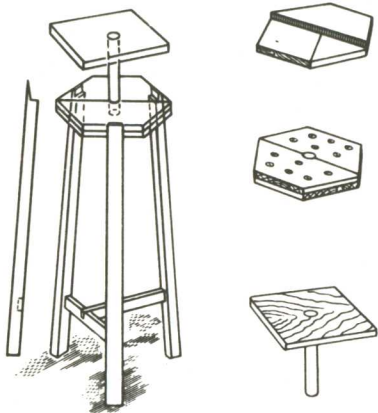
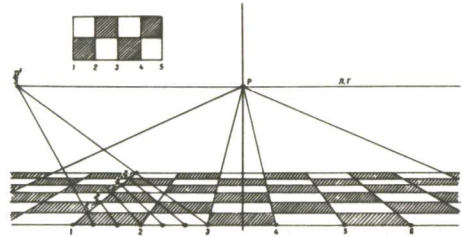
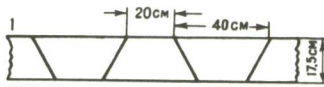
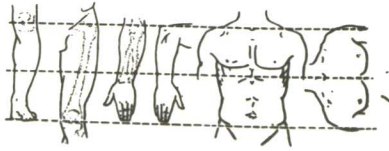
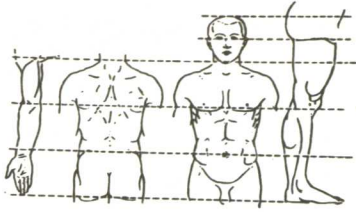
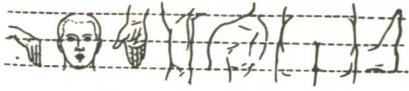
В дальнейшие выпуски «Школы изобразительного искусства» включен целый ряд дисциплин: рисование, акварельная и масляная живопись, лепка, гравюра, литография, оформление книги и плаката, театральная декорация, пластическая анатомия, перспектива, композиция, выполнение шрифтовых и оформительских работ и другие. Даются практические советы, касающиеся подготовки материалов и оборудования, последовательности ведения художественных работ.

В издание включен подбор высказываний об искусстве классиков марксизма-ленинизма, крупнейших теоретиков, деятелей культуры, художников.

Хотелось выразить надежду, что все десять выпусков «Школы» помогут молодому художнику вступить в сферу большого, глубоко содержательного, реалистического искусства.







# В. Стожаров

*В этом году исполнилось 60 лет со дня рождения Владимира Федоровича Стожарова (1926—1973). Сердце его было отдано одной любви, одной теме — жизни народной. Горячо утверждая настоящее, он с глубоким уважением относился ко всему лучшему из прошлого. Сегодня редакция знакомит читателей с воспоминаниями друзей и коллег о замечательном мастере.*

## Б. С. УГАРОВ

Это был художник большого и щедрого таланта, имевший свою школу, свою тему в живописи. Двадцать лет напряженного и плодотворного труда, всецело посвященного заветной творческой идее, при постоянном совершенствовании мастерства сделали имя Стожарова неотъемлемым от классики советской реалистической живописи.

Срок художнику был отпущен небольшой, его творческий путь завершился на вдохновенном подъеме, остались не воплощенными многие замыслы. Но созданное мастером значительно и занимает особое место в нашей художественной культуре.

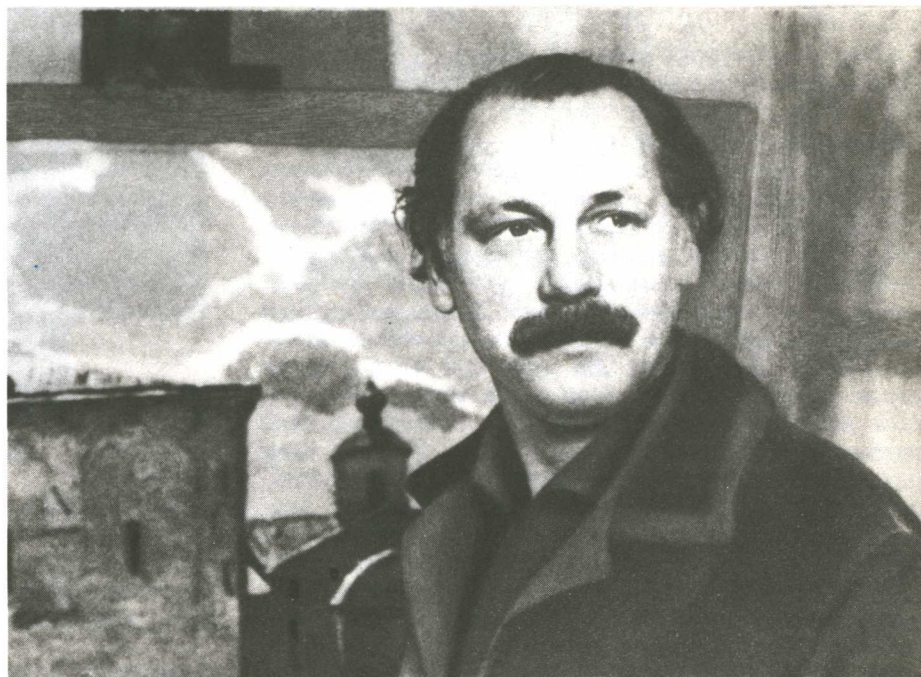
## Т. Т. САЛАХОВ:

Художнику выпала завидная судьба: при жизни он заслужил народное признание. В его прочно сработанных полотнах заключена неистребимая вера в то, что жизнь прекрасна, его искусство утверждает: прошлое народа тесно спаяно с сегодняшним днем и грядущим.

Оставленное художником принято называть творческим наследием. Но то, что создал живописец Стожаров, не просто наследие, не только классика, — это живой родник, из которого предстоит черпать не одному поколению.

## С. П. ТКАЧЕВ:

Чувство сыновней любви к Родине есть в его картинах. Он дорожил скромной, не отличающейся нарядными красками природой севера России, всем сердцем



чувствовал ее, по-стожаровски мощно ее живописал. Русская удаля, которой с юности щедро он был наделен, видна и в его холстах.

Коллеги всегда высоко ценили мнение этого художника, его тонкое понимание искусства, чуткое отношение к творчеству товарищей. Владимир Стожаров явился талантливым продолжателем славных традиций отечественной демократической живописи, оставил в ней свою колоритнейшую, неповторимую страницу.

## Ю. П. КУГАЧ:

Страстная натура Стожарова не знала компромиссов. В искусстве он был прям, честен и твердо шел собственным ему путем. В художнике удивительно сплелись широта и лихость натуры с каждодневным неустанным трудолюбием. Он очень любил родную природу, понимал и ценил простых русских людей.

Искусство Стожарова целиком принадлежит отечественной живописной школе. На него не оказали никакого влияния всевозможные формальные течения и моды. Для него всегда основой была действительность, натура, и он об-

ладал талантом видеть и чувствовать ее своими глазами, по-стожаровски. Поэтому всегда был самостоятелен, оригинален и нов. Живопись в его картинах органичная, мощная и всей сущностью связанная с содержанием, с главной идеей творчества.

Искусство Стожарова близко и дорого людям, и это не внешний, временный успех, а душевное признание народом своего художника — певца жизни, красоты и мощи родной земли.

## И. А. ПОПОВ:

Тридцать пять лет провели мы вместе с Владимиром Стожаровым, учась и работая бок о бок. Страстно любил он жизнь и так же страстно переносил ее на холсты. И холсты его крепки, построены так прочно, что ничего не сдвинешь. Ярко и плотно написана земля. На ней, вернее — из нее, растут мощные бревенчатые дома. В натюрмортах, написанных корпусно и празднично, все весомо, осязаемо и передано с такой любовью, что только диву даешься. Любил он закаты. Долго выбирал точку, откуда лучше писать их. Шел заблаговременно, приступал к этюду за час-полтора до заката,

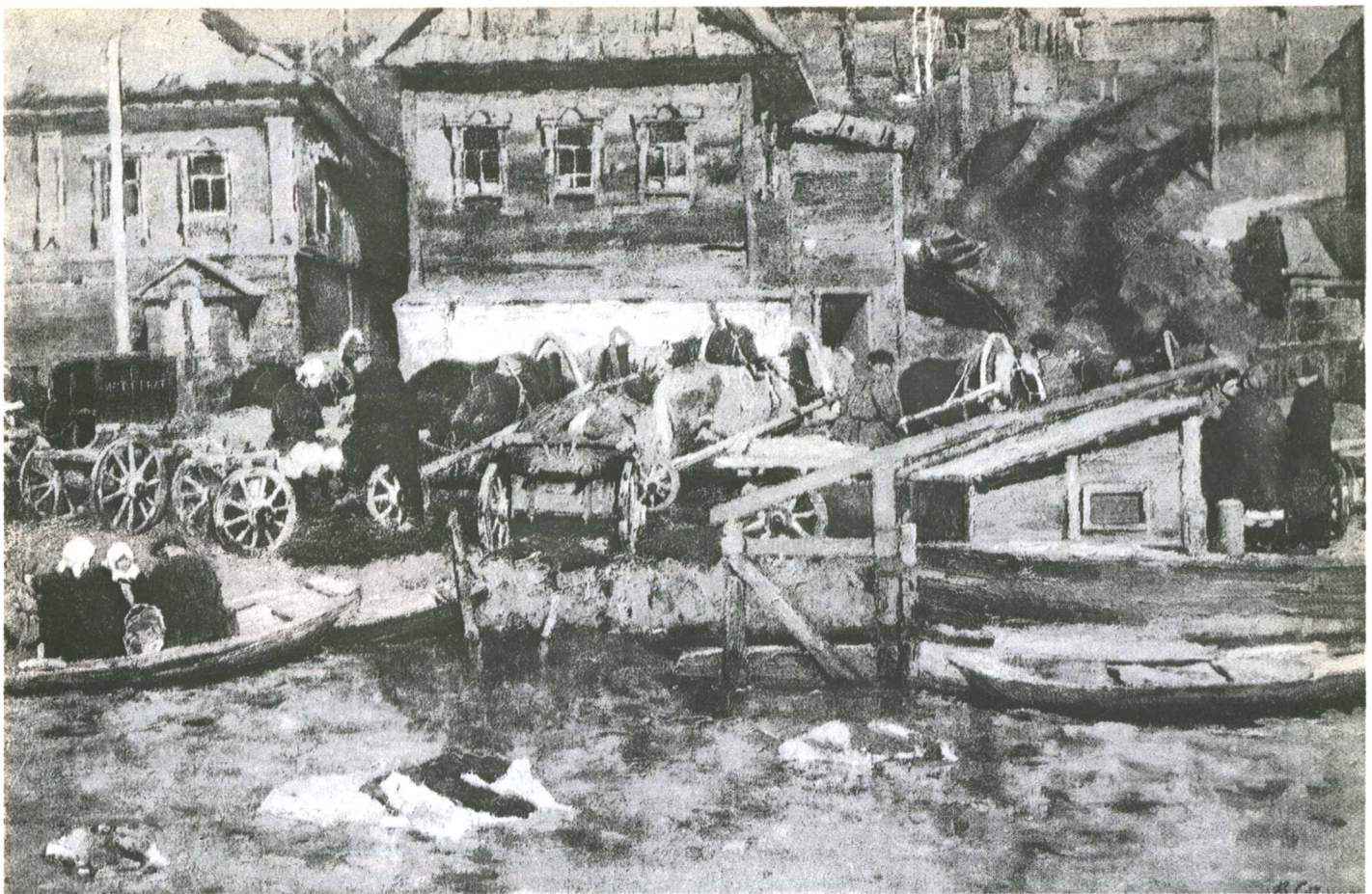


Живописец Владимир  
 Стожаров.  
 ◁ Фото. 1971 год.

В. Стожаров.  
 Вайгортские проводы зимы.  
 Масло. 1966—1967.  
 105×270

В. Стожаров.  
 Село Шотова гора.  
 Масло. 1964.  
 115×127





В. Стожаров.  
Исады. Переправа.  
Масло. 1960.  
105×160

В. Стожаров.  
Покров.  
Масло. 1969.  
110×120

В. Стожаров.  
Натюрморт с рябиной.  
Масло. 1967.  
79×108

В. Стожаров.  
Село Андрейково.  
Масло. 1958.  
80×200

а когда начиналась фантастика цвета (особенно если солнце светило из-под тучи), быстро вводил сложнейшие замесы в этюд. Заканчивал работу в полной темноте, почти на ощупь. И только наутро смотрел, что же вышло.

В пейзажах, картинах, натюрмортах воспевал он дело рук человеческих. Его работы заполнены амбарами, ригами, стогами, банями, скирдами, а натюрморты — всяческой утварью или самым насущным в жизни. Все это, созданное человеком красиво и добротно, вызывало в нем восхищение, и он любил повторять: «Ты погляди, пропорции-то какие! А? Ага!» И это утвердительное «Ага!» было высшей похвалой. Слова эти он относил не только к архитектуре, но и к предметам быта. О некоторых деревенских кувшинах говорил: «Это же Греция, антика».

Собирая прялки, туеса, пестери, ковши-утицы, братины, крынки, горшки, самовары, домотканые юбки, набивные сарафаны, полотенца, он не увлекался этим как коллекционер, старающийся толь-



ко пополнить свою коллекцию, нет, это тут же входило в жизнь его мастерской и перекочевывало на полотно.

Работал он фантастически много, и особенно на этюдах. Без поездок себя не мыслил, они были необходимы ему. Как Антей, прикоснувшись к земле, черпал силы, так и он в поездках черпал новые темы, заряжался жизнью и живописью на те месяцы, которые проводил в московской мастерской. Работал в любом состоянии, даже когда нездоровилось. Помню, на Севере, в селе Большая Пысса, Стожаров немного простудился (ведь не мудрено — каждый день несколько часов работы на снегу, да если еще ветер, то только держись). Мы с Ефремом Зверьковым собрались на этюды, а он решил денек отлежаться. Приходим, Володя лежит, этак хитро поглядывая. Смотрим, над кроватью новый, почти метровый этюд приколот — из окна написал. В белые ночи писал почти круглосуточно. Однажды после нескольких суток напряженной, яростной работы мы решили соблазнить его отдыхом, и тогда сказал он фразу, на долгие годы ставшую потом крылатой: «Отойдите, мужики. Сердце рвется. Писать охота!»

И в этом — «сердце рвется» — был весь Владимир Стожаров.

#### Ю. И. СЕМЕНЮК:

Мне много довелось путешествовать и работать с Владимиром Стожаровым, и я видел, как художник креп и мужал. После первых поездок по Ярославской и



Костромской областям он вкусил прелесть работы на пленэре и окончательно решил строить свое творчество на подлинном натурном материале. Поездки радовали его открытиями удивительно красивых деревенских мотивов. Он стал задумываться над облегчением художнического снаряжения, его усовершенствованием. По натуре хозяйственный, с быстрой сметкой, он в каждом, даже малом деле выказывал расчетливость и мудрость.

Скоро Стожаров изобрел новые этюдницы (кассетницы), да и сам этюдник усовершенствовал, придумал разные приспособления, стал готовить свои, стожаровские, картонки, особый рюкзак завел,

одежду и обувь приспособил к работе на природе в любую погоду. Сколько приемов новых придумал, сколько правил переделал! И все это помогало ему легко, удобно и плодотворно работать. Это он убедил нас в том, что ехать на этюды стоит не менее чем на месяц. «Время нужно на то, чтобы место новое вынюхать, да недельку расписываться, а уж потом этюды пойдут сами». К поездкам Стожаров готовился загодя, тщательно. Продумывал все до мелочей. Работал на природе жадно, успешно. Этюды у него получались всегда. Писал их легко, одним дыханием.

Непрерывно рисовал в карманный альбомчик. Мы, бывало, еще в постели, а он уже бежит, как на



зарядку, порисовать что-нибудь, а заодно и мотив проверить. Работоспособности его можно было только удивляться. Не помню ни одного дня плохой погоды, когда бы он не работал. Под навесом укрывался, за банькой прятался, на крыльце или под зонтом, но работал непременно.

Это он говорил: «В паршивую погоду этюды хорошие идут». Даже в сумерках, когда и красок-то на палитре не различишь, умел он написать хоть маленький, но верный этюд. «Это так, для памяти довесочек накропал. Погодится где-нибудь». От зари и до зари трудился этот беспокойный художник. Глядя на него, легко поверишь, что талант — это и впрямь тяжелейший труд. По-моему, он вообще никогда не отдыхал. Год за годом в труде и труде. А отдыхом для него была работа над этюдом. Кажется мне, что спешил он всегда все охватить, все переписать, будто боялся, что не успеет, не сможет. За 15—17 лет объездил он северную Россию, побывал в Сибири. Ездил он на свои места, им открытые, и почти не писал там, где побывали другие художники. Он любил забираться в глубинку, по нетореным тропам, туда, где сохранилась Русь деревянная, первозданная...

Я окидываю мысленным взором все богатейшее наследие и восхищаюсь, горжусь этим художником. Люди многое узнают, поймут и заново осмыслят, когда увидят его вдохновенные пейзажи и натюрморты, почувствуют в них добрую душу Владимира Стожарова.

### **Г. М. КОРЖЕВ:**

Русская школа живописи. Неисчерпаемое, сложное и яркое явление. Со своими традициями, высочайшими достижениями, связанными с именами великих художников. Александр Иванов, Репин, Суриков, Врубель, Петров-Водкин, Кончаловский... Творчество каждого добавляло новую, неповторимую грань. Но уже у истоков русской живописной школы стали заметными два направления. Одно — тяготеющее к духовной стороне бытия. Второе — обращенное к миру материальному. Эти две равноценные, одинаково прекрасные грани русского искусства развиваются параллельно, дополняя и обогащая друг друга. Столь же сложно продолжают они

жить в советской живописи. Но порою одна проявит себя особенно полно.

Живописец Стожаров очень ярко выражает грань, обращенную к миру вещному. Чувство красоты, щедрости и радости земного бытия, вдохновлявшее Кончаловского и Машкова, стало близко идеям стожаровского творчества. Но художник не повторил, а продолжил своих замечательных предшественников. В разделяемое им так горячо сочное, радостное восприятие мира он внес свою любовь и пристрастия, нашел особые темы и краски. Понятия, бесконечно дорогие каждому человеку — земля, солнце, хлеб, — стали главным мотивом его творчества. По земле он расставлял крепкие деревянные дома и освещал их теплым солнцем. Хлеб лежал рядом с солью. И все, что становилось темой его искусства, приобретало вес и запах. Терпкими ароматами весны и осени, сырости и снега, земли и ветра напоены его холсты. Традиционно русский Стожаров оказался как бы даже вдвойне таковым, потому что соединил богатство двух сокровищниц: русской школы живописи и народного быта, отмеченного высоким искусством.

Это и определяет, наверное, ценность его искусства. Зрители безошибочно чувствуют подлинную современность Стожарова. Они любят, знают и ценят его творчество, потому что видят в нем живое и точное выражение времени. Особенно знаменательно то, что не воспроизведением внешних проявлений действительности создан здесь облик времени. Больше того: прямых, подчеркнутых примет нового, современного мало в картинах Стожарова. Но всегда есть в них главное — правда сегодняшнего дня, согретая сердцем большого художника.

### **Л. А. ШИТОВ:**

Знакомясь с деятельностью детских художественных школ страны, приходится признать: дети, готовящиеся с раннего возраста к профессии художника, почти перестали писать маслом. Здесь неуместно анализировать причины и истоки подобного тревожного положения, но очень кстати напомнить такой яркий феномен советской живописи, как Владимир Стожаров. Его живо-

пись — полнокровная, тональная, с хорошим чувством материальности, тяжести предметов, с ремесленно-профессиональной точкой зрения безупречная, неукротимая по эмоциональной наполненности. Хотелось, чтобы эта эстафета настоящей живописи не прерывалась.

Многое можно вспомнить о Стожарове... Башкирское село Воскресенское военной поры, приютившее учащихся Московской средней художественной школы. Именно там формировался духовный облик Владимира Федоровича. Да только ли его одного?.. То далекое, трудное, голодное время, крепко запавшие в память сердца впечатления оставили отсветы на полотнах многих советских мастеров и прежде всего Стожарова. Ведь в те годы посуда деревянная да лапти были для нас не эстетикой, не предметами любования, а насущной необходимостью. Из такой посуды мы хлебали жиденькую каждодневную похлебку, а в лаптях (обувь весьма полезная) в любую погоду, грязь и снег, ходили в школу, колхоз, на этюды.

Еще один эпизод. Ночной поезд. Конец 60-х годов. С выставком едем мы в Ленинград. Предчувствие у Стожарова случилось недоброе. Кольнуло в сердце — и крепко. Может, симптомы болезни определились, от которой умер он. Володя уткнулся тогда в подушку, кулаками молотил постель и ожесточенно приговаривал: «Стожар, ты не вечен! Не вечен...»

После того как ему операцию сделали, навестил я его. Стожаров, тихий, немногословный, похудевший, знал, что умрет. И, как другие крупные художники (А. Е. Архипов, например), приводил свой огромный художественный архив в порядок. Уничтожал слабые работы, хорошие этюды (а их великое было множество) наклеивал на прочный картон, одевал в рамки. Уходя из жизни, думал о завтрашнем дне...

Порой мы не замечаем, что рядом с нами есть колоритнейшие, достойные высокого воспевания люди, о которых романы и пьесы следует писать, фильмы увлекательные ставить. Вот к таким лучезарным явлениям отечественной художественной культуры относится Владимир Федорович Стожаров.

## Пейзаж. Выбор мотива

**Н**ачинающие художники порой жалуются: писать вроде бы нечего, пейзажи вокруг невыразительные, да к тому же все эти мотивы давно приелись. Хочу посоветовать вам, ребята: никогда не ждите творческого вдохновения, заставляйте себя работать, даже когда работать не хочется. А интерес, увлеченность придут сами, особенно если на каком-то этапе достигнута маленькая победа. Исключительно внимания заслуживает опыт мастеров пейзажной живописи: чем руководствуются они при выборе мотивов?

Подлинный пейзажист обладает способностью видеть образно и отражать окружающий мир, природу самобытно, умеет находить свои темы и сюжеты. Их произведения узнаются прежде всего по своеобразию восприятия природы. Если даже они посвящены какой-либо одной теме. Например, сколько выдающихся мастеров запечатлели золотую осень. И каждая картина неповторима в своем образном решении. Ни одну не спутаешь с другой.

Начинающие иногда ищут готовые композиции в природе. Чаще это делается под влиянием ранее виденных картин. А готовых композиций в природе нет, как нет раз установленных жестких канонов в практике реалистического искусства. Напротив, художник постоянно ищет новое — в каждом мотиве и средствах его выражения. Находить наиболее интересное, воспринимать мир индивидуально — сколь увлекательна эта творческая задача!

Отечественную школу пейзажа всегда отличали простота и скромность мотивов, живописно-тонального решения, отсутствие внешней эффектности, лиричность. Учась у мастеров, воспитывайте требовательность к себе, умение подмечать, казалось бы, в прозаическом, заурядном внутреннюю содержательность,



И. Левитан.  
Дорожка.  
Масло. 1890.

Л. Туржанский.  
Утки. После дождя.  
Масло.





А. Пластов.  
Деревенский март.  
Масло. 1969.

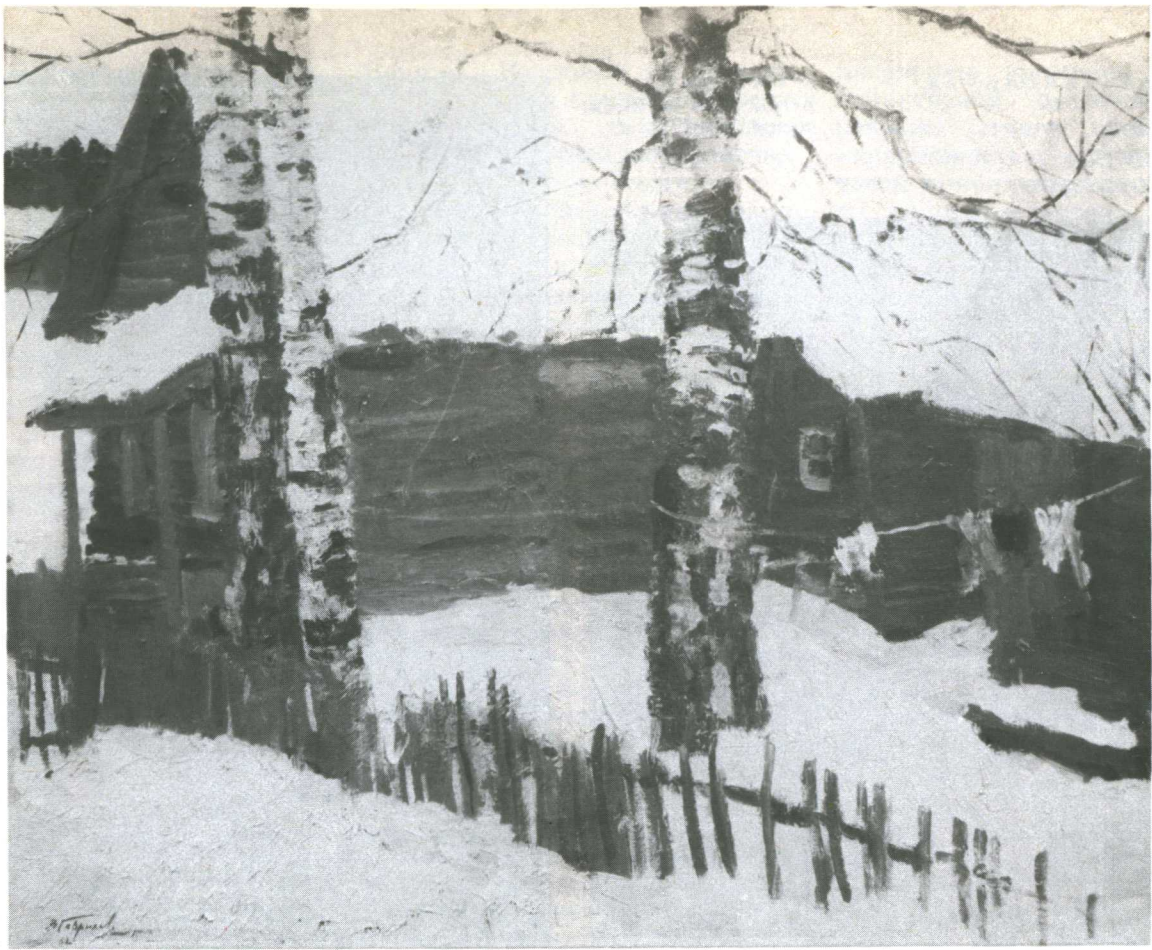


В. Гаврилов.  
Березы.  
Масло. 1962. ▷

Е. Зверьков.  
Золотая осень.  
Масло, 1975.

К. Коровин.  
Москворецкий мост.  
Масло. 1914. ▷

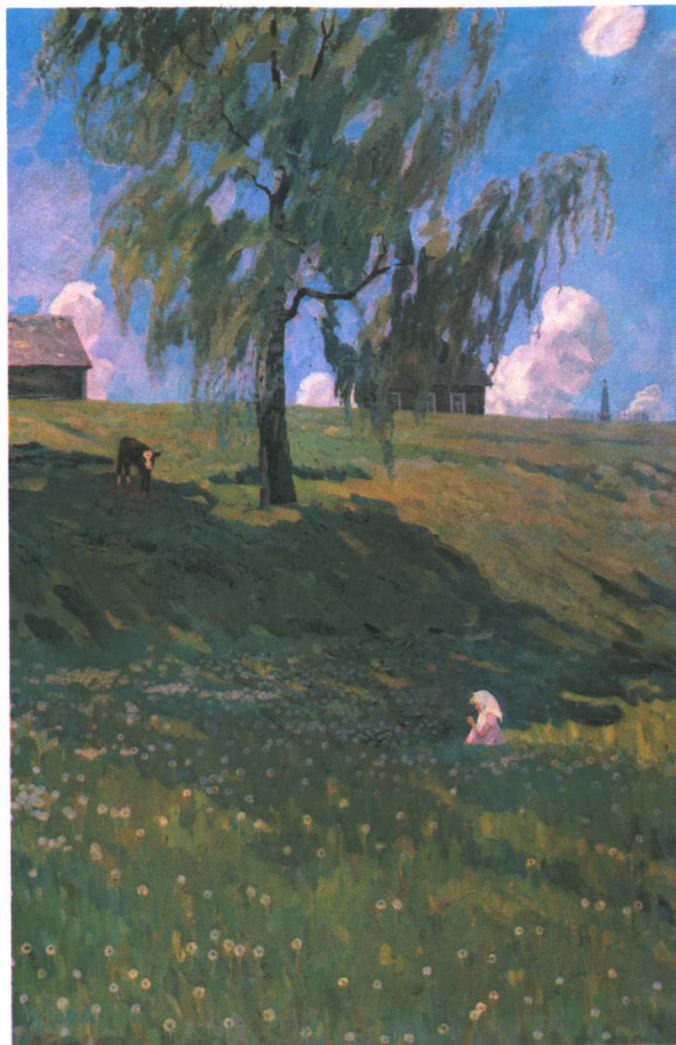




В. Бялыницкий-Бируля.  
Осень.  
Масло. 1908.



В. Сидоров.  
Ясный день 22 июня.  
Масло. 1978.



красоту, поэтичность. Фиксируйте это в этюдах. Помните мудрый завет И. Левитана: картину можно увидеть в самых простых мотивах и явлениях природы. Пример — полотна С. Жуковского и В. Бялыницкого-Бирули, посвященные осени, этюды Л. Туржанского, В. Гаврилова, воспроизведенные на страницах журнала. Сопоставьте их с пейзажем И. Левитана «Дорожка». Сколько в этих работах близкого, родственного. Объединяет их особая задушевность, предельная простота выбора мотива. Все вроде бы в них обыденно, привычно, хорошо знакомо. Но звучат они как песни. Свежестью вложенного в них чувства волнуют каждого, кто знает и любит природу.

Многие пейзажи мастеров живописи — результат не умозрительных обобщений или «кабинетного» придумывания. Они

подмечены в реально существующей конкретной местности, написаны с натуры, часто прямо в холст. Это не означает, что им все-таки посчастливилось отыскать «готовые композиции». В процессе работы с натуры художник опускает отдельные детали, акцентирует внимание на третьих, усиливая их тональное или цветовое звучание.

Старайтесь писать то, что восхищает вас. Подлинному живописцу все окружающее в повседневной действительности представляется захватывающим. Бывает и так, что не сразу обнаруживается притягательная сила привычной натуры, раскрываются яркие особенности много раз виденного. Важно воспитать в себе умение не только смотреть, но и видеть. Смотреть и видеть, прежде всего — художественно.

Свои наблюдения, поиски делайте в различные часы дня, непременно с разных точек зрения. Один и тот же уголок природы в зависимости от погоды, освещенности, времени года и дня выглядит различно, а порой бывает просто неузнаваем. И всякий раз художник может открыть для себя целый клад неожиданных образных решений. Советую походить по улицам, окраинам города или выехать в село, в поле, в лес, в луга, к речке — это поможет вам подобрать выразительные мотивы, подскажет свежие композиционные решения.

Выбор натуры нередко подсказывают какие-либо отдельные предметы и острохарактерные детали пейзажа, они сразу же привлекают внимание, становятся, как правило, композиционным центром этюда или картины.

Не рекомендую начинающим писать пейзажи со сложными

архитектурными сооружениями, множеством домов, автомобилей, деревьев, людей, так называемые панорамные, «картинные» виды. Мотив для этюда может быть простым — дерево на берегу тихой речки, тропинка вдоль берега, облачное небо.

Выбор сюжетов для этюдов и картин часто зависит от круга тем, событий, которые в творчестве художника являются ведущими. Например, А. Пластов всю свою жизнь прожил в селе Прислонихе Ульяновской области. И творчество связал с одной темой: мирный труд крестьянина-труженика в гармоническом единении с природой. Картины Пластова — поэма о красоте и щедрости полей, лугов и лесов, о землепашцах, пастухах, простых людях, строящих новую крестьянскую жизнь. Творчество этого великого живописца — пример глубокого знания, искреннего восхищения художника природой и человеком.

Вот что сказал о любви к родной природе прекрасный живописец С. Жуковский: «Пора перестать ездить за модами в

Париж... Призовем на помощь чувство национальной гордости, самопризнания, самоуважения и полюбим глубже свою неисчерпаемую красотой Родину».

Некоторые художники находят привлекательные сюжеты и неожиданные для этюдов композиции, не выезжая за пределы города, его окрестностей. Другие в поисках актуальных тем, новых жизненных впечатлений отправляются на Дальний Восток, БАМ, Север, в горы Кавказа, на Волгу. Или с этюдником ходят целыми днями по лугам и полям, забираются в глухие лесные дали, горные долины.

Так и вы, ребята, во время своей летней школьной практики, отображая природу различных географических и климатических мест, старайтесь с особым вниманием искать образное, правдивое решение пейзажа. Подмечайте и передавайте в этюдах едва уловимые переходные моменты жизни природы, изменения цвета, силы освещенности, особенности погоды, колористическое состояние природы. Иначе ваш этюд станет подделкой под

ПЛЕНЭРНУЮ ЖИВОПИСЬ И ВМЕСТО ХАРАКТЕРНОЙ ЦВЕТОВОЙ ГАММЫ ПЕЙЗАЖА СТАНЕТ ПРОГЛЯДЫВАТЬ «КРАШЕННОСТЬ», ВЕДУЩАЯ К ЦВЕТОВОЙ ПРИБЛИЗИТЕЛЬНОСТИ. ТОГДА ПО КОЛОРИСТИЧЕСКОМУ РЕШЕНИЮ ТРУДНО БУДЕТ ПОНЯТЬ, ГДЕ, В КАКОЕ ВРЕМЯ НАПИСАН ВАШ ЭТЮД — ТО ЛИ НА ЮГЕ, ТО ЛИ В СРЕДНЕЙ ПОЛОСЕ, ТО ЛИ В ПАСМУРНУЮ ПОГОДУ, ТО ЛИ ПРИ СОЛНЦЕ.

Поездки на пленэр, выход на природу, посещения новостроек, колхозов обогащают новыми впечатлениями и наблюдениями, дают возможность изучать ситуации, в которых люди находятся в реальной атмосфере труда, быта, отдыха, приучают самостоятельно оценивать явления жизни и искусства.

...Лето еще не окончилось. Впереди — теплые, такие колоритные дни осени. Берите, ребята, этюдники, идите на природу! Пусть ее красота вдохновит вас на поиски интересных, своеобразных, отмеченных художественной остротой мотивов.

А. ЯШУХИН,  
кандидат педагогических наук  
г. Ростов-на-Дону

## Я. Д. РОМАС О РАБОТЕ НАД ЭТЮДОМ

Этюды в моей творческой деятельности играют очень существенную и важную роль. В каждом из них я стараюсь не копировать природу, а творчески изучать и познавать ее. Для меня этюд — это правдивая запись состояния природы, эффектов ее освещения, особенностей колорита и в какой-то степени нахождение новых композиционных решений. Повседневная работа над ними — это мое вхождение в жизнь природы и окружающей действительности.

Работая над этюдами, я наблюдаю, изучаю и познаю природу, но при этом всегда помню, что писать надо не все, что «попадет» в глаз, а уметь отобрать типичное, характерное, и не просто отобрать, а художественно.

При этом надо, чтобы глаз охватывал в природе, в окружающей нас действительности то новое, что характерно для нашей эпохи. Но

это новое надо хорошо знать и быть твердо уверенным, что оно действительно ново и типично для нашей страны. Новаторство может быть успешным только при условии, если художник в своей работе, основываясь на лучших традициях в живописи прошлого, постоянно стремится к их дальнейшему развитию. Но живописные традиции не надо понимать узко, например, ограничивая себя изучением только художников XIX века, надо изучать весь мировой опыт живописи прошлых эпох.

Художник-новатор тот, кто находит своих героев в гуще жизни и запечатлевает в их образах подвиг народа, духовную красоту созидательной деятельности советского человека. Нередко мне приходилось слышать различные суждения о «почерке художника», при этом подразумевалось, что наличие особого, свойственного только данному художнику почерка и является «новаторством». Когда я пишу, я не думаю о каком-то своем почерке. Меня больше заботит, ка-

кую идею я вкладываю, создавая то или иное произведение, что несет нового оно, типичны ли данные явления природы и общества, как предельно ясно это выразить. И если в произведении есть эти элементы, то могу сказать: «Я так видел, я так воспринимал и так писал» — это и есть мой почерк.

Но большей частью у меня бывает так: идея и образ будущего произведения рождаются лишь в процессе длительной работы над натурой в среде намеченного объекта; десятки этюдов написаны, а образ будущего произведения не сложился, лишь последующая работа над эскизом, дальнейшего наблюдения природы иногда дают возможность «нащупать» его.

Вообще я картину пишу не по этюдам, а по сумме впечатлений от природы, как бы по памяти; этюды для меня — лишь необходимый справочный материал.

Из книги: А. В. Винер. Как работают мастера живописи. М., 1965.

Я. Д. Ромас (1902—1969) — действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР.

# Паркеты Эрмитажа

Отделка полов «добрым, чистым и прочным мастерством» издавна ценилась на Руси, где было немало опытных столяров и резчиков, искусных в обработке дерева. Знал это и Франческо-Бартоломео Растрелли — крупнейший русский архитектор XVIII столетия, по замыслу и под непосредственным руководством которого в 1754 году в Петербурге начали строить каменный Зимний дворец. Для парадных дворцовых покоев зодчий предложил рисунки штучных, то есть наборных полов. Они отличались сложностью орнамента, изяществом плавно изогнутых линий, разнообразием цветовых оттенков.

Далеко не каждый мастер мог воплотить эти эскизы в реальном материале. В 1760 году провели своеобразный конкурс между «вольными» столярами-иностранцами, запросившими за свою работу, по мнению сената, слишком большую сумму, и казенными русскими мастерами. Выбрали самый сложный из рисунков, одну четверть которого дали делать иностранцам, а другую — русским ремесленникам. О результатах конкурса свидетельствовал указ сената от 1761 года, гласивший, что четверть пола, изготовленного иностранцами, оказалась с рисунком не сходна и в некоторых местах «пальмовое дерево сожжено». Ее признали негодной для оформления залов Зимнего дворца. Русские же мастера умело справились с заданием. Их четверть паркетного пола «против рисунков расстрелиев явилась во всем сходна», и ее исполнителей определили «для делания тех полов в тот дворец», как сказано в указе.

Большинство мастеров-паркетчиков, работавших в залах Зимнего дворца, были казенными, то есть числились в штате различных петербургских ведомств, прежде всего Адмиралтейств-коллегии и Канцелярии от строений. Среди них особенно выделялись переселенцы с Охты, ближайшей



окрестности города. По указу Петра I от 1721 года около двух тысяч столяров, резчиков и плотников со всех концов России вместе с семьями переехали на Охту. Это было вызвано необходимостью скорейшего строительства кораблей для молодого русского флота. В первой половине XVIII века охтяне составляли особую часть петербургских жителей, подчинявшихся морскому начальству. Живя замкнутым кругом, эти мастера передавали из поколения в поколение секреты своего ремесла. Уже через несколько лет после переселения они стали известны в столице как искуснейшие умельцы. Ремесленники работали в свободное время «даже из черного дерева и разными другими искусстваами», то есть украшали изделия в технике деревянной мозаики. Поэтому неудивительно, что к середине XVIII века, когда в Петербурге развернулось интенсивное строительство дворцов, охтян широко привлекали к отделке интерьеров. Тесное сотрудничество с ведущими архитекторами и мастерами-

декораторами способствовало совершенствованию их профессиональных навыков и художественного вкуса.

В чем же состояло искусство столяра-паркетчика? Долгое время, в том числе и в XVIII веке, паркет изготовляли отдельными небольшими щитами. Щит представлял собой основание, сбитое из простых досок, на которые наклеивался тонкий слой ценной породы древесины. Эта облицовка, как раз и являющаяся наружной стороной паркета, набиралась из двух, трех и более видов древесины. Собранные вместе щиты составляли целостную художественную композицию с характерным декоративным узором. При создании паркета применяли два способа: маркетри (от французского — размечать, расчерчивать), когда детали орнамента вырезались отдельно, а затем плотно пригонялись друг к другу, и интарсия — в породу, служившую фоном, включали фрагменты других разновидностей древесины.

В первой четверти XVIII века ценные, разнообразные по цвету породы: амарант, палисандр, красное, черное, розовое дерево — еще мало ввозились в Россию и их постоянно не хватало. Недостаток цветового богатства паркетов восполняли контрастным сопоставлением темных и светлых облицовок, из которых часто составляли геометрические фигуры в виде кубов и ромбов, создающих иллюзию объемных форм. При необходимости отдельные детали окрашивали в черный цвет или прибегали к протравливанию. Широко применялся, к примеру, дуб, моренный в естественных водоемах. Под воздействием солей, растворенных в воде, он становился синевато-серым или зеленовато-коричневым. Плавного перехода от светлого к темному добивались постепенным обжигом древесины в горячем песке.

Умелое использование природного рисунка древесины, образующегося при срезе, и способности



XVIII столетия, когда нарядная и пышная орнаментика барокко с преобладанием плавно круглящихся и извилистых линий сменяется геометрической правильностью и строгостью форм классицизма. Однако до нас дошли, к сожалению, лишь архивные документы и эскизы убранства залов того времени, потому что Зимний дворец Растрелли сгорел во времена грандиозного пожара 1837 года.

После восстановления внешний вид дворца остался почти без изменений, но отделка его залов получила творческую переработку. Некоторое представление о «штучных» полах, существовавших в Зимнем дворце, можно составить лишь по паркету Большой дворцовой церкви. Благодаря счастливой

ее волокон по-разному отражать свет позволяли добиться дополнительного декоративного эффекта. Эти приемы обработки были хорошо известны мастерам, оформлявшим Зимний дворец, и не раз проверены ими на практике. Наиболее нарядные паркетные полы с применением более 7—8 цветных пород, выбор которых к середине XVIII века был уже достаточно широк, делались для парадных апартаментов, полы с относительно простым рисунком — для жилых покоев. Так было и в конце

Д. Кваренги.  
Лоджии Рафаэля. 1783—1792.  
Аквадель К. Ухтомского. 1860.

А. Брюллов.  
Малахитовый зал. 1830-е годы.  
Фрагмент паркета.

Малахитовый зал.  
Фрагмент паркета.  
О. Монферран.  
Ротонда. 1830.  
После пожара 1837 года зал  
восстановлен А. Брюлловым.

Ротонда.  
Фрагмент паркета.



случайности часть его сохранилась. Она была продана в 1813 году для украшения церкви св. Екатерины на Васильевском острове. После пожара этот фрагмент вернули на прежнее место, а недостающие элементы из «восьмиугольных штук» сделали по сохранившемуся образцу.

Сейчас в музейный комплекс Государственного Эрмитажа, кроме Зимнего дворца, входят Старый и Новый Эрмитажи, Эрмитажный театр, Лоджии Рафаэля. Большинство музейных помещений приобрели современный вид в 30—60-е годы XIX века. Исключение составляют, пожалуй, лишь Эрмитажный театр и Лоджии Рафаэля, до некоторой степени сохранившие облик, приданный им в конце XVIII столетия Джакомо Кваренги, архитектором строгого классицизма.

Лоджии были построены в подражание знаменитой галерее папского дворца в Ватикане, распisanной под руководством Рафаэля его учениками. На потолках и стенах вновь отстроенного корпуса разместили точные копии росписей, доставленные из Италии. По сравнению с обильной декорировкой стен и потолка рисунок пола в галерее максимально упрощен. Он составлен из нескольких щитов, размеры которых соответствуют отсекам (лоджиям). Основной фон — красное дерево. Волокна центральных деталей из этой породы, обладающей красивым рисунком и цветом, направлены под углом друг к другу. Благодаря обилию света в галерее это создает богатую игру светотени. Каждый щит обрамлен меандром — излюбленным геометрическим мотивом античного искусства.

Отделке паркетных полов дворцовых залов уделял большое внимание и архитектор позднего классицизма В. Стасов, под руководством которого оформлялись нарядные апартаменты восстановленного Зимнего дворца. Предпочитая в архитектуре мужественную величавость форм, он создавал интерьеры, отличавшиеся благородной простотой и цельностью. Так, в Георгиевском зале, где находился императорский трон, ведущим элементом декора служил белый каррарский мрамор стен и колонн, оттененных позолотой на базах, капителях, орнаменталь-

ных деталях. Такая отделка гармонично сочеталась с великолепным паркетом, набранным из 16 пород цветного дерева. Рисунок пола в точности повторял композиционные членения потолка. Примечательно, что ту часть, где предполагали расположить тронное место, не покрывали паркетом. Эта работа была выполнена советскими реставраторами, когда Георгиевский зал, предназначенный для царских приемов, превратился в одно из центральных музейных помещений Эрмитажа. Подобная цветовая сдержанность декора зала наряду с красочным многоцветьем паркета характерна и для других интерьеров, отделанных под руководством Стасова.

По сравнению с залами этого архитектора покои, оформленные по проектам О. Монферрана и А. Брюллова — известных зодчих первой половины XIX века, выглядят празднично нарядными. Они изобилуют разнообразными по форме, материалу и цвету элементами декора.

Один из самых известных интерьеров Зимнего дворца — Малахитовый зал, оформленный А. Брюлловым. Колонны, пилястры и камин облицованы замечательным по красоте зеленым камнем. Красочную симфонию отделки определяет и цветовой характер паркета. Его орнамент построен на сопоставлении различной по тону древесины. В композиционном решении пола использован иллюзорный эффект — светлые детали на

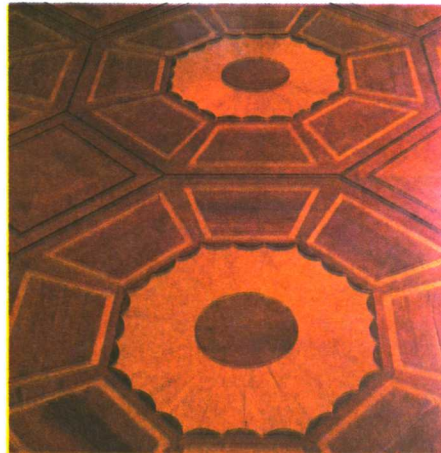
темном фоне кажутся крупнее, а темные на светлом — мельче. По сравнению с XVIII веком в это время почти не прибегают к выжиганию, подкраске и протравливанию. Однако нередко, подобно паркету Малахитового зала, природный характер структуры древесины для большей выразительности подчеркивается искусственно введенными в облицовку контрастными прожилками. Для этого в паркете делались небольшие углубления, которые заполнялись белой или черной мастикой, приготовленной из мела или опилок черного дерева (эбена), смешанных с клеем.

Таким образом, и в XIX веке профессиональное искусство русских паркетчиков оставалось очень высоким. Среди столяров, постоянно работавших в Зимнем дворце, выделялись охтинские поселяне братья Тарасовы, мастерство которых, по словам архитектора К. Росси, «было гораздо превосходнее прочих».

Представители династии Тарасовых славились и в начале XX века, когда классицизм сменило немало художественных течений. Архитекторы второй половины столетия, не создав единого большого стиля, черпали вдохновение в культуре прошлого. Они нередко украшали один и тот же интерьер декоративными элементами, заимствованными из стилей разных эпох. В Петербурге наиболее талантливым представителем этого направления, получившего название историзма, был А. Штакеншнейдер. Именно под его руководством в 1850—1860-е годы велись отделочные работы в Старом Эрмитаже. Однако паркеты этих помещений, подчас сложные с технической стороны, отличаются перегруженностью орнаментики и измельченностью форм.

В последующие десятилетия большинство залов музея не изменило своего вида, подвергаясь лишь периодическим реставрациям. Тщательные работы по сохранению и восстановлению эрмитажных полов постоянно проводятся и в наше время. Их регулярно покрывают специальным лаком, чтобы предотвратить преждевременное старение замечательных образцов, созданных русскими мастерами.

Большая дворцовая церковь.  
Фрагмент паркета.  
После пожара 1837 года паркет  
воссоздан по подлинному  
образцу XVIII в.



**Н. ГУСЕВА,**  
младший научный сотрудник  
Государственного Эрмитажа

# Первый русский фарфор

**В** Государственном Эрмитаже хранится одна из лучших в стране коллекций русского фарфора. Она включает немало уникальных произведений. На огромных вазах воспроизведены копии знаменитых картин, на сервизах изображены архитектурные памятники и достопримечательности далеких стран. В честь побед русского оружия, правителей и героев создаются многочастные фарфоровые скульптурные ансамбли. По маленьким статуэткам можно представить национальные типы народов, населявших обширную территорию России. Нерукотворными кажутся почти бесплотные бисквитные букеты и рамы из фарфоровых цветов с прозрачными лепестками. Все эти творения относятся к концу XVIII — началу XIX века, когда фарфоровые изделия стали привычными предметами обихода. Но еще не так давно — в первой половине XVIII столетия — хрупкий белоснежный материал воспринимался как чудо.

Родина фарфора — Китай. Он появился здесь в IV—VI веках. Изделия китайских мастеров высоко ценились и получили широкое распространение в разных странах. В Европе многие ученые-химики, профессиональные керамисты, алхимики и личности авантюристического склада упорно стремились открыть секрет фарфоровой массы, так же как в эпоху средневековья пытались найти способ получения легендарного арканума — философского камня, способного обращать простые материалы в золото. Период особенно активных поисков состава фарфора и увлечения им в первой половине XVIII века часто называют «фарфоровой горячкой».

В России к овладению тайной изготовления ценного материала почти одновременно, но разными путями пришли несколько человек. В 1740-х годах в Сибири купцам братьям Курсиным удалось узнать секреты китайских мастеров и получить фарфор из местного сырья. Несколько позже талантливый керамист Иван Гребенщиков, сын основателя первой русской целинной (майоликовой) фабрики в Москве, исследовал богатейшие залежи гжельских



глин. В 1747 году он создал из них образец, который был признан фарфоровым.

На Невской порцелиновой мануфактуре, основанной в 1744 году в Петербурге, блестяще образованный химик Дмитрий Иванович Виноградов, который вместе с Ломоносовым учился в Германии, и тюрингский керамист Христоф Конрад Гунгер также стремились открыть секрет фарфора. Пальма первенства досталась Виноградову. Результаты исследований он обобщил в «Обстоятельном описании чистого порцелина» — первой научной монографии по технологии производства фарфора. Удачные опыты завершились созданием изящных ста-

туэток и различной посуды из этого материала.

Виноградовский период Невской мануфактуры продолжался до 1765 года уже при преемниках ученого. Коллекция изделий этого времени — гордость Эрмитажного собрания. Она включает около 130 уникальных произведений. В их числе редчайшие предметы с монограммой «W» — работы Виноградова. В 1979 году в Эрмитаж поступило 36 изделий виноградовского периода, приобретенных в Париже.

Первые изделия, порой неуклюжие, имеют заметные технические погрешности. Однако они представляют особый интерес для изучения истории русского фарфора, отличаются качеством фарфоровой массы, видами глазурей, расцветок, манерой росписи, формами и декором. Это говорит о том, что уже с первых лет на заводе серьезное значение придавали совершенствованию внешнего вида предметов.

Поначалу их размеры были невелики из-за ограниченной емкости имевшихся в то время горнов для обжига, но по формам и назначению они отличаются большим разнообразием. Это так называемая «посуда малой руки» — вазочки, подсвечники, рукомои, шпажные грифы, книжные уборы, шахматные фигуры, статуэтки, курительные трубки и табакерки.

Европейский фарфор — детище XVIII века — первоначально не выходил за стены дворцов. Хрупкие изделия были принадлежностью пышного, изысканного быта, «галантного века». Фарфором деко-



Д. Виноградов, роспись  
А. Черного.  
Табакерка с изображением  
мопсов.  
Фарфор, роспись надглазурная,  
полихромная, оправа золотая,  
резная. 1752.  
◁4,8×7,7×6,2.

Фарфор середины XVIII в.  
Приобретен в Париже в 1979 г.  
Фарфор, лепка, роспись  
надглазурная, полихромная,  
позолота.  
Чашка с блюдцем: 8,7×8,2×6;  
2,8×10,5;  
кувшин: 19,3×16×12,4;  
вазочка с крышкой: 11,5×9,4×  
×7,1.

рировали парадные залы, а сложными по составу сервизами украшали обеденные столы, накрытые на множество кувертов (приборов). Фарфор обрамлял изящные зеркала в будуарах и покоился на рабочих столах в кабинетах. Фарфоровые табакерки и трости с набалдашником из драгоценного материала — необходимые атрибуты светской дамы и галантного кавалера.

Табакерки XVIII века — модный предмет обихода и памятный подарок, объект коллекционирования и символическое послание с именем адресата. Они имели формы раковин, плодов, корзинок, башмачков, коробочек, украшались орнаментальной росписью, цветами, пейзажами, портретами, копиями картин, гравюр русских и западноевропейских художников. С 1753 года завод принимает заказы на изготовление табакерок в виде пакета с печатью и каллиграфической или факсимильной подписью имени владельца. «Писать огненными красками» адреса на таких изделиях был определен ученик гравировальной палаты Академии наук Лев Терский. Пейзажные и фигурные композиции на табакерках исполняли талантливый живописец А. Черный и его ученики П. Тупицын и Ф. Алексеев. В Эрмитаже хранятся две таба-

керки, одна из которых с монограммой Виноградова. На обеих изображены играющие мопсы. Роспись выполнена Андреем Черным.

В 1756 году Виноградов сконструировал печь для обжига крупных предметов, и завод стал производить сервизы с большими блюдами, десертными корзинками, подносами, вазами. Наиболее нарядный по отделке сервиз раннего периода — «Собственный» сервиз императрицы Елизаветы Петровны. Волнистые борта тарелок, стенки сосудов оплетены рельефной ажурной сеточкой с цветами и украшены вылепленными вручную объемными, красочными гирляндами из роз.

Петербургский завод, как и другие производства Европы, использовал опыт первой фарфоровой мануфактуры в Мейсене. Вначале, когда на заводе еще не было собственных скульпторов-модельеров, формы заимствовались из различных источников, в частности, повторяется внешний вид предметов, выполненных из других материалов, чаще всего из металла. Примером могут служить прямоугольная чайница с журавлем у виноградной лозы, а также овальная миска с фигурными ручками.

В 1750-х годах на заводе начинают работать



Предметы из «Собственного» столового сервиза императрицы Елизаветы Петровны.

Фарфор, лепка, резьба, роспись надглазурная, полихромная, позолота. Конец 1750-х годов.  
Сухарница: 9,7×28,4×21,5;  
солонка: 2,9×11×9,5.

Шахматные фигуры.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. Начало 1760-х годов.

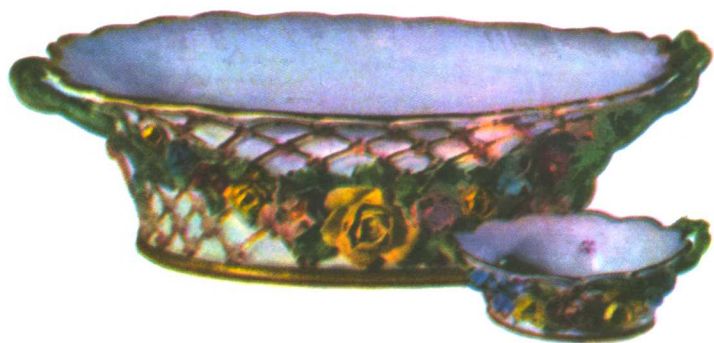
Конь: 8,2×5,5×3,2; пешки: 7×2,7×2,7;  
ферзь: 11,2×3,4×3,1;  
слон: 9,5×3,3×3,1.



Фарфоровая скульптура середины XVIII в.

Фарфор, лепка, роспись надглазурная, полихромная, позолота.

Китаец: 16,5×6,5×5;  
негр: 16×5,2×5,8.



скульпторы И. Дункер и Ж.-Б. Вистарини. Становятся более разнообразными формы изделий. Появляется декоративная фарфоровая пластика: фигурки китайцев в причудливых одеяниях и головных уборах, статуэтки танцующих негров, шахматы в виде персонажей, одетых в восточные костюмы. В художественном решении обнаруживается свойственное искусству рококо пристрастие к экзотической тематике.

Общим для европейского фарфора первой половины XVIII века были сюжеты, связанные с китайской тематикой, получившей название шинуазри — китайщина.

В декоре фарфора начинает преобладать растительный орнамент. Мягкие, округлые, порой асимметричные по форме предметы щедро украшаются живописными и лепными цветами, раковинами, рокайльными завитками. В их размещении еще нет упорядоченности, отличающей более поздние произведения. Цветы прихотливо рассыпаются по белой глади фона или окружают букетами и гирляндами вензеля, гербы владельцев. На фарфоре появляются изображения жанровых, галантных и батальных сцен, пасторалей, животных и птиц. Пейзажные кулисы с деревьями,

беседками и скульптурами служат декоративным обрамлением для них. Композиции свободно располагаются на белом фоне и отделяются узкой золоченой рамкой друг от друга. Порой изображение выглядит плоскостным силуэтным узором, как, например, на тарелках из сервиза графов Орловых-Давыдовых, где золоченые фигурки китайцев представлены на фоне фантастических построек и растений. В целом же фарфор виноградовского периода отличается от европейского своеобразным художественным обликом: большей цельностью и простотой формы, мягкостью линий, сдержанностью декора.

Упорно и настойчиво Виноградов шел к поставленной цели. Его открытие послужило началом отечественного производства фарфора. Талантливый русский ученый призывал развивать фарфоровую промышленность на базе богатейших минералогических ресурсов России, ибо, как он писал: «В обширном Российском государстве множество разных материалов, камней и земель содержится».

**Т. КУДРЯВЦЕВА,**  
младший научный сотрудник  
Государственного Эрмитажа,  
кандидат искусствоведения

# Через множество веков себе подобны зрятся...

Мозаичный портрет Петра I  
работы М. В. Ломоносова

**И**сторик, Ритор, Механик, Химик, Минералог, Художник, Стихотворец — он все испытал и все проник — так охарактеризовал Пушкин выдающуюся личность М. В. Ломоносова. В одном из эрмитажных залов экспонируются мозаичные произведения, созданные великим русским ученым и его учениками. Среди этих работ выделяется портрет Петра I — убедительное подтверждение незаурядного художественного дарования Ломоносова.

Он начал работать как технолог-мозаичист после знакомства в 1746—1750 годы с привезенными из Италии мозаичными произведениями «Плачущий апостол Петр» и «Портрет императрицы Елизаветы Петровны». Они были набраны в Риме в ватиканской мозаичной мастерской. Вдохновляющим образцом для Ломоносова послужили также древнерусские мозаики Киева и Новгорода XI—XII веков. Русский ученый мечтал возродить монументальное искусство «для убранства огромных публичных строений», способное «разрешению задач художества государственного, всенародного».

Свое отношение к мозаике Ломоносов выразил в стихотворении «Письмо о пользе Стекла...»:

*Искусство, коим был прославлен Апеллес  
И коим ныне Рим главу свою вознес,  
Коль пользы от Стекла приобрело велики,  
Доказывают то Финифти, Мозаики,  
Которы в век хранят Геройских бодрость лиц,  
Приятность нежную и красоту девиц;  
Через множество веков себе подобны зрятся  
И ветхой древности грызенья не бояться.*

Секрет изготовления смальт — цветных стекловидных масс — к тому времени в России был забыт, в Европе же хранился в строгой тайне. С 1749 года Ломоносов начал разработку технологии по изготовлению цветных стекол, смальт и красителей для них. Его достижения получили общеевропейское признание. Академик Эйлер писал ученому: «Достойное вас дело есть, что вы стеклу все возможные цвета дать можете. Здешние химики сие изобретение за великое дело почитают». 112 тонов и свыше 1000 оттенков включала ломоносовская мозаичная палитра. Это намного превосходило набор цветов ватиканской мастерской. Проводя научные изыскания, Ломоносов не ограничивал свою задачу получением только смальт. Он стремился создать технологический процесс изготовления оптического, посудного стекла, финифти, бисера и стекляруса.

В 1752 году, завершив огромную исследовательскую работу, Ломоносов сумел убедить Сенат предоставить ему право на производство цветных стекол в России. Для этих целей специальным указом в Капорском уезде вблизи Ораниенбаума (ныне город Ломоносов) на реке Рудице основали Усть-Рудицкую фабрику. На предприятии были установлены



М. Ломоносов.  
Портрет Петра I.  
Смальта. 1754.  
89×69.

смесительные и шлифовально-полировальные машины, сконструированные Ломоносовым. Первую продукцию фабрика выпустила в 1754 году. В ассортимент изделий входили: стеклярус, бисер, табакерки, кружки, графины, чернильницы, столешницы, но самое главное — цветная смальта.

Работу над портретом Петра I Ломоносов начал в мозаичной мастерской на Васильевском острове, а продолжил в Усть-Рудице. Вначале он выполнил рисунок в цвете со знаменитых живописных изображений Петра I: лицо — с портрета работы Л. Каравакка, а доспехи — с портрета кисти Ж.-М. Натье. Для набора использовались смальты крупных размеров (2 сантиметра).

Техника набора, изобретенная Ломоносовым, состояла в следующем. Для основания мозаики использовался железный или медный ящик с невысокими бортами (1,5—2 сантиметра). Он заполнялся временным грунтом из смеси алебастра и рыбьего клея. На тщательно заглаженную поверхность с помощью

кальки переводился рисунок. Удаляя часть грунта до основания и заполняя образовавшиеся углубления маслянично-канифольной мастикой, Ломоносов осуществлял подбор мозаичных кубиков. Кусочки смальты вдавливались в мастику и плотно пригонялись друг к другу так, что шов между ними составлял всего 0,2—0,5 мм. Потом на машинах мозаику подвергали шлифовке и полировке сначала песком, а затем порошком пемзы и трепела.

Портрет Петра I отличают высокие художественные достоинства. Глубоко и проникновенно воплощен образ человека неукротимой энергии и творческого порыва. Выразительно лицо, набранное из розоватых и светло-коричневых смальт разнообразных оттенков. Вороненые латы, муаровая лента ордена Андрея Первозванного, галстук и горностаевый мех мантии блестяще переданы яркими, многоцветными смальтами.

Изобретатель русской мозаики имел много учеников — художников М. Васильева, Е. Мельникова, М. Мешкова, Я. Шалаурова, мастеров-смальтоваров: И. Цильха, Ф. Рогожина, П. Кириллова. В последующем ими были созданы еще три портрета Петра I, но менее значительные в художественном отношении. Всего по документам известно 40 мозаик, набранных Ломоносовым и его последователями. В музеях страны хранятся 23 произведения, шесть из которых в Эрмитаже. Местонахождение же остальных 17 неизвестно.

Самая большая мозаичная картина ломоносовской мастерской — «Полтавская баталия» (1761—1765) украшает ныне верхний вестибюль здания Академии наук в Ленинграде. Это единственное осуществленное произведение из грандиозного проекта памятника Петру I. В 1758 году Ломоносов представил на конкурс, устроенный Сенатом, проект украшения интерьера Петропавловского собора, где был захоронен Петр I. Предполагалось создать 17 мозаик с изображениями наиболее существенных эпизодов деятельности Петра и аллегорические сцены. Ученый придавал проекту большое патриотическое значение: «увековечить в живописных мозаичных произведениях деяния Петра Великого в назидание потомству». В связи со смертью Ломоносова в 1765 году этот замысел не получил завершения, Усть-Рудицкая фабрика постепенно пришла в упадок и вскоре прекратила свое существование.

Русская Академия художеств высоко оценила заслуги Ломоносова-мозаичиста, избрав его почетным членом. Обращаясь к воспитанникам этого учебного заведения, ученый призывал: «представить пред просвещенная Европы проницательное остроумие, твердое рассуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа».

Монументальное искусство мозаики получило дальнейшее развитие в России только в XIX веке. В 1848 году была создана мозаичная мастерская Академии художеств. Огромные мозаичные картины украсили Исаакиевский собор в Петербурге и храм Христа Спасителя в Москве. В советское время мозаичные панно составляют убранство многих станций метрополитена и общественных зданий Москвы, Ленинграда, столиц союзных республик.

**Л. ТАРАСОВА,**  
младший научный сотрудник  
Государственного Эрмитажа

## *Читатели говорят о цикле статей «Путешествие по Эрмитажу»*

Большое спасибо за публикацию серии статей об Эрмитаже. Пожалуйста, не оставляйте эту тему. По-моему, по Эрмитажу нужно идти не спеша из зала в зал и не стараться «объять необъятное», а рассказывать по залам: о художнике или группе художников и обязательно немного о жизни каждого из них, ведь, зная жизнь творца, легче постигаешь его творения.

**Н. Десяткова,**  
*Ленинград*

Работаю в школе учителем и ваш журнал использую при подготовке к своим урокам. Выписываю с большим удовольствием, это — мое подспорье. Хочется приобщить юных учеников к миру искусства. Но часто и самой трудно «увидеть» эту красоту, разобратся. Очень обрадовалась циклу публикаций об Эрмитаже. Расскажите о некоторых картинах из залов итальянского искусства XIV—XVI веков. Почему они волнуют нас? Хотелось бы прочитать и о картинах из залов нидерландского искусства.

**С. З. Мирзабаева,**  
*п/о Вартемяки, д. Агалатово,  
Ленинградская обл.*

В Эрмитаже никогда не был, хотя мечтаю об этом давно. О сокровищах Эрмитажа знаю из книг и фильмов, вашего журнала. Знаю, что Эрмитаж обладает богатой коллекцией пейзажей барбизонской школы. Хотелось бы на страницах журнала прочесть статью, характеризующую творчество барбизонцев — в особенности их главу Теодора Руссо.

**Ярослав Чернивчан,**  
*Черновицкая обл., с. Оршевцы*

Сейчас меня больше всего интересует в Эрмитаже отдел живописи Голландии и Фландрии: шедевры Ван-Дейка, Рубенса, Снейдерса, Рембрандта. Хочется, чтобы вы опубликовали картины этих художников и подробнее рассказали о них. Напечатайте, пожалуйста, фото залов Рубенса и Рембрандта в Эрмитаже.

**Вадим Баранов,**  
*Московская обл., г. Подольск*

Меня интересуют полотна (рисунки) двух величайших художников — Рембрандта и Рубенса. Не раз репродукции с их полотен выходили на страницы «Юного художника», однако Эрмитаж, сокровищница бесценных произведений великих мастеров, хранит в себе многие полотна еще, быть может, неизвестные как для читателей журнала, так и для меня.

Обращаюсь к вам с просьбой: пожалуйста, дайте возможность увидеть картины, может быть, «новые» и для меня, и для любителей искусства.

**Андрей Пудовинников,**  
*Мордовская АССР, г. Ковылкино*

*Редакция благодарит всех читателей за интересные предложения, которые мы учтем в дальнейших статьях этого цикла.*

*Ждем новых писем.*

## Д'Артаньян. Образ и прототип

**В** Париже на площади Мальзерб возвышается памятник писателю Александру Дюма-отцу. Его автор — известный французский художник-иллюстратор — Гюстав Доре, исполнивший в последние годы жизни несколько скульптур. Писатель представлен сидящим в кресле, а ниже — увлеченные читатели: рабочий, женщина и студент. Не забыт и бравый д'Артаньян — он как бы несет бессмертную вахту у памятника своему создателю.

Много было мушкетеров, но никого не помнят так, как д'Артаньяна, образ которого прочно вошел в мировую литературу. Невольно нас захватывают его удивительные приключения, неутомимый характер, острые шутки и решительные действия. Не будет преувеличением сказать, что д'Артаньян — один из самых популярных литературных героев в мире, особенно среди юных читателей. Ведь только в нашей стране «Три мушкетера» издавались 29 раз, общим тиражом, превышающим шесть миллионов экземпляров.

Роман сразу же завоевал популярность. А. Дюма написал его в 1844 году, и книга выходила сначала без иллюстраций в Париже в 1844 и 1847 годах, в Брюсселе — в 1844 и 1850 годах, а в Петербурге была выпущена в 1846 году типографией Военно-учебных заведений в карманном формате, в двух томах и восьми частях.

Портрет Шарля де Батц-Кастельмор д'Артаньяна, XVII в.

Мишле.  
Памятник д'Артаньяну.  
Бронза, гранит.  
1931.



У главного его героя был прототип — реальное историческое лицо, полное имя которого Шарль де Батц де Кастельмор, граф д'Артаньян. Отец его принадлежал к роду де Батц, а дед со стороны матери участвовал в военных походах Генриха IV под именем д'Артаньяна. Это-то имя и принял Шарль, поступив в 1640 году в королевскую гвардию, чтобы отличаться фамилией от своих старших братьев, мушкетеров тоже. Его послужной список включает участие в нескольких походах, поездку с дипломатической миссией в Англию, препровождение арестованного в 1661 году по приказу короля министра финансов Фуке сначала в замок Венсан под Парижем, а через три года — в крепость Пинероль. В 1667 году д'Артаньян становится капитаном королевских мушкетеров.

Сохранился прижизненный портрет графа. Правда, не все признают его соответствие оригиналу. Более достоверна другая картина, которая находится в Парижском военном музее. Она воспроизводит битву под стенами голландского города Маастрихта в 1673 году. Изображенный на ней Людовик XIV верхом на коне инспектирует войска перед генеральным штурмом крепости. Из траншеи навстречу королю выходит начальник лагеря капитан-лейтенант королевских мушкетеров д'Артаньян. В боях под стенами Маастрихта французская армия

М. Лелуар.  
Иллюстрация к роману  
А. Дюма «Три мушкетера». ▷

М. Лелуар.  
Иллюстрация к роману  
А. Дюма «Три мушкетера». ▷

потеряла 8000 человек из сорока тысяч. Тогда же пал смертью храбрых и д'Артаньян.

Версия Дюма о маршальском жезле, якобы врученном герою за несколько минут до его гибели, не соответствует действительности. Правда, должность начальника лагеря давала ему право на это звание. В действительности же маршалом Франции стал в 1709 году его кузен, тоже д'Артаньян и тоже капитан королевских мушкетеров. Известно, что сам автор достаточно свободно относился к историческим фактам: изменял реальные события, перемещал их во времени — словом, его произведения не являются историческими романами в строгом смысле слова.

Но теперь только историки да гасконцы любят вспоминать реального д'Артаньяна. Он давно был бы позабыт, если бы Дюма не создал яркий, динамичный литературный образ.

Соотечественники героя бережно сохраняют мемориальную доску на доме в небольшом поселке Лупиак, где по преданию родился д'Артаньян. Это местечко даже при помощи карты не так легко отыскать среди бесконечных холмов Гасконии. Местные жители назвали именем д'Артаньяна даже мастерскую по ремонту машин и тракторов. В столице Гасконии — городе Оше — в 1931 году был сооружен памятник капитану королевских мушкетеров. Писатель Куприн так описал это открытие. «Над памятником работал талантливый скульптор Мишле. Председатель торжества г-н Гастон Жерар, министр общественных работ, сказал большую и торжественную речь. С горячим, чисто гасконским энтузиазмом встречали почтенные жители старого Оша своего воплощенного в бронзу знаменитого земляка, отошедшего к праотцам около трехсот лет назад.

Надо сказать, что Александр Дюма (Дюма-отец), этот сказочно плодовитый писатель, выпустивший за сравнительно недолгую жизнь в свет более тысячи томов, брал свои материалы и отыскивал своих персонажей положительно повсюду, где только было возмож-





но: из исторических сочинений, старых хроник, древних книг в кожаных переплетах, из архивных и нотариальных документов, дружеских рассказов и семейных преданий, а главное — из своей неиссякаемой богатейшей фантазии и феноменальной изобретательности».

На карте Южной Франции мелькают знакомые названия и имена: деревушка «Арамис», поселок «Лан», где сохранился дом Портоса, местечко «Тревиль» — с родовым именем Тревилей, «Атос», в предместьях которого сохранились развалины замка Атоса, городок «д'Артаньян» с домом, откуда он ушел в Париж.

Первое иллюстрированное издание «Трех мушкетеров» появилось в 1852 году. Рисунки выполнены Дж. Бёже, граверные доски — Дж. Гюго. Однако, несомненно, самым ярким иллюстратором романа можно назвать Мориса Лелуара (1853—1940). Одно из наиболее роскошных изданий книги вышло с его рисунками в Париже в 1894 году. М. Лелуар иллюстрировал Ж.-Ж. Руссо, Ж.-Б. Мольера, О. Бальзака, А. Дюма. Впечатляет широта его диапазона: он известен еще и как художник кино и театра, знаток исторического костюма. Его приглашали в Голливуд на съемки фильмов «20 лет спустя» и «Железная маска» с участием Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд. В 1906 году Лелуар основал общество истории костюма и был его президентом вплоть до своей смерти. Незадолго до этого он закончил капитальный труд — словарь костюма. По инициативе художника был открыт музей костюма в Париже. Широта познаний позволила ему высокохудожественно и исторически верно изобразить героев А. Дюма. До сих пор французские издания «Трех мушкетеров» выходят, как правило, с иллюстрациями Лелуара. Да и в нашей стране они воспроизводились вплоть до 1954 года.

В 1959 году издательство «Детская литература» выпустило роман с рисунками советского художника И. Кускова, которые выполнены с большим юмором и



М. Лелуар.  
 ▽ Иллюстрация к роману  
 А. Дюма «Три мушкетера».

М. Лелуар.  
 ▽ Иллюстрация к роману  
 А. Дюма «Три мушкетера».

Ю. Иванов,  
 Л. Непомнящий.  
 Иллюстрация к роману  
 А. Дюма «Три мушкетера».

А. Озеревская,  
 А. Яковлев.  
 Иллюстрация к роману  
 А. Дюма «Три мушкетера».

И. Кусков.  
 Иллюстрация к роману А. Дю-  
 ма «Три мушкетера».



не случайно пользуются успехом (книга выдержала пять изданий). Ведь секрет популярности героев Дюма во многом объясним их веселым, неунывающим нравом. Пять раз издавались «Три мушкетера» с очень интересными иллюстрациями А. Озеревской и А. Яковлева. Прославленное произведение иллюстрировали и другие советские художники. У каждого из них свое художественное восприятие образа, но везде он

наделен героизмом и отвагой. Читатель сам выберет, какие из этих рисунков ему больше по душе.

Не так уж и много в мире памятников литературным героям. Памятник славному мушкетеру — один из них. В средней части «гранд эскалье» — знаменитой лестницы с 232 ступенями, ведущей из старого города к реке, на небольшом пьедестале стоит бронзовый д'Артаньян. На нем небрежно накинутый плащ, широкая

шляпа, дорожные ботфорты. Левая рука придерживает эфес шпаги, а правая, сжимая перчатки, упирается в бок, подчеркивая горделивую осанку героя. Кажется, что мушкетер призадумался, вглядываясь в сторону далекого Парижа. Пройдет мгновение — и он сбежит с лестницы, чтобы, вскочив на коня, помчаться к новым приключениям.

А. ХОЛОДИЛИН,  
 профессор, Ленинград



## О КРАСКАХ, ГРУНТАХ И МОЗАИКЕ

На вопросы наших читателей по технологии художественных материалов отвечает постоянный консультант журнала, заведующий лабораторией живописных и скульптурных материалов Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова, лауреат Государственной премии СССР Н. В. Одноуралов.

*Напишите, пожалуйста, можно ли в одной работе, выполняемой на картоне или холсте, использовать масляные краски и поливинилацетатную темперу? И какие для них необходимы разбавители?*

*В. Веселовская, 14 лет, г. Абакан*

Масляные художественные краски изготавливают с двумя видами связующего. Одним из них служит льняное масло, другим — пентамасляное соединение. Эти краски различны по светлоте. К пентамасляным относятся: белила цинковые и титановые, церулеум, кобальты, изумрудная зеленая и некоторые другие.

Для всех видов масляных красок разбавителями служат пинен или льняное масло.

Темпера поливинилацетатная разбавляется только водой, поэтому ее соединить с масляными красками нельзя.

*Не знаю, как превратить сухие пигменты в масляную, клеевую краску или темперу. Помогите мне — сообщите простейшую технологию и рецептуру этих красок.*

*Л. Лапоченок, Москва*

Простые клеевые краски нетрудно приготовить самому, так как они состоят лишь из пигмента и связующего клея. Приготовление масляных художественных красок, в состав которых входят пигмент, льняное масло, даммарная и мастиковая смолы, стеарт алюминия, воск, лавандовое масло, невозможно в домашних условиях.

Смешение пигмента с льня-

ным маслом дает обычную масляную краску.

Для изготовления гуашевых красок также требуются специальные компоненты: гуммиарабик, фруктовая камедь (клей, образующийся на деревьях), декстрин, глицерин, животная желчь, ализариновое масло и фенол. Поэтому приготовить в домашних условиях возможно лишь яичную темперу, где связующим является желток.

Вот один из составов яичной темперы: 4 желтка (один желток — одна объемная часть), 3 части льняного масла, 1 — даммарного лака, 1 — воды и, конечно, соответствующий пигмент. Желток размешивают в воде, затем небольшими порциями вливают льняное масло и даммарный лак, тщательно перемешивая их до получения эмульсии. После этого необходимое количество эмульсии в зависимости от густоты краски протирают с пигментом, который должен быть очень мелким.

Для получения клеевых красок пигмент предварительно замачивают в клеевой воде, чтобы избежать образования комков, а затем разводят в этой же воде.

*Меня интересует, поступают ли в продажу краски: кость слоновая жженая и виноградная черная? И еще вопрос: старые мастера проклеивали и грунтовали холст при помощи лепестков желатина. Каким желатином пользуются сейчас?*

*С. Усачев, г. Калуга*

В настоящее время промышленность выпускает следующие черные масляные художественные краски: виноградную, персиковую, сажу газовую, наиболее интенсивную по цвету — тиюиндиго черную, менее — звенигородскую и подольскую. Кость слоновая жженая не выпускается.

Раньше в продажу поступал желатин в форме тонких листочков, сейчас — в гранулах. Он бывает трех видов: пищевой, технический и фотожелатин.

Для проклейки и грунтов можно пользоваться и костным клеем марки «Экстра» — восьмипроцентным раствором. Любой из указанных сортов вполне пригоден и для приготовления масляно-клеевой эмульсии для грунтования.

*Какие краски можно наносить на стеклянную поверхность?*

*В. Иванова, г. Орел*

Для разрисовки стеклянной посуды можно пользоваться рельефными пастами, алкидно-стиролевыми эмалевыми красками, а также пентафталевыми эмалевыми красками ПФ, дающими прочную эластичную пленку, стойкую к действию воды и температурным колебаниям. Эти краски выпускаются по 16 цветов.

*В одном из номеров «Юного художника» сообщается об особом сорте керамической массы, которая легко режется ножом. Это очень удобно при изготовлении мозаичных панно, орнаментов.*

*Не могли бы вы рассказать о рецепте и способе приготовления такой массы?*

*Б. Ковалев, г. Ессентуки*

Мозаика, о которой говорилось в статье «Регистан» (1978, № 10), представляет собой так называемую кашинную, или керамическую, мозаику. Кашина — каолиновая глина — раскатывалась в листы толщиной примерно 3—4 мм и покрывалась красками, готовящимися из окислов металлов, — ангобами. Из покрытых ангобом листов вырезали необходимые орнаменты или квадраты определенного размера, затем обжигали их при температуре 1100—1250°C в зависимости от применяемых красок.

Современное производство керамической мозаики возможно лишь при наличии специальных печей для обжига и необходимых колеров ангобов. Она выпускается заводами строительных материалов и носит название ковровой.



## Московская школа художественных ремесел

Декоративная вышивка, роспись тканей, художественная обработка металла — эти виды прикладного искусства осваиваются в Московской школе художественных ремесел. Образцы изделий, которые здесь репродуцируются, выполнены дипломниками.

Учащиеся постигают искусство русской вышивки, узнают об особенностях технических приемов, характере и цветовых решениях узора. Они изучают различные типы орнамента и способы передачи рисунка в вышивках северных и южных областей России: набор, гладь, верхшов, тамбур, крест, роспись и другие.

Основываясь на многовековых традициях, учащиеся стремятся обогатить известные приемы рукоделия, разрабатывают новые декоративные швы.

Прежде чем красочно расписать металлический поднос, ре-



бята постигают азы рисунка, живописи, композиции. Эти специальные дисциплины — основа основ для воспитанников различных отделений школы. Посещение музеев, выставок, мастерских художников расширяет их знания, развивает вкус и фантазию.

Разнообразны способы художественной росписи тканей. В школе узнают, что такое горячий и холодный батик, набойка, какие навыки необходимы при свободной росписи по крепдешину, шелку, шерсти. Главный принцип оформления ткани — цветовая гармония; обобщенное решение орнамента и его отдельных изобразительных элементов изучается и в теории, и на практике.

Преподаватели Московской школы художественных ремесел бережно передают молодежи свой богатый опыт, творческие навыки.



Коврик «Красные петушки».  
Вышивка.  
Коллективная работа.

Е. Казакова, 17 лет.  
Декоративное панно.  
Вышивка.

Декоративный поднос  
«Осенние листья».  
Роспись по металлу.  
Коллективная работа.

Е. Любавина, 19 лет.  
Перо Жар-птицы.  
Роспись по ткани.



# Ван-Гог в Голландии

**В** 1879 году, когда эпидемия тифа и лихорадки во множестве косила людей, углекопы Боринажа немало дивились молодому господину, который бесстрашно обходил зараженные лачуги, выхаживая больных и увечных. Этим человеком был Винсент Ван Гог. Исколесив пол-Европы, он оказался в качестве миссионера на угольных копях. Когда за катастрофой на шахте последовал массовый взрыв возмущения горняков, Винсент, их защитник, вступил в открытый конфликт с администрацией. «В течение почти двух лет, — напишет об этом он с горечью брату, — мне пришлось пережить в Боринаже нечто, что не было похоже на увеселительную прогулку». Волнения горняков подавили, а строптивому проповеднику отказали от места.

Двадцати семи лет от роду, несостоявшийся миссионер, учитель и картиноторговец начинает учиться рисунку с одержимостью, присущей ему во всем. В первых, еще

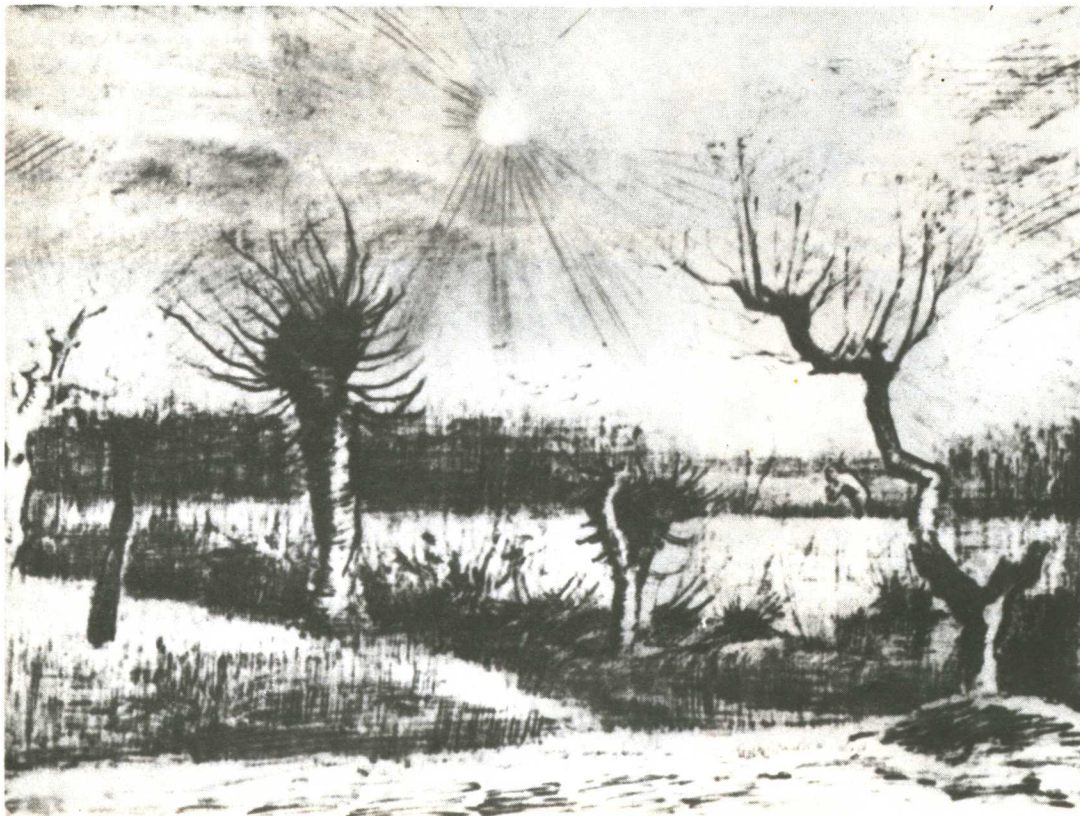
неловких набросках он рисует тех, кто его приютил, их нищенские жилища, неприветливый край. Душевный переворот приносит ему радость обретения целого мира образов. «Нет ничего более художественного, чем любить людей» — эта заповедь станет сердцевиной творчества Винсента Ван Гога. Но новые привычки опростившегося интеллигента не по нраву его родне. Бунтарская горечь его молодого искусства шокирует их. Это недовольство разделяют и влиятельные собратья по искусству.

Так, в самом начале творческого поиска Ван Гог остался без всякой поддержки в стране, созданной в XVII веке подлинно новаторскую живопись. Но все это в прошлом, а ныне его поутихшая родина является в искусстве полузонной провинцией. И Винсенту пришлось в одиночку всколыхнуть мертвую зыбь застарелых предрассудков.

Он стал художником особого

рода — отверженным для отверженных, обрел благо свободы передвижения, свободы носить отрепья, говорить и рисовать неприкрашенную правду. Необычный странник с карандашом и альбомом в дорожном мешке, ночующий где придется, бродил по дорогам Бельгии и Голландии, изредка добывая кусок хлеба в обмен на свои рисунки. «Я видел интересные вещи, — записывал он, — и в суровых испытаниях нищеты учился на все смотреть другими глазами». Поэзия дороги, дарящей тревожную радость открытий, останется с ним до конца.

К мастерской в Гааге, найденной в 1882 году после долгих скитаний, он относится так же, «как капитан к своему кораблю». Все личное с присущей ему безоглядностью Винсент превращает в материал для искусства. Одинокий бунтарь мечтает принимать в своем доме множество обездоленных: «Мой идеал работать... с целой ордой бедных людей, для которых



В. Ван Гог.  
Закат солнца в Ньюэне.  
Тушь, перо, графит,  
1884.

В. Ван Гог.  
Едоки картофеля.  
Масло. 1885.  
82×114



моя мастерская могла бы служить опорой и убежищем». Встретив однажды промозглой зимой на гаагской улице женщину с ребенком, нищий художник берет ее в дом — делает первый реальный шаг к осуществлению утопии всеобщего братства.

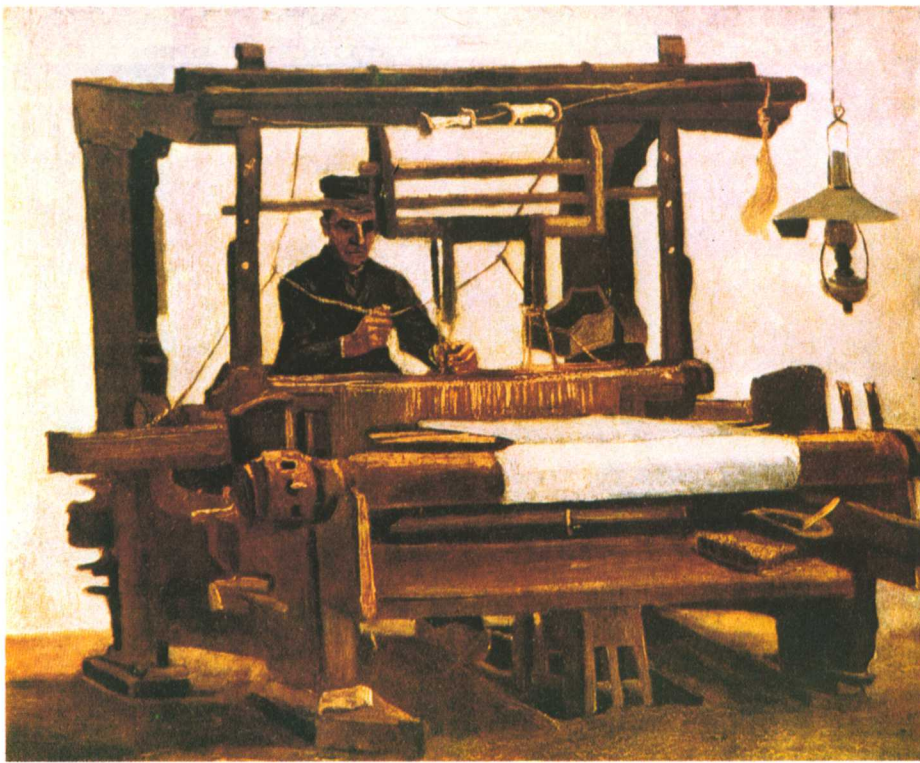
Забредая на бедные окраины, он выбирает мотивы, которыми мастера его времени пренебрегали. Но непризнанный художник переплавляет в картинах печальную прозу житейских задворков в самую вдохновенную поэзию, находя ее там, где не заметил никто. Ван Гог заявлял: «Я вижу во всей природе, например, в деревьях, выражение и... душу». Эту душу он вносит даже в натюрморты, воспроизводя непритязательные предметы так, будто речь идет о человеческом образе. Кухонная посуда, книги или старые башмаки — вещи-труженики, неизменные спутники его странствий — хранят отпечаток трудной судьбы хозяина.



В. Ван Гог.  
Портрет молодого крестьянина.  
Уголь. 1884.

Переселившись из столицы в сельскую глушь, Ван Гог стал называть себя крестьянским художником по примеру великого Милле. У него он учился выразительности жеста, умению находить в работающем человеке новую красоту. «Передать крестьянина за его делом — это... нечто по существу современное, это сердцевина современного искусства, нечто такое, чего не делали ни греки, ни Ренессанс, ни старая голландская школа».

Если его жизнь в Гааге проходила в занятиях рисунком, то пребывание с 1884 года в провинциальном Ньюэне Ван Гог посвятил живописи. После мучительно долгого постижения премудростей рисунка он сам удивляется скорости овладения тайнами цвета. Живопись *alla prima*, стремительная интенсивность мазка станут отныне манерой Винсента Ван Гога. Теория дополнительных цветов великого экспериментатора Делакруа сделалась ему такой же



В. Ван Гог.  
Ткач за станком.  
Масло. 1884.  
41×57

В. Ван Гог.  
Голова крестьянки в белом чепце.  
Этюд к картине «Едоки картофеля».  
Масло. 1885.  
44×36



близкой, как новаторская светотень Рембрандта.

Жизнетворческая задача побуждает живописца писать деревья в пейзаже так, «чтобы можно было ходить и дышать среди них». Он не раз решается на невиданный для его времени эксперимент — моделирует деревья, выдавливая на холст краски прямо из тюбов. Этим добивается особенно сильного эффекта.

Тональная живопись Ван Гога — это извлечение поразительной тонкости и силы из скромных сероватых или коричневатых красок. Щедрость и одновременно сдержанность колорита вырастают из уважения к суровой реальности, но меньше всего его заботит фотографическая точность. Замечая в работах Микеланджело и Домье утрировку пропорций во имя наибольшей силы выражения, неутомимый искатель идет еще дальше в заострении характера и жеста.

Так возникают в картинах Ван Гога угловатые изображения тяжеловесных крестьянских фигур. Они в своей неприкрашенности кажутся небрежно вылепленными из глины, напоминают коряги и пни. Но внешнее преувеличение только первый пласт образов. Чуткий мастер неожиданным штрихом, энергичным ударом или еле заметным прикосновением кисти способен преобразить огрубевшие черты в лицо, озаренное светом души, исполненное высокой человечности. Тогда происходит чудо. Благородные тона старого золота зажигаются на обветренной коже в сумрачном портрете старухи, а чепец молодой крестьянки чарующим подобием зеленоватого мерцающего нимба обрамляет ее задумчивое лицо. Здесь краски — самое сильное средство, ведь, по словам художника, «цвет сам по себе выражает нечто, этого нельзя избежать, это надо использовать».

Одно из его обобщений — образ ньюэнского «Ткача», склоненного над станком в неярком

В. Ван Гог.  
Натюрморт с кувшинами.  
Масло. 1884.  
33×41

В. Ван Гог.  
Крестьянка, сажающая свеклу.  
Уголь. Около 1885 года.

свете северного дня. Отсветы от окна, попадая на выходящую из-под заботливых рук полосу ткани, уподобляют ее нежной световой дорожке.

В Ньюэне рождается крупнейшее произведение голландского периода Ван Гога — «Едоки картофеля», названное им «крестьянской картиной». Исходным тоном для нее автор выбрал цвет пыльного неочищенного картофеля — цвет пищи, тяжким трудом добываемой в земле. Он сумел возвести этот землисто-серый тон до уровня живописной драгоценности. Прекрасное одухотворяет аскетически строгую картину, где все правдиво, как голые стены убогой комнаты, где усталые люди расположились за неуклюжим столом. На них льется несильный свет керосиновой лампы — этого малого солнца бедняков. Вангоговский свет словно выявляет самое сокровенное в прекрасных глазах на грубых, неправильных лицах; особое достоинство в тяжелых мозолистых руках. Так получает воплощение заветная мысль художника о святости человеческого труда.

Воистину история повторяется. Его положение в родной стране подобно трагической судьбе Рембрандта в XVII веке. Сейчас, как и тогда, подлинный глава школы отвергнут сытой бюргерской публикой, окружен непониманием, враждебностью за «некрасивость» образов и непривычность сюжетов.

Этот стоящий особняком мастер конца XIX века открывает для голландской школы совершенно новые перспективы. Позднее, в Провансе, на юге Франции, где сумрачная душа Ван Гога на краткое время отогревается, торжествующий жар и сияние не по-голландски яркого солнца ослепительным фейерверком заполыхают в его полотнах. Но их первоисточником все равно останется свет закопченной лампы из неброского полотна «Едоки картофеля».

**О. ПЕТРОЧУК,**  
кандидат искусствоведения



## Е. Моисеенко. Красные пришли

В будущем году весь наш народ с воодушевлением отметит 70-летие Великой Октябрьской социалистической революции. Навстречу славной дате журнал открывает цикл публикаций в традиционной рубрике «Рассказ об одном произведении». Вас ждет встреча, дорогие ребята, с советской художественной классикой и работами современных мастеров, посвященными историко-революционной теме. Сегодня мы рассказываем об одном из произведений народного художника СССР Е. Е. Моисеенко — замечательного ровесника и талантливого певца Октября. Горячо поздравляем Евсея Евсеевича — нашего активного автора и большого друга — с 70-летием со дня рождения от имени редакции, коллегии и читателей.

— Наши корни в детских воспоминаниях, в семье, ее нравственной почве, устоях, отношениях с окружающим миром, — говорит Моисеенко. — От первых впечатлений жизни исходит и чувство Родины: какое небо было над тобой, какие дожди омывали, на какую землю ступил с порога отчего дома...

Событиями, определившими путь художника, были волнующие перемены, трудная борьба, обновленная жизнь, романтика подвига, рожденные Великим Октябрем. Отец будущего живописца, бедный белорусский крестьянин, умер незадолго до появления сына на свет. Семья не имела ни клочка земли, и впереди ей грозило нищенское существование. Но свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, началась гражданская война, и все круто изменилось.

Самое яркое детское воспоминание художника связано с любимым дедом — Порфирием Наумовичем, старательно прикрепляющим в светлом, «красном», углу деревенской избы портрет Ленина. Другое воспоминание детских лет — день, когда по селу промчался отряд красных конников в буденовках с алым знаменем впереди. «Словно луч из незнакомо-го свободного мира ворвался в наши довольно глухие места, возвещая о начале новой жизни, — вспоминает Евсей Евсеевич. — А она действительно началась уже через несколько месяцев после появления красноармейского отряда: в селе открылись школа, курсы ликбеза. Буквы я учил вместе с ма-

терью, которая так и прожила бы неграмотной, если бы не Советская власть».

Новая власть дала людям хлеб и грамоту, принесла свободу и счастье, вдохнула в сердце мальчика стремление сберечь для будущего великие перемены эпохи. И он сберег их в памяти, сделал достоянием народа. Миллионы зрителей видели и знают замечательные картины Моисеенко, посвященные мужественным людям революции, героям гражданской войны.

Лучшую картину цикла — полотно «Красные пришли» — характеризуют монументальная чеканность силуэтов, острота колористического решения. Поражает ощущение неудержимого движения, умело подчеркнутого композицией. Движение не только часть сюжетного действия в полотне, а признак психологического состояния героев. Это не механическое движение всадников, не просто въезд в село отряда красной конницы, а будто само движение истории, стремительный бег времени. Автор как бы снова и снова пропускает яркие факты своей биографии через магический кристалл памяти. «Что такое картина? — спрашивает Моисеенко. И отвечает: — Это жизнь определенного события в оценке художника».

Мастер осмысливает сильнейшие впечатления детства, не стараясь изобразить конкретные эпизоды революционной истории, воплотить образы известных личностей. Он стремится передать сам дух славной эпохи, ту героическую атмосферу, которая волнует нас в песнях, документах, фотографиях, кинохронике тех лет. Но использует художник бесценный материал личных наблюдений. Оттого его картина так достоверна, так мощно и трепетно напоена звуками и красками волнующего события, уместившегося в коротенькую строчку: «Красные пришли».

По узкой деревенской улочке мчится разгоряченный недавним боем эскадрон — суровые, но просветленные сознанием победы лица, вихрь из-под копыт, стук подков, храп лошадей. А вдаль — на втором плане картины — мы видим метнувшуюся вперед фигурку мальчика в светлой рубашке. Он стоит на крыльце своего дома и с восторгом смотрит на проносящихся мимо запыленных всадников. Художник изобразил себя мальчонкой, которому легендарные красноармейцы на взмыленных конях казались в то время гигантами.

Впечатляющая сила картины, истинность переживаний маленького героя основаны на абсолютном знании жизни, людей тех далеких лет. Художник изображает красноармейцев — недавних пахарей и мастеровых — с убедительной точностью отдель-

ных портретных характеристик и общим цельным образом боевого отряда, пламенных единомышленников, стремительного «железного потока». А насколько сведущ, безупречно правдив автор в изображении лошадей! И это не только в картине «Красные пришли», но и во многих других полотнах.

не тускнеющего с годами события, когда в родное село пришли красные конники. Преемственная связь героев революции и победителей Великой Отечественной придает полотну особую тональность философского раздумья о судьбах Родины.

«Красные пришли» и другие произведения Е. Моисеенко на историко-революционную тему продол-



Е. Моисеенко.  
Красные пришли.  
Масло. 1961.  
200 × 360

Любовь к природе, ко всему живому, заложенная с детства, движет кистью живописца, когда он мысленно наблюдает летящих по деревенской улочке лошадей. Снова вспоминает Евсей Евсеевич мудро деда, его доброту, бесконечное уважение к людям, земле, природе: «Не могу себе представить, чтобы дед мой бросил на землю битое стекло или железку, чтоб он зря сломал ветку с дерева. Помню, как он, сильный мужчина, заплакал, когда били лошадь. Он органически, кровно был связан с природой».

Мальчик в глубине картины «Красные пришли» — наследник и хранитель высокой народной нравственности. Поэтому его образ так тесно переплетается с думами и заботами сегодняшнего дня. Художник соединяет в картине прошлое и настоящее, персонаж немого свидетеля и авторскую личность. Это он сам — наш современник, за плечами которого бои Великой Отечественной войны, ополчение, плен, концлагерь, освобождение. Он же свидетель того

жуют славную традицию советской классики, вдохновленной Великим Октябрем. Эта картина пополняет ряд замечательных творений живописи, среди которых прежде всего «Тачанка» и «Трубачи Первой Конной» М. Грекова, «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, «Оборона Петрограда» А. Дейнеки. Картина Е. Моисеенко «Красные пришли» была удостоена Государственной премии РСФСР и приобретена Русским музеем.

Успех произведению принесло не только мастерство автора, но и огромный гражданский опыт, уникальность биографии художника. Справедливо и точно отметил это писатель Федор Абрамов: «Моисеенко крутого замеса человек, он выварен в самых крутых щелоках эпохи. И не отсюда ли эта богатырская мощь его как художника, этот эпический размах его творчества!»

Ю. ДЫТЫНКО

# Гюбер Робер

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА



Античные руины, то отражающиеся в спокойных водах, то почти скрытые зарослями вьющихся растений, кустарников. Умиротворенная сельская природа, почти всегда ясное небо. Сквозь просветы деревьев пробиваются догорающие лучи солнца. Мягкие переливы сближенных красок, замечательное мастерство в изображении архитектуры, человеческих фигур, в передаче тончайших природных состояний. Таков собирательный образ живописи французского художника Гюбера Робера.

Он родился в Париже в 1733 году. Девятнадцатилетним юношей начал посещать мастерскую скульптора Слотца, привившего ему любовь к античности. Через три года Робер приехал в Рим в качестве сверхштатного пенсионера Французской академии и начал работать под руководством Панини, одного из ведущих мастеров архитектурного пейзажа в Италии. Но особенно внимательно прислушивался к советам выдающегося мастера Д.-Б. Пиранези, работавшего в Риме. Именно под его влиянием молодой художник постепенно сложился как «живописец руин».

«Рим, даже будучи разрушенным, учит», — написал он на одном из рисунков. Преклонение перед античностью Робер выразил в картине «Художники». Среди обломков гигантских колонн, статуй с трудом различимы две фигурки живописцев, зарисовывающих руины. Интересно отметить, что они изображены с портретными чертами самого Робера и Пиранези. Здесь нашла выражение основная тема творчества художника: античность в связи с современностью.

Недаром Робера поразили контрасты Рима, сочетание величественных руин с современной жизнью города. Капустный рынок, расположившийся вокруг античной колонны, пасущиеся на Форуме коровы, рабочие, перевозящие только что извлеченную из земли античную статую. Эти каждоднев-



ные сценки привлекали его пристальное внимание.

В одном из ранних полотен, «Сеновал в базилике», он изобразил внутреннее пространство храма, приспособленное для хранения сена. Прозаический мотив под кистью художника приобрел налет таинственности. Помещение настолько огромно, что свет бессилен пробиться сквозь теплый сумрак храмового пространства. Грандиозность древней постройки подчеркнута крохотными фигурками людей, деревянными воротами, которые кажутся игрушечными по сравнению с громадным пролетом, кессонами потолка. Художник не случайно включает в композицию человеческие фигуры. Красные и изумрудно-синие пятна их одежд оживляют колорит картины, вносят ощущение своеобразного уюта. Тема «обжитых» руин будет в дальнейшем постоянно встречаться в творчестве Робера.

С каждой вещью он обретает твердость руки. В композиции «Вилла Мадама под Римом» 1760-х годов живописец прибегает к смелому приему: весь передний план занимает стена, постепенно понижающаяся справа налево. Автор руководит восприятием зрителя, заставляя его «прочитывать» картину именно в таком порядке. А в левом углу холста вырастают освещенные заходящими лучами солнца руины дворца, постепенно исчезающие в зеленеющей чаще гигантских пиний. Благодаря такому приему композиция приобретает напряженность, динамику. Искусству мастера не чужда условность. Так, во имя художественной правды он расширяет арки стены, чтобы придать ей еще большую приземистость. И наоборот, вытягивает вверх проемы дворцовых построек, чтобы подчеркнуть их грандиозность.

В Италии Робер впервые начинает писать на открытом воздухе. Он увлеченно зарисовывает виллы, парки, городские постройки, домики поселян. Однажды на вилле Маттеи, погруженный в работу, он случайно избежал опасности быть раздавленным обрушившейся стеной. Робер сделал в Италии огромное количество рисунков, преимущественно сангиной. В дальнейшем из этих альбомов он черпал темы для больших



Г. Робер.  
Павильон Аполлона и обелиск.  
Масло. Около 1790 года.  
190×96

Г. Робер.  
Архитектурный пейзаж  
с каналом.  
Фрагмент.  
Масло. 1783.

полотен. Интересно, что эти графические работы не просто фиксации увиденного. В них — «зерна» будущих картин.

В 1765 году кончился срок пенсионерства Робера. В Париж он вернулся признанным художником. Ему присуждают звание академика. Это дало право участвовать в так называемых Салонах — выставках, которые устраивались в Лувре.

В обзрении «Салон 1767 года» философ-энциклопедист и художественный критик Дени Дидро писал: «Робер — молодой художник, выставляющий свои картины впервые. Он вернулся из Италии,

откуда вывез легкость кисти и своеобразный колорит. Он выставил множество вещей, среди которых имеются превосходные...» Критик посвятил анализу его произведений более тридцати страниц восторженного отзыва. Так, например, о картине «Большая галерея, освещенная из глубины», он писал: «О прекрасные и величественные руины! Какая твердость и в то же время какая легкость, уверенность, непринужденность кисти! Какой эффект! Какое величие! Какое благородство! Пусть мне скажут, кому принадлежат эти руины, чтобы я мог их похитить: вот единственный



синеваой дымке раскидистых деревьев.

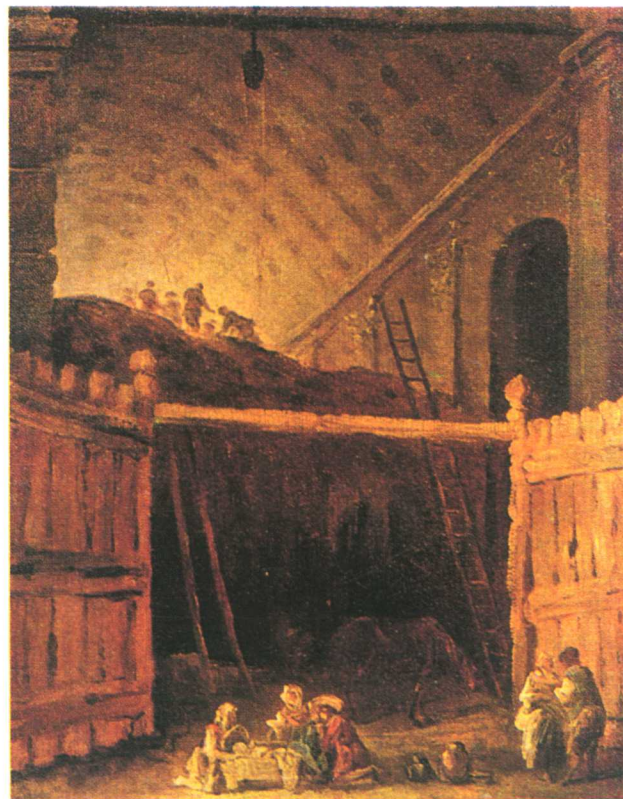
Огромную роль в творчестве мастера играла фантазия. Пример этому — картина «Руины». Перед нами фундамент римского храма, окруженного аркадой, в глубине — пирамида. В центре картины проводник-чичероне что-то показывает путешественнику. Справа, у самой аркады, — колонна Траяна. Очевидно, что постройки разновременные: пирамида, античный храм; но это совсем не кажется необычным. Вся сцена воспринимается вполне убедительной. Робер добивается этого прежде всего за счет композиции. Холст заполнен массой деталей, но здесь, как нигде, ощущается пространство. Главное место в композиции, по его замыслу, должна занять скульптурная группа, которая по размерам меньше храма, а тем более колонны Траяна. Постройки, казалось бы, должны «подавить» ее. Но этого не происходит. Холст скомпонован таким образом, что колонна Траяна отодвинута в глубину и уменьшена в размере. Робер извлекает из расположения скульптурной группы максимум выразительно-

способ приобретать, доступный неумиющему».

Отныне каждое выступление Робера в Салонах сопровождалось неизменным успехом. Триумф этот не был просто результатом признания его таланта. Во многом он объяснялся сложившейся во Франции обстановкой. В 60-е годы XVIII века далекий от жизни стиль рококо стал терять популярность. Начался период увлечения античностью, приведший к новому расцвету классицизма. Большую роль в этом сыграли труды знаменитого теоретика и знатока античного искусства И. Винкельмана, шумный успех археологических раскопок в Риме, Помпеях. Произведения Робера отвечали интересу общества «к классическим руинам». Например, в Салоне 1769 года он выставил сразу 15 картин.

Уже в ранних вещах он значительно отличался от современных ему мастеров архитектурного пейзажа. Последние видели свою задачу в том, чтобы в точности воспроизвести архитектурные детали, тогда как Робер стремился к передаче гармонии природы и руин на основе колорита, тона. Так, в большом панно «Руины» каменный остов дворца, изображенного справа, уравновешен живописной

пинией с дымчатой кроной и мощным, извивающимся стволом. Колоннада, виднеющаяся в глубине картины, особенно поэтично воспринимается на фоне тонуших в



Г. Робер.  
Руины.  
Масло. 1780-е годы.  
54 × 65

Г. Робер.  
Сеновал в базилике.  
Масло. 1760-е годы.  
37 × 29

Г. Робер.  
Вилла Мадама под Римом.  
Акварель.  
Около 1760 года.▷

Г. Робер.  
Пейзаж с античной статуей.  
Сангина. 1790-е годы.▷

сти, давая ее в виде темного силуэта на фоне неба.

В 1775 году Роберу присваивается звание «рисовальщика королевских садов». Теперь в его холстах появляется парковый ландшафт. К числу подобных картин относится «Пейзаж с обелиском». Здесь он — великолепный декоратор. Полотно написано свободно и широко. Оно исполнено с учетом того впечатления, которое живопись будет производить на значительном удалении от зрителя, среди всего внутреннего убранства. Для художника фигуры являлись частью ландшафта. Ведь не случайно в «Пейзаже с обелиском» фигура нищего написана лишь двумя-тремя энергичными мазками. Красное пятно его плаща оживило картину, написанную в спокойных, серебристо-зеленых тонах. Даже в большом декоративном панно Робер умел передать богатство оттенков зеленого, что восхищало современников. Ведь его холсты были предназначены и для загородных дворцов, в окна которых заглядывали деревья таких же парков, какие послужили натурой для мастера.

К концу XVIII века Робер становится одним из самых модных художников. Его живопись популярна не только у французских меценатов. Русские вельможи Строганов, Шувалов, Юсупов стремятся украсить дворцы его картинами. Екатерина II приобретает полотна для Царского Села, а император Павел заказывает в 1782 году четыре декоративных панно для Гатчинского дворца. Особенно впечатляет одно из них — «Руины». Все здесь подчинено вертикальному порыву, начиная от арки с изображенной на ней фигурой летящего гения, скульптурной конной группой, усиливающих устремленность вверх высоченных елей, верхушки которых наклонены в сторону архитектурной руины.

Чутье декоратора не изменяет Роберу, когда он глядит вещи небольшого размера. Так, в картине «Лестница с колоннами» золотой свет, льющийся откуда-то сверху и обволакивающий интерьер античной постройки, человеческие фигуры, предметы быта написаны трепетной кистью. Кстати, Дидро советовал живописцу убрать три четверти фигур с полотна, уверяя, что один человек, бродящий среди



развалин со скрещенными на груди руками, произвел бы более сильное впечатление.

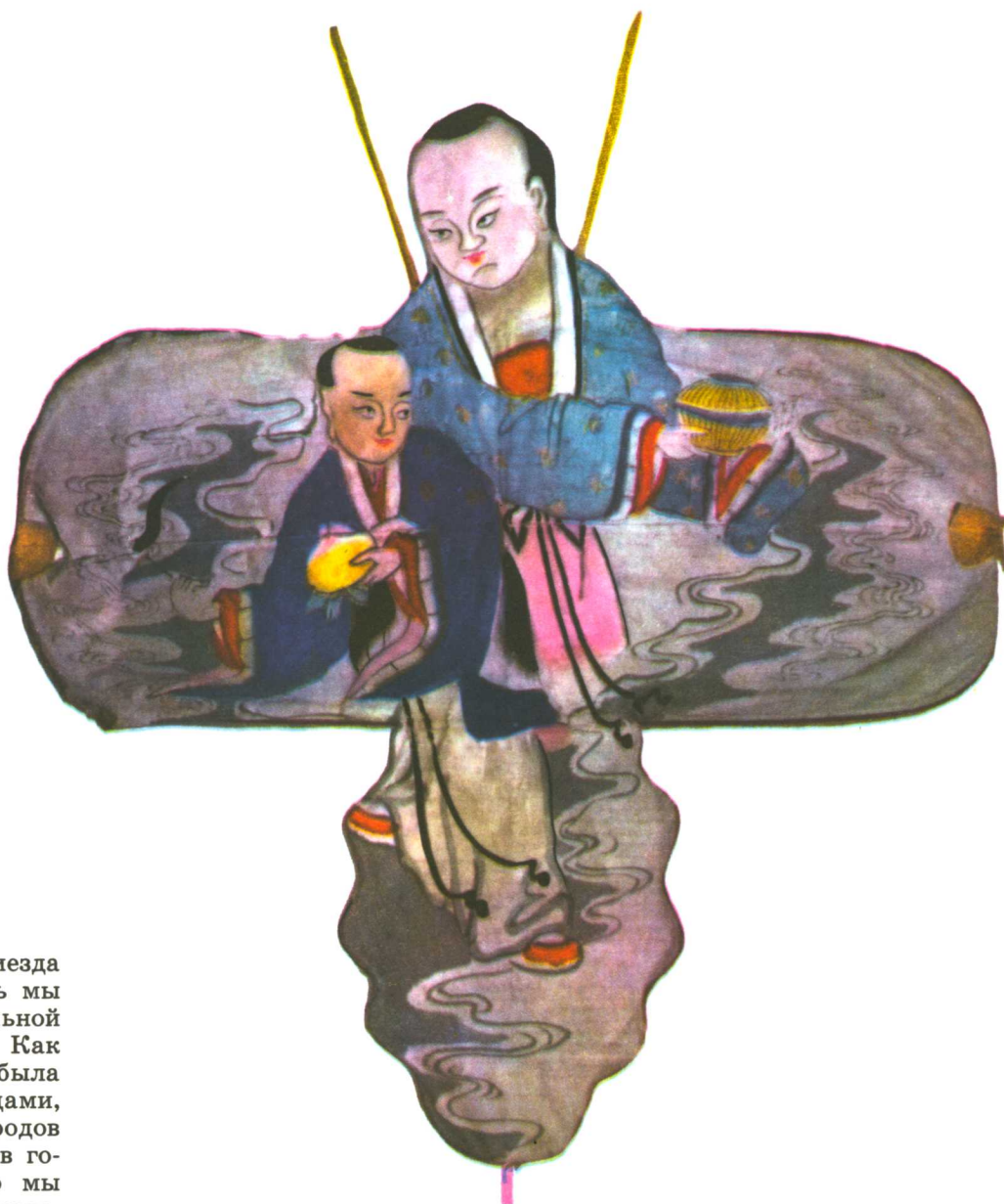
Люди в картинах Робера великолепно себя чувствуют среди древних построек, античность близка, «обжита» ими. Без человека древняя архитектура выгля-

дела бы холодно, неуютно. Жизнеутверждающий пафос его произведений, чувство ансамбля, замечательное колористическое чутье делают Гюбера Робера одной из видных фигур в истории живописи, декорационного искусства.

Л. ДЬЯКОВ



# КИТАЙСКИЕ ВОЗДУШНЫЕ ЗМЕИ



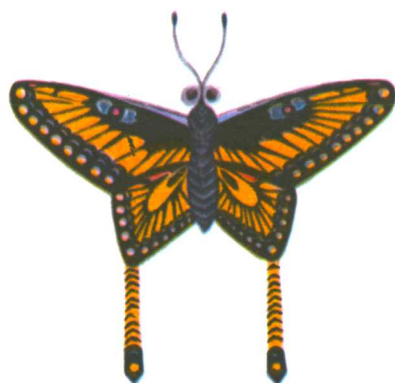
Воздушный змей «Герои легенд». 1982.

Вскоре после приезда в Пекин в воскресный день мы проходили вдоль центральной площади Тяньаньмэнь. Как обычно, в это время она была заполнена народом: пекинцами, приезжими из других городов Китая и туристами. Вдруг в голубом небе над площадью мы заметили огромного дракона. Он причудливо извивался, приближаясь и удаляясь от земли. Все с любопытством всматривались в сказочное существо, парящее в вышине. Внезапно дракон стремительно снизился и приземлился в конце площади.

Грозное чудовище длиной до 40 метров на поверку оказалось воздушным змеем. Он был сделан из бамбука, шелка и бумаги. Гордые владельцы дракона на глазах зрителей быстро и ловко собрали его и, компактно уложив на багажник велосипеда, покинули площадь. Так состоялось наше знакомство с китайскими воздушными змеями — любимым увлечением юных и пожилых китайцев.

Исторические источники повествуют о том, что в древности воздушные змеи использовались

Воздушный змей «Желтая бабочка». 1980-е годы.



Воздушный змей «Бабочка». 1980-е годы.



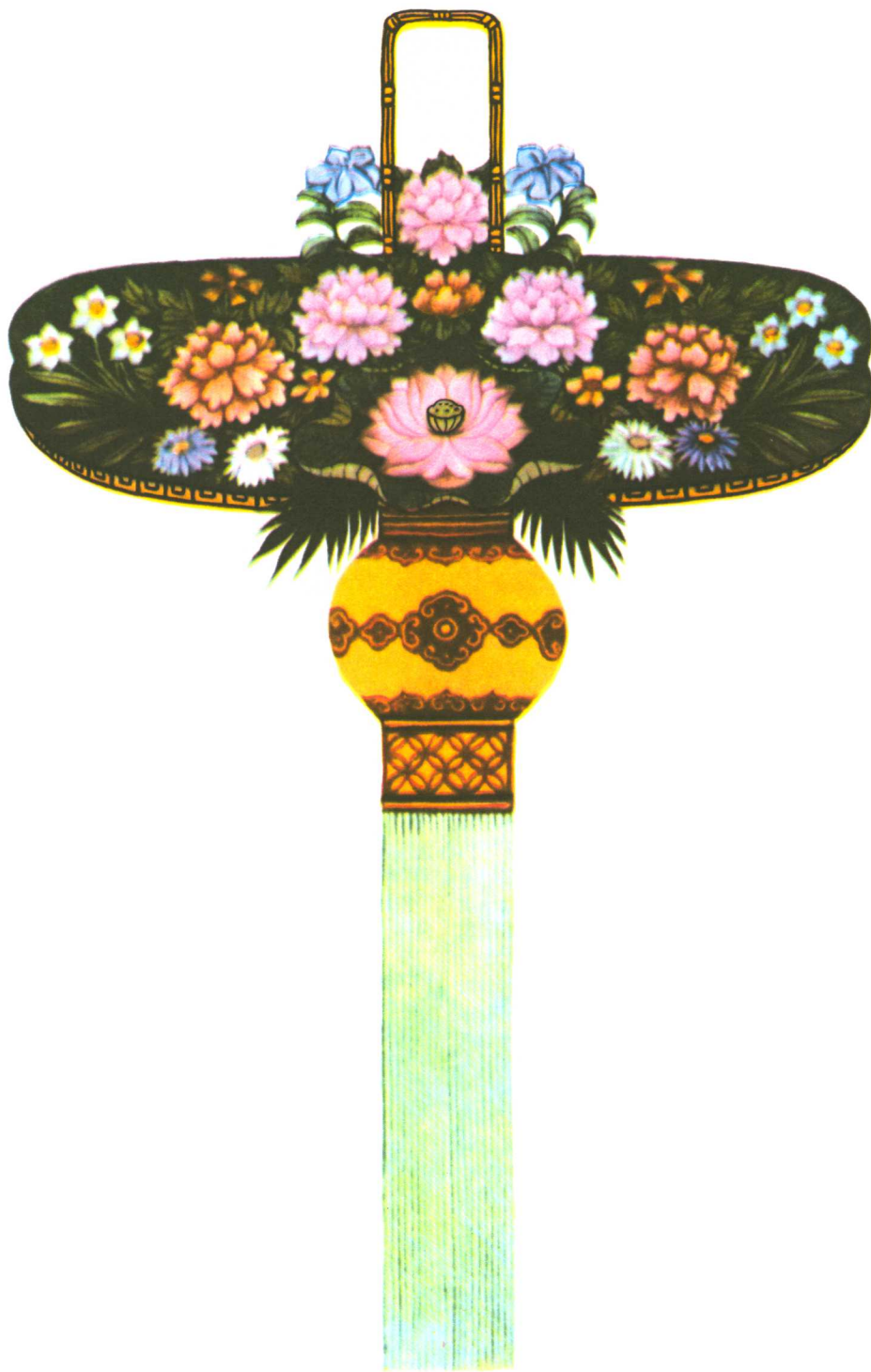
для подачи сигналов и передачи сведений во время ведения военных действий. Легенды приписывают изготовление первого змея мастеру Лу Баню, жившему в V веке до н. э.

Для того чтобы сделать воздушного змея, требуется большое терпение и аккуратность. Сначала изготавливают легкий каркас из тонких планочек бамбука или дерева, им придают всевозможные изгибы в зависимости от характера конструкции. В местах, требующих ее усиления, используют утолщенные планки. Иногда их накладывают друг на друга и скрепляют металлическими скрепками, тонкими гвоздиками, связывают нитками.

Следующий этап работы — наклеивание на сложенный каркас бумаги, шелка и других материалов. После этого яркими, контрастными по цвету красками расписывают змеев. Иногда к ним крепят свистульки или трещотки, которые во время полета издают пронзительные звуки. Кстати, по-китайски название воздушного змея фэнчжэн состоит из двух слов: фэн — ветер, чжэн — название древнего национального музыкального инструмента. В X веке мастер Ли Е впервые начал устанавливать на змеях особые бамбуковые свистульки, звук которых напоминал мелодию, исполняемую на чжэне.

На воздушных конструкциях, изображающих живые существа, часто делают подвижные глаза, которые во время полета начинают вращаться. А если их еще обклеивают блестящей золотой или серебряной бумагой, то создается впечатление, что глаза горят и сверкают в солнечных лучах. Иногда змеи украшаются шелковыми кистями. Важной частью всей конструкции являются бечевки или веревки, с помощью которых осуществляют запуск змеев и управление ими в воздухе. Прочные крепящие нити наматываются на катушки.

Воздушных змеев делают в виде бабочек, стрекоз, цикад, ласточек, коршунов, корзин с цветами, фонарей, героев легенд и сказаний, а также иероглифов. Каждый мастер стремится не только точно воспроизвести традиционные образцы, но и создать новые оригинальные конструкции.



Воздушный змей «Корзина с цветами».  
1980-е годы.

Особым искусством считается умение запускать змея и управлять им. В небе порой разворачиваются настоящие представления. С помощью одного воздушного змея изображают сцену преследования изящных ласточек хищным коршуном. Часто любители запускают в небо по нескольку разноцветных бабочек, стрекоз и золотых рыбок с длинными хвостами.

Существует несколько разновидностей змеев. Самая большая

Существует несколько разновидностей змеев. Самая большая

группа — это конструкции с неподвижными, жестко фиксированными крыльями. К ним относится так называемая форма ласточки, а также изображения героев легенд и сказаний.

Другая группа — змеи с подвижными крыльями, которые делают отдельно от каркаса и только перед запуском закрепляют на нем. Еще одна разновидность — плоские змеи, имеющие форму веера, корзины с цветами или иероглифов. Как правило, к ним присоединяют длинный хвост, необходимый для обеспечения равновесия летающей конструкции. Самая сложная форма — это большие, объемные змеи. Наиболее характерны для этой группы многометровые драконы.

В разных районах Китая воздушные змеи отличаются по своим конструктивным особенностям. Например, на юге страны, где преимущественно дуют несильные ветры, материалы, из которых изготавливают каркас и крылья, легкие и вся конструкция выглядит изящной, на севере же наоборот.



Воздушный змей «Ласточка».  
1980-е годы.

Воздушный змей «Птица  
Феникс».  
1980-е годы.



Особенно знамениты воздушные змеи провинции Шаньдун. Их делают в городе Вэйфан и деревне Янцзябу. Простые по форме каркасы, обклеенные тонкой рисовой бумагой, мастера разрисовывают яркими красками на темы народных легенд и сказаний. Для того чтобы лица персонажей выделялись на фоне, их вырезают отдельно и затем приклеивают на рисовую бумагу.

В Пекине традиция изготовления змеев насчитывает 300-летнюю историю. Некоторые мастера происходят из семей, которые уже не одно поколение занимаются этим сложным ремеслом.

Искусство изготовления воздушных змеев древнее и в то же время молодое. В Китайской Народной Республике многие люди разных возрастов с увлечением занимаются этим видом народного творчества.

## На рисунках отчий край

**Ж**ивописна природа Саратовской области. Здесь, среди полей и лугов, в колхозе «Россия» находится общеобразовательная школа-восьмилетка. Учатся в ней обычные ребята. О земле-кормилице знают не понаслышке: с детства приученные к крестьянскому труду, помогают взрослым в уборке урожая, на практике осваивают профессию механизаторов.

Есть у сельских школьников дело, к которому они относятся с особым пристрастием. В летнюю пору их можно встретить с альбомами в лесу или у речки Медведицы. Вместе с учителем они занимаются натурными зарисовками и этюдами. Просторные поля, извилистые речушки, деревеньки, окруженные лесом, вдохновляют ребят на создание пейзажей родных мест.

Пейзаж стал ведущей темой воспитанников сельского учителя П. А. Трущелева. В детской художественной школе Саратова и в художественном музее имени А. Н. Радищева многие удивлялись, как совершенно по-особому увидена ребятами средней школы колхоза «Россия» красота родного края. Особый интерес вызвали их коллективные композиции на тему «История нашего края» и «Моя деревня».

Сложное кропотливое дело эстетического воспитания детей требует от педагога полной отдачи сил и знаний, особенно если

занятия проводятся в школе отдаленного района, здесь часто не хватает наглядных пособий, методической литературы. Обыкновенный класс в сельской школе, где ведутся уроки изобразительного искусства, оборудован всем необходимым. Слайды и репродукции с картин известных мастеров дополняют рассказ учителя по истории искусства; наглядные пособия, натурмортный фонд помогают ребятам в освоении азов рисунка и живописи. Ежегодно весной проходят отчетные выставки учащихся, их работы не раз экспонировались на областных выставках детского творчества.

Настоящая дружба связывает ребят с учителем, кабинет изобразительного искусства не пустует и после уроков. Сюда можно прийти, чтобы закончить рисунок (одного часа в неделю школьникам явно не хватает), побеседовать о любимом художнике, полистать журналы по искусству.

Многое могут рассказать сельские ученики о творчестве их земляка, известного живописца А. П. Бубнова, картину которого «Утро на Куликовом поле» ребята видели в Третьяковской галерее, а репродукция ее помещена в школьном учебнике. В кабинете хранится почти вся литература о художнике, а часть стены отведена для небольшой, но очень ценной коллекции рисунков,

в том числе и детских, эскизов и картин А. П. Бубнова, которые по крупицам собраны на его родине и в Москве.

В сельской школе есть этнографический музей, где находятся предметы старинного быта. Прялка с большим колесом, коллекция национальной русской одежды, самовары разнообразной формы, посуда и домашняя утварь помогают юным художникам создавать рисунки на темы народных обычаев и праздников. Здесь же можно увидеть монеты ручной чеканки и тяжелые чугунные печные дверцы с рельефными изображениями декоративных узоров, птиц, животных. Все эти экспонаты применяют для натурального рисования или на уроках композиции, когда, внимательно рассмотрев старинный русский костюм и покрутив колесо прялки, можно живо представить себе, как наши прабабушки собирались на посиделки, пели и пряли пряжу.

Изучение истории родного края на уроках изобразительного искусства обогащает детей, развивает любознательность, воспитывает хороший вкус. Жизнь современной деревни, сегодняшний день страны получают отклик в рисунках юных сельских художников. Полеты в космос, комсомольские стройки, пионерские костры — эти сюжеты органично входят в их творчество. Но пейзажи отчего края, родная саратовская природа остаются самой любимой темой.

С. МАТКОВСКАЯ,  
педагог ДШИ № 6

Москва



Слава Волосков,  
12 лет.  
Андрей Цопа, 12 лет.  
В колхозе.  
Гуашь.  
Колхоз «Россия» Аткарского  
района Саратовской области

Лена Дорофеева,  
12 лет.  
Марина Рожнова,  
12 лет.  
Света Степанова,  
12 лет.  
Бабушкина прялка.  
Гуашь.  
Колхоз «Россия» Аткарского  
района Саратовской области



## Из отходов древесины

В лесу часто встречаются засохшие или поломанные деревья. Они — прекрасный материал для создания различных ваз, блюд, сосудов, ковшей и всевозможных сувениров. С той же целью можно использовать несортную и бросовую древесину, которая порой уничтожается.

Заготовки из торцевых срезов — новый вид декоративного материала, который до сих пор мало применялся в интерьерах общественных и жилых зданий. Изделия из него просты в изготовлении.

Каждый ствол дерева в разрезе имеет неповторимую текстуру. В зависимости от погодных и климатических условий, срока хранения древесина различается по цвету и оттенкам — начиная от светлых теплых и кончая разнообразными темными. Разнообразие древесных пород, богатство их естественной цветовой гаммы дают большие возможности подбора орнаментов и рисунков.

### СПОСОБ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ВАЗ, КАРАНДАШНИЦ, СТАКАНЧИКОВ

Подготовьте ствол сосновой древесины с мутовкой (мутовка — это ствол с пучком сучков, *рис. 1*), диаметр его выбирается в зависимости от задуманной формы, приблизительно 120—150 миллиметров.



Обычно сучки расположены вокруг ствола ярусами, расстояние между которыми 500—600 миллиметров; количество сучков на ярусе — от трех до восьми-десяти.

Чем больше сучков в мутовке, тем интереснее будет рисунок на выточенном изделии. На гладкой поверхности основания сучки создают естественный орнамент. Каждая вещь изготавливается из отдельного куска дерева со своей текстурой, цветом и оттенком. Поэтому при повторении изделий одинаковой формы они не будут однообразными.

Дереву присущ недостаток — при высыхании появляются трещины. Чтобы этого избежать, заготовку предварительно обработайте на токарном станке вчерне, по сердцевине ствола просверлите сквозное отверстие диаметром 20—25 миллиметров, а затем выдержите две-три недели в отопляемом помещении. После высыхания заготовку обточите на токарном станке по заданной форме. Отверстие, просверленное в заготовке, внизу заделайте пробкой, покройте лаком и отполируйте.

### ИЗГОТОВЛЕНИЕ ЧАШИ

Выбирается ствол высохшего соснового дерева диаметром приблизительно 120—150 миллиметров. Отпилите 12 заготовок с мутовками. Круг в основании

вазы тоже состоит из 12 секторов. Количество заготовок соответствует числу секторов в круге. Если вы хотите, чтобы рисунок от мутовок получился с внешней стороны чаши, то возьмите нижнюю часть ствола с мутовкой (*рис. 1а*). А для того чтобы рисунок получился с внутренней стороны — верхнюю часть ствола (*рис. 1б*). Это будет примерный радиус круга.

Отпиленный ствол с мутовкой выстругайте с двух противоположных сторон так, чтобы расстояние между обработанными плоскостями было 100 миллиметров. Затем спилите наискось две неструганые кромки. Обработайте все 12 заготовок и склейте их, как показано на *рис. 2*. Получится цилиндр высотой 100 миллиметров.

Склеенной заготовке придает-ся нужная форма на токарном станке. Поставив один на другой несколько цилиндров, можно изготовить напольную вазу. Высота ее будет зависеть от количества цилиндров.

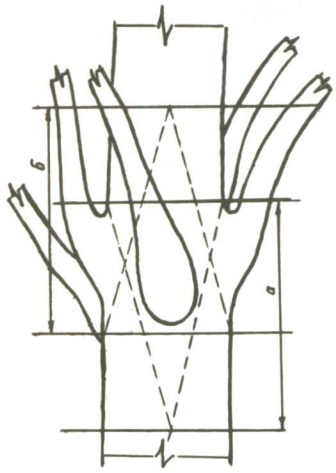
### ВАЗА КВАДРАТНАЯ

Для ее изготовления нужен ствол сосновой древесины диаметром до 60 миллиметров. Подготовьте бруски определенной длины, с квадратным сечением 30×30 мм, которые будут склеены в щит. Из него выпиливают квадраты под углом 45 градусов по отношению к продольным волокнам щита. При этом рекомендуется делать смещения на половину ширины крайнего бруска для того, чтобы при склеивании пластов клеевые швы не совпадали.

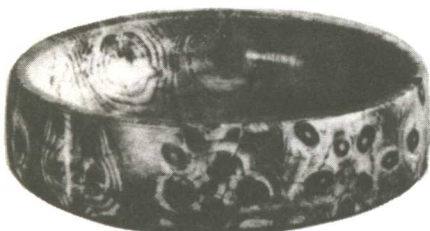
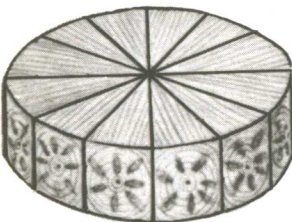
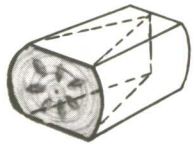
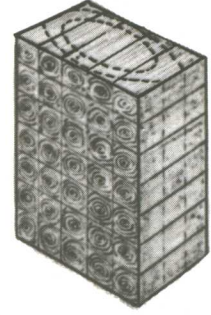
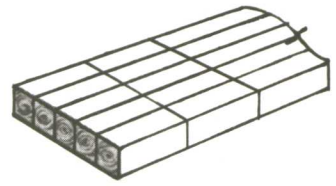
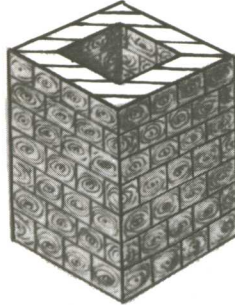
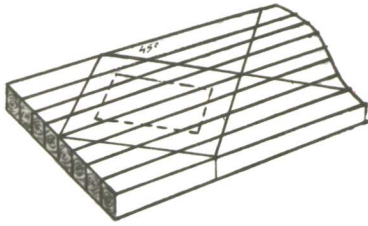
Дно вазы оставьте сплошным, а у последующих квадратов выпилите середину. Ширина кромок — 30 миллиметров. Получатся квадратные рамы, количество которых зависит от габарита вазы. Эти рамы склеивают послойно. Общий рисунок поверхности состоит из квадратных сечений брусков (*рис. 3*).

Верхняя поверхность вазы — сплошная, с круглым отверстием посередине. К ней нужно приклеить узкую горловину, предварительно обточенную на токарном станке. Все стороны вазы получают с одинаковой текстурой,





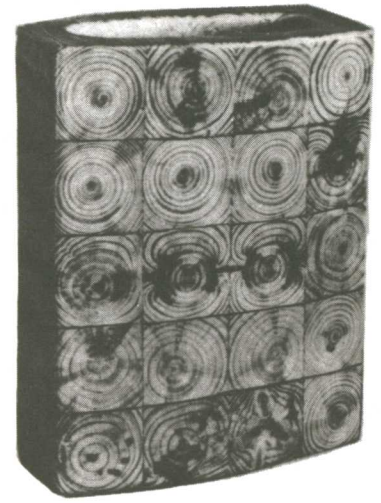
1



3



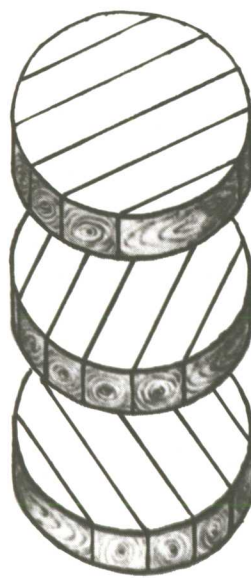
4



2



5



что придает изделию монолитность и цельность формы. Боковые плоскости, обработанные двойным рубанком, отшлифуйте. Все грани надо слегка заovalить. Отделяется ваза с последующей располировкой.

### ВАЗА ОВАЛЬНАЯ ДЛЯ КИСТЕЙ

Для ее изготовления нужен ствол соснового дерева диаметром до 60 миллиметров, длиной до 500—600 миллиметров. Из кругляка выстругайте бруски с квадратным сечением 40×40 мм. Из пяти-шести брусков склейте щит, затем распилите его на равной длины дольки (рис. 4). Склеивают их послойно пластинами. Получается прямоугольная заготовка, на двух плоскостях которой мутовки образуют рисунок. На верхней просверлите овальное отверстие нужной глубины для кистей.

Чтобы лучше просматривались торцевые плоскости, делайте их овальными. Боковые плоскости с продольной текстурой будут смотреться узкими полосками. Далее поверхности шлифуют, покрывают лаком и полируют.

### ВАЗА ЦИЛИНДРИЧЕСКАЯ

Принцип изготовления такой же, как у квадратной и овальной ваз. Из выструганных брусков с квадратным сечением склейте щит, а затем выпилите из него цилиндры нужного диаметра. Цилиндры склеивают послойно, чтобы получился столбик (рис. 5). При этом каждый из них поворачивайте по часовой стрелке или в обратном направлении на величину дуги, равной приблизительно ширине одного-двух брусков по отношению к нижнему слою. Текстура торцевой склейки на поверхности цилиндрической вазы создаст спиральный рисунок.

Количество склеиваемых цилиндров зависит от габарита вазы. Полученной заготовке придайте нужную форму на токарном станке, затем покройте лаком с последующей располировкой.

**А. ВАЛЕЕВ,**  
старший преподаватель Московского  
высшего художественно-промышленного  
училища (б. Строгановское)



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

ЮНЫЙ  
ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ

8. 1986

#### В НОМЕРЕ:

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 1 РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ<br>Красота родного края                             | <i>Е. Зверьков</i>   |
| 2 ПРОГРЕССИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА<br>Фриц Кремер                                 | <i>Е. Марченко</i>   |
| 6 КРУГ ЧТЕНИЯ<br>Начинающим художникам  | <i>Б. С. Угаров</i>  |
| 8 МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА<br>В. Ф. Стожаров (к 60-летию со дня рождения) |                      |
| 13 УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА<br>Пейзаж. Выбор мотива                   | <i>А. Яшухин</i>     |
| 17 Я. Д. Ромас о работе над этюдом  |                      |
| 18 ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЭРМИТАЖУ<br>Паркеты Эрмитажа                                | <i>Н. Гусева</i>     |
| 21 Первый русский фарфор  | <i>Т. Кудрявцева</i> |
| 24 Мозаичный портрет Петра I работы Ломоносова                                | <i>Л. Тарасова</i>   |
| 26 ХУДОЖНИК И КНИГА<br>Образ д'Артаньяна в искусстве                          | <i>А. Холодилин</i>  |
| 30 ОТВЕЧАЕМ НА ВАШИ ПИСЬМА<br>О красках, грунтах и мозаике                    | <i>Н. Одноралов</i>  |
| 31 КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ<br>Московская школа художественных ремесел              |                      |
| 32 МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА<br>Ван Гог в Голландии                          | <i>О. Петрович</i>   |
| 36 РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ<br>Е. Моисеенко. Красные пришли                   | <i>Ю. Дытынко</i>    |
| 38 ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА<br>Гюбер Робер                               | <i>Л. Дьяков</i>     |
| 42 Китайские воздушные змеи   | <i>И. Алешина</i>    |
| 45 В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ<br>На рисунках отчий край                               | <i>С. Матковская</i> |
| 46 ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ<br>Из отходов древесины                                | <i>А. Валеев</i>     |

#### Обложки:

1. С. Жуковский. Золотая осень. Масло. 1904. Серпуховский историко-художественный музей.
2. На этюдах. Фото В. Крупского.
3. Микеланджело (?). Рисунок. Перо. 1500-е годы.
4. Г. Робер. Руины. Масло. Около 1790 года. Музей-усадьба «Архангельское». 190×96.

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 13.06.86. Подп. к печ. 18.07.86. А01578. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 180 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 115.

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



