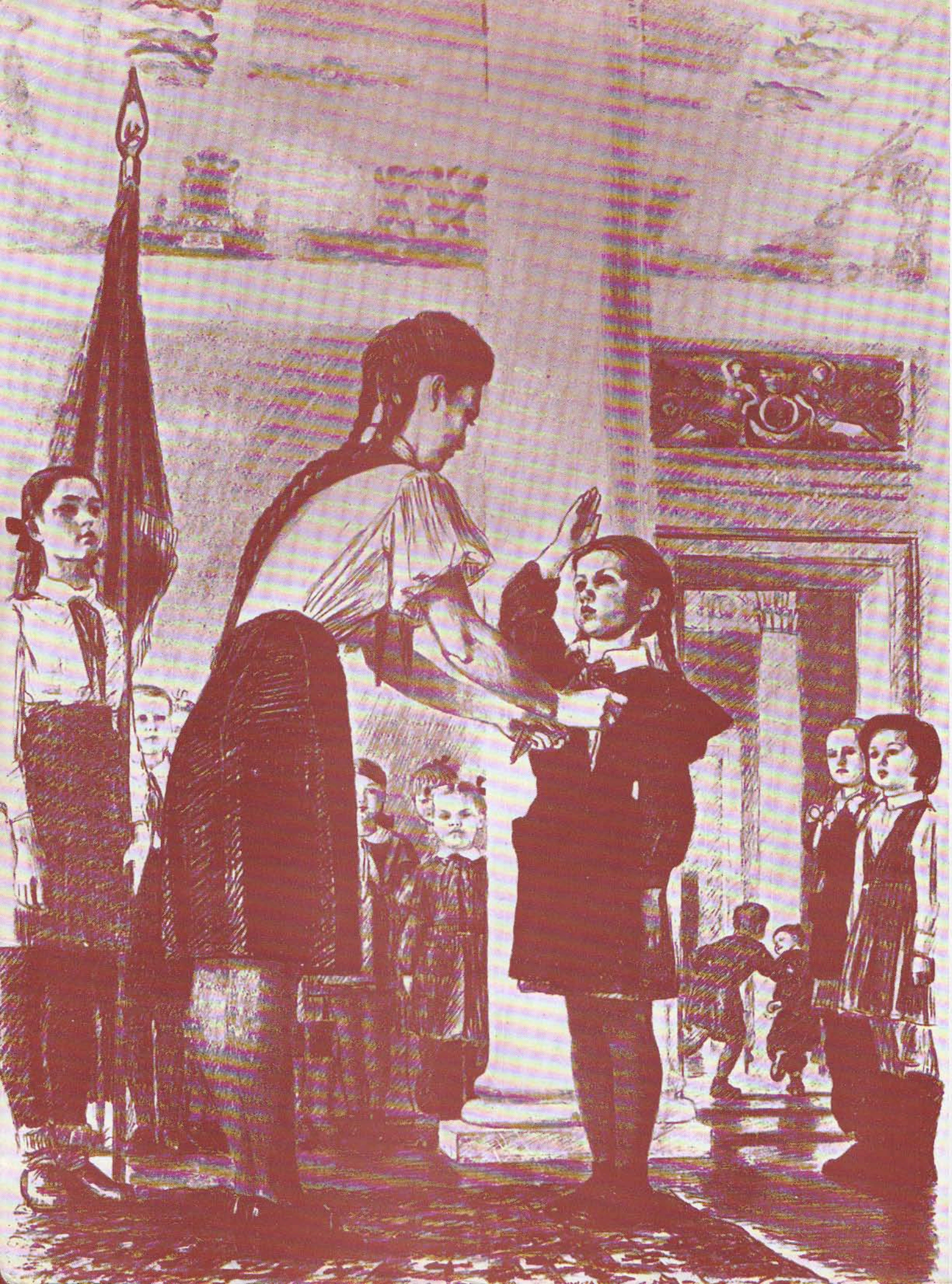


ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ГОД РЕБЕНКА



ДЕТИ В МИРЕ И МИР В ДЕТАХ



В апреле 1919 года двенадцатилетним беспризорником я очутился в Москве. Она показалась мне громадной и мрачной. Ночлегом нам, бездомным ребятам, служили заброшенные подвалы или котлы, в которых варился асфальт. По утрам мы вылезали оттуда продрогшие, чумадые. Днем разными способами добывали еду, а на ночь снова забивались в свои норы.

Однажды нас привлекло необычное оживление на улицах. Люди со знаменами, песнями шли к Красной площади. Разумеется, мы тоже оказались там. Подбежали к большому черному легковому автомобилю, стоявшему так, что от него было видно всю Красную площадь. Нас хотели прогнать, но сидящий в машине человек сказал, чтобы нас не трогали. Мы устроились поудобнее и во все глаза смотрели на проходящие по площади колонны. Это было 1 Мая.

Спустя много лет мне показали фотографию, хранящуюся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. На ней изображены В. И. Ленин и два паренька: в одном из них, который еле виден из-за плеча Ленина, узнали меня... Глубоко символической кажется мне эта фотография — яркое свидетельство того, какое место заняли дети в первом на земле государстве рабочих и крестьян.

Трудным было переломное Советской власти. Охваченная кольцом фронтов, молодая Республика Советов с величайшим напряжением сил отражала натиск интервентов и белогвардейцев. Тяжело жилось в то далекое тревожное время всем, но особенно детям. Миллионы беспризорных ребят, голодных, больных, оборванных, ли-

шенных тепла и человеческой заботы, скитались по стране.

Однако, несмотря на невероятные трудности, делалось все, чтобы накормить, одеть и учить детей. Особый декрет, подписанный В. И. Лениным, провозгласил, что забота о детях является обязанностью государства. Открывались детские дома и интернаты. Во время голода и разрухи, когда рабочим и красноармейцам выдавали по 50 граммов хлеба в день, дети получали особый паек. В мае 1919 года В. И. Ленин подписал постановление о бесплатном питании детей в главных промышленных центрах страны.

27 января 1921 года при Президиуме Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета была создана Комиссия по улучшению жизни детей. Председателем деткомиссии был назначен Ф. Э. Дзержинский. Он призвал комсомол на борьбу с детской беспризорностью. По всей России звучал призыв: «Все на помощь детям!»

Сегодня, в Международный год ребенка, с чувством великой гордости за свою страну, за партию Ленина вспоминаю те далекие годы. Нет другого примера в истории, когда бы едва появившееся на свет государство столько сил и внимания отдавало детям. Нам сейчас трудно понять, как это можно не заботиться о детях — нашем будущем. У нас любят детей. О них думают государство, общество, проявляет заботу наука. Все лучшее в нашей стране отдано детворе.

В. И. Ленин на Красной площади 1 Мая 1919 года. Рядом слева — Коля Дубинин и Ваня Крюков.
Фото.

Программа Международного года ребенка широка и многообразна. Она, несомненно, отразится на жизни детей планеты, найдет отклик в художественном творчестве. И конечно же, в ней принимают участие ученые, в том числе генетики, занимающиеся изучением законов наследственности и изменчивости организмов. Потому что, как это ни странно звучит, наука до сих пор не может дать исчерпывающего ответа на вопрос: что такое ребенок? Каким образом, например, в человеке формируется творческое начало и можно ли помочь его становлению?

Максим Горький как-то сказал, что все дети — художники. И это необычайно верно! Так как в малышах, даже еще не научившихся говорить, заложен огромный мир. Оказывается, например, что полторагодовалые детишки могут активно воспринимать музыку — гармонию звуков. В одном из опытов в ответ на эмоциональную, лирическую мелодию из предложенных им разноцветных кубиков они выбирали красный. Наверное, в их сознании такой набор звуков связывается именно с этим цветом.

При рождении у ребенка отсутствуют сознание, речь. Это придет к нему позже. Отсюда понятно, какое огромное значение приобретает правильное воспитание человека с первых же дней его жизни. Мнения о том, что каждому якобы на роду написано — быть ли ученым или сапожником, космонавтом или музыкантом, художником или ткачихой, не имеют реальной основы. С течением времени у человека могут обнаружиться способности, склонности к математике, музыке, рисованию или изобретательству. У ребенка же таких предпочтений к чему-либо нет. В нем лишь заложены огромные возможности, большую часть которых нам еще только предстоит вызвать к жизни. То есть каждый человек не только физически, но и духовно уникален. Его сознание способно к неограниченному самосовершенствованию.

Задача огромной важности стоит перед нашей страной (она неизбежно встанет затем перед всем миром) — формировать мир ребенка с самого раннего детства, вовлекать его в то, что называется социальной программой общества. Это насущное требование времени. Современный «человек разумный» существует на земле 40 тысяч лет. Но когда он на основе труда сформировался таковым — с развитым сознанием, то завершил свою биологическую эволюцию. Став существом социальным, человек поднялся над естественными законами биологической эволюции, и они потеряли для него свое ведущее значение. Разве можно сказать, что мы по интеллекту, по возможностям влияния на окружающий мир, самопознанию равны тем первым людям, останки которых найдены в Кроманьонской пещере во Франции!

В процессе развития мозг новорожденного увеличивается на $\frac{5}{6}$ по объему, изменяется по структуре. И этот рост определяется не только биологическим развитием, но и всем тем, что человек получает из социальной среды. Особенно в начальный период своего становления, то есть в

детские годы. Понятно, насколько важным становится вопрос: чем наполнит общество сознание, внутренний мир ребенка?

Пристального внимания заслуживает проблема гармонического воспитания детей в семье и обществе. От правильного, разумного сочетания этих звеньев зависит чрезвычайно многое. Семья по-прежнему остается важной воспитательной ячейкой в нашем обществе. Именно в семье происходит подготовка ребенка к жизни в социальной среде, закладываются основы физического и духовного развития. В семье человек учится быть добрым. «Во внутреннем мире человека доброта — это солнце», — говорил Виктор Гюго. Но доброта сама собой не рождается, она не заложена в генах. Настоящую доброту в человеке воспитывает прежде всего мать, которую ничем, никакой умной машиной, никакими даже любящими воспитателями заменить нельзя.

Неуклонно возрастает и роль общества в воспитании человека. Обществу подвластно многое, что не под силу семье. Развитие чувства коллективизма, например, невозможно вне общества, без общения с другими людьми. Становится очевидным, что, наверное, всех без исключения необходимо учить музыке. Не для того, разумеется, чтобы из каждого сделать инструменталиста-виртуоза, но чтобы вызвать в ребенке понимание музыки, которое сохранилось бы в нем навсегда. Точно так же с ранних лет необходимо воспитание изобразительным искусством. Понимание прекрасного, цвета, формы благотворно скажется на развитии в человеке творческого начала.

Наконец, развитию активного творческого начала способствует такое совершенно удивительное воспитательное средство, как игра. Ведь ребенок играет не потому, что, дав ему игрушку, взрослые хотят таким способом отделаться от него, чтобы он им не мешал. Игра — это творческий процесс, во время которого дети жадно воспринимают информацию внешнего мира. Фантазия, рожденная в игре, сопровождает затем человека всю жизнь. Ученый «играет» — и открывает великие истины. «Играет» музыкант, сочетая звуки, — и появляются необыкновенные мелодии. «Играет» и художник, воспроизводя лишь из семи цветов бесконечное разнообразие красок окружающей нас действительности.

Помочь раскрыться творческим, глубинным свойствам человеческой природы — благородная задача семьи, общества, науки. Международный год ребенка — один из шагов на пути решения этой задачи. Говорят, что талантами не рождаются. Человек приходит в мир с универсальными возможностями воспринимать опыт человечества. И долг людей перед будущим — изучить, понять, развить, мобилизовать эти возможности наилучшим образом. То есть разобраться в том, что такое ребенок, — значит решить, что такое человек.

Н. П. ДУБИНИН,
академик, лауреат Ленинской премии

А. ПАХОМОВ,
народный художник СССР

„ДЕТСТВО ВСЕГДА ПОЭТИЧНО“

Алексей Федорович ПАХОМОВ (1900—1973) — замечательный советский художник, большой мастер книжной иллюстрации. Герои многих его произведений — дети. В 1971 году в издательстве «Художник РСФСР» вышел богато иллюстрированный сборник статей Пахомова «Про свою работу». Обязательно прочитайте эту книгу — она поможет вам многое понять и в жизни и в искусстве. Сегодня мы публикуем с сокращениями несколько отрывков из нее.

Я родился в деревне Варламово Вологодской губернии, в крестьянской семье.

Крестьянские дома в нашей местности строились большие. В нашем доме было три избы под одной крышей. В одной семья жила зимой, в другой летом, а третья была «горница» — изба для красоты, там не жили совсем. Светлая горница от потолка до пола была оклеена, как обоями, старинными лубочными картинками с ручной раскраской. Весной, на пасху, жилая изба становилась нарядной: отец устраивал выставку современного сытинского лубка. Картинки хранились в большом сундуке, и раз в год он их развешивал на неделю и более. Такие «выставки» устраивались и в других домах нашей деревни, я ходил из дома в дом и разглядывал картинки.

Моего отца ряд лет избирали старостой, поэтому бумага в доме водилась. И скоро я пристрастился к рисованию, о чем пошла молва по окрестным деревням. Сначала учительница пришла посмотреть на мальчика, который рисует, и уговорила послать меня в школу, хотя



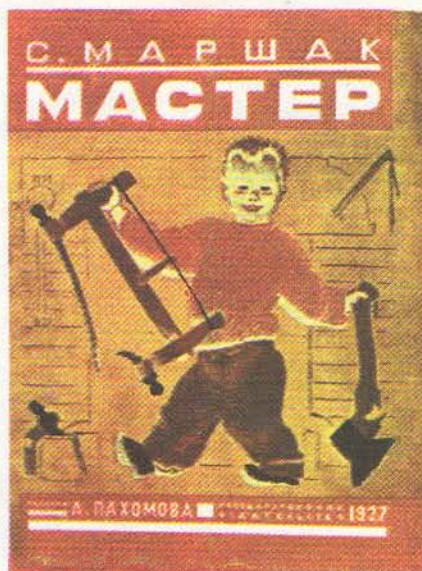
Девочка (Маруся Тарачкова).
Карандаш. 1930-е гг.

мне было только шесть лет. А через какое-то время у нашего дома остановилась тройка с бубенцами, и из нее вышел известный во всей округе барин В. Зубов и попросил показать меня и мои рисунки. Он пригласил приходиться в его имение. Там Зубов показывал мне книги с картинками, смотрел новые рисунки и в первое посещение подарил мне бумагу для рисования, карандаши и фототипии с картин Сурикова «Боярыня Морозова» и Репина «Портрет Л. Н. Толстого».

Когда я окончил земскую школу, Зубов определил меня учиться на казенный счет и на казенные харчи в высшее начальное училище в городе Кадникове. Все четыре года я страдал от недоедания. Беспечное детство в отчем доме стало казаться мне самым счастливым временем, и эта поэтизация детства в дальнейшем стала главным мотивом в моей работе.

Ко времени окончания училища была устроена подписка среди кадниковской интеллигенции, и на собранные деньги меня в 1915 году направили учиться в Петроград в Училище рисования барона Штиглица. Гипсовый орнамент, который предстояло рисовать на экзамене, был для меня диковинкой. Тем не менее с новинкой я, очевидно, справился, меня зачислили.

Все в училище было для меня интересно. Особенно запомнилась работа над рисунком классической вазы по классу «отмывка тушью». Я испытывал радость, когда на листе стала получаться сияющая, залитая светом, вся в рефlekсах белая гипсовая ваза. За годы учебы мне больше не довелось встречаться с подобной задачей — показать, как светом красиво выявляется форма. Ученическая ра-



бота вспомнилась через десять лет, когда я мучительно искал свой изобразительный язык.

В 1925 году в Государственном издательстве был создан отдел детской книги под руководством С. Я. Маршака и В. В. Лебедева, и Владимир Васильевич пригласил меня туда работать.

Для меня было новым требование полиграфии: тогда лучшим оригиналом считался тот, где были гладко закрашенные плоскости (заливки) и черный проволоочный контур. А ведь трудно нарисовать, например, лицо величиной с горошину, с глазами, носом и губами, когда в твоём распоряжении или жесткая грубая линия, или сплошное черное пятно. Много трудился я над первой книжкой. И все Лебедев браковал. Кончилось тем, что я сделал книжку в той художественной форме, которая была найдена самим Лебедевым в его плакатах «Окон РОСТА». У меня осталось горькое сознание своей бездарности и твердое намерение найти свой изобразительный язык в следующих книжках.

И тут мне пришлось на помощь воспоминание о вазе, которую я рисовал у Штиглица. Свет! Свет, выявляющий форму предметов, — вот художественный прием, который выведет меня из творческого тупика. И действительно, мотив света помог

С. Маршак. Мастер.
Обложка.
Литография, 1927.

мне сделать такие книжки, как «Кошка, гулявшая сама по себе» Р. Киплинга, «Лето» (книжка-картинка), «Мастер-ломастер» С. Маршака. Конечно, в целом художественная манера этих работ определилась всей учебной и собственными мучительными поисками прошедших лет: работой в мастерской Лебедева, увлечением русской иконой и искусством раннего Возрождения.

Работая над книжкой «Лето», я пришел к наблюдению, что если встать лицом к солнцу, то все предметы будут видны силуэтно, их можно изображать почти пятном. Почти, но отнюдь не сплошной заливкой. Чистый силуэт был бы мертвой аппликацией, поэтому я освещенные части фигур оставлял белыми, а в их теневую часть вводил намеки на рефlekсы, которые всегда сильны при солнечном свете. Этот прием и придавал силуэтным фигурам объемность и передавал ощущение солнечного света.

Потом я вспомнил радость, которую доставлял нам, детям, столб солнечного света, идущий в комнате от окна к полу. Вся изба начинала светиться, столб казался материальным, хотелось взять его рукой. Но стоило протянуть руку — и она легко рассекала этот столб, там ничего не было, только рука становилась светлой. Это ощущение радости от солнца в комнате мне и хотелось передать в «Мастере-ломастере» С. Маршака.

Обдумывая сказку Киплинга «Кошка, гулявшая сама по себе», я решил: надо всю бумагу закрасить в ровный черный цвет и затем белыми штрихами (светом!) вырвать из темноты освещенных костром и дикую собаку, и дикую корову, и дикую лошадь. Так, как все это случилось в темной пещере, во тьме



С. Маршак. Мяч.
Иллюстрация. Фрагмент.
Литография. 1933.

веков, «когда Ручные Животные были Животными Дикими».

Может показаться странным, почему я взялся иллюстрировать Киплинга, автора нерусского, чужого для нас и далекого. Однако и в этой работе я исходил из личных впечатлений. В детстве отец часто брал меня с собой «овин топить». Овин — это часть гумна, своеобразная печь, которую топили, чтобы высушить снопы для обмолота. Влезать в нее надо через маленькое отверстие ниже уровня земли, и там внутри разжигается костер. Мы сидим у костра, печем в золе картошку, а за стенами вой ветра, иногда дождь и всегда крошечная тьма, так как молотба у нас бывала только поздней осенью. Это уютное тепло пещеры, где колыхается огонь костра, а за толстыми стенами мрак и холод всей вселенной, мне живо представились, когда я прочел сказку. И стало понятно, почему «Животные Дикие» потянулись к костру, чтобы стать «Животными Ручными».

Я любил деревню и каждое лето уезжал в свое родное Варламово. Летние месяцы были самыми плодотворными в работе. Моя любовь к деревне была далека от идеализации старинного уклада жизни. Когда облик деревни стал заметно меняться, я не замедлил отобразить это в книжках. Стихотворение Маршака «Мяч» веселое, шутливое, похожее на считалку, и этой считалке я отвел шестнадцать маленьких рисунков на одном развороте. А потом мяч в стихе покатился, и я воспользовался этим поводом, чтобы показать панораму современной деревни — с трактором, автомобилем, силовой башней и новым обликом сельских жителей. Это была как бы песня о нашей новой деревне.

Мне очень нравились в крестьянском облике его своеобразные, неповторимые черты, которые накладывают на человека деревенский труд и жизнь на природе. Иллюстрируя Некрасова, Тургенева, Толстого, я находил в памяти столько дорогих подробностей деревенской жизни, о которых, казалось, совсем забыл. И русское искусство, мимо которого прошли все годы моего ученья, стало открываться в достоинствах, ранее не замечаемых, я все более и более стал вглядываться в него и любить его.

23 февраля 1936 года я был гостем на празднике в детском саду. Обдумывая серию рисунков на тему праздника, я пришел к заключению, что даже очень подробные зарисовки отдельных моментов будут все-таки выглядеть бледнее самой игры и не создадут верного о ней впечатления.

При входе в детсад ты как бы попадаешь в некую экзотическую страну. В прихожей — маленькие вешалки, на которых вместо номерков нарисованы яблоко, морковка, груша. Столы и стулья в этой стране такие маленькие, что на них боязно садиться. Есть и совсем крошечная мебель, например, кровати, где спят куклы, укутанные в одеяла величиной с носовой платок. В комнатах имеется и строительный материал, из ко-

торого ребята строят дворцы, заводы, корабли.

Все это богатство, однако, отсутствовало в зале, где происходил праздник. Например, кавалеристы-малыши с картонными лошадками, привязанными к груди, просто маршировали перед зрителями. Если нарисовать, думалось мне, только ребят с лошадками, получится как-то чересчур бедно. Будет недоставать главного — детского воображения.

И вот я изобразил ребят на мосту из детского строительного материала. Поставил телеграфные столбы, поместил под мостом уток, рыбок, парусную лодку. Рисунок, мне кажется, «завучал», получил тот характер, который имела детская игра в действительности. Так же, дополняя виденное, я поступил с другими моментами игры, а многие эпизоды придумал сам, все время стараясь быть верным общему впечатлению.

Когда рисунки были напечатаны, мне стали сообщать, что книжка «Наш отряд» помогает ребятам устраивать игры. Дети стали сооружать мосты и пускать под них лодки и корабли, рыб и уток. Играя в моряков, сажали на мачты и реи игрушечных птиц и брали с собой кукол со спасательными кругами.

Сейчас эти рисунки кажутся мне несколько перегруженными. Но одно качество серии для меня и теперь является заповедью: рисунок не должен оставаться случайной зарисовкой. А кроме того, надо стремиться так изображать жизнь, чтобы изображение стало активным фактором в ее строительстве.

Война застала меня в Варламове. Она грянула как неожиданное и колоссальное бедствие. Мне кажется, в деревенской ти-



ши это особенно остро чувствуется. Плач и причитания не скрыты за каменными стенами, их видишь на улице, слышишь из раскрытых окон.

Потянулись на станцию мобилизованные с котомками, и я с ними. Продолжать прежнюю работу психологически было невозможно: скорее в Ленинград, там скажут, что надо делать. «Нужны плакаты и открытки», — сказали мне. В первые месяцы войны я сделал плакаты «Ребята, заменим братьев и отцов, ушедших на фронт!», «Металлом по фашистам» и другие.

Однажды я решил навестить знакомый детский сад. Войдя в здание, я сначала подумал, что детский сад эвакуирован: мертвая тишина, в комнатах иней. Оказалось, все дети жили в единственной обитаемой комнате — в большом зале, где раньше устраивались праздничные игры. Здесь было темно. День, а окна завешены темными шторами и забиты фанерой. Тесно стояли кровати, одна возле другой, а ребята сгрудились вокруг железной печурки. При свете копилки воспитательница читала книгу. Не все ребята слушали, но все сидели смирно, не было обычной непоседливости и озорства. Я был тут раньше своим человеком, пристроился и стал рисовать. На основе этих рисунков я сделал эстамп «Детсад в 1941 году» — один из первых в серии «Ленинград в дни блокады».

В те дни в осажденном Ленинграде хождение за водой почти ничем не отличалось от подобных сцен где-нибудь в деревне. Так было у проруби на Кронверкском канале, куда как раз я ходил за водой. Отсутствие гранитной набережной, деревья и кустарники делали этот уголок похожим на деревню или пригород. И многие ленинград-



Василий Васильевич.
Литография.
Фрагмент. 1943.

За водой.
Литография. 1942.

цы внешне могли сойти за сельских жителей: в валенках, закутанные в платки, подпоясанные шарфами или просто веревкой. Чтобы сцену «За водой» сделать именно «блокадной», недостаточно было показать душевное состояние людей. Выражение лиц могло показаться непонятным и странным, если бы все





прочие компоненты не были отобраны по признаку особой специфичности. И не только знакомый всем ленинградский пейзаж, вмерзший в Неву военный корабль, но и такие детали, как белая нарядная шубка на девочке и сочетание ватных брюк и фетровых бот на женщине, мне кажется, показывают необычность сцены и усиливают ее драматизм.

По первоначальному замыслу ведро с водой нес мужчина, возможно, ленинградский профессор. Что может быть «блокаднее» этой картины! Но, сделав первый эскиз, я понял: тут нет правды жизни. Типичным было то, что мужчины редко встречались на улице. Даже на заводе можно было видеть всюду только женщин и подростков («Василий Васильевич»). Я заменил мужскую фигуру женской. Однако и здесь не сразу взял правильный тон. Стремясь показать, что дело происходит не где-то в деревне, а в Ленинграде, я нарисовал женщину и девочку слишком городскими — хрупкими и изящными. У зрителя это не могло вызвать сочувствия: им тяжело, потому что они не привыкли к тяжелой работе. Пусть привыкают, их не жалко. Значит, надо показать людей нормальных, выносливых, но истощенных голодом. К этому я и пришел в окончательном варианте.

Работа над ленинградской «летописью» стала моим основным занятием. Серия «Ленинград в дни блокады» может считаться и вымыслом художника, и одновременно подлинным документом времени.

После снятия блокады наш город стал залечивать раны. Этот труд лег прежде всего на плечи девушек МПВО. В блокаду они сдавали кровь, дежурили

на крышах, раскапывали рухнувшие дома, выносили раненых, отвозили в стационар ослабевших от голода, убирали снег на улицах. Кажется, все делалось их руками. Теперь девушки эти стали каменщиками, штукатурами, кровельщиками, плотниками, монтерами. И вот я стал работать над серией «В нашем городе».

Главным желанием было создать изобразительную песню о наших девушках и о нашем городе. Обаяние архитектурной красоты его особенно остро воспринималось в блокадные и послеблокадные дни. В мирное время шумное движение трамваев, разноцветных машин, густые толпы прохожих — все это отвлекало внимание от архитектуры. А в блокаду в безмолвной тишине стояли, как в музее, величественные, гармоничные в своих пропорциях и линиях произведения искусства.

Я уже говорил о своей любви к классике. Работая, я заботился только о том, чтобы правдиво передать нашу жизнь, наше время, а любовь к классике давала знать о себе, наверно, только тем, что, рисуя, я невольно выявлял в натуре черты возвышенные и благородные. И не успокаивался до тех пор, пока все части человеческой фигуры на моем листе не укладывались в некую пластическую закономерность.

Наверно, эта особенность мо-

его творчества была причиной того, что мои персонажи хорошо вписывались в классическую красоту ленинградских пейзажей, и во всех листах — и блокадных, и этой серии — сопоставление человека наших дней и архитектуры родного города доставляло мне истинное удовольствие. Ведь классическое искусство — это прежде всего уважительное отношение к человеку, гимн человеку, независимо от того, в костюме какого времени он одет.

Группа эстампов на детские темы может быть отнесена к серии «В нашем городе». Почти во всех листах я исходил не столько из наблюдения, сколько из представления. Я всегда прислушивался к мнению зрителей, старался проникнуть в их восприятие искусства. Постепенно родилось убеждение, что для детей и для простого народа характерно то, что они хотят видеть себя изображенными в лучшем виде и то или иное событие видят на картине не так, как оно бывает в жизни, а так, как оно должно быть, чтобы служить образцом.

«Торжественное обещание» я хотел сделать действительно торжественным. И высокий зал, и низкая точка зрения, так как будущий пионер еще мал ростом, и предельная подтянутость пионервожатой, и стоящая в струнку салютующая девочка — все это должно создать впечатление значительности момента. Мой друг художник Ю. Пименов похвалил этот лист, сказав, что в нем «застегнуты все пуговицы». Я и стремился к тому, чтобы чувство дисциплинированности и организованности вызывало уважение зрителя, мало того, было заразительным.

Я иллюстрировал «Бежин луг» Тургенева, «Мороз, Крас-



ный нос» Некрасова, рассказы из «Азбуки» Толстого. Все эти произведения о крестьянах, о крестьянских детях. Но мне хотелось, чтобы зритель, глядя на рисунки, мог уловить разницу, где Тургенев, где Некрасов и где Толстой. И не по сюжету уло-

вить эту разницу, а по характеру трактовки образа.

В книге «Бежин луг» я стремился дать выразительные портреты детей, так подробно описанные Тургеневым, и трепетную прелесть летней ночи. В поэме «Мороз, Красный

нос» — передать острую боль за судьбу крестьянина. А Толстой? Он считал крестьянскую жизнь праведной, писал о «великой духовной силе народа, к которому имеешь счастье принадлежать хоть не жизнью (то есть образом жизни. — А. П.), а породой» (то есть национальностью. — А. П.). Это уважительное отношение к крестьянству было основным мотивом и моих иллюстраций к произведениям Толстого для детей.

Я стремился реалистически передать обаяние крестьянского детства, ибо раннее детство всегда поэтично, даже если оно проходит в большой нужде и бедности. Как интересна возня с кошкой, с котятками в особенности, как увлекательно лазание по амбарам, прекрасен безмятежный сон, когда солнце давно взошло и взрослые ушли на работу, игры в поле...

По своему характеру рисунки к «Азбуке» обстоятельные, в них нет набросочности, эскизности. Я считал, что такая законченность рисунка соответствует реализму Толстого. В свое время, в 20-е и 30-е годы, у нас была боязнь законченности, мы приравнивали ее к фотографизму, стремясь к предельной лаконичности. Это приводило вообще к отрицанию многопланового художественного рассказа о жизни. Все равно как если бы, увлекшись лаконичностью стиха, мы стали бы отрицать право на существование художественной прозы.

Иллюстрируя Толстого, я как бы стряхнул с себя беспокойные годы городской жизни и вернулся к сделанному еще до поступления в Училище Штиглица. В рисунках к «Азбуке» — то же проникновенное желание перенести на бумагу во всех подробностях облик милых моему сердцу деревенских ребят.

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Со времен петровской реформы и вплоть до начала XX века иконами почти никто не интересовался. Во всяком случае, их художественные достоинства оставались незамеченными. Большинство старых икон было покрыто металлическими окладами, вековыми записями и копотью, и потому невозможно было их рассмотреть. Открытие древнерусской живописи — предмет законной гордости нашего столетия. Сегодня это не только извлеченные из забвения памятники старины, но и признанные эстетические ценности.

Нет необходимости оспаривать существование в Древней Руси культа икон как священных предметов. Все иконы были предметами культа. Но лишь те из них, которые являются высокохудожественными, интересуют историю искусства.

Расцвет русской иконописи приходится на вполне определенное время — от конца XIV и до середины XVI века. Что представляет собой этот период истории? Пройдя через тяжкие испытания, русский народ нашел силы начать борьбу за независимость и при этом сохранил верность унаследованным через византийцев заветам античности и христианства. Он уже начал объединяться ради борьбы с врагом и осознавать свое единство. В искусстве он воплотил свои чаяния и стремления,

общественные, нравственные, религиозные идеалы. Отсюда в иконах так много утопического, возвышенно-идеального, прекрасного и несбыточного.

Древнерусская живопись — это искусство символическое. Обычно символизм иконы сводят к сюжетам и мотивам, в которых то или другое положение церковного учения олицетворяют условно принятые фигуры или предметы. Так, например, крылатая женская фигура на троне символизирует Софию — премудрость божью, скелет с косою верхом на звере — смерть, свеча у смертного одра — символ души, чаша — символ жертвы и т. д. Однако это скорее аллегории, чем символы, скорее условные знаки, через которые передаются понятия, возникающие вне художественного творчества.

Символизм иконы имеет более широкий смысл и касается не только отдельных мотивов, но распространяется на всю иконопись в целом. В основе его лежит идущее из позднеантичной философии представление, согласно которому в мире решительно все лишь оболочка, за которой скрывается, как ядро, истинный смысл. Такое понимание было в высшей степени плодотворно для искусства, так как давало художнику уверенность в том, что он в любом предмете может дать представление о многом другом и, главное, о мире в целом.

Нет оснований считать, что древнерусские мастера рассматривали свое искусство всего лишь как плод воображения. Наоборот, они были глубоко уверены в том, что творчество дает возможность проникнуть в истину, коснуться тайн бытия, и они были по-своему правы. Русский человек любознателен, но потребность познавать всего удовлетворяла тогда не наука, как в новое время, а мифы, легенды, поэзия и искусство.

Иерархическая лестница, пирамидальность, целостность, соподчиненность частей — вот что признавалось основой мирового порядка, в чем видели средство преодоления хаоса и тьмы. Это представление нашло себе выражение в самой структуре каждой иконы. Христианский храм мыслился как подобие мира, космоса, а купол — небосвода. Соответственно этому едва ли не каждая икона понималась как подобие храма и вместе с тем как модель космоса.

Древнерусская иконопись не ограничивалась общими представлениями о мире. Она воплощала их в изображении событий жизни Христа, Марии, святых. В стремлении доискаться основ среди многочисленных разнообразных мотивов выбирала наиболее постоянные, устойчивые, общезначимые. Таковы сцены рождения святого, его учения, посвящения в сан, деяний во благо других людей и, наконец, последние сцены — успение



и погребение, в которых лежащая фигура обретает конечный покой. Все представлено в иконах не только наглядно, но и проникновенно.

Среди различных традиционных тем древнерусской иконописи были некоторые особенно любимые,

многокупольным храмом, окруженной сонмами воспевающих и прославляющих ее людей, — «О тебе радуется». Другой чисто русского происхождения сюжет — изображение Богоматери как покровительницы людей, расстилающей над ними покров. В одном случае ликующее

иконы можно назвать соборными, так как в них собрано множество людей различных типов и достоинств, и они представляют все человечество.

Широко распространенные в иконописи ангелы — персонажи, играющие большую роль в христианской легенде.



в них выразились самые заветные народные представления. Это образ Богоматери с младенцем, восседающей на троне перед

человечество воспевает Богородицу, в другом — ждет от нее помощи и спасения. Оба сюжета сближаются, в них подчеркивается общее. Эти

Архангел
(так называемый
Златые Власа).
XII в.
Илья пророк в пустыне.
Фрагмент.
XIII в.



Они появляются как помощники, хранители человека, служат посредниками между богом и людьми, высятся перед тронном вседержителя рядом с другими заступниками, спасают человека в последний час мира. У них за плечами крылья, но ступают они по земле. В них несбыточное соединение женской грации, юношеской гибкости и порою воинской доблести...

В мире древнерусской иконы огромное значение имеет человеческое начало. Правда, главный предмет иконописи — это божество. Христианский Олимп незримо присутствует в иконе. Однако божество



раскрывается очеловеченным. Обычно оно не превосходит людей по своим размерам. Иосиф Волоцкий в «Послании к иконописцу» говорил, что тот должен изображать святых «яко живых и стоящих с нами».

В мире иконы человек не чувствует себя потерянным, находит себе место среди

Борис и Глеб.

Собор Богоматери.
2-я половина XIV в.



небесной иерархии, составляет часть мирового порядка и этим утверждает свое достоинство.

В древнерусской иконописи выразилось стремление человека встать над самим собой, подняться в высшие сферы. В своем порыве к высокому художник не терял способности ласково смотреть на мир, любоваться резвым бегом лошадок, пастушками с овечками — всей земной тварью, как принято было тогда говорить.

Нравственный облик творца древнерусской живописи сказался в его отношении не только к добру, но и к злу, ко всему приносящему человеку горе. Древнерусский художник



Чудо Георгия о змие.
XV в.

унаследовал античное представление о неизбежности страданий. Но в отличие от западных современников он не склонен был слишком долго останавливаться на горестях существования, на возмездии божества и на кознях дьявола. Ему незнакомо было томительное для средневекового человека чувство греховности своей природы и своей обреченности на страдания. В этом отношении он больше язычник, чем его учителя византийцы. И потому ему удается преодолеть все мрачное и суровое в христианской легенде. Жизнь Христа в его понимании, как и жизнь каждого праведника, — это праздник, торжество, конечная победа добра и любви над злом и жестокостью.

Некоторые особенности древнерусской живописи объясняются ее византийскими истоками. Первые иконы были привезены на Русь из Царьграда. Первые мастера-иконописцы, работавшие в стране, были греки. В XIV веке в Новгороде и в Москве прославился Феофан Грек. Он оказал заметное влияние на русских художников. Византийская иконопись отличается тонкостью мастерства. На ней лежит отпечаток то царственной роскоши, то монашеской суровости. Через византийцев русские иконописцы познали великую древнегреческую традицию и примкнули к ней.

Однако, как ни сильно и плодотворно было воздействие на древнерусскую иконопись византийской, это не исключало между ними расхождений. Они дают о себе знать уже в древнейший период.

Иконописцы обычно не придумывали, не сочиняли своего сюжета, как современные живописцы. Они следовали выработанным и утвержденным иконографическому типу. Этим объясняется то, что иконы на один сюжет, даже отделенные веками, так похожи друг на друга. Считалось, что мастера обязаны следовать образцам,

собранным в иконописных подлинниках, и могут проявить себя только в колорите. В остальном они были во власти традиционных канонов.

Особенного внимания в древнерусской иконописи заслуживает то, что даже в рамках традиционных сюжетов при всем почтении к традиции мастерам всегда удавалось что-то прибавить от себя, обогатить образец, создать нечто новое.

В постановлениях Стоглава говорится о том, что иконописцу надлежит быть «смиренну, кротку, благоговейну, неспраднослову, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не грабежнику, не убийцу». Но, видимо, главное, что от него требовали, — чтобы в его созданиях не проявлялась самостоятельность, «самомышление».

Но это никак нельзя считать характеристикой того, чем русские иконописцы были на самом деле. Одно несомненно: их считали людьми высокого нравственного идеала. И действительно, сами памятники иконописи таковы, что их могли создать только люди богатой духовной жизни и большой души, глубоко убежденные в истинной правдивости того, что они возведали своим искусством. Люди, преданные своим идеалам, несомневающиеся и никак не равнодушные к тому, что выходило из их рук.

Духовный мир человека, создавшего русскую икону, в известной мере сказался в ее образах. В самых древних иконах, в волооких юношах и женах сквозит античная доблесть, языческая красота. В XII веке в этот жанр проникает выражение двойственности: идеал святости — это напряжение воли, взгляд искоса, суровость и печаль в очах. В русских же иконах Николаа взирает прямым, открытым взглядом. В народных представлениях это добрый, доступный праведник и помощник страждущим. Феофана Грека снова стала

привлекать душевная сложность. Но Рублев в своем Спасе, в Павле, особенно в ангельских ликах нашел ту доброту, нежность и хрупкость, почти неземную возвышенность, которая на Руси была признана пределом совершенства. Следует еще вспомнить лица в новгородских иконах, почти всегда очень сдержанные по выражению, сосредоточенные, поражающие этической силой. И наряду с этим во Пскове в иконах лица глубоко взволнованные, тревожные, подкупающие своей искренностью. Наконец, у Дионисия человек достигает той степени отрешенности, того погружения в созерцание, которые почитались как выражение самой возвышенной нравственной чистоты.

В эпоху расцвета икона была не молитва, исторгнутая страданием, не мольба о помощи. Это светлая хвала высшим силам, радостное утверждение всего сущего, рожденное уверенностью в неизбежном торжестве справедливости, предчувствием счастья, которого заслуживает человечество.

Самые прекрасные иконы создавались не только для того, чтобы на них молились, чтобы ждали от них помощи, исцеления, но и для того, чтобы, взирая на них, на их красоту, человек находил утешение, радость, согласие с миром. В основе своей икона не проповедь, не облеченное в краски назидание. Ее нравственно-воспитательная сила приходит в действие, когда люди, взирая на нее, предаются художественному созерцанию.

Современный человек в своих воззрениях далеко ушел от людей Древней Руси. Но в одном отношении ему есть чему у них поучиться: умению рассматривать произведение искусства, вживаться, вчувствоваться в него.

М. АЛПАТОВ,
доктор искусствоведения

(Окончание следует)

«ДВОРИК»

ПИТЕРА ДЕ ХОХА

К 350-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

XVII века. В это время в голландских городах, освободившихся от испанского владычества, бурно развивались промышленность, ремесла, торговля, искусство. Среди этих художников мы встретим лучшего ученика Рембрандта — талантливого, но рано умершего Кареля Фабрициуса, блестящего мастера архитектурных композиций Эмануэля де Витте, прирожденного жанриста Питера де Хоха и, наконец, гениального Вермеера, художника совершенно забытого и возрожденного из забвения в конце прошлого столетия.

Для «дельфтской школы» характерен прежде всего интерес к пространственным композициям, к созданию четких и продуманных композиционных решений. В пейзажах, жанровых и религиозно-мифологических картинах дельфтских мастеров всегда главенствует ощущение спокойствия и упорядоченности. Изображенная ими жизнь как бы заключена в довольно жесткие рамки классической картины, в пределах которой уже нет места той драме человеческого существования, которую всегда замечал и отображал другой великий голландец — Рембрандт.

Питер де Хох, самый «дельфтский» из названных художников, с упорством человека, больше полагающегося на каждодневный труд, чем на свою гениальность, сумел выразить наиболее типичные для всей школы тенденции.

Де Хох, одного из лучших жанристов XVII века, можно назвать бытописателем жизни зажиточных бюргеров. Он улавливает самый смысл простого и безыскусного существования этих людей, уютного и притягательного в своей размеренности. Внутренний мир и темперамент художника по своему созерцательному складу сродни характеру городской бюргер-



Питер де Хох.
Дворик.
Масло. 1658.

В истории голландской живописи «дельфтская школа» занимает особое место. Ее расцвет связан с именами художников, которые жили и работали в Дельфте в 50—70-е годы



ской жизни, ее замедленному темпу.

За свою жизнь (1629—1685) художник был свидетелем и «соучастником» становления и расцвета голландского бытового жанра.

Учился де Хох у Класа Берхема в Гарлеме. В молодости он много путешествовал, так как служил поверенным богатого торговца сукном Юстуса де ля Гранжа. Художественные впечатления, почерпнутые молодым художником, были разнообразны, но более всего его увлекла задача создания пространственно-колористической цельности в картине, единства в изображении человека и окружающей среды.

В 1654 году Питер де Хох вместе с де ля Гранжем обосновался в Дельфте. Он женился и вступил в гильдию живописцев. До этого момента де ля Гранж обладал правом собственности на все созданные мастером произведения и продавал их за довольно низкую цену.

В Дельфте прошли наиболее счастливые годы жизни и творчества Питера де Хоха. Здесь он сблизился с Эмануэлем де Витте и Вермеером. Влияние последнего было особенно сильным.

В это время складывается излюбленный тип жанровой картины де Хоха. Он становится мастером «интерьера»¹, изображения повседневной жизни того слоя голландского общества, к которому принадлежал сам. Его интересуют перспективные построения и четкое выявление пространства на холсте. Свои картины он обогащает игрой света и тени, пленэрными эффектами. Именно сочетание жесткого геометризма композиции с мягкостью освещения рождает ощущение тонких поэтических образов.

Картины Питера де Хоха чрезвычайно просты по сюжету — это эпизоды домашнего быта. Кажется, будто действие немногочленных сценок происходит в одном и том

же месте. Похожи не только интерьеры и дворы, но и населяющие их люди: хозяйки, кавалеры, служанки, дети.

Когда де Хох изображает человека, то его не интересуют характер, чувства, переживания изображаемого. Ему прежде всего важно место этого человека в интерьере или архитектурном окружении. Сама фигура мыслится как часть пространственной среды. Художник никогда не вырывает человека из его естественного окружения. Он ищет гармонию в соотношениях всех композиционных элементов.

Дыхание жизни как будто насыщает человеческие фигуры, оживляет архитектуру, пронизывает воздух. Неизменный порядок и незыблемость такой жизни становятся законом для всей вселенной: ничто не вторгается в этот мир, и вне его ничего не существует.

Таков, например, «Дворик» из лондонской Национальной галереи (1658), наиболее типичное произведение дельфтского периода. При всей кажущейся незамысловатости сюжета внимательный наблюдатель увидит в картине интересные подробности. Тут и узор кирпичей на входной арке, в основании которой изображена монограмма мастера, и каменная плита над входом, сохранившаяся и поныне на одном из домов старого Дельфта, а в те времена украшавшая вход в монастырь святого Иеронима.

Если сравнить картину с ее вольной репликой¹ из собрания графа Страффордского (1658), то мы заметим, что художник внес ряд значительных изменений, хотя в целом композиция осталась прежней. Изменился узор входной арки и пола. В увитой зеленью беседке появились стол и два сидящих за ним кавалера. Один из них повесил португую и шпагу на оконную раму. Девочка играет с собачкой. Служанка (или это хозяйка дома?) стоит около стола. Изменился и вид, открывающийся в проеме двери. Мы как бы становимся свидетелями своеобразной игры, которую ведет художник,

создавая из готовых деталей все новые и новые композиции. Но то, что воспринимается нами как игра, является на самом деле творческим методом мастера.

Однако со временем интересы Питера де Хоха несколько меняются. С переездом в Амстердам в 1667 году он погружается в иную художественную атмосферу. На смену провинциальной тишине приходят изысканность и утонченность патрицианской жизни. Вместо двориков Дельфта появляются интерьеры амстердамских особняков.

Живописная манера Питера де Хоха тоже претерпевает определенную эволюцию. Художник сосредоточивает все свое внимание на передаче света и освещения, которые и воспринимает как высшую реальность и средство выражения своих мыслей и чувств. Его по-прежнему занимает изображение темных интерьеров, контрастирующих с высветленными фигурами и пронизанными светом городскими окнами и проемами дверей. Питер де Хох как бы начинает осязать материальность света, изображая игру солнечных лучей на поверхности предметов, одежд, архитектурных деталей. Но при этом художник утрачивает целостность восприятия картины мира. Увлечение живописными экспериментами уже не может восполнить отсутствия поэтичности, отличающей картины дельфтского периода — те интерьеры и дворики Питера де Хоха, сохраняющие в себе поэзию и очарование размеренной провинциальной жизни, которая воспринимается как своеобразный идеал того времени.

А. САРАБЬЯНОВ

¹ Интерьер (франц. intérieur — внутренний) — архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания; в искусстве (на картине, гравюре, барельефе) — изображение какого-либо помещения (комнаты, ряда комнат и т. п.).

¹ Реплика — авторское повторение художественного произведения, в некоторых деталях отличающееся от оригинала.

Неподалеку от Тбилиси — «там, где сливаясь шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры», раскинулся город Мцхета. Панорама речной стрелки, зажатой высокими горами, необыкновенно живописна. Среди небольших домов четко выделяются вертикали архитектурных памятников. Сегодня Мцхета — маленький заповедник, рассказывающий о славной истории Грузии, о древней культуре грузинского народа.



МЦХЕТА

Примерно в середине I тысячелетия до нашей эры на территории нынешней Грузии сложились два самостоятельных государственных образования. В западной части — Колхида, в восточной — Иберия. Центром восточногрузинского государства и становится Мцхета.

Место для столицы было выбрано с учетом и военных и хозяйственных требований. С двух сторон бурные реки, с третьей — высокие горы: исключительные возможности для организации обороны! Неподалеку плодородные долины. К тому же Кура и Арагви были в то время крупными водными дорогами, так что Мцхета оказывалась как бы на оживленном перекрестке торговых путей между Западом и Востоком.

Археологические раскопки ведутся здесь вот уже более ста лет. Богатый материал, который они выявили, позволяет проследить историю строительства города.

Джвари.
Общий вид.
VI—VII вв.



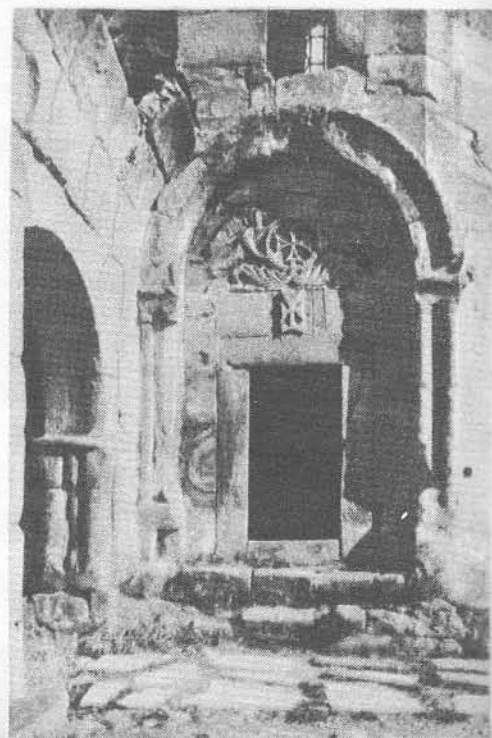
Территория древней столицы значительно превосходила площадь нынешней Мцхеты. Уже в эпоху бронзы, в начале I тысячелетия до нашей эры, тут было большое земледельческое поселение. В последующие века оно интенсивно растет, превращается в крупный укрепленный город. Возводятся крепостные стены и наблюдательные башни, жилые дома и дворцовые ансамбли. Мощной городской цитаделью стала крепость Армазис-Цихе, выстроенная в эллинистическую эпоху.

Высокое строительное искусство, о котором писал знаменитый греческий географ Страбон, позволило создавать уникальные для того времени архитектурные сооружения. Сохранившиеся фрагменты их говорят о незаурядном таланте зодчих, замечательном мастерстве простых строителей.

Новый этап истории и культуры Грузии связан с зарождением в стране феодальных отношений и с принятием в первой половине IV столетия христианства. Новая религия потребовала соответствующего архитектурного образа. Постепенно развитие местных народных традиций, выражавшихся в приверженности к центрально-купольным композициям, привело к созданию новых типов архитектурных сооружений. Именно они определили картину грузинского зодчества на протяжении последующих столетий.

В V веке столица была перенесена в Тбилиси. Но Мцхета остается религиозным центром, весьма популярным среди христианского населения Кавказа. Столетием раньше здесь на вершине горы вместо поверженных языческих идолов был поставлен деревянный крест. Рядом с ним в середине VI столетия выстроили маленькую церковь, украшенную резными капителями и мозаикой. Вскоре было начато строительство большого храма, вплотную приставленного к малой церкви и названного Джвари — по-грузински «крест». Надписи на здании и другие исторические свидетельства позволяют определить время его постройки: между 585—587 и 604—605 годами.

По сравнению с большинством памятников древнегрузинской архитектуры Джвари лучше со-



хранился, здание дошло до нас без значительных переделок. Построенное на вершине горы, оно как бы вырастает из холма, завершая его естественную форму. Это один из самых ярких примеров органичной связи природы и зодчества.

Архитектор учел все точки восприятия сооружения. Основное внимание он уделил фасадам, которые зритель может рассмотреть с близкого расстояния. Фасад же, обращенный к реке, упрощен, дан только в общих массах.

Храм богато украшен рельефами. Над тремя центральными окнами восточного фасада «врезаны» крупные скульптурные изображения инициаторов строительства. Надписи, сопровождающие рельефы, называют имена людей, которые изображены здесь.

Фасады гармонично выявляют внутреннее построение храма. По ним легко можно «прочитать» плановое решение здания. Невысокий восьмигран-

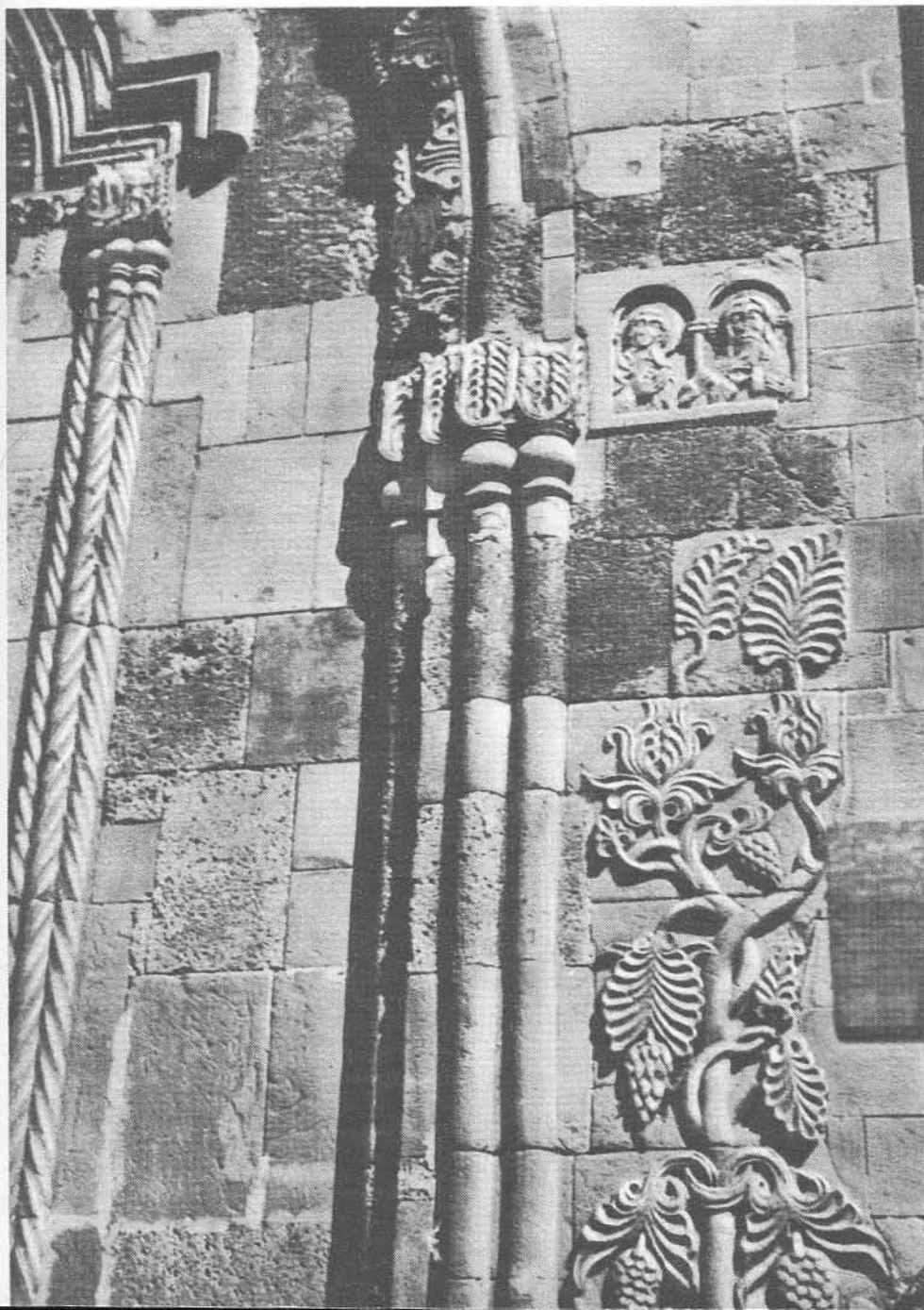
ный барабан с плавно возвышающимся покрытием венчает сооружение, объединяя все его элементы.

Джвари относительно невелик — высота его около 25 метров, но внутреннее пространство поражает величием и цельностью архитектурных форм. Оно настолько совершенно, что зритель забывает о реальных размерах сооружения. Чувство возвышенной торжественности переживает он здесь.

В отличие от более поздних памятников грузинского зодчества Джвари внутри не был покрыт росписью. Лишь конху¹ алтаря, по-видимому, украшала мозаика.

Храмы такого типа известны лишь в Грузии и Армении. Архитектура Джвари оказала огромное

¹ Кòнха (от греч. kònche — раковина) — перекрытие в форме полукупола.



◀ Рельеф на восточном фасаде Джвари. VI в.

◀ Южный портал Джвари. VI в.

Фрагмент западного фасада Свети-Цховели. XI в.

Рельеф на западном фасаде Свети-Цховели. XI в.



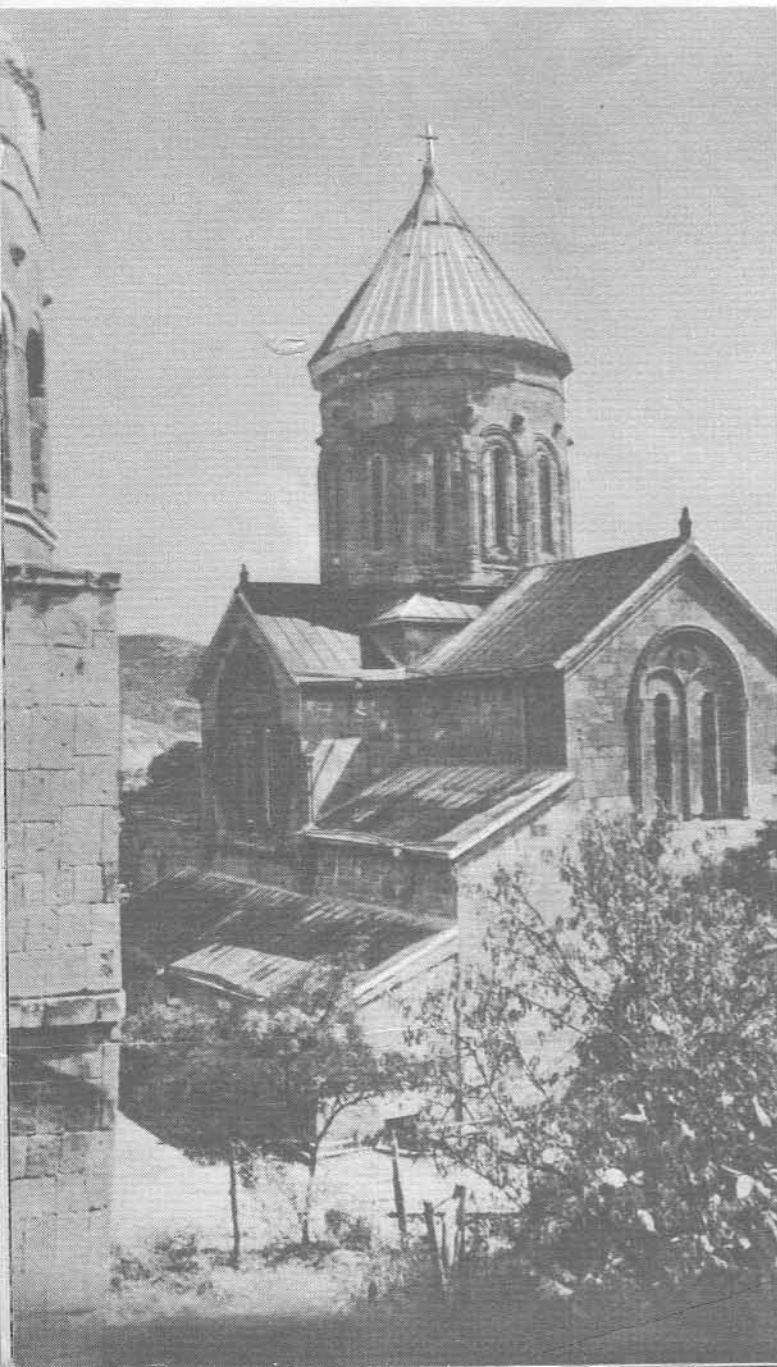
влияние на последующий ход развития грузинского зодчества.

В центре Мцхеты возвышается один из самых знаменитых архитектурных памятников Грузии — собор Свети-Цховели. Название его, которое переводится как «животворящий столп», связано с преданием о принятии Грузией христианства. Первый храм построили тут в IV столетии. Здание же, которым любуемся мы, возведено в 1010—1029 годах на том же месте.

Древний собор — немой свидетель славной истории Грузии. Враги не раз разрушали его. Особенно сильно пострадал храм во время нашествия Тамерлана в XIV веке. Но здание все же выстояло: народ восстанавливал его, реконструировал, ремонтировал.

Очень часто мы не знаем, кто автор того или иного памятника древнегрузинской архитектуры. Для зодчего важен был прежде всего результат

Храм Самтавро.
XI в.



труда, часто подвижнического, но не мирская слава. Однако имя создателя Свети-Цховели дошло до нас. На северном фасаде сохранилось изображение руки с угольником и слова: «Рука раба божьего Арсукидзе, помяните». С этой надписью связана популярная в народе легенда о том, как у архитектора, превзошедшего в творчестве своего учителя, отрубили десницу.

Свети-Цховели — яркий образец грузинского зодчества, монументально-декоративного искусства Грузии конца X — начала XI века. Богатый декор фасадов придает зданию особую парадность. В этом тоже черта эпохи.

В то время храмы, как правило, расписывались внутри. Сохранившиеся в восточной апсиде¹ Свети-Цховели огромные фигуры сидящего на троне Христа и архангелов, исполненные в XI столетии и переписанные по старому контуру в XIX веке, говорят о важном значении, которое придавалось настенной живописи в общем решении интерьера храма. Дошедшие до нас фрагменты росписи более позднего времени выполнены в основном в XVI—XVII столетиях.

В соборе сохранились многочисленные каменные надгробия, установленные над могилами членов царского рода Багратиони. Здесь же похоронен царь Вахтанг Горгасали, перенесший столицу из Мцхеты в Тбилиси.

В северной части древнего города привлекает внимание храм монастыря Самтавро — третья ведущая доминанта в общей застройке Мцхеты. Архитектурный ансамбль включает в себя несколько зданий разного характера. Сама церковь построена в XI веке, а трехэтажная колокольня шестью столетиями позже.

В Самтавро, как и в других грузинских храмах зрелого средневековья, большое внимание уделено декоративному оформлению фасадов. Даже условия освещения учитывали древние художники. Южная стена залита солнцем — и каменные рельефы, украшающие ее, детально проработаны, мягко профилированы. На северном фасаде, постоянно находящемся в тени, резьба более глубокая и крупная.

Мы коснулись лишь трех основных памятников Мцхеты, во многом определивших значение и лицо древней столицы Грузии. Свидетели богатой событиями истории, подлинны шедевры древнегрузинского искусства, они бережно охраняются сегодня государством. И есть особый смысл в том, что, подъезжая к Мцхете, вы видите комплекс Земо-Авчальской ГЭС — одной из первых гидроэлектростанций, построенных по плану ГОЭЛРО. Здесь, в окружении величественной природы, на фоне древних строений, гордо высятся созданный И. Шадром памятник В. И. Ленину. Прекрасный монумент — символ новой жизни.

Тбилиси

Н. ДЖАНБЕРИДЗЕ,
доктор искусствоведения

¹ А п с и да (от греч. hapsis — свод, арка) — полукруглый или многоугольный в плане выступ здания, перекрытый конхой.

КАК Я СТАЛ СКУЛЬПТОРОМ

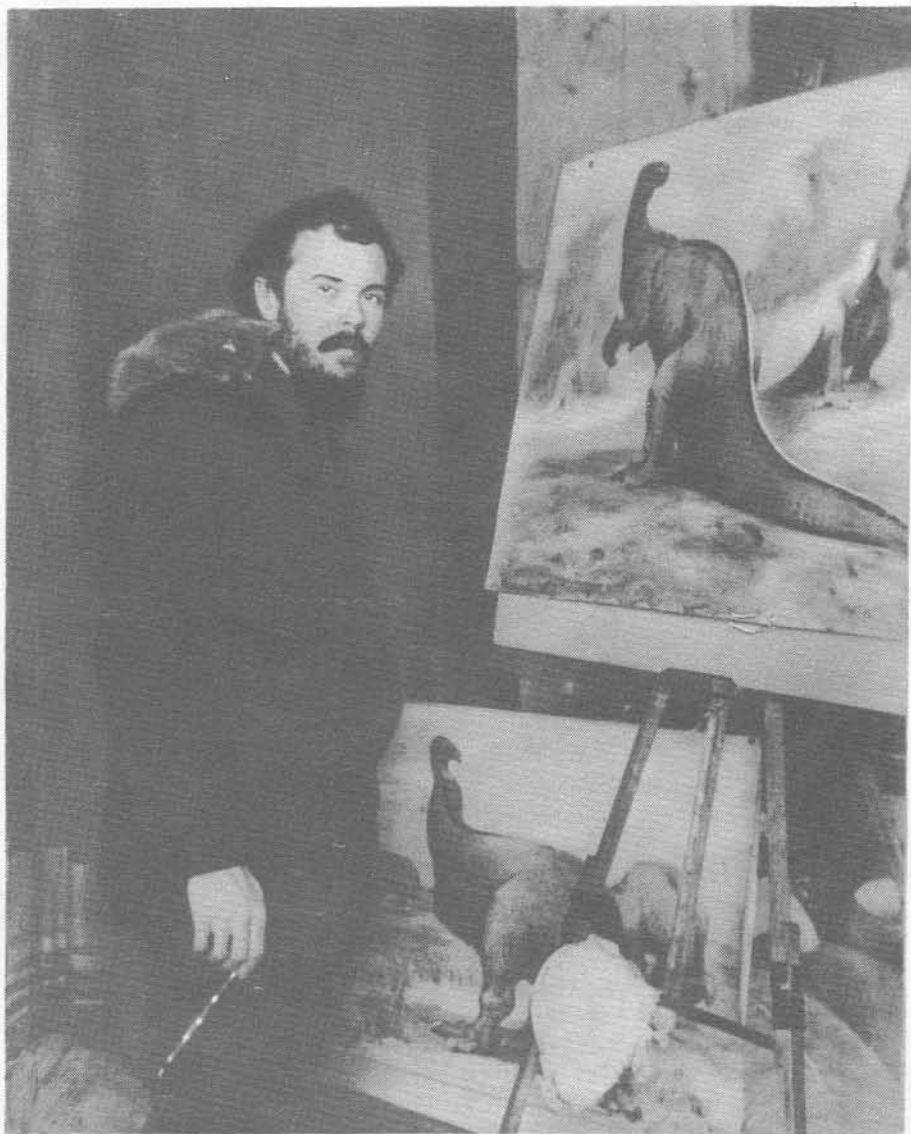
(ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ В. А. ВАТАГИНА)

В 1908 году я совершил поездку по городам Западной Европы. Необходимо было собрать материал для иллюстрации курса зоогеографии профессора М. А. Мензбира. Самые разнообразные экзотические звери и птицы должны были стать персонажами моих картин. В то время скромные коллекции Московского и Петербургского зоологических садов не могли идти в сравнение с богатствами западноевропейских. Для поездки были намечены города, известные своими уникальными собраниями животных.

Берлинский сад пленил меня красивым благоустройством и разнообразием великолепных животных. Там были величественный слон, огромный бегемот, впервые увиденный мною гаял, как бы вырезанный из глыбы черного дерева, жирафа во весь ее огромный рост, мандрил в полной раскраске, удивительный муравьед и чудовищный индийский носорог.

В Гамбурге я впервые увидел диких зверей, содержащихся без решеток. Фирма Гагенбека была поставщиком заморских животных для многих европейских зверинцев. Привезенных пленников — самых разнообразных представителей экзотической фауны — оставляли на время в саду, отделенных от зрителей лишь рвами.

В Антверпене меня привлекло замечательное собрание различных видов обезьян, особенно африканских мартышек, этих «попугаев» среди зверей, с пестро раскрашенной шерстью и причудливыми физиономиями. Свообразием и выразительностью своих движений и лиц они поразили меня на всю жизнь.



С этой поездки и возникло увлечение, сохранившееся до последнего времени.

Крайнее разнообразие внешности и окраска обезьян, их «психологизм», особенно ярко выраженный, давали благоприятный материал как для рисунка, так и для скульптуры. Акробатическая гибкость

Василий
Алексеевич
Ватагин.
1913—1914 гг.

Продолжение. Начало см. в № 6, 1979 г.

движений очень привлекательна для набросков. Подвижная мимика физиономий, от комических гримас до серьезной сосредоточенности, материнская нежность, так трогательно выражаемая, — все это богатый материал для наблюдения и изображения. Здесь особенно ощутимо сходство животного с человеком.

Однако в анималистическом искусстве обезьяны встречаются нечасто. Видимо, многим народам они были просто неизвестны. Лишь древние египтяне создали образ павиана, застывшего в торжественной неподвижности, как священный символ бога познания. Да в китайско-японском искусстве кучье и пушистые туземные макаки часто фигурируют в образах живых и комических.

В течение ряда лет я настойчиво отыскивал в музеях и библиотеках образы животного в искусстве прошлого. Большинству произведений древнего искусства присущи прекрасный стиль и высокая степень мастерства. Я зарисовывал эти произведения в цвете, стараясь передать возможно ближе материал, из которого они выполнены, понять технику его обработки. Тем самым я как бы приобщался к их созданию.

Вернувшись к осени в Москву, я решил попробовать резать из дерева, не имея представления о том, как делается скульптура вообще. Приобретя брошюру «Резьба по дереву» и пару стамесок, принялся за рельеф.

Для начала из многих зарисовок египетской скульптуры я выбрал прелестную фигурку девушки, слегка согнувшейся под тяжестью огромного сосуда, — это была плоская деревянная ручка-зеркало из экспозиции Лувра. Я перерисовал ее, несколько увеличив, на кленовую дощечку и, тщательно следя за линией силуэта, вырезал низкий плоский рельеф. Слегка подкрасил голубым согласно оригиналу.

Далее последовала уже собственная композиция по наброску в зоопарке — сидящий кондор. Это был уже значительно большего размера и более глубокий рельеф с моделиров-



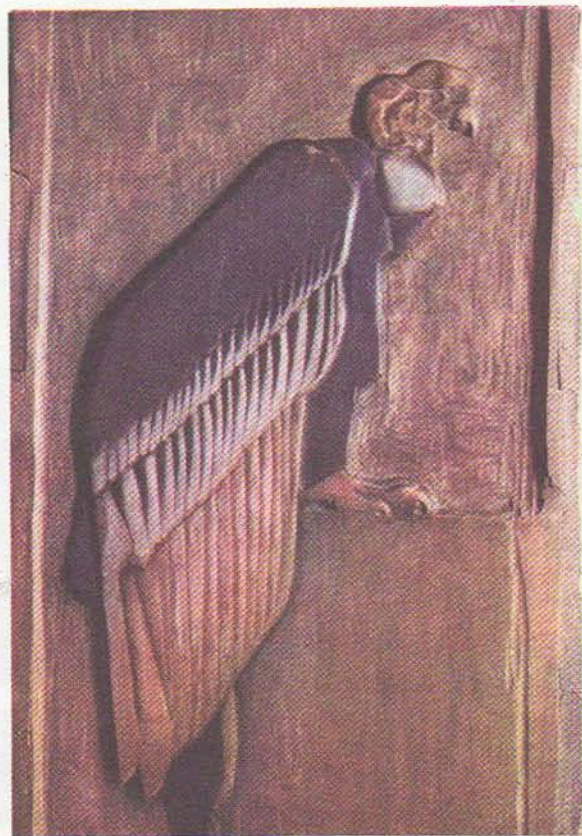
кой. А за кондором появилась обезьяна с детенышем: тоже композиция на основе набросков, слегка подкрашенная акварелью.

Работы были приняты на выставку Московского товарищества художников. Помню поощрившую меня статью в газете по поводу обоих рельефов.

В. Ватагин.
Семейство мартышек.
Рельеф на дверцах шкафа.
Тонированное дерево.
1909.

В. Ватагин.
Кондор.
Раскрашенное дерево.
1908.

До сих пор не понимаю, как удалось выявить эту объемно-пространственную группу, не срезав ни одной «живой» части, не подклеив нехватящей. И как оба моржа поместились — как раз от носа до конца ластов, сохранили живое, пластическое движение и выразительность.



«Обезьяны» были проданы, и на эти деньги я смог приобрести полное оборудование для работы по дереву: верстак, стамески, деревянный молоточек.

Так в 1908 году я стал на тропинку скульптора-анималиста.

Не учась скульптуре ни в каком учебном заведении, где сначала мне пришлось бы только лепить, иметь дело с глиной и гипсом, я сразу получил интерес к скульптурному материалу — к дереву, камню, а затем, позднее, к керамике и кости.

Скульптура стала тем искусством, в котором я в меру возможностей работал всю жизнь.

В начале следующего года сделал еще несколько рельефов обезьян (позднее они стали дверцами «обезьяньего шкафа») и большой барельеф — группу шимпанзе. Летом, живя в Тарусе, решил рубить объемную скульптуру моржей по акварельным наброскам Гамбургского зоосада. Я чувствовал, что задуманная скульптура находится в выбранном куске дерева (потому уже тогда инстинктивно брал цельные куски, а не склеенные блоки) и надо только удалить лишнее. И не ошибся. Действительно, в толстом комле обрубке березы «оказались» фигуры двух моржей.

Длинными летними днями я увлеченно работал над моржами. Моя импровизированная мастерская находилась на одной из зеленых улиц старой Тарусы в маленьком сарайчике. Рубил я на кое-как сколоченном верстаке, у широкой двери, выходящей в прелестный яблоневый сад. «Моржей» закончил в неделю. Они были сделаны подробно, с усами и складками — все формы прекрасно выделялись в свежеобработанном березовом комле.

Но во мне еще прочно сидел зоолог, который не мог допустить, чтобы моржи были белыми. В то время я подкрашивал

свои работы акварелью в натуральных цвета. На более или менее плоских рельефах, где направление слоев одинаково, дело обходилось благополучно. Но здесь, в круглой скульптуре, чередовались продольные, косые и поперечные срезы, и слои дерева по-разному принимали коричневую акварель. Поперечные

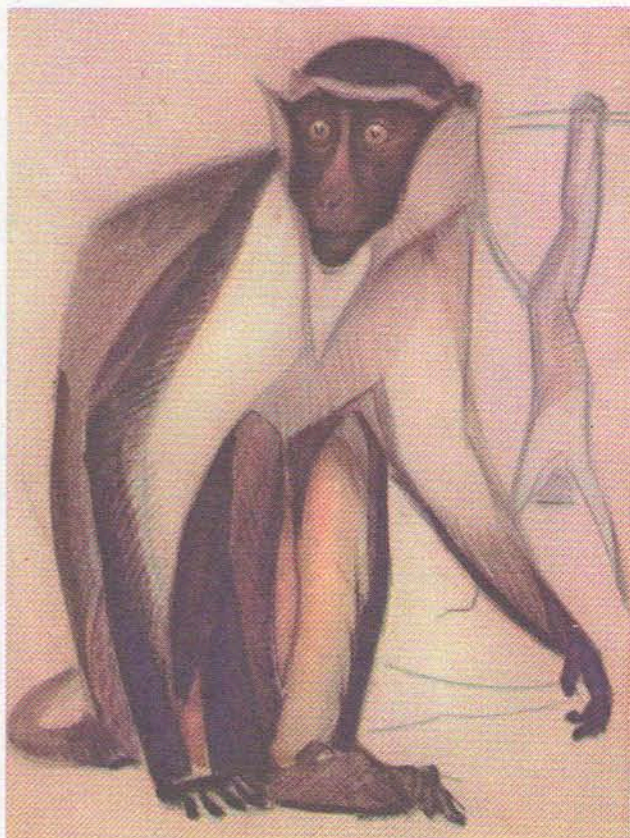
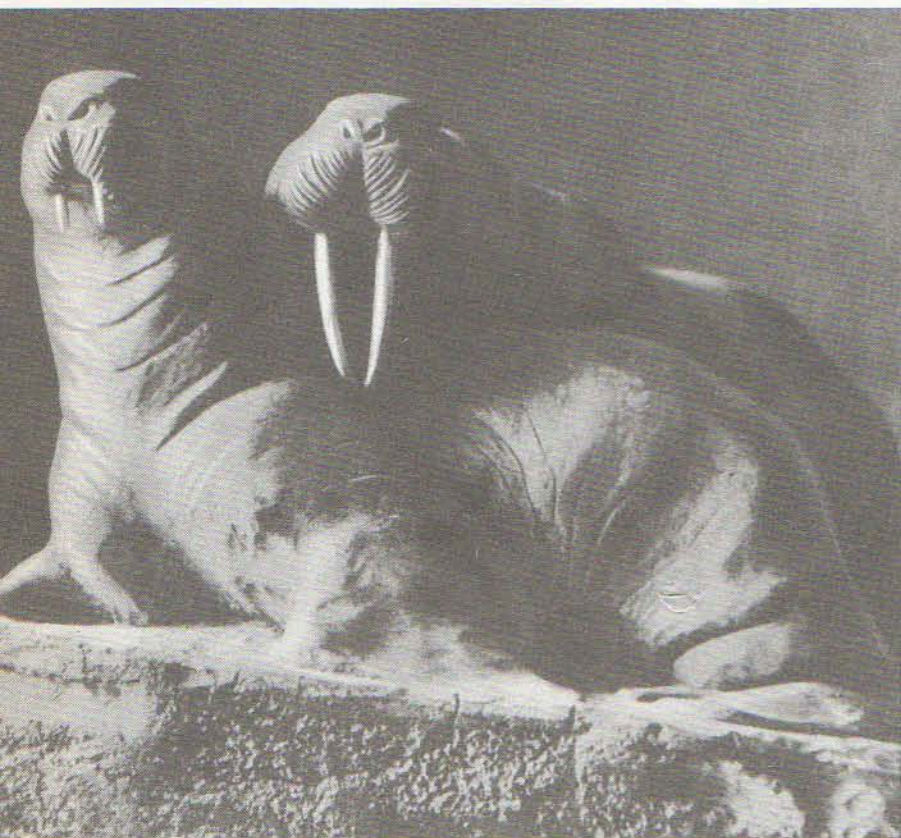
тура была приобретена Третьяковской галереей.

В то же лето из большого куска тарусского мрамора я высек горельеф индийского носорога. Орнаментальные складки его твердой кожи так подходили для передачи в камне.

Тогда работы в материале были редкостью. Скульптуры вы-

верхность, не считаясь только с требованиями зоологии. Ведь я создавал образ.

Материал входил в мою работу как важный творческий компонент. Я уже начинал понимать, что скульптор должен считаться с художественным качеством материала, а не только с его техническими свойствами.



впитали много, а на продольных краска была едва заметна — я чуть не заплакал, увидев, как получившиеся пятна разбивали форму. Позже, когда акварель подсохла, осторожной ретушью добился одинаковой равномерной окраски.

Эта группа была моей первой заявкой на скульптора, первой объемной скульптурой. Интересна ее судьба. Приобретенная на дому петербургским зоологом Плеске, она много лет пробыла у него. После смерти владельца родственники предложили мне выкупить ее, и «Моржи» вновь вернулись ко мне в мастерскую. Спустя более полувека скульп-

ставлялись главным образом в гипсе (да и анималистический жанр был в новинку). В тот сезон на выставке Союза русских художников только появились первые деревянные работы С. Т. Коненкова — выразительные, декоративные головы.

Я понял, что в скульптуре мое спасение. Сам материал — дерево, камень — открывает мне новые возможности в изображении животного.

Работа в материале помогла моему постепенному освобождению от иллюстративного подхода. В скульптуре я был свободен в выборе позы, мог обобщать форму, свободно трактовать по-

Я перестал подкрашивать дерево под натуру, оставляя его естественную окраску, или окрашивал в условно-темный цвет для защиты от загрязнения и от пыли. Использовал его естественный объем для выражения напряженности и полноты формы.

Летом 1920 года появились «Рысь» и «Заяц» — работы, вышедшие из свойств материала. Сидящая рысь втиснута в узкий цилиндр ствола. Цвет ее — натуральный цвет березового дерева, позолоченного временем. Съездившийся заяц — почти шарообразная, без фасада скульптура из объемного куска дерева.

Я был скульптором-самоучкой и сам выработывал свои приемы. Помню возмущение Анны Сергеевны Голубкиной в мой адрес: «Как вы можете работать в камне и дереве, не найдя форму в мягком материале!» А я с самого начала шел от твердого материала и не понимал, в чем дело.

слое воздуха, окружающем ее, об игре светотени на ее поверхности. Я же стремился к четкой, конкретной форме, напряженному объему твердого материала, который осознал и воспринимал при любом освещении.

Домогацкий работал в глине и белом мраморе, смягчая и обобщая импрессионистическую

форму при переводе ее в материал. Работал этапами, снимая гипсовый слепок с приблизительно найденной формы и вновь продолжая поиски. В его мастерской я впервые понял смысл упрека Голубкиной: многие мастера долго и упорно искали желаемую форму в глине.

Говорили, что Голубкина несколько раз отправляла в бочку неудавшуюся скульптуру и вновь ее начинала. Найденная наконец форма отливалась из гипса и потом с помощью пунктирной машины точно воспроизводилась в мраморе или дереве. Почти всегда это делалось руками искусных мраморщиков или резчиков по дереву: механический, убийственно скучный перевод оригинала в точную копию был физически труден да и неинтересен автору, который уже в глине исчерпал свой творческий порыв.

Итак, в мастерской Домогацкого я познакомился с методом работы квалифицированных мастеров, но остался при своем, то есть шел по-прежнему от материала. Мне казалось даже неэтичным выставлять скульптуру, сделанную чужими руками, как свою. Я привык и любил обрабатывать дерево и камень. Самый процесс работы — преодоление инерции материала — радовал меня. Закончив скульптуру, я мог со спокойной совестью назвать ее своей, произведением собственных рук.

Первые работы я рубил прямо в материале, руководствуясь только определенной темой, изображенной на этюде — наброске с натуры. Ошибся только раз, срезав лишнее на голове белого медведя. Пришлось начинать из нового куска. Вскоре, однако, я перестал быть таким смелым и постепенно выработывал способ, гарантирующий от подобных ошибок. Я делал маленькие эскизы, в желаемых пропорциях, без особых подробностей. И уже на их основе, с самого начала работая в материале, высекал скульптуру, которая была не копией, а более полным развитием темы.

Публикация И. В. ВАТАГИНОЙ

(Окончание следует)



Уже будучи признанным, лет десять участвуя в выставках, я впервые попал в мастерскую настоящего скульптора. Владимир Николаевич Домогацкий, талантливый, высокоэрудированный в области искусства человек, поклонник Родена и Трубецкого, способствовал расширению моего профессионального кругозора. Для меня выяснились и уточнялись понятия «форма», «объем», «поверхность», различные направления в скульптуре.

Однако его учеником я не стал. Домогацкий много говорил о красоте мазка, о живописности скульптуры, о воображаемом

В. Ватагин.
Моржи.
Тонированное дерево.
◀ 1909.

В. Ватагин.
Обезьяна.
Акварель, карандаш.
◀ 1926.

В. Ватагин.
Гиена.
Тонированное дерево.
1925.

КАЛАРАШСКИЕ УРОКИ

Б. Е. ВИРЮКОВ,

*заместитель министра культуры Молдавской ССР,
заслуженный работник культуры Молдавской ССР*

Воспитание любви к Родине, ее культуре, формирование художественного вкуса и развитие творческих способностей человека начинаются с детства. И от того, как ребята представляют себе сегодняшний день, что возьмут из него, будет зависеть их завтра, будущее всей страны. Ведь они — наша смена, граждане XXI века, в котором им трудиться и творить.

Вот почему эстетическое воспитание подрастающего поколения — это проблема государственной важности. Ее решают государственные и общественные деятели, педагоги и творческие союзы.

Сегодня в городах и селах Молдавии открыты 29 художественных школ. Скоро такие школы будут работать в каждом районном центре. Ежегодно проводятся отчетные выставки работ учащихся и преподавателей. Ребятам мы отдаем самый уютный выставочный зал в центре Кишинева, а их лучшие произведения отбираем в республиканский фонд.

В сентябре в столице республики пройдет выстав-

Событие это привлекло внимание широкой общественности к вопросам художественного воспитания, наглядно показало его потенциальные возможности, помогло выявить одаренных детей. В ходе конкурса проводились семинары педагогов, конференции и встречи с учащимися, показательные занятия в детских садах.

Почему выбор пал именно на этот район? Калараш издавна славится талантами. Но главное — в городе одна из лучших в республике художественная школа. Она дает учащимся основательную подготовку, помогает выбрать профессию. Назову такие цифры. Из 520 выпускников этой школы трое поступили в художественные институты, 36 учатся на архитекторов в вузах разных городов страны, 27 — в художественных училищах, 60 — на архитектурных отделениях строительных техникумов.

Дружный и деятельный коллектив молодых преподавателей во главе с директором школы понимает свою задачу достаточно широко. Это не только учеб-



Иван Жумбей, 12 лет.
На ферме.
Акварель.

Света Гросу, 14 лет.
Молдавская свадьба.
Акварель. ▶

ка рисунков детей Каларашского района. С ней уже познакомились жители городов Бендеры и Бельцы. А впервые открылась она в конце прошлого года в Калараше — небольшом районном центре на западе Молдавии. Здесь министерство культуры и союз художников республики провели своеобразный эксперимент. В течение нескольких месяцев по всему району проходил конкурс, в котором участвовали ребята в возрасте от 5 до 15 лет. В сельских клубах и кинотеатрах, красных уголках предприятий и средних школах, в Домах пионеров и детских садах прошли первые отборочные выставки. На итоговый смотр в Калараше было представлено около 800 работ, выполненных в самых разных техниках.

ный процесс, но и заботливое шефство над детскими садами и общеобразовательными школами, пропаганда искусства среди населения, помощь производству, привлечение к работе с детьми народных умельцев, участие в дальнейших судьбах выпускников. Прекрасное начинание каларашских педагогов — создание филиалов в пяти селах района.

Опыт работы этой школы и позволил выбрать ее базой для такого смотра. Итоги его широко изучаются. А Международному году ребенка мы посвящаем новый республиканский конкурс детского изобразительного творчества, который объявлен совместно с Министерством просвещения Молдавии.

Наш корреспондент взял интервью у директора Каларашской детской художественной школы Николая Дмитриевича БАСАРАБА.

— В прошлом году жюри нашего конкурса «Юность Страны Советов» среди многих других отметило несколько рисунков детей из Калараша. Так редакция журнала познакомилась с работами ваших учеников. Сегодня мы хотели бы познакомить читателей «Юного художника» с вашей школой, с теми, кто в ее стенах учится и учит.

— В этом году школе исполняется 15 лет. Каждую весну в районной газете появляется объявление о приеме учащихся. Желающих много: после вступительных экзаменов по конкурсу проходит лишь один из трех. Как правило, это ребята 11—12 лет, но особо одаренных мы принимаем и с восьмилетнего возраста.

Кстати, в последние годы школа все больше внимания уделяет малышам. Мы уверены, что начинать регулярные занятия лучше с детского сада. Но для этого необходимо иметь подготовленные кадры воспитателей. Сейчас в некоторых городских и сельских садах такими воспитателями стали наши выпускники, а педагоги школы начали проводить семинары для тех, кто не имеет специальной подготовки.

В школе ребята занимаются по типовой програм-

ме: работают над пейзажем, натюрмортом, портретом, изучают историю искусства. Старшеклассники знакомятся с архитектурным рисунком, постигают основы скульптуры, прикладного искусства. Но с особой любовью выполняют композиции. В прошлом году по этой дисциплине мы заняли первое место среди художественных школ Молдавии. В чем секрет успеха? Вы, наверное, заметили, что композиции наши весьма разнообразны по жанрам, размерам и технике. Многие из них посвящены теме труда: работа на ферме и на заводе, дома и в саду, труд родителей и школьная практика. Тема эта естественно и ненавязчиво проходит по всей экспозиции. Потому что юные художники не только фантазируют. Они хорошо знают природу и реальную жизнь района. Ведь здесь они родились, многие из них сменяют на полях и виноградниках своих родителей, завтра сами придут на производство. Школа не только дает грамоту изобразительного искусства, развивает стремление к творчеству, но и учит внимательно и точно наблюдать жизнь, выражать в работе свое отношение к изображаемому.

Конечно, успехи приходят к ребятам не сразу, а постепенно, в результате четырех лет обучения и упорных самостоятельных занятий. А начинать приходится порой с самого простого: как держать карандаш, как разводить краски.

Все наши 12 преподавателей — выпускники Кишиневского художественного училища имени



И. Е. Репина. Некоторые из них в свое время окончили школу в Калараше и с удовольствием вернулись в нее работать. В коллективе есть интересные художники, которые много рисуют, участвуют в выставках, на общественных началах украшают район. Прекрасно оформленные питьевые источники, фонтаны, въезды в села — это дело их рук. А ученики всегда рядом: помогают рисовать плакаты, оформлять выставки, праздничные демонстрации.

— Николай Дмитриевич, а что школа делает на селе?

— Сначала многие сельские ребята сами ездили к нам в Калараш. Не так-то это просто, да и с помещением у нас пока плохо. А потом мы попробовали заниматься с этими детьми в селах. Восемь лет назад организовали первый филиал в Сипотенах. Сегодня такие отделения работают уже в пяти селах. В каждом по «городской» программе учится около 30 человек. Однако наши преподаватели не ограничиваются этим. Поиски юных и взрослых талантов, выставки изделий местных умельцев в селах и райцентре — вот чем еще занимается школа. Ведь в районе многие с детства увлекаются вышивкой, резьбой по дереву, ткнут коврики и полотенца, делают из соломки и лозы интересные вещи. Мы стараемся сохранить опыт старинных промыслов, привлечь внимание ребят к красоте и совершенству народных ремесел.

Так, было принято решение педсовета, поддержанное местным Советом народных депутатов и дирекцией средней школы, о шефской работе в Годжинеш-

тах. Сейчас в этом селе возрождается совсем было забытая традиция — изготовление и обжиг керамики. И ребята с большим интересом и удовольствием осваивают древнейшее искусство гончаров, проявляя при этом неистощимую выдумку и изобретательность.

— Есть ли у вас творческие связи с другими школами?

— Любой художник-педагог знает, насколько необходимо делиться опытом работы, поддерживать постоянные контакты с коллегами. Мы часто устраиваем обменные выставки со многими школами Молдавии и других республик, ездим в гости, учимся у соседей. Давняя дружба связывает наш коллектив со старейшей в стране Ленинградской городской художественной школой. О детях Калараша знают в Ашхабаде и Каменец-Подольском, Тбилиси и Баку. Наши ребята сделали карту и отмечают на ней те города в СССР и за рубежом, куда посылают свои рисунки. Совсем недавно мы подарили серию работ делегации французского города Вильфранш — побратима нашего Калараша.

— Николай Дмитриевич, чувствуется, что для ваших коллег и для вас школа — это нечто большее, чем просто место работы. Это увлеченность, это судьба. Расскажите, пожалуйста, нашим читателям, как вы сами стали художником и что привело вас в школу?

— С детства я любил рисовать. Но в небольшом карпатском селе, откуда я родом, не было ни-



Сергей Исак,
12 лет.
Весна.
Акварель.



Тамара Гончар,
15 лет.
Кувшин «60 лет ВЛКСМ».
Черная керамика.



Зина Потрымба,
10 лет.
Молдавская рапсодия.
Пластелин.

Мария Паскару,
9 лет.
На водопое.
Акварель.
Работа получила
III премию на конкурсе
«Юность Страны Советов».

кого, кто хоть немного научил бы этому. И все-таки я не отступал. Использовал для учебы любую возможность, начал писать акварелью. Мое увлечение не осталось незамеченным. В те послевоенные годы в нашей школе не было преподавателя рисования. По просьбе учителей я выходил к доске и, как мог, показывал ребятам все, что умел сам... Потом уехал из села, дав себе слово стать художником. Окончил художественное училище в Кишиневе. Рисовал, делал наброски, писал как одержимый, даже во время службы в армии. Если бы сейчас мне удавалось как

художнику работать столько же!.. Но я уже не могу без ребят. Гляжу на них и вновь переживаю собственное детство с его трудностями и радостями. У наших детей совсем другие условия, возможности для роста такие, о каких мы и мечтать не могли. Но сегодня им так же, как и мне тогда, очень нужна поддержка и добрый совет старшего. И потому, отложив директорские дела, я иду в класс, где меня ждут Иван, Аурика, Света и их товарищи. Я верю в великую творческую силу искусства и очень хочу научить этой вере ребят.



ПЕСТРЫЕ ФАКТЫ

Во многих городах нашей страны 1 июня, в Международный день защиты детей, проводится праздник юного художника. В Москве в нынешнем году юные любители искусства отметили свой праздник в третий раз.

Во Дворце пионеров на Ленинских горах учащиеся детских художественных школ, изостудий и кружков столицы встретились с московскими художниками.

Дети младшего возраста приняли участие в конкурсе рисунков на асфальте. Ребята постарше — в конкурсе рисунков на бумаге. Победителям были вручены памятные призы.

В Барнауле состоялась выставка работ учащихся художественных школ Алтая. Это первый краевой смотр детского творчества. В нем приняли участие школьники девяти художественных школ. На выставке экспонировалось около 400 работ, выполненных гуашью, акварелью, тушью, скульптура из пластилина, глины, а также мозаика, резьба и роспись по дереву.

Тринадцать лет назад в краевом центре была создана первая детская художественная школа. Теперь в городах и селах Алтая открыто 10 детских художественных школ.

КАК ЯШКА ПОПАЛ НА ПАМЯТНИК

Кто из нас не любит басен Ивана Андреевича Крылова! Н. В. Гоголь назвал их «книгой мудрости самого народа». Советские люди чтят «дедушку Крылова» и бережно хранят все связанное с его памятью.

В Ленинграде, в Летнем саду, стоит памятник великому русскому баснописцу, который очень любит ленинградская детвора. Памятник был сделан из бронзы и гранита в 1848—1855 годах известным русским скульптором П. К. Клодтом. Мы расскажем здесь лишь об одной его детали. На боковых сторонах гранитного подножия находятся бронзовые фигуры персонажей самых известных басен И. А. Крылова. Среди них и сценка, изображающая басню «Квартет». Мало кому, наверное, известно, что проказница - мартышка на этом памятнике не простая обезьянка, не выдуманная: обезьянку эту звали Яшкой.

Весной 1849 года из Кронштадта вышел в море лучший тогда в России колесный пароход-фрегат «Камчатка». Корабль взял курс на остров Мадейра. Одним из членов экипажа «Камчатки» был молодой лейтенант русского флота Алексей Петрович Боголюбов, будущий знаменитый живописец, основатель замечательного художествен-



ного музея имени А. Н. Радищева в Саратове. Плавание на Мадейру было его первым заграничным путешествием.

Месяц простояла «Камчатка» на якоре в порту Фуншал — главном городе острова Мадейра. Много диковинного увидел здесь А. П. Боголюбов. Он поднимался на потухший вулкан, возвышающийся над островом почти на два километра, видел огромных морских черепах, из которых морякам варили суп.



Здесь и купил он себе обезьянку Яшку.

По возвращении на родину А. П. Боголюбов поступил учиться в Петербургскую Академию художеств. В академии тогда преподавал скульптор профессор Петр Карлович Клодт. Это он вылепил и отлил в бронзе знаменитую группу «Укрощение коня» на Аничковом мосту в Ленинграде. А в те годы работал над памятником И. А. Крылову.

Когда дело дошло до басни «Квартет», скульптору потребовалась обезьянка, чтобы было с кого лепить проказницу-мартышку. Тут А. П. Боголюбов и предложил П. К. Клодту своего Яшку, которого скульптор «принял с удовольствием и увековечил на своем знаменитом памятнике».

Так маленькая обезьянка с далекого острова Мадейра попала на памятник великому баснописцу. Будете в Ленинграде — непременно побывайте у этого памятника и, отыскав в компании друзей — музыкантов обезьянку со скрипкой, вспомните историю про Яшку.

ОБ ИМЕНАХ ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИКОВ

Очень часто имена известных нам мастеров искусств прошлого были ничем иным, как прозвищами, которыми современники наделяли их при жизни. Этот обычай был особенно распространен в эпоху итальянского Возрождения. Прозвища, подчас юмористические, присваивались и отдельным лицам, и целым корпорациям, и даже ученым обществам и академиям.

Тогда у многих отсутствовала та часть имени, которую мы теперь называем фамилией. Обычай давать художнику особое, отличительное имя был необходим для того, чтобы выделить талантливую личность. Неудивительно, что это имя бывало иногда довольно странным. Чаще всего давались прозвища, которые указывали на место рождения художника. Например, Леонардо из Винчи (da Vinci), Пьетро из Кортонны (da Cortona). Известны случаи, когда прозвище даже вытеснило фамильное имя: Паоло Кальяри вошел в историю как



Андреа дель Сарто.
Натурная зарисовка
для головы Марии
Магдалины.
1524.

Доменико
Гирландайо.
Эскиз двух фигур для
фрески
«Наречение имени
младенцу Иоанну».
1485—1490.

Леонардо да Винчи.
Этюд к конному
памятнику.



Паоло Веронезе. То же произошло и с художником Джулио Пиппи, больше известным нам как Джулио Романо.

Некоторые художники носили клички, происшедшие от имени мастеров, у которых они учились. Они давались как похвала ученику. Например, ученик Джотто Томасо Стефано более известен под именем Джоттино, то есть «маленький Джотто». «Маленькими Рафаэлями» (Рафаеллино) слыли несколько подражателей великого живописца.

Были прозвища, выражающие ту или иную черту в характере художника или указывающие на какой-нибудь физический его недостаток.

Томасо Гвиди был прозван «неряхой» за то, что мало заботился о своей внешности, и мы знаем его как Мазаччо. Пьетро Паоло Бонца вследствие своего физического недостатка был прозван «кортономским горбуном» (il Gobbo da Cortona). Такие прозвища кажутся теперь странными, но в свое время они были привычны.

Многие имена указывают на происхождение художника или на общественное положение и профессию его родителей. Так,

например, Андреа д'Аньоло более известен по прозвищу дель Сарто, что значит «сын портного», Джакомо Робусти — под кличкой Тинторетто, то есть «маленький красильщик», Доминико Бигарди назван Гирландайо вследствие того, что его отец производил для продажи детский головной убор, который очень был популярен во Флоренции и назывался «гирляндой».

Этот обычай стал ослабевать в конце XVII столетия и совсем исчез в XVIII веке.



Каждые два года в словацком городе Мартин (ЧССР) проходит международный конкурс детских рисунков под названием «Фантазия».

Дети многих стран мира принимают участие в этом увлекательном соревновании. Присылают свои рисунки и советские

дети. Например, в 1977 году главная премия конкурса — Гран-при — была присуждена школьнице из города Электро-сталь Московской области Тане Верник.

Конкурс «Фантазия-79» посвящается Международному году ребенка.

УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА



ПАСТЕЛЬ

Разговор о пастели мы иллюстрируем выполненными в этой технике произведениями Зинаиды Евгеньевны СЕРЕБРЯКОВОЙ (1884—1967). Ее творчество пронизано любовью к человеку, ясным и добрым видением мира.

Некоторые из своих картин и этюдов Серебрякова не завершила. Они и позволяют получить наглядное представление о технике пастели, последовательности работы ею — от самых первых легких штрихов, до полного воплощения художественного образа.

МЕТОДЫ РАБОТЫ ПАСТЕЛЬЮ

Обычно пастелью рисуют так же, как цветными карандашами: намечают контуры, штрихуют. Причем наносят краску довольно пастозно, толстым слоем, иногда перекрывая один цвет другим, иногда смешивая их. Для этого пользуются растушевкой или пальцами. Неудачные места можно снять тряпочкой, ватой, хлебным мякишем.

Если контур рисунка делается графитным карандашом, то нужно нанести несколько слоев пастели, чтобы следы карандаша исчезли совсем. Не рекомендуется бумагу тереть резинкой — в этом месте пастель будет ложиться иначе, чем на других участках.

Подобрать необходимые оттенки цвета, даже имея большой набор пастели, сложно. Поэтому краски приходится смешивать, особенно если требуется покрыть большой участок работы, например, фон в натюрморте или небо в пейзаже. Этим приемом достигают плавных переходов от светлого к темному или от одного цвета к другому.

На шероховатом грунте пастель держится достаточно прочно и закреплять ее необязательно. Если же краски пачкаются и легко осыпаются, рисунок нужно немедленно помещать под стекло. И сделать паспарту из картона или прокладку из тонкой фанеры, которые не позволили бы соприкасаться рисунку со стеклом.

Существует и другой способ работы: пастель наносится легким слоем и тщательно растирается. Тонкий растертый слой служит как бы подмалевок, сквозь который просвечивают местами грунт или бумага. Этот подмалевок закрепляется (фиксируется) специальным составом.

Для фиксирования обычно применяются спиртовые растворы смол. Самим приготовить их трудно.

Рекомендуем наиболее простой и удобный способ приготовления фиксатива: 2 г (чайную ложку) желатина или рыбьего клея засыпают в холодную воду (200 мл) и доводят ее до кипения. В полученный раствор, слегка остуженный, добавляют 30—50 мл этилового спирта. При повторном использовании этот фиксатив необходимо слегка подогреть.

Доску с рисунком устанавливают наклонно (примерно 30—40°) к горизонтальной плоскости и наносят фиксатив пульверизатором. Можно применять простой пульверизатор, состоящий из двух трубочек, расположенных под углом 90° друг к другу, или пульверизатор с резиновой грушей, какой используют в парикмахерских. Не забудьте почаще его промывать.

Чтобы бумага не коробилась, полезно перед фиксированием смочить ее с обратной стороны, прикрепить большим количеством кнопок.

Хорошо зафиксированный рисунок почти не пачкается, когда проведешь по нему пальцем. Если раствор содержит слишком много клея, пастель сильно темнеет, местами становится полупрозрачной. В таком случае фиксатив немного разбавляют теплой водой.

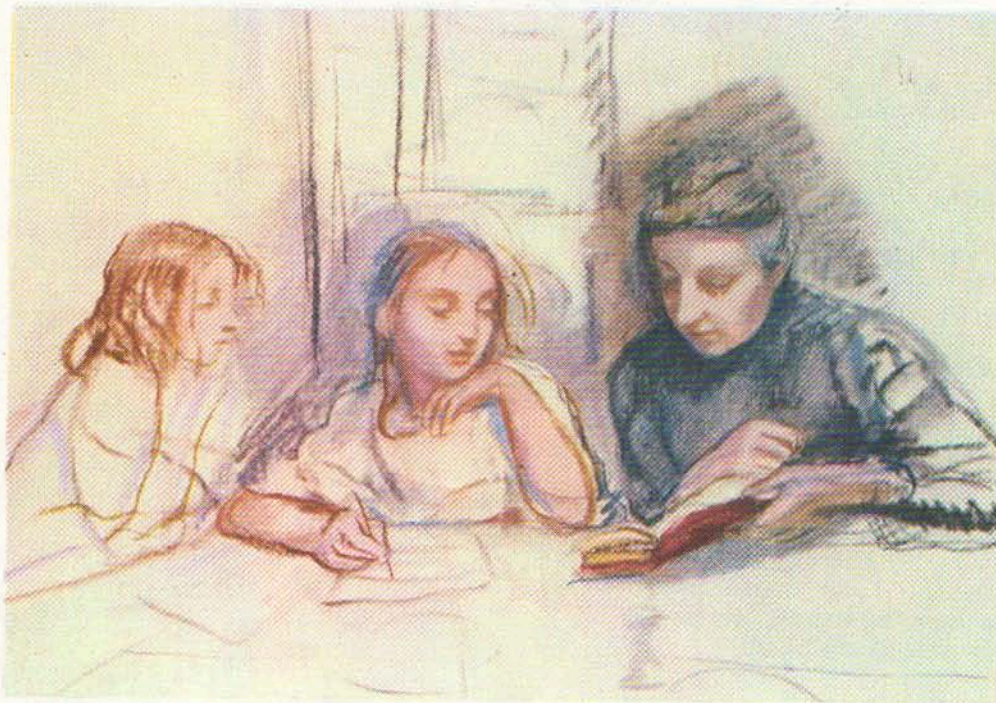


З. Серебрякова.
Девочки.
Пастель.
◀ 1923.

З. Серебрякова.
Рисунок к картине «Балетная гримборная».
Пастель.
1923.

З. Серебрякова.
Урок рисования.
Пастель.
1921.





З. Серебрякова.
За чтением.
Пастель.
1922.

З. Серебрякова.
Наброски к картине
«Дети в балетной грим-
уборной».
Пастель.
1923—1924.

З. Серебрякова.
Тата в танцевальном
костюме.
Пастель.
1924. ▶

После того как подмалевок отфиксирован, продолжают работу.

На светлые места и блики пастель наносится пастозно, так же могут быть усилены и теневые участки рисунка. После этого пастель снова фиксируется и, если необходимо, прорабатывается в третий раз.

Можно наносить светлые штрихи поверх темных или наоборот — темные по светлым. Однако после фиксирования под светлыми штрихами иногда просвечивает фон. В таком случае следует повторить весь этот процесс еще два-три раза.

Не забудьте, что фиксатив вызывает потемнение красок.

При работе пастелью на белой или светлой бумаге используют совсем другой прием: контур рисуют углем или карандашом «ретушь» и штриховкой выявляют объемы. Затем отдельные части рисунка тонируют пастелью, а фон оставляют нетронутым. Этот прием очень распространен в технике пастели.

Б. СМИРНОВ,
художник, кандидат технических наук





КРЕПОСТНОЙ ЖИВОПИСЕЦ

К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. П. АРГУНОВА



И. П. Аргунов
(1729—1802).
Автопортрет.
Масло.
Конец 1750-х гг.

Русское искусство издавна славится высоким мастерством портретной живописи. И хотя начало русской школе портрета было положено в XVII веке, только через сто лет понимание ценности и достоинства человеческой личности позволило ей приобрести многогранность и глубину. Уже тогда русские мастера создавали шедевры, которые вошли в сокровищницу мирового искусства. И в этом немалая заслуга Ивана Петровича Аргунова — крепостного художника графов Шереметевых. Его творческая деятельность началась на рубеже 1740—1750 годов, когда складывалась реалистическая школа портрета. Аргунов прошел долгий творческий путь от декоративного изящного стиля рококо до живописи глубоко самобытной, исполненной веры в достоинство человека.

Талант Аргунова был признан не только его хозяином П. Б. Шереметевым, предпочитавшим выезжать иностранцам «своего живописца». Портрет Екатерины II, по собственному выражению Аргунова, написанный им «наизусть», получил одобрение самой императрицы. Она говорила, что «в работе и идея хороша, также и в лице сходство есть», и выразила желание позировать художнику.

Как признание молодого живописца можно расценить и тот факт, что по специальному указу Елизаветы Петровны трех мальчиков из придворного хора, «спавших с голоса», — Лосенко, Саблукова и Головачевского — отправили учиться живописи именно к Аргунову. Все же подневольное существование крепостного не могло не сказаться на его творчестве: жизнь и время художника принадлежали барину, распоряжавшемуся им по своему усмотрению. Хозяйственные заботы по украшению, а затем обязанности управляющего петербургскими домами

Шереметевых отнимали большую часть времени мастера. Поэтому Аргунов написал почти за 50 лет работы не более 50 портретов.

И. П. Аргунов родился в 1729 году. Его детство прошло в семье крепостных князя Черкасского, но в 1743 году Аргуновы перешли в собственность графа Шереметева. Семья Аргуновых была богата талантами. Она принадлежала к лучшей части крепостной интеллигенции — этого своеобразного явления культурной жизни России XVIII века. Двоюродными братьями художника были архитектор Ф. С. Аргунов — строитель подмосковной усадьбы «Кусково», и Ф. Л. Аргунов — живописец, ученик Андрея Матвеева.

Позднее и дети самого Ивана Аргунова достойно продолжили дело, начатое предками: Павел Иванович — ученик Баженова — прославился как архитектор, строитель Останкинского дворца; Николай Иванович, живописец, известен портретами крепостной актрисы Парашы Жемчужовой.

Иван Аргунов рано осиротел и воспитывался в доме С. М. Аргунова, управлятеля «миллионного дома» своего хозяина. Дядя был человеком образованным, чутким и энергичным. Видимо, от него Шереметев узнал о таланте мальчика. Граф решил сделать его своим «домовым» живописцем и отдал в ученики к Г.-Х. Грооту, модному портретисту-иностранцу, работавшему при дворе Елизаветы Петровны. Вместе с Гроотом Аргунов принимал участие в украшении иконами церкви Царскосельского дворца. В этот начальный период он вполне усвоил мастерство декоративной живописи, которым столь блестяще владел Гроот: хорошую школу рисования, изысканность цветовых сочетаний, изящество и тщательность в отделке картины.



И. Аргунов.
Портрет калмычки Аннушки.
Масло. 1767.



И. Аргунов.
Портрет В. П. Шереметевой.
Масло.
1766.

И. Аргунов.
Портрет генерал-
фельдмаршала графа
В. П. Шереметева, верхом
на коне.
Масло. 1753. ►

Среди его ранних работ — «Умиряющая Клеопатра». Она, по-видимому, написана под впечатлением картин западноевропейских художников на популярный тогда сюжет. Прозрачно-серебристая, с переливами, нежная гамма цвета передает красоту тела, каштановых волос, украшенных жемчугом и золотой диадемой, розовый румянец на щеках.

В том же 1750 году Аргунов испытал свои силы в портрете, написав князя И. И. Лобанова-Ростовского, а через четыре года его жену, урожденную княжну Куракину. Слово боясь отступить от науки, в первых опытах Аргунов целиком следует западным образцам, что делает его портреты чуть жестковатыми. Только в выражении глаз появляется новое — тепло, свойственная Аргунову.

В конце 1750-х годов талант художника набирает настоящую силу. Эти годы совпадают с активным ростом духовной и культурной жизни страны: открытием Петербургского университета (1755), Академии трех знатнейших художеств (1757), а позднее — с распространением в России идей просветительства. Воспитание как средство устранения общественного зла, признание в человеке не знатности, а его личных качеств — ума, честности, способности трудиться — волнуют русскую общественную мысль, становятся главными темами в литературе. Поэтому и в живописи небольшой интимный портрет, который давал возможность приблизиться к внутреннему миру человека, приобретает все большее значение по сравнению с портретом парадным.

Новые веяния не могли пройти мимо Аргунова. Интимные портреты стали вершиной его искусства. Именно в них более всего могли выразиться лучшие качества Аргунова — правдивость, душевность и поэтичность.

Этими чертами уже в полной мере обладают парные портреты четы Хрипуновых: переводчика и секретаря Коллегии иностранных дел К. А. Хрипунова и его супруги. Оба портрета поясные, небольшие по размеру. Изображают они небогатых, скромно одетых людей. Мужчина держит в руке газету, женщина — раскрытую книгу. Лицо Хрипунова массивно и крас-

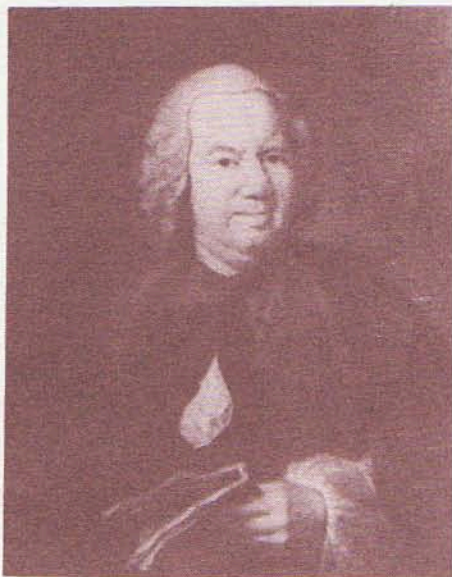


но, однако при всей грубоватости внешних черт оно привлекает умным выражением глаз, доброй полуулыбкой. Его жена, немолодая, но еще красивая женщина, покоряет обаянием. Оторвав взгляд от книги, она смотрит прямо на зрителя, в ее лице — спокойствие и ясность. Сдержанность колорита и естественность композиции концентрируют вни-

мание на духовной жизни героев, на их интеллекте. Так Аргунов открывает новые возможности портретной живописи, которые с такой полнотой проявились спустя двадцать лет в искусстве Ф. Рокотова — замечательного русского портретиста.

Во второй половине XVIII века составлялись дворянские родословные книги. И потому особенно

И. Аргунов.
Портрет К. А. Хрипунова.
Масло. 1757.



И. Аргунов.
Портрет Хрипуновой.
Масло. 1757.

возросла мода на семейные портретные галереи. Галереи предков графов Шереметевых имелись в их резиденциях — в Петербурге, Москве, подмосковных и других имениях. В качестве «собственного графского живописца» Аргунов много трудился над созданием таких галерей. «Ретроспективные» портреты, которые изображали умерших лиц по материалам старых портретов, составляют значительную часть наследия художника. Аргунов часто писал отца своего барина — Бориса Петровича Шереметева, полководца петровского времени, и верхом на коне, и поколенно, в латах, с лентой и звездой ордена Андрея Первозванного. Первый вариант портрета фельдмаршала Шереметева был создан в 1753 году. Он невелик по размеру и представляет собой вольную копию прижизненного конного портрета, написанного в 1710 году в честь взятия Шереметевым города Риги.

Нельзя сказать, что подобные работы принадлежат к числу лучших у Аргунова. Вынужденный копировать, он творчески переосмыслил служивший источником впечатлений оригинал и придал своей работе большее изящество движения и живописность. Позднее он повторил этот портрет, но уже в другом размере.

В 1760-е годы Аргунов создает серию портретов семьи П. Б. Шереметева. Мастерство художника в этих полотнах достигло зрелости. До подлинной виртуозности

выросло искусство писать бархат, шелка, шитье и кружево. Изображая барина, мастер несколько льстил ему, представив его моложе и эффектнее, чем он мог быть в эти годы, хотя и сохранил его врожденный недостаток — «косинку» глаз. Холеное, довольное лицо Шереметева написано тщательно и гладко, столь же безукоризненно проработаны мельчайшие детали его туалета. Композиция исполнена движения: модель как бы проходит мимо зрителя, заложив левую руку в карман камзола, а правую в карман панталон. Элемент динамики ощущается и в многоцветном колорите портрета, где присутствуют золотисто-палевые, синие, красные и серебристые тона. Все это создает образ эффектный и привлекательный, но лишенный особого душевного тепла.

Настоящее очарование вызывает портрет шестнадцатилетней дочери Шереметева Варвары Петровны. Благодаря чуткости Аргунова и его мягкой живописной манере с тончайшими переходами цвета живописцу удалось выразить на холсте неуловимое обаяние того возраста, когда девочка превращается из ребенка во взрослого человека. Ее образ, удивительно живой, светится красотой юности. Большие черные глаза смотрят по-детски доверчиво; трогателен не оформившийся еще, припухлый овал лица. Девичья непосредственность в сочетании с костюмом и осанкой дамы состав-

ляет неповторимую прелесть образа.

К этой группе произведений близок портрет калмычки Аннушки. Он был написан после смерти В. А. Шереметевой — граф хотел прославить благотворительность своей жены, любимой воспитанницей которой была девочка. Аннушка, одетая в нарядное красное платье с кружевами и белый чепец с голубыми лентами, держит в руках гравированный портрет «благотельницы». В лице калмычки превосходно передан национальный характер, но привлекла художника в нем не экзотика, а обаяние возраста. Признательная и почтительная поза рассказывает о зависимости от Шереметевых. Милое детское личико, наивная доверчивость целевольно вызывают симпатию. Живописец стремился в этом юном и чистом образе утвердить право человека на уважение и достоинство вне зависимости от социального положения. Светлый и звучный колорит портрета соответствует живому характеру девочки и сообщает картине жизнеутверждающую силу.

В 70-е годы Аргунов писал мало. Но последний период его творчества — 80-е годы — принес замечательные плоды: лучшим из них оказался портрет «Неизвестной в русском костюме»¹. Мы не знаем ее имени. Возможно, она

¹ См.: «Юный художник», 1979, № 3.



И. Аргунов.
Портрет архитектора
М. Н. Ветошниковой.
Масло. 1787.

И. Аргунов.
Портрет
Т. А. Ветошниковой.
Масло. 1786.

была кормилицей или горничной в барском доме и потому должна была носить праздничный крестьянский костюм. Ее лицо — простое, с ясным, спокойным взглядом и легкой полуулыбкой, поза естественна. Но в этой простоте особая прирожденная красота русской женщины; она не только во внешности, но и в ясной гармонии духовного мира, чистоте, целомудрии. Свой неприспешивый крестьянский наряд — расшитый золотой мишурой кокошник, красный сарафан и простые красные бусы — она носит со скромностью и достоинством. Художник с искренней симпатией и уважением изобразил эту крестьянку. Строгую лепку лица, головы, фигуры, четкий рисунок, чистоту цвета, свойственную живописи классицизма, Аргунов использует для выражения душевной цельности. Идеи эпохи, утверждавшие достоинство человека вне всяких условий, нашли в картине свое воплощение.

Этому произведению близки по времени парные портреты Ветошниковых: главного архитектора Адмиралтейства М. Н. Ветошникова — воспитанника Академии художеств из «купеческих детей» — и его жены. Оба портрета отличаются большой сдержанностью как в колорите, так и в общем построении образа. Взамен мажорной настроенности портретов 60-х годов Аргунов стремится теперь к сдержанной скромности. Неброские коричневые и серо-

лиловые, с проблесками серебристости краски звучат успокоенно, мелодично. Остановившиеся на губах улыбки, ласковые, как бы сияющие глаза излучают доброжелательность.

Здесь нет эффектности и блеска в изображении второстепенных предметов, словно вся внешняя красота жизни перестала интересовать живописца. Теперь умудренный годами и жизненным опытом Аргунов доносит до зрителя истинную ценность бытия портретируемого человека, богатство его души, честного, искреннего сердца.

Иван Петрович Аргунов умер в начале 1802 года в возрасте 73 лет. Последнее десятилетие он не брал в руки кисть. Новый хозяин, Н. П. Шереметев, высоко ценя его опыт и хозяйственные способности, перевел живописца из Петербурга в Москву, определив смотреть за строительством своих домов и дворца в Останкине. Аргунов был талантливым человеком во многом. Но только живопись позволяет судить о его человеческих качествах. Тем большее желание возникает у нас увидеть внешний облик художника.

Такую возможность предоставила нам новая атрибуция¹ искусствоведа Т. А. Селиновой. Овальный «Портрет неизвестного» из

¹ Атрибуция — определение принадлежности неподписанного произведения какому-либо автору, школе, стране, времени.

Государственного Русского музея после тщательного изучения был признан автопортретом Аргунова. На нем изображен еще молодой, полный сил человек в коротком пудреном парике и живописной одежде. В правой руке он держит предмет, который прежде принимали за инструмент скульптора. Однако он похож и на кисть — с плотной щетиной на конце, с черной краской. Так как в XVIII веке художники сами делали кисти, то ее изогнутый черенок мог быть специально приспособлен художником по руке. Рядом на столе лежат карандаш, «медное рисовальное перо» — рейс-федер — и два циркуля. Они расположены так, что образуют монограмму из букв «ИПА» — Иван Петрович Аргунов.

Крепостной художник Аргунов не мог иметь широкого круга заказчиков и столь широкой сферы деятельности, как другие выдающиеся мастера. Но его талант и лучшие из созданных им портретов могут быть поставлены в один ряд с работами прославленных портретистов XVIII—XIX веков — Рокотова, Левицкого, Боровицкого. Вклад Аргунова в сокровищницу отечественного изобразительного искусства значителен, а своеобразие его таланта помогает глубже понять и по достоинству оценить широту, многообразие русской школы портретной живописи.

И. ЖАРКОВА

МАСТЕРА
ИСКУССТВА



МАЗЕРЕЛЬ

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

«...Художник нашего времени должен быть выразителем своей эпохи, должен уметь отражать ее лучшие мысли и чувства в наиболее прекрасной форме.

Я не признаю «искусства для искусства». Я всегда считал и считаю, что искусство является средством, а не самоцелью; в наши дни оно должно быть средством, служащим лучшей части человечества в его борьбе за создание строя, исключаящего эксплуатацию человека человеком и войну.

Место художника — в первых рядах борцов за этот строй. Но художнику надлежит помнить, что к большому искусству, достойному этого нового мира, можно прийти, лишь опираясь на красоту изобразительных средств, и что только при этом условии его творчество сможет стать той «машиной волнения», которая способна потрясать человеческие души».



Так сформулировал свое творческое кредо бельгийский художник Франс Мазерель — крупнейший мастер прогрессивного искусства XX века. В этих словах — мировоззрение истинного гуманиста, боль и тревога за судьбу мира, надежда на светлое будущее.

Мазерель жил и творил в эпоху грандиозных исторических сдвигов, мировых войн и социальных взрывов, в эпоху роста сознания угнетенных масс. Он не искал убежища в «башне из слоновой кости». Как художника, как интернационалиста его влекли важнейшие проблемы человеческого бытия. Поэтому творчество Мазереля остро социальное. Оно — борьба и призыв! Среди современного искусства художник был почти одинок, однако именно Мазерелю было суждено стать подлинным выразителем своего века.

Он работал и как живописец, и как художник-монументалист, в кинематографе и театре, в технике керамики и скульптуры, писал акварели и выполнял иллюстрации. Но главным его призванием была гравюра на дереве. Всего полнее именно здесь выразилось мировоззрение Мазереля, глубина его дарования.

С первых шагов в искусстве Мазерель выбрал четкую общественную позицию. В период первой мировой войны резко выступая против милитаризма, он находит убежище в нейтральной Швейцарии и начинает работать в антивоенной газете «Ла Фей» — «Листок». Газета издавалась группой прогрессивных писателей во главе с Роменом Ролланом. Мазерель сделал для нее около тысячи рисунков. Они ежедневно шли в номер и выполнялись максимально быстро, без правок, иногда сразу на типографском клише.

Экспрессивным и острым графическим языком комментирует художник события на фронтах, сообщения буржуазной прессы, призывы «общественных» деятелей и шовинистической пропаганды. Кричащий «Мама!» солдат повис на колючей проволоке, священник благословляет пушечный выстрел, журналист, обмакивающий перо в кровь... Пушки, аэропланы, бомбы, ядовитые газы — такой показывает Мазерель «просвещенную цивилизацию». Он вскрывает изнанку, подлинное обличье войны, ее истинные причины: бессмысленные жертвы приносятся капиталу, умножающему свои доходы.

Рисунки Мазереля помещались на первой полосе номера и притягивали внимание темой и мгновенно воспринимаемой формой. Художник выработал соответствующую графическую манеру, построенную на резких контрастах черных и белых пятен. Эти рисунки — символы, поднятые до степени глубочайшего обобщения. В них необычайная сила, экспрессивность, энергия. Они лаконичны, как выстрел.

В годы войны Мазерель обрел зрелость. Зрелость мировоззрения и таланта. И уже в 1917 году начинает работать в новых для него формах серийной графики, позже названной им «романом в гравюрах». Он создает серии графических листов, объединенных одной темой, первые антивоенные циклы: «Мертвые встают» и «Мертвые говорят».

В 1918 году Мазерель режет 25 гравюр на дереве и дает им название: «Страдания человека». Эта серия принесла ему славу. В ней — история молодого рабочего, идущего к знанию, свету, свободе. Развивая тему во времени, Мазерель показывает, как из подростка формируется «про-рок-агитатор», борец за дело своего класса, как он проходит через искушения, муки и в конце гибнет, отдав жизнь за человечество.

Вскоре появляется новый «гравюро-роман» Мазереля «Мой часослов», на 167 листах которого художник представляет своеобразную автобиографию. Его герой ищет покоя и правды, бежит к природе от «проклятого» общества, к народам, не знающим цивилизации, но затем возвращается к своему классу, людям, борьбе. Он ищет истину. Для всех людей. И во имя этого приносит себя в жертву. «Мой часослов» — лирическая исповедь. Мазерель предпослал ей слова известного американского поэта Уолта Уитмена: «Смотрите, я приношу вам не проповедь, не милостыню: когда я даю, я даю самого себя».

Велика сила воздействия этих работ. Динамический, стремительный ритм черно-белого повествования усиливает точность образного, эмоционального строя. Картины современной жизни и типы общества выражены через неожиданные сопоставления, сравнения, символы и метафоры. Иногда Мазерель до гротеска заостряет характеристику образа. Но как подлинный поэт и философ он как бы стремится подняться над миром, почув-

ствовать его в целом, обобщая самые важные его детали.

В 1920-х годах Мазерель создает знаменитые циклы гравюр на дереве: «Солнце», «История без слов», «Идея, ее рождение, ее жизнь, ее смерть», «Город». Мазерель — поэт города. В лучших листах этих серий он запечатлел его неповторимый образ, построенный на контрастах роскоши и нищеты, город во всеохватывающем, почти космическом смысле, понимаемый как воплощение современной цивилизации.

Мазереля отличала исключительная работоспособность. Кроме графических серий, он выполнил огромное количество книжных иллюстраций к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера, к произведениям Эмиля Верхарна, Анри Барбюса, Стефана Цвейга. К роману «Жан Кристоф» Ромена Роллана Мазерель сделал сотни гравюр. Запечатленные в них образы эпичны и монументальны.

Необычайная энергия Мазереля как бытописателя современного мира, его жизненная позиция выразились в неповторимой активности и своеобразии художественного языка.

Его листы воздействуют не только содержанием, но и предельно сжатой, концентрированной формой. Как и окружавшая художника жизнь, его графика построена на резких контрастах. Противоположение черного и белого приобретает под резцом Мазереля совершенно реальный и в то же время отвлеченно-символический смысл. Добро и Зло. Свет и Тьма. Два начала вступают в борьбу на его листах. Мазереля занимают темы рождения и смерти, творчества и разрушения, греха и искупления, смуты, разочарования и надежды. Одну из серий своих гравюр Мазерель назвал «От черного к белому». И это название разрастается до символа нашей эпохи. Оно приложимо и ко всем творениям Мазереля, проникнутым неисчерпаемым оптимизмом, верой в победу добра над злом, в прогресс, в человеческий разум.

А. КОВАЛЕВ

* * *

Все произведения Мазереля — это крики глубокого возмущения, мучительной ненависти и страдающей любви... При помощи карикатуры, при помощи гиперболы разоблачает он уродства жизни и тем самым порождает в вас сильнейшее волнение чувств, подобное тому, которое переживает он сам.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

В наше кровавое время, когда за героизмом и идеализмом скрывается так много жестокости и лицемерия, нужна беспощадная рука Домье или Гойи. В одном ряду с ними стоит и Мазерель. Его рисунки, появляющиеся в течение нескольких лет в женевской газете «Ла Фей», как и обе его серии гравюр — «Мертвые встанут» и «Мертвые говорят», — не только крик боли и возмущения, но и призыв к мести, который найдет отклик и в грядущие времена. Все его рисунки обладают исключительной силой ясновидения и

Франс Мазерель
(1889—1972).
Автопортрет.
Гравюра на дереве.
◀ 1959.

Ф. Мазерель.
Рисунок для газеты
«Ла Фей».
Тушь.
◀ 1917—1920.

Ф. Мазерель.
Гравюры из цикла
«Страдания человека».
1918.





служат красноречивым свидетельством страданий, потрясающих душу художника. Он сам стал жертвой этой силы. Перед его взором снова и снова возник образ смерти. Пытаясь отогнать его, он обратился к жизни — к жизни мирного времени. Но и тут он увидел то же угнетение, ту же несправедливость, вечную войну! Результатом этих наблюдений и переживаний явилось одно из самых замечательных произведений — «Страдания человека». Здесь духовное величие героя — простого рабочего — особенно ярко выступает на фоне жизни позорной и несчастной; со стоической самообладанием, порожденным глубокой убежденностью, бросает он вызов палачам, которые его судят и убивают. Печальной улыбкой озарена эта преисполненная мужества трагедия...

РОМЕН РОЛЛАН

В полноте мироощущения Мазерелю нет равных среди рисовальщиков и гравюров. Темы его рисунков и гравюр — весь современный мир во всех его проявлениях и формах... Если бы вдруг на земле погибли все книги, памятники, фотографии и документы и уцелели лишь гравюры, которые Мазерель вырезал за десять лет, то по ним одним можно было бы восстановить весь облик современного мира; по его рисункам можно было бы узнать, как в наше время жили люди, как они одевались, представить себе чудовищную картину современной войны — фронт с его дьявольскими машинами истребления и тыл с его гротескными фигурами, биржи и фабрики, вокзалы и корабли, тюрьмы, моды, людей, даже их типы, почувствовать темп жизни нашего века, его опасный дух и его гений...

В своих «гравюро-романах» — «Страдания человека», «Идея», «Солнце», — в своей вымышленной автобиографии он пригвоздил к позорному столбу всех гонителей свободы: поджигателей войны, спекулянтов, жрецов буржуазного правосудия, полицейских — всех представителей эгоистической морали, защитников корыстных интересов. Мироощущение Мазереля не выносит ничего, что насилует природу, что нарушает священное единство вселенной. Его гений всегда устремлен к целому...

Его гравюрам присуща динамика, пульсация, взрывчатая сила кинофильмов... В простом черно-белом созвучии этих рисунков чувствуется нервное, лихорадочное биение пульса нашего нетерпеливого двадцатого века...

Мазерель является для меня олицетворением ни с чем не сравнимой силы, силы вселенной — олицетворением ее бесконечной жизни, — и зрелой, стойкой мужественности. От его гравюр веет дыханием космоса; словно стоя на бушприте корабля, вы ощущаете в них и бескрайний простор воздушного океана, и стремительное движение судна, и бодрящее действие ветра и волн, этих свободнейших стихий мира. Он доброжелателен, как все естественное, как истинный художник, как человек, которому дано одарять, вдохновлять и радовать других людей.

СТЕФАН ЦВЕЙГ



Ф. Мазерель.
Рабочий.
Гравюра на дереве.
▲ 1949.

Ф. Мазерель.
Гравюры из цикла «Город».
1925.

Ф. Мазерель.
Гравюра из цикла
«Мой часослов».
1919. ►

Ф. Мазерель.
Новая армия.
Гравюра на дереве.
1954.



ИКОНОГРАФИЯ

ИКОНОГРАФИЯ (от греч. eikón — изображение, образ и gráphko — пишу). В изобразительном искусстве иконографией называют строго установленную систему изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен.

С древних времен искусство было тесно связано с религиозным культом и ритуалом. С установлением христианства как официальной религии в первые века нашей эры различные эпизоды библейских легенд стали изображать согласно тем схемам, которые определяли число персонажей, их расстановку, место действия. Чтобы отличить святых друг от друга, от простых смертных, чтобы узнать действующих лиц, их показывали в определенных одеждах: святые короли носили короны, воины — доспехи, монахи — монашеское платье. С той же целью — облегчить узнавание персонажа — рядом помещались определенные атрибуты, предметы, напоминающие об их деятельности или связанные с важным эпизодом их жизни. Так, например, апостолы и евангелисты часто держали в руках книгу, святая Екатерина изображалась рядом с колесом, напоминавшим о ее мученическом колесовании, святой Георгий, покровитель воинов, — с мечом в руке.

Церковные власти устанавливали обязательность соблюдения сложившейся иконографии, которая передавалась художниками из поколения в поколение. Однако различия в изображении одной и той же сцены или одного и того же лица все же существовали: своеобразная иконография была присуща произведениям, созданным в том или ином городе, стране, в определенный исторический период. Знание этих особенностей помогает историкам искусства устанавливать происхождение иконы, время ее создания.

На протяжении веков иконографические схемы постепенно менялись. В эпоху Возрождения в Европе старые иконографические схемы стали истолковывать более свободно, в различных жанрах начавшей развиваться светской живописи художники уже были вольны не придерживаться строгих иконографических канонов.

В искусствоведении иконографией называют также определенный метод описания и систематизации произведений искусства с точки зрения истолкования содержащейся в них символики, аллегорий, атрибутов и т. д. Под иконографией понимают также совокупность изображений какого-либо лица — писателя, политического деятеля и др.

К. БОГЕМСКАЯ

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 7. 1979

В НОМЕРЕ:

1	МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГОД РЕБЕНКА Дети в мире и мир в детях	Н. П. Дубинин
3	«Детство всегда поэтично»	А. Пахомов
10	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Живопись Древней Руси	М. Алпатов
16	РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ «Дворик» Питера де Хоха	А. Сарабьянов
19	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Мцхета	Н. Джанберидзе
23	О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ Из воспоминаний В. Ватагина	
28	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Каларашские уроки	Б. Бирюков, Н. Басараб
32	ПЕСТРЫЕ ФАКТЫ	
34	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Пастель	Б. Смирнов
38	МАСТЕРА ИСКУССТВА И. Аргунов	И. Жаркова
44	Мазерель	А. Ковалев
48	НАШ СЛОВАРЬ	

На 1-й странице обложки: З. Серебрякова. Катя с куклами. Пастель. 1923.

На 2-й странице обложки: А. Пахомов. Торжественное обещание. Литография. 1947.

На 3-й странице обложки: Питер Пауль Рубенс. Этюд молодой женщины. Мел, сангина. Около 1632—1633 гг. Роттердам. Музей Войманса.

На 4-й странице обложки: Питер де Хох. Хозяйка и служанка. Фрагмент. Масло. Около 1657. Ленинград. Эрмитаж.

Главный редактор Л. А. ШИТОВ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: А. Д. Алексин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курялко-Рюмин, М. М. Лабузова, А. А. Мыльников, Д. А. Налбандян, Б. М. Неменский, З. Г. Новожилова, К. Л. Петросян, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Т. С. Садьков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фаргышев (отв. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская. Главный художник А. К. Зайцев.

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

Адрес редакции: 123015, Москва, Новодмитровская ул., 5а.

Рукописи и рисунки не возвращаются.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 10.05.79. Подп. в печать 03.07.79. А03590. Формат 60×90^{1/8}. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,4. Тираж 82 000 экз. Цена 60 коп. Заказ 765.

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



25-29

