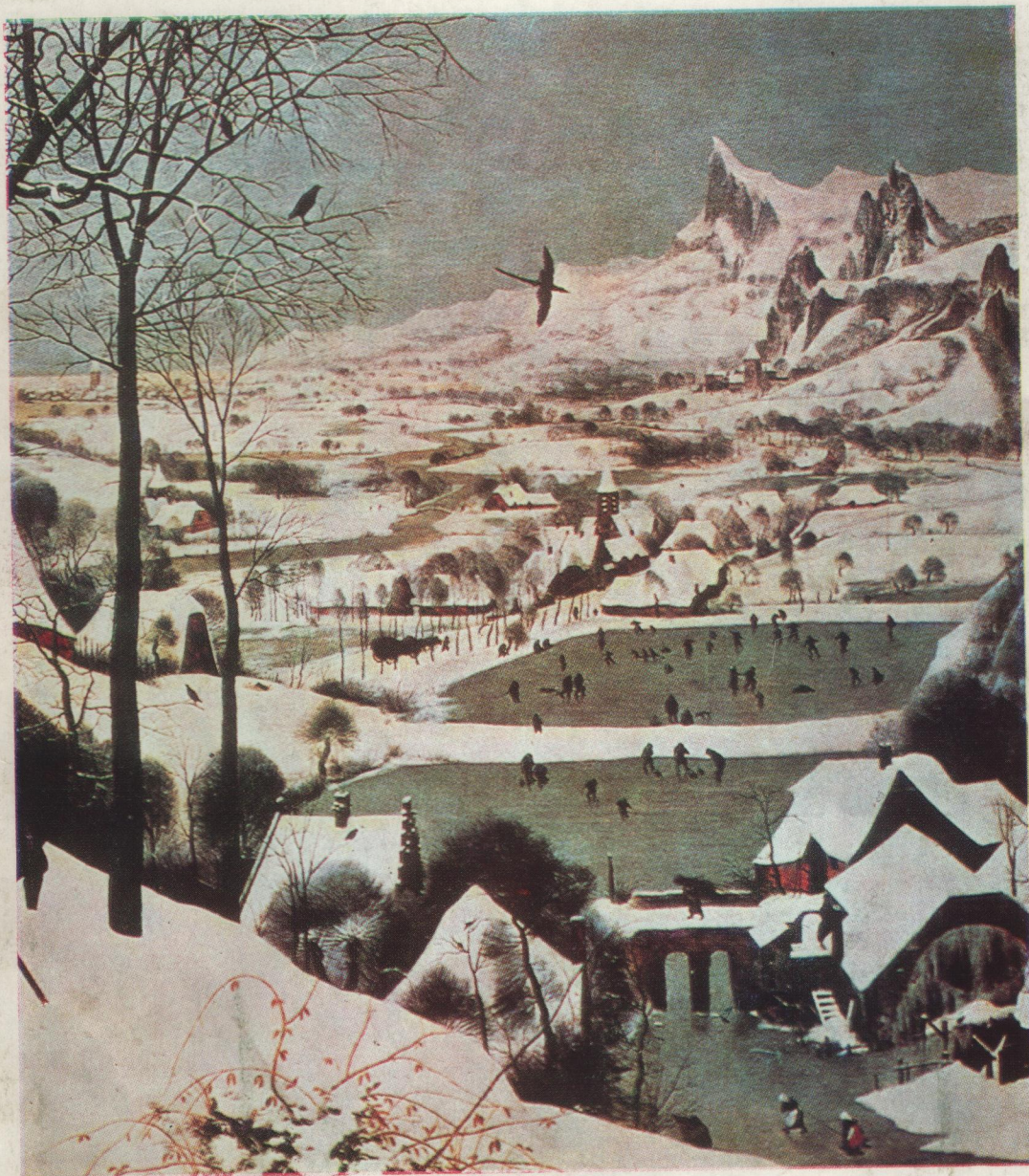


ЮНЫЙ
ХУДОЖНИК

36



2. 1980



ШКОЛА

ВО СЛАВУ ОТЕЧЕСТВА

Имя этого замечательного человека известно каждому. Двенадцатилетним подростком он уехал из деревни в Петербург на заработки. Весной 1918 года добровольцем вступил в ряды Красной Армии, через год стал коммунистом, командиром полка, дрался с колчаковцами и белополяками. Во главе легендарной 62-й армии сражался под Сталинградом. Командующим 8-й гвардейской армией встретил Победу в Берлине. В феврале 1980 года Василию Ивановичу Чуйкову исполнилось 80 лет.

Сегодня прославленный полководец и военачальник беседует с вами, дорогие читатели, о советском патриотизме, о роли искусства в патриотическом воспитании.

Время. Неудержим и вечен его бег. Его мгновения отмечены замечательными подвигами людей в мирном и ратном труде, науке и искусстве. Поколения — это шаги человечества во времени. И как не может быть очередного шага без предыдущего, так старшее поколение неизбежно предшествует молодому, опыт, лучшие традиции старших наследуются молодежью. А если говорить о революционных, боевых традициях, то они нужны молодым как воздух, как стартовая площадка для взлета в новое, еще неизведанное и на Земле и в космосе. На героическом прошлом отцов воспитывается патриотическое чувство сынов.

А что это за чувство — патриотизм? Только ли любовь, безотчетная приверженность ко всему, что свое, и порицание чужого? Патриот — это прежде всего человек, сознательно преданный Отечеству, готовый ради него на самопожертвование.

Воспитание советского патриотизма — большая, ответственная работа, от которой зависит будущее. Она необычайно многогранна. Но главное в ней — трудовое и военное воспитание, тесно связанное одно с другим. Труд — основа человеческой жизни. Он соединяет в неразрывную цепь звенья поколений. А пока существует в мире опасность войны, пока не изжито зло на планете, надо уметь не только трудиться, но и защищать свой труд. Этому учит история.

После того как в октябре 1917 года рабочие и крестьяне завоевали власть, право свободно трудиться, им сразу же пришлось браться за оружие. Плохо вооруженные, полуголодные, они под водительством партии Ленина разгромили полчища белогвардейцев и интервентов, которые мировой капитализм оснастил первокласснейшей по тому вре-

мени военной техникой. Они хорошо знали, за что борются, не боялись смерти.

Прошло совсем немного времени, и германский фашизм снова оторвал нас от мирного труда, социалистического строительства. Снова от станка и плуга люди шли в бой. Шли на смерть, чтобы отстоять завоеванное право свободно жить и трудиться. И победили всем смертям назло!..

Скоро 35 лет, как страна наша живет без войны. Все эти годы советские люди самоотверженно трудятся на благо мира и прогресса. Коммунистическая партия Советского Союза объявила одной из главных своих задач — укрепление мира во всем мире. Военная опасность не исчезла, она по-прежнему существует. Империализм вынашивает захватнические планы, раздувает гонку вооружений. И надо быть всегда во всеоружии, готовыми постоять за себя, за наши идеалы.

Для защиты Родины, мира, прогресса и счастья на земле наш народ имеет политически и идейно закаленную, проникнутую духом пролетарского интернационализма, испытанную в боях армию. Служба в Советских Вооруженных Силах — почетная обязанность каждого советского гражданина. Важное место в воспитательной патриотической работе занимает военная подготовка молодежи. Нужно учиться защищать Родину! Нужно понять ее умом и сердцем, глубоко осознать свое кровное родство с нею! Только тогда можно стать убежденным ее защитником. Только тогда обретишь подлинную силу духа, когда героические дела отцов, дедов, прадедов станут и твоим делом.

Время проходит, и с каждым ушедшим годом остается все меньше участников великих исторических событий. Собственно, события такие, как правило, не происходят часто, отстоят одно от другого на многие поколения. Но в том-то и сила рода людского, что жив он не только днем сегодняшним, а веками и тысячелетиями. О героизме советского народа в Великой Отечественной войне можно сейчас узнать от ее участников. Совсем мало осталось свидетелей революционных событий 1917 года. Недавно ушел из жизни К. В. Хруцкий — герой Шипки, последний из наших соотечественников — участников русско-турецкой войны 1877—1878 годов, принесшей свободу болгарскому народу. Лишь в памяти народной живы подвиги героев Отечественной войны 1812 года, знаменитых походов А. В. Суворова. Кусочек русской земли с названием Куликово поле напоминает нам о битве Дмитрия Донского с Мамаем... Обо всем этом и еще о многом дру-

гом мы хорошо помним и знаем. Об этом рассказывают вам на уроках учителя, написано множество книг. Об этом говорят и памятники культуры — рисунки, картины, монументы — испытанные, могучие помощники в деле патриотического воспитания трудящихся, молодежи.

Говорят: лучше раз увидеть, чем много раз услышать. Особенно это важно в патриотической работе. Ведь порой произведение искусства, безмолвный мемориал гораздо красноречивее любых слов.

Например, серия картин В. В. Верещагина на тему войны с Наполеоном. Посмотришь их — и перед тобой предстает беззаветный подвиг народный. Или замечательные панорамы Ф. А. Рубо «Оборона Севастополя» и «Бородино». Их не только разглядываешь, но невольно ощущаешь себя участником запечатленных событий. «Величественным, сильным искусством» назвал эти произведения М. Б. Греков, основатель школы советской батальной живописи. Вглядитесь в полотно В. И. Сурикова «Переход Суворова через Альпы». Здесь целая эпоха славы Отечества, бессмертие подвигов русского солдата. Смотришь на картину и словно наяву слышишь слова генералиссимуса всех войск российских: «...Мы — русские, мы все одолеем!»

А как много скажут вашему сердцу памятники Бородина и Куликова поля?! Ведь здесь произошли не только великие битвы истории, но решилась судьба народа и государства, выдержало испытание наше умение быть патриотами. Об этом следует помнить не как о фактах из учебника истории, а дорожить как замечательными строками своей биографии.



Работать, строить
и не ныть!
Нам к новой жизни
путь указан.
Атлетом можешь
ты не быть,
Но физкультурником —
обязан.



**БЬЕМСЯ МЫ ЗДОРОВО
КОЛЕМ ОТЧАЯННО —
ВНУКИ СУВОРОВА,
ДЕТИ ЧАПАЕВА.**

...ЧТОБ ДАЛЬШЕ ДЕЙСТВОВАТЬ И БЫТЬ,
ТЕ ОТОШЕДШИЕ ВИДЕНЬЯ
В ДУШЕ И ПАМЯТИ ХРАНИТЬ



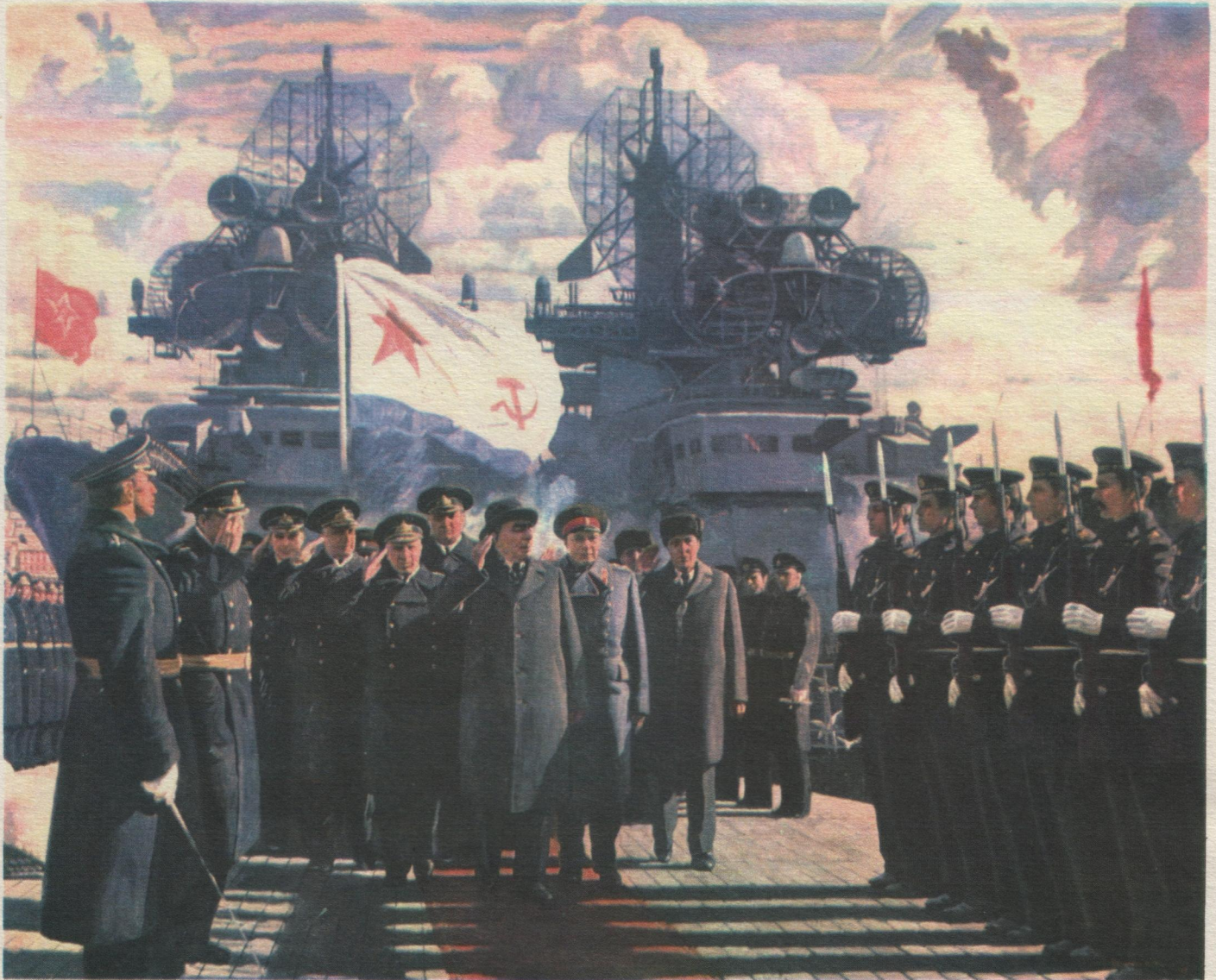
А. Дейнека.
Работать, строить и не
ныть!
Плакат. 1933.

Кукрыниксы.
Бьемся мы здорово...
Плакат. 1941.

Л. Левшунова.
«...Чтобы дальше действо-
вать и быть...»
Плакат. 1977.

Мне удалось в жизни увидеть полмира. Бывая возле впечатляющих своей художественной силой памятников, я всегда думал, сколь многое подвластно искусству!.. Оно всегда выражает определенные общественные идеи, участвует в формировании мировоззрения. В произведениях искусства

ской политики пруссаков. Борьба за мировое господство — вот идея этого памятника. В его претенциозной, напыщенной композиции аллегорические образы и рабского труда, и войны, и «великой Германии — владычицы мира». Это наглядный пример того, как искусство служит классовым ин-



Н. Соломин, Н. Денисов.
Под флагом нашей Родины.
На крейсере «Сенявин».
Масло. 1978.

неизбежно отражается история и даже политика целых государств.

Стоит, например, в Тиргартене, одном из районов Западного Берлина, бронзовый монумент «железному канцлеру» Отто Бисмарку, сооруженный в начале нашего века. На первый взгляд памятник как памятник. Таких в Европе множество: пройдешь мимо, как будто ничего особенного. Но стоит вдуматься в то, что воплотил скульптор в бронзе и граните, как вы увидите всю историю захватниче-

тересам, воспитывает милитаристский «патриотизм».

И совсем недалеко от этого места, в южной части демократического Берлина, среди тенистых платановых аллей Трептов-парка, находится другой монумент, созданный народным художником СССР Е. В. Вучетичем и открытый 11 мая 1949 года: величественный памятник-ансамбль советским воинам, павшим в боях с фашизмом. Вы все наверняка хорошо знаете его по репродукциям и фотографи-

ям. Это не только мемориал в честь погибших: композиция произведения прежде всего поражает великой жизнеутверждающей силой.

На массивном каменном постаменте, венчающем огромный курган, в выразительном, напряженном развороте застыла фигура воина-освободителя, воина-героя. В его руке меч, которым он разрубил фашистскую свастику; на другой руке солдат держит девочку, совсем еще ребенка. Открытое, волевое лицо бойца излучает силу и уверенность. Во всем его облике торжество жизни.

В чем заключается идея памятника? Мне пришлось слышать, что это, мол, просто памятник человеку, совершившему подвиг — спасшему ребенка. Действительно, в основу композиции скульптор положил реальный эпизод: во время штурма Берлина наш солдат вынес из огня немецкую девочку. Об этом подвиге писали фронтовые газеты. Но случай не был единичным. Многие бойцы, рискуя собственной жизнью в последние мгновения войны, спасали детей от гибели. Детей, быть может, тех самых завоевателей, которые еще вчера жгли, грабили, терзали нашу землю. И такие идущие от сердца поступки характеризовали освободительный, интернациональный дух нашей армии. Это было символично. Но идея памятника может быть понята гораздо шире. Советский воин, уничтоживший ненавистный фашизм, поднял на руках новую, демократическую Германию, которая должна вырасти, как этот ребенок, и в которой не будет места фашизму.

Все детали в ансамбле Третьяков-парка подчинены раскрытию основной темы — победы жизни над смертью. А скорбь о павших лишь усиливает эту мысль, делает ее близкой каждому. Мне приходилось бывать здесь со многими зарубежными военачальниками, военными делегациями — отнюдь не нашими друзьями. Но не находилось среди них человека, на которого бы памятник не произвел сильного впечатления, не заставил бы задуматься о судьбах мира, человечества, о своей собственной судьбе...

Есть еще один памятник в городе, которому отдано мое сердце, с которым неразрывно связана моя жизнь. Вы знаете о Сталинграде только из книг да из рассказов старших, о той великой битве, что длилась здесь 180 дней и ночей и в результате которой был нанесен смертельный удар фашизму. Народ соорудил на Мамаевом кургане монумент советским воинам-героям. В этом месте шли самые ожесточенные бои. После войны подсчитали, что на каждый квадратный метр земли на Мамаевом кургане приходилось более тысячи осколков от мин и снарядов. Теперь возле памятника молодые воины принимают воинскую присягу, юношам и девушкам вручают комсомольские билеты, октябряткам повязывают пионерские галстуки. Миллионы людей со всех концов планеты идут сюда поклониться героическому подвигу наших солдат, отстоявших не только этот город, но и спасших мировую цивилизацию.

Вы уже читали об этом памятнике. Но задумались ли над тем, почему там, в центре композиции, находится статуя женщины с мечом в руке? Мы —

народ миролюбивый, войны не хотим, никому не угрожаем. Пропаганда войны запрещена в СССР законом. И вдруг — женщина с мечом... Но все становится понятным, если помнить, что этот памятник-ансамбль посвящен Сталинградской битве. Мы выиграли ее. Она стала переломом всей второй мировой войны. Но впереди еще были годы сражений, необходимо было невероятное напряжение сил, духа, чтобы разгромить фашизм и добить его в собственном гнезде. И вот на месте великой битвы встала Родина-мать с обнаженным мечом, призывающая народ к полному уничтожению фашизма. Призыв этот, будто эхо, подчеркивается в деталях композиции: вы видите и артиллерию наготове, и воодушевляющие лозунги. И одновременно показан бой за город. Даже как будто голоса слышны — солдатские надписи на стенах: «Ни шагу назад!», «Стоять насмерть!»

А теперь, если вдуматься, вы поймете, что воин-освободитель в Третьяков-парке разрубил фашистскую свастику тем самым мечом, который вручила ему Родина-мать под Сталинградом...

Памятники, другие произведения искусства, хранящиеся в музеях и галереях, активно участвуют в нашей жизни. И это одна из главных задач изобразительного искусства — участие в патриотической работе, в воспитании народных масс. На эту особенность искусства указывал еще В. И. Ленин, когда говорил о плане монументальной пропаганды. Нужно, чтобы из каждой встречи с искусством вы умели вынести для себя что-то важное, что станет достоянием вашей памяти, обогатит ваше сознание, поможет в трудную минуту, укрепит дух и волю.

Многие из вас, дорогие ребята, мечтают стать художниками — скульпторами, живописцами, графиками. Если есть способности и старание — вы добьетесь исполнения своего желания. Но при этом надо запомнить главное: решив стать художником, вы, как и солдат в армии, встаете на службу Родине. И вы должны быть патриотами. Потому что «патриот — это человек, служащий родине, а родина — это прежде всего народ», — говорил Н. Г. Чернышевский. Искусство не только принадлежит народу, но и служит ему. Оно по сути своей и назначению явление общественное. Можно в совершенстве овладеть и рисунком, и живописью, и композицией и... не стать художником. Потому что созданное тобой окажется никому не нужным, кроме тебя самого.

Стать художником — значит быть выразителем своего времени, певцом народного подвига. Это значит — неустанно двигаться вперед, расти, совершенствовать свое мастерство. Думать, что я, мол, уже сложившийся художник и всего достиг, — значит обречь себя на творческую несостоятельность. «Доброе имя должно быть у каждого честного человека, — говаривал Александр Васильевич Суворов. — Лично я видел это имя в славе своего отечества, мои успехи имели исключительной целью его благоденствие».

В этих словах — суть истинного патриотизма. И надо суметь прожить так, чтобы каждый из вас, дорогие ребята, юные художники, мог сказать о себе то же самое.

Н. К. КРУПСКАЯ ОБ ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ

Надежда Константиновна Крупская (1869—1939) всю свою жизнь посвятила борьбе за счастье трудового народа, за коммунизм. Много сил и энергии она отдала решению сложных проблем педагогической науки, созданию советской школы, формированию системы воспитания, построенной на новых принципах. Она усматривала в этом одно из необходимых условий успешного построения социализма в нашей стране.

Владимир Ильич Ленин высоко отзывался о педагогической деятельности Крупской. Так, А. В. Луначарский отмечал, что в первые дни Советской власти В. И. Ленин указывал на то, что в деле народного образования «очень многое придется перевернуть, перекроить, пустить по новым путям», и советовал ему серьезно переговорить с Надеждой Константиновной: «Она будет вам помогать. Она много думала над этими вопросами и, мне кажется, наметила правильную линию...»

Надежда Константиновна Крупская по праву считается одним из основоположников советской педагогики. Ее идеи, замыслы, советы по сей день имеют большое значение. Будучи талантливым педагогом-марксистом, Крупская умела смотреть далеко вперед, потому многие ее идеи, родившиеся на заре жизни нашей страны, обрели новую силу сегодня.

Может быть, не всем известно, что Крупская была активным пропагандистом изобразительного искусства, рассматривая его как могучее средство коммунистического воспитания молодого поколения.

Искусство, по мысли Крупской, поможет подростку не только осознать самого себя, но и понять других людей, научит «слушать речь другого... слушать и его интонацию, его песню, читать на его лице, читать его движения, жесты, рисунки... глубже осознавать свои мысли и чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать».

Надежда Константиновна говорила, что искусство может научить людей лучше, тоньше понимать друг друга, «воспринимать опыт, переживания других», что способность к взаимопониманию — одна из необходимейших предпосылок формирования коллективизма у ребят.

Она особенно заинтересованно относилась к изобразительному творчеству, стремилась, чтобы возможно большее число людей приобщалось к нему, отводя в этом главную роль практическому обучению рисованию. Добивалась, чтобы дети получали разностороннее художественное образование, чтобы школьные программы по рисованию были понятными, интересными, насыщенными. Выступала против утилитарного, потребительско-

го подхода к занятиям искусством. Школа должна приобщать детей к пониманию реалистической живописи, графики, скульптуры. «Необходимо знакомить с произведениями искусства», — утверждала Надежда Константиновна, когда шло обсуждение проектов программ по изобразительному творчеству. В своих трудах она учила отличать «обывательское, безыдейное искусство и искусство идейное, дающее идею в развитии, в перспективе». Учила «применять диалектический подход — брать вещи в их реальных окружениях, в их развитии, перспективе».

Н. К. Крупская дала достойную отповедь тем, кто отрицал важную роль изобразительного искусства в деле формирования личности, отделял обучение от воспитания, стремился принизить ведущую роль изобразительной грамоты в художественном обучении и воспитании. «Подростки сосредоточивают внимание на деталях, на вырисовывании их — вопреки футуристам, которые считают, что вредно и не нужно учить точности отображения, не хотят давать ребятам теорию перспективы. Пусть ребята рисуют вкривь и вкось, что за беда. Косой рисунок еще лучше может передать настроение. Но техника требует именно точности. Нельзя учить неточности на кривых рисунках. Борьба за технику диктует серьезную борьбу, в частности, с футуристическими уклонами в преподавании рисования. От ремесленного копирования лучше всего будет страховать правильное обучение изоискусству с первой ступени, умение понимать художественные произведения... Футуристы говорят: «Точности изображения пусть учит черчение, задачи искусства другие». Это неверно. Это просто желание отмахнуться от требования, выдвигаемого жизнью». Так писала Н. К. Крупская в статье «Внимание изобразительному искусству в школе» (1931 г.).

Отстаивая марксистско-ленинские позиции в искусстве, Н. К. Крупская критиковала тех, кто не учитывал идейного содержания произведений искусства: «Содержание, идея картины является центральным вопросом. Если мы всерьез хотим поставить искусство на службу социалистическому строительству... мы должны глубоко продумать идеологическое содержание картин... Нужна только правильная марксистско-ленинская оценка этих картин как продукта идеологического творчества данного класса в определенный исторический период».

В те годы очень серьезно ставился вопрос о политехническом образовании. Надежда Константиновна много выступала по этой проблеме с докладами, писала статьи. В своих разработках она опиралась на учение В. И. Ленина о политехническом образовании, и ее труды послужили для советской педагогики верным ориентиром. Мы не должны и теперь забывать указания Крупской о роли изобразительного искусства в этом большом деле. «Рисование, — говорила она, — такая же необходимая часть изучения техники, как и экскурсии, изучение физики и т. д. Это — чрезвычайно важная вещь». Вот так, в один ряд со столь важным предметом, как физика, ставит



И. Космин.
Портрет
Н. К. Крупской.
Пастель. 1933.

Надежда Константиновна и изобразительное искусство, в частности рисование.

Немаловажное значение Крупская придавала тому, как, какими методами, какими способами должны обретать дети «умение отображать виденное», овладеть техникой рисунка. Ребятам нужно учиться «схватывать основное, характерное, взятое в реальных связях», — говорила Крупская. Некоторые пытались идти путем прямого подражания. «Чтобы избежать ремесленного копирования», — учила Надежда Константиновна, нужно уметь «понимать художественные произведения» и обладать привычкой «брать вещи в их реальных связях и опосред-

ствованиях, в их развитии». Крупская подчеркивала, что это необходимо делать, так как «рисунок теснейшим образом связан с глубиной понимания, с представлением человека о предмете».

Надежда Константиновна выявляла и обратную зависимость: при помощи изобразительного искусства будут «понятнее, ближе, яснее те или иные явления, те или иные идеи». Или: «Через отображение углублять его (ребенка. — Н. М.) понимание вещей». Это как раз та образовательная функция искусства, которая играет такую важную роль в учебно-воспитательном процессе.

Н. МОДЕСТОВА,
кандидат педагогических наук

«ФЕВРАЛЬСКАЯ ЛАЗУРЬ» ГРАБАРЯ

Настали чудесные солнечные февральские дни. Утром, как всегда, я вышел побродить вокруг усадьбы и понаблюдать. В природе творилось нечто необычайное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник — праздник лазуревго неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреновом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей. Заглядевшись на нее, я уронил пал-

ку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то пере звоны и перекликивания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба. «Если бы хоть десятую долю этой красоты передать, то и то будет бесподобно», — подумал я.

Я тотчас же побежал за небольшим холстом и в один сеанс набросал с натуры эскиз

будущей картины. На следующий день я взял другой холст и в течение трех дней написал этюд с того же места. После этого я прорыл в глубоком снегу, свыше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита, со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху. Холст я заранее в мастерской подготовил под лессировку неба, покрыв его по меловой, впитывающей масло поверхности густым слоем плотных свинцовых белил различных тональностей.

Февраль стоял изумительный. Ночью подмораживало, и снег не сдавал. Солнце светило ежедневно, и мне посчастливилось писать подряд без перерыва и перемены погоды около двух с лишним недель, пока я не кончил картину целиком на натуре. Писал я с зонтиком, окрашенным в голубой цвет, и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернул его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексy от горячего под солнцем снега, и он оставался в холодной тени, вынуждая меня утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления.

Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение из всех до сих пор мною написанных, наиболее свое, незаимствованное, новое по концепции и по выполнению.

С этого времени в течение всего февраля, марта и половины апреля я переживал настоящий живописный запой, с утра до вечера, пока еще светло, работа на натуре.

И. Э. Грабарь. Моя жизнь.
Автобиография.
М. — Л., «Искусство», 1937.

И. Грабарь.
Этюд. Фрагмент.
Масло. 1904.

И. Грабарь.
Февральская лазурь.
Масло. 1904. ГТГ.





«ВРЕМЕНА ГОДА» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ

Творчество Питера Брейгеля Старшего (1525—30—1569) — наивысшее выражение нидерландского Ренессанса. Именно гений Брейгеля поднял живопись Нидерландов на недостижимую высоту.

Как и всякий подлинный живописец, Брейгель вкладывал в свои творения глубокий философский смысл. Направленные против жестокости и несправедливости, его работы донесли до нас острую боль их создателя, тревогу за судьбы родины и мира, народа и человечества. Но эта боль соединялась с неиссякаемой верой в совершенство и достоинство личности человека, с мечтой об идеальном устройстве мира на основах гармонии, разума, света и чистоты.

Мы не можем знать всего, что довелось создать Брейгелю — «художнику величайшего трудолюбия и великолепного мастерства». Любая его картина, любой рисунок, дошедшие до нас, — бесценный дар. Но и среди этих шедевров есть такие, в которых мастер выразил себя особенно полно. В их ряду — цикл картин, известных теперь под общим названием «Времена года».



Мир, в котором жил Питер Брейгель, не знал покоя. Более полувека его родиной, его Нидерландами, правили Габсбурги — сначала император Карл V, теперь король Испании Филипп II. Ересь и вольнодумство, все, что казалось опасным монаршей власти, преследовались с чудовищной и непреклонной жестокостью. За доносы платили щедро. В Антверпене, Брюсселе, Генте, в других больших и маленьких городах творили расправу суды и палачи инквизиции. Приговоры мало отличались друг от друга: плаха, костёр; женщин заживо закапывали в землю.

Жители гордых и богатых нидерландских городов были задавлены налогами, унижены постоянным страхом, растущим беспорядком. Дым от ко-

стров инквизиции стлался по улицам, люди боялись доверять друг другу, с тревогой ожидали завтрашний день, с тоской вспоминали вчерашний.

Тогда Нидерланды не были еще единым государством. Однако общая судьба и общие страдания сближали жителей Фландрии, Эно, Брабанта, Лимбурга и других небольших провинций, что издавна назывались Нидерландами — Низкими землями. А Брейгель жил и в Антверпене и в Брабанте, прошел через много городов и сел, и теперь уже никто не знает, какое место в Нидерландах почитал он своей родиной: ничто не было ему чужим в этом пасмурном краю, уже тогда прославленном в Европе редким трудолюбием своего народа, непокорным его

нравом и умением стойко бороться с любыми испытаниями.

Когда Питер Брейгель писал свои «Времена года», казалось, силы и терпение людей были на исходе. Недавно Брюссель покинул кардинал Антуан Перрено де Гранвелла, чья изощренная жестокость представлялась главной причиной народных страданий. Но ничто не изменилось с его отъездом. По-прежнему дымились костры, и пепел сожженных, как говорится в бессмертной книге о Тиле Уленшпигеле, стучал в сердца их сограждан.

А в жизни самого Брейгеля словно наступило некоторое успокоение. Художник женился, у него был годовалый сын. Недавно переехал он из Антверпена в Брюссель — столицу Брабанта, да, в сущности, и всех Нидерландов, нарядный город, где был великолепный, почти королевский двор, где остро и беспокойно ощущалось движение политической жизни. Конечно, Брейгель не мог знать, что через два года в Брюссель войдут испанские войска безжалостного герцога Альбы, что

прольется кровь благородных заступников народа — Эгмонта и Горна, и тысяч невинных, безвестных людей. Возможно, он, Брейгель, с горькой пронизательностью смотревший на мир, предчувствовал, что лихие времена скоро сменятся еще более тяжкими. И постарался хоть ненадолго прикоснуться к какой-то новой для него грани жизни, за которой мерещилось не темное отчаяние, но устойчивые законы неторопливо и спокойно текущего бытия.

За свою еще не слишком долгую жизнь Брейгель написал множество картин, где мир был блистательно великолепен и одновременно страшен. На картинах его переливались густые, сияющие цвета; крошечные, тщательно прописанные детали сливались в величественно-стройное целое. Но эти удивительные краски, упругие, мастерски найденные линии изображали — и очень часто — уродливых, жалких людей, видения, подобные ночным кошмарам. Чудовищ, отвратительных, невероятных, кажущихся живыми, существующими реально.





Художник с юности видел жестокость, пытки, казни — все это не укладывалось в сознании; душа его была потрясена, а ум отказывался объяснить царящую несправедливость, понять, почему попираются доброта, простая человечность. И потрясение это рождало в картинах Брейгеля странный, будто вывернутый наизнанку мир, где жили отвратительные, наводящие ужас нелюди, явившиеся из самых мрачных народных сказаний. Борьба грозных социальных сил была неведома Брейгелю, но тревожное ее эхо оживало в написанных им фантазмагориях, где нечисть омерзительно и вместе с тем точно пародировала людскую жестокость. Где за адскими гримасами существ, созданных смятенной фантазией живописца, чудилось само людское горе, истекающее кровавыми слезами. Таков мир в знаменитейших картинах Брейгеля, написанных незадолго до «Времен года», — в «Триумфе смерти», «Безумной Грете», да и во многих других его произведениях.

У Брейгеля были и иные картины, где, казалось бы, ничего мрачного не происходило. Он писал сцены, на первый взгляд занимательные, даже забавные, но не было радости в этих работах. Только тревога, сухая насмешка. Люди казались жертвами собственных пороков и суетных страстей. Исключения были редки — художник воспринимал мир как юдоль горя, царство обмана, страданий нравственных и телесных. Только в природе, что виднелась в глубине его картин, оставались крупницы гармонии и покоя. Зрители находили в картинах мастера нечто созвучное собственным тревогам, собственному томительному беспокойству; согласие же линий и красок вносило чувство успокоения в мятущийся, обезумевший мир.

Но художник ощущал, вероятно, что не может искусство жить лишь отрицанием, горечью, болью. Он начинал задумываться о том, что есть и такое, перед чем бессильны произвол, лихоletь, даже суды и казни. Все равно остается

радость любви, трудное счастье матерей, неизменная череда часов, дней, лет; все равно подымается по утрам солнце и дышит теплой влагой земля весной, ласточки проносятся над шпилем ратуши, распускаются цветы, зреет хлеб. Рано или поздно нехитрые эти истины открываются не просто уму, но сердцу художника. И тогда легче и глубже дышится, иной мерой измеряет мастер горести и радости бытия.

Нет, Брейгель не стал иным. Просто, видимо, настала потребность увидеть свою землю как целый мир, разглядеть за будничной жизнью земляков труды и дни человечества. «Сотри случайные черты — и ты увидишь: мир прекрасен. Познай, где свет, — поймешь, где тьма», — писал Александр Блок в одной из самых трагических своих поэм. Нечто подобное испытывал и Брейгель. Ему еще придется вернуться к горечи прежних картин. Но он должен был познать и показать гармонию, мудрость мира. Мира, без веры в который нельзя жить людям.

И Брейгель написал «Времена года».

Попутно заметим, что никому не ведомо, сколько в серии было работ*. Здесь пойдет речь лишь о четырех картинах. Это «Сумрачный день», «Жатва», «Возвращение стад» и лучшая, удивительнейшая из них — «Охотники на снегу». Все они почти одного размера — полтора с небольшим метра в длину, все написаны маслом на дереве, как обычно работал Брейгель.

Важны не сами времена года, но что-то иное, несравненно более существенное: быть может, мучительное беспокойство природы, когда меняется ее сокровенная жизнь — ведь сколько смутения в картинах, связанных с весной и осенью, — в «Сумрачном дне» и в «Возвращении стад». Может быть, необъятность далей, тревожный и вольный простор — это есть в каждой картине. А возможно, и сосредоточенная, загадочная жизнь людей в огромном, распахнутом взгляду мире, жизнь, созвучная ритмам самой природы.

«Сумрачный день» и «Возвращение стад» — картины, посвященные времени перемен. На обеих — тяжелые тучи, гонимые с моря обычными во Фландрии или Брабанте студеными ветрами; голые ветви, сплетенные в нервный узор; далекие скалы на берегах широких, к горизонту уходящих рек. Холодный, беспокойный мир изображен во всех деталях до самого моря, которое углубляется в глубине.

На этих картинах жизнь еще полна тревоги: свистит ветер, волны раскачивают, захлестывают, топят даже могучие многопалубные суда («Сумрачный день»); спешат погонщики скота, и словно слышатся хриплое дыхание стада, грузные

* Предполагают и четыре, и пять, и даже двенадцать — по числу месяцев. Скорее всего их было шесть — сохранился документ 1594 года, где говорится о шести картинах, представляющих двенадцать месяцев. В этом случае серия состояла из следующих картин: 1. Не дошедшей до нас композиции, изображающей март и апрель (год начинался в ту пору с пасхи). 2. «Сенокос» — май и июнь. 3. «Жатва» — июль и август. 4. «Возвращение стад» — сентябрь и октябрь. 5. «Охотники на снегу» — ноябрь и декабрь. 6. «Сумрачный день» — январь и февраль. Но и это не более чем гипотеза.



шаги по прелой весенней земле. А вдали, на берегу, зловещим напоминанием о тягостных временах стоят виселицы. Неизменная череда времен года, бескрайняя земля и труд людей напоминают о вечности: кисть художника стремится прикоснуться к этим спокойным непреходящим ценностям.

И хотя силы зла не дают забыть о себе, не они царят в этих картинах. Они не могут помешать увидеть то прекрасное, что несет с собой естественное и неутомимое движение жизни. Торжественные багрово-бурые оттенки приносят ощущение сокровенного праздника, возвращающейся к новой весне природы; ликующий ветер, чудится, сейчас разорвет облака, а буря — она далеко. И перед «Сумрачным днем» о ней забываешь, погружаясь в созерцание домов, деревьев, тяжелой, влажной, будто дышащей земли. Тревога звучит под сурдинку, как «memento mori» древних, но и о ней, оказывается, — а это редкость у Брейгеля — можно забыть. И можно не думать о виселицах, глядя на «Возвращение стад», а наслаждаться суровой гармонией звучных темно-золотых, ржаво-коричневых тонов, ощущать угловатую грацию тяжелой поступи стада, прозрачно-льдистый воздух поздней осени.

Но полный, вожделенный покой наступает лишь в «Жатве». Далеко, насколько видит глаз,

Питер Брейгель.
Художник и знаток.
Рисунок пером.

Питер Брейгель.
Охотники на снегу.
Масло. 1565.

Питер Брейгель.
Жатва.
Масло. 1565.

Питер Брейгель.
Сумрачный день.
Масло. 1565. Фрагмент.

Питер Брейгель.
Возвращение стад.
Масло. 1565.





раскинулись пологие невысокие холмы; нечастое в Нидерландах солнце палит с дурманящей щедростью. Людми владеет мерный ритм ничем не потревоженного труда или счастливая, валящая с ног усталость. Вода и хлеб, возвращая силы жнецам, обретают свой изначальный смысл. Мирное согласие царит на земле, отдающей возвращенный хлеб. Но в огромном этом, теплом и беззаботном пейзаже люди все же написаны с почти прежней насмешливой горечью.

Брейгель будто не приемлет вполне им же изображенную гармонию между людьми и природой, он настроен и недоверчив, хотя сам с несомненной пылкостью стремится создать исполненную мудрого покоя картину.

Только в «Охотниках на снегу» совершается наконец это таинство, когда художник без оговорок и иронии, без скорби и скепсиса принимает и воссоздает гармонию вселенной.

Именно вселенной. Нигде еще так не открывался простор земли, «планеты Земли», как сказали бы мы сейчас. Более того, сегодняшний зритель может по праву добавить, что в этой картине Брейгель обрел «космическое видение»: так грандиозен и бесконечен пейзаж, так бездонно холодное светлое небо, так искусно соединены художником сиюминутные заботы людей с величественным течением времени.

Все есть в этой картине: даль, которую не охватить взглядом, и близкие — как будто можно дотронуться рукой — шершавые стволы звонких от мороза деревьев; печальные, безлюдные скалы у самого горизонта и дома, излучающие покойное тепло. Торопливый шаг сосредоточенных охотников и беззаботные дети на льду; есть здесь стремительный полет синицы и неподвижная тяжесть словно осевших под снегом крыш. Синий блеск льда, глубокие следы в пушистом снегу, трогательный мостик, по которому идет женщина с охалкой хвороста, и кусты, узенькие улицы, речки, колокольня, роци, башенки, крутые склоны и уютные дорожки между сугробами... Все это уменьшается к горизонту, но не кончается, тянется в бесконечность. Земля доверчиво и дружелюбно открывается взгляду. И покой, неведомый прежде яростной кисти Брейгеля, льется с картины в душу зрителя.

В истории живописи много зимних пейзажей. Но ни один из них не создает подобного впечатления вселенной, открытой взгляду и разуму. Здесь настало время сказать о том, что труднее всего объяснить словами: в чем же единственность, неповторимость живописи Брейгеля, почему именно его линии, его краски способны превратить будничные пейзажи в вещь картину, где оживает не просто земля Брабанта, а действительно сама вселенная.

Проще узнать руку Брейгеля, нежели объяснить, как узнают ее. Но смотрите — вот Брейгель рисует людей: очертания их фигур даны линиями упругими и напряженными, как стальные пружины. У каждой линии стремительный и горделивый путь, она словно вибрирует, сгибаясь, а выпрямляется с легкостью лука, у которого спущена тетива. И не только человеческие

фигуры или силуэты деревьев, но даже просветы между ними имеют свои тщательно продуманные очертания, подобно тому, как в речи актера и паузы красноречивы. Вот Брейгель берет кисть — он и объем насыщает настойчивой густой материальностью, в его фигурах есть особая литая плотность, словно изображенным персонажам или предметам «тесно» в очертаниях, данных художником. Вот создается удивительный узор темных силуэтов людей и собак на фоне снега. В неподвижности навсегда остановленных в картине людей чудится никогда не прекращающееся движение. Уверенный шаг охотников к долине объединяет первый план с простором огромного пейзажа. А летящая на фоне дальних гор синица — она рядом с нами, быть может, даже ближе к нам, чем охотники. Мастерским этим приемом соединяется самое близкое с самым далеким, малое — с великим, сиюминутное — с вечным. И продуманная, головокружительная ритмика опущенных снегом древесных стволов и ветвей; как музыка выверенная мозаика заснеженных крыш, округлость кустов; упругие очертания гор так перекликаются с контурами фигур охотников. Единая «мелодия» линий и форм повторяется всюду, варьируется на разные лады, заставляя ощущать дальние горы и бег щенка, поступь охотников и лет птицы как части одного целого и неделимого мира — огромного, но нечужого, пусть незнакомого, но не внушающего тревоги.

А цвет — он звучит здесь с непривычной строгой умиротворенностью. Снег чуть золотист, строгие очертания сизо-голубых речек и прудов уверенно ведут вдаль. Во льду, точно прикикая к заснеженной земле, отражается небо. Желтоватые ветки на снегу, кирпич и дерево домов вносят теплые оттенки в палитру зимы: у горизонта теплеют и небо и горы — тепло и холод сначала спорят, а затем сливаются на последнем плане, знаменуя наступившее согласие колорита. Все это ощущается в картине одновременно, сразу. И удивительно, что ошеломляющий общий эффект не мешает любоваться щемяще-трогательными подробностями. Впрочем, нидерландские мастера издавна владели этим секретом.

Перед «Охотниками на снегу» можно поверить, что великий мастер хоть ненадолго отошел от мучительной веры в несправедливость жизни, от мысли о невнятности ее путей, или скорее, как думали в ту пору, рока. Только тот, кто изведал всю меру отчаяния, способен понять, что обыденное течение трудов и дней — уже счастье, что вселенная огромна, удивительна и сказочно интересна. Ибо вещи, явления в «Охотниках на снегу» обрели утерянный ими первоначальный и добрый смысл: греет, но не сжигает огонь; легко парят птицы — не воронье каркает над пепелищем; даль не пугает, а привлекает открытостью — земля не юдоль печали, а обжитой дом людей. Трудно отыскать в истории искусства другую картину, в которой планета Земля ощущалась бы как драгоценная обитель всего человечества и каждого человека.

М. ГЕРМАН



— Во время раскопок на местах древних поселений археологи находят различные предметы быта: вещи домашнего обихода и украшения, орудия труда и боевое оружие. На многих из них сохранились изображения людей и животных, геометрические фигуры, составляющие порой затейливый рисунок. Только ли стремление к красоте нашло отражение в этом узорочье? Или древний орнамент имеет еще какое-то значение?

— Орнамент, донесенный до нас археологическим материалом, складывался веками, а порой и тысячелетиями. И конечно, дело не только в извечной тяге человека к красоте. Все гораздо сложнее. Многие мотивы связаны с мировоззрением наших далеких предков и имели для них вполне определенное значение. Так, горизонтальная волнистая линия обозначала воду. Та же линия, повернутая

ОРНАМЕНТ СКВОЗЬ ВЕКА

На вопросы «Юного художника» отвечает Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий СССР, директор Института археологии Академии наук СССР, академик
**БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ
РЫБАКОВ.**

Наличник окна светелки крестьянского дома. Резное дерево. Нижегородская губ. 2-я половина XIX века.

вертикально, — уже дождь, столь необходимый земледельцу. С помощью креста, или круга со вписанным крестом, или нескольких перекрещивающихся линий изображали солнце, огонь.

Но суть не в отдельных элементах орнамента, которые используем в декоративном искусстве и мы. Главное — в сочетании этих фигур, являющихся как бы иероглифами. Перед нами система письменности, только очень своеобразная. Недаром глагол «писать» имеет два значения: можно писать письмо, а можно — картину. В древности человек еще не знал такого различия. Составляя свои узоры, древний художник тем самым писал целые фразы — заклинания, в магическую силу которых он верил.

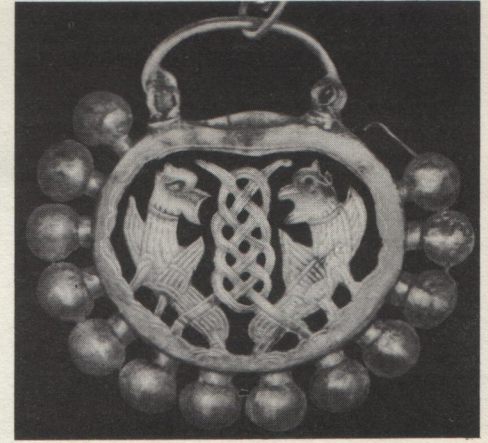
Вот глиняный сосуд, которому пять тысяч лет. На нем — настоящая «картина» мира: небо



Пластинчатый браслет. Серебро, позолота. Гравировка. Киев. XII—XIII вв. Фрагмент.

Верхнюю зону браслета мастера часто расчленяли несколькими аромками, внутри которых гравировали изображения птиц, зверей, людей, деревьев. В нижней преобладали два мотива: распластанные корневища и ритмичная «плетенка» — древняя идеограмма воды. Вода и корни — прекрасное выражение идеи плодородия.

Колт с мотивом орла. Золото. Перегородчатая эмаль. Киев. XII — начало XIII века.



с запасами воды, текущие по «воздуху» дождевые струи, земля с растениями и точечками семян. Этим рисунком древний земледелец как бы говорил: «Пусть пойдет дождь!»

Глядя на орнамент, мы можем понять, как этот человек воспринимал природу, представлял устройство мира. Он не знал, что дождевые тучи образуются из земных испарений. Где-то над землей, считал он, расположена твердь — голубой купол, выше которого находятся водные запасы. Иногда они проливаются на землю дождем. Когда быть дождю — зависит от божества, к которому хлебопашец обращался с молением. Видите, как много может рассказать орнамент. Поистине это язык тысячелетий.

— Удивительный мир образов, словно пришедших из народной сказки, окружал русского крестьянина совсем еще недавно — на рубеже XIX и XX веков. Жил он в доме, увенчанном резным конем, с оконных наличников смотрели на него русалки, драконы, Павы-птицы. В доме тоже многое показалось бы нам необычным. И на полотенцах, что висят по стенам, и на подзорах кроватей, на пряхках и на посуде — всюду украшения из крестов и ромбов, женские фигурки — то держащие под уздцы коней, то с птицами в поднятых руках... Какова история этих таинственных образов? Как связаны они с народными представлениями о земле и человеке, живущем на ней?



И. Дружинин, Е. Дружинина. Крестьянка с собачкой. Архангельская обл., Каргопольский р-н, дер. Гринево. Конец 1930-х гг.



— Декоративному искусству русской деревни не одна сотня лет. Правда, в руках у нас, как правило, материалы конца прошлого — начала нынешнего века. Однако и крестьяне — современники Петра Великого, и крестьяне времен Ярослава Мудрого украшали свой быт, по сути дела, одними и теми же узорами.

Взять, например, вышивку. На северорусских полотенцах часто можно встретить изображение женщины, держащей под уздцы коней. Или женщины с воздетыми вверх руками, а по обе стороны от нее изображены птицы. Каково содержание этих образов? Ответить на вопрос будет проще, если вспомнить, что подобная композиция встречается еще на праславянских вещах VII века до н. э. Женщина с поднятыми руками обращена к солнцу, а по бокам — лебеди, как бы влекущие светило по небу. Прошло почти три тысячи лет, а образ сохранился! Он перекликается и с сюжетом античного мифа о том, как лебеди Аполлона тянут по небу солнечную колесницу. Очевидно, перед нами отражение представлений древних славян о какой-то богине весны. Может быть, той самой Ладе, о которой поют: «Ой, Ладо, ди-до, Ладо...»

Итак, перед нами миф, вышитый на холсте. Точнее, отголосок какого-то древнего, неведомого нам мифа. Таково, по сути, и все русское народное искусство недавнего прошлого. Образы его восходят к глубокой древности, когда люди совсем

Колт с изображением грифонов. Серебро. Чернь. Киев. XII в.



Кокошник владимирско-нижегородского типа (тыльная сторона). Золотное шитье. Конец XVIII века.

Верхняя часть народного костюма всегда была связана с идеей неба. На кокошнике изображено древо жизни с сидящими на ветвях птицами.

Фрагмент юбки-подольницы. Ткачество. Олонецкая губ. Конец XIX в.

Приглядитесь к узору. Вы увидите стилизованные фигурки оленей, как бы идущих по кругу. Ромб в середине — солнце.

Фрагмент женской рубахи. Вышивка. Олонецкая губ. Конец XIX века.

Это один из самых распространенных сюжетов народной орнаментики: всадники, предстоящие мифическому «древу жизни» — олицетворению добра, мирного производства.

не так, как мы теперь, без опоры на завоевания науки, осмыслили мир. И не только осмыслили, но и пытались своим искусством воздействовать на него. Ведь что такое миф? Это поэтическое восприятие природы, неотделимое от заклинания сил, которые, по мнению людей средневековья, ею управляли.

Русский человек той поры ощущал себя необходимой частью мироздания (миро-здания — вдумайтесь в изначально-

ный смысл слова). Обращение, а значит, и приобщение к могущественным силам природы было для него делом жизненной важности, глубоко духовным актом. Поэтому в изготовление того или иного предмета быта, в его украшение мастер вкладывал всю душу. И, что не менее важно, в своих произведениях он отражал свое представление о мире, творил как бы «модель» познанного им мира.

Примером такого отражения

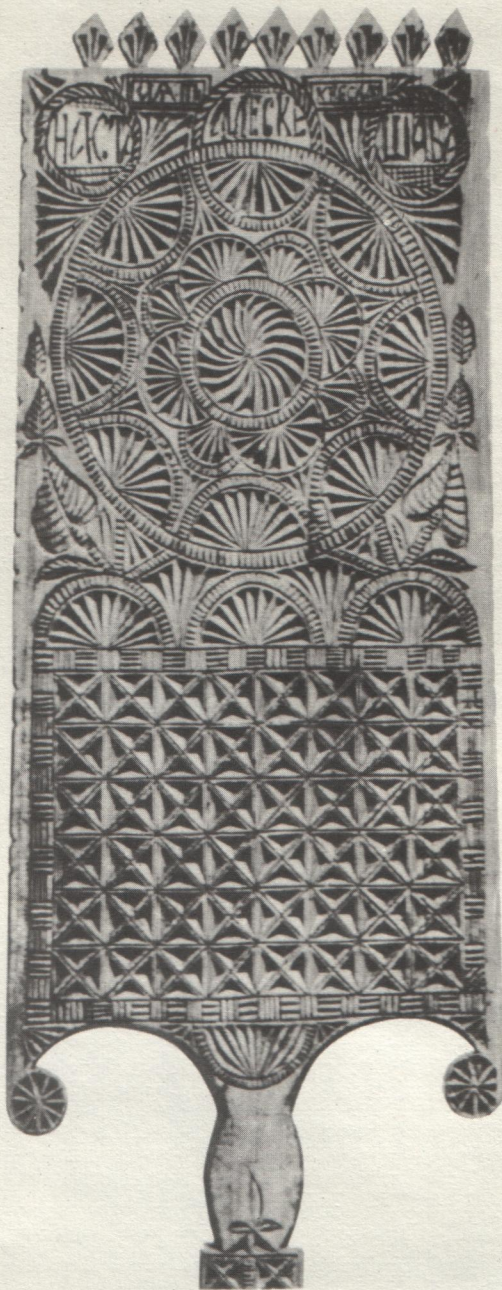


большого мира вселенной в малом мире повседневного быта может служить народная одежда. Подол женской рубахи и юбка-панева часто были украшены тканым либо вышитым орнаментом, содержащим древние идеограммы земли, засеянного поля — квадратики с точками посередине. На рубахах выше пояса — веточки, цветы, условные изображения растений. Все эти узоры выражают идею земли, плодоносящей почвы.

Верхняя часть костюма всегда связана с образом неба. Потому многие русские наименования женских головных уборов восходят к названиям птиц — существ, как бы связывавших землю и небо: кичка (утка), сорока, кокошник (от «кокошь» — курица). На челе уборов очень часто изображались солнце, звезды и композиции, связанные с небесным «ярусом» мира. К кокошнику на лентах прикреплялись «пушки» — шарики из птичьего пуха, висящие у висков или над плечами. Эти вертикальные ленты, иногда сплошь затканые бисером, могут выражать идею дождя — небесной влаги, необходимой пахарю. Все это можно было увидеть еще в прошлом веке. В Киевской Руси цепочки-рясны, свисавшие с кокошника, завершались подвесками-колтами с изображениями птиц или фантастических крылатых дев (сиринов, русалок), тоже связанных с дождем.

Серебряные плетеные пояса древнерусских женщин были украшены на концах (свисавших до колен) головами ящеров, символизирующих нижний — подземно-подводный мир. Таким образом, одетая в праздничный наряд русская княгиня XII столетия или крестьянка XIX века представляли собой как бы модель вселенной.

А жилище крестьянина? Рассмотрите повнимательнее горюдецкий наличник прошлого века. Наверху, над полукругом «небосвода», показаны три солнца: утреннее, полуденное и вечернее. Ниже солнечного хода, над самым оконным проемом изображены «рощения» с сидящими на ветвях птицами. Внизу, под окном, — русалка-бере-



Лопасть прялки. Резное дерево. Вологодская губ. 1890.

Гармонией тончайших геометрических фигур мастер не просто изобразил схему солнечного круговорота, но выразил идею гармонично и мудро устроенной вселенной с ее неизблемым и математически точным ходом светил.

Ковш. Резное дерево. Русский Север. Начало XIX века.

Один из символов солнца — крест. На резных ковшах рядом с ним часто изображался конь или утка. Ведь на протяжении многих веков в народе жило поэтическое представление о том, что днем по небу светило везут кони, а ночью по подземному океану его влекут плавающие по воде птицы.

С. Веселов. Чашки. Расписное дерево. Горьковская обл., Ковернинский р-н, дер. Семино. 1976.

В творчестве современных народных мастеров продолжают жить древние образы солнца, древа жизни, Павы-птицы.

Фрагмент паневы. Ткачество. Брянск. 2-я половина XIX века.

Подол женской одежды часто украшали орнаментом, содержащим древние идеограммы земли, засеянной пашни.





гиня (от слова «беречь», «оберегать») и ящериобразные львы. Человек, смотревший из своего дома в такое окно, оказывался как бы в центре мироздания. Над ним были птицы, кроны деревьев и солнце, идущее по небу, а под ним — фантастические существа, олицетворение водной, глубинной стихии.

Очень полно средневековое восприятие мира отразилось в

убранстве русской прялки. С глубокой древности с прялкой и нитью человечество связывало представления о жизни. Например, у южных славян существовал миф о богине Срече — красивой девушке, прядущей золотую «нить жизни». Считалось, что Среча заботится о нивах, о стадах, помогает человеку в борьбе со злом. Это удача, добрая судьба. Ей противостоит

злая судьба — Несреча, о которой говорили, что она «танко преде», то есть прядет нить, которая легко может оборваться.

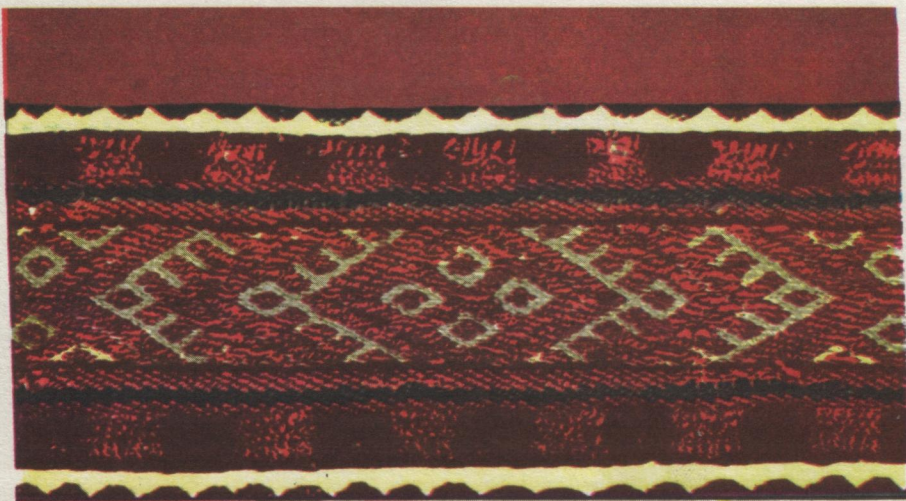
Первое, что обращает внимание на прялке, — это обилие солнечных (солнечных) знаков. Простейшая схема узора такова: в верхней половине лопаски изображается огромное солнце. Под ним, в нижней половине, — прямоугольник земли, пашни (иногда представленной древней идеограммой: косо поставленный квадрат разделен на четыре части, внутри каждого деления — точка). А еще ниже, на шейке прялки, — опять солнце, теперь уже «подземное».

В простейшем виде здесь представлена геоцентрическая гипотеза, согласно которой Земля неподвижно покоится в центре мира, а небесные светила движутся вокруг нее.

Обилие солнечных знаков нельзя расценивать только как излюбленный декоративный прием. Система их расположения говорит о более глубоком значении этих образов, выражающих идею вселенной в целом. Дневной и ночной бег солнца по краям прялки, вокруг кудели, из которой прядется «нить жизни», составляет неотъемлемую часть того комплекса представлений, которые уже в незапамятные времена сделали прялку средоточием размышлений о круговороте мира и о человеческой жизни.

— У наших читателей непременно возникнет вопрос: как объяснить тот факт, что образы, восходящие к столь древнему мировосприятию, дожили до XIX и даже XX века?

— За последние столетия ритм жизни человечества неизмеримо вырос, особенно в нашем веке. Исторические изменения, которые в иные времена заняли бы сотни лет, совершаются сейчас буквально на наших глазах. Искусство, о котором мы говорим, возникло и достигло своего зенита, когда человечество еще не «торопилось» жить. Многие поколения жили тогда в рамках одной формации, одной культуры. Чтобы выработалась традиция (ведь культура — это прежде всего традиция),



требовались века. От поколения к поколению она укоренялась в сознании людей, была освящена многовековым прошлым.

Русская деревня истари жила землей. Земледельческий уклад породил не только идею «небесной воды», но и сельскохозяйственную обрядность вообще. Основой этих обрядов был аграрный цикл: земля — семя — новые колосья. Существование земледельца неотделимо от годового круга солнца: весна и лето были связаны с представлением о жизни природы, зима же олицетворяла ее смерть. И засеянная хлебом нива, колосящаяся под лучами летнего солнца, была в сознании народа своеобразным синонимом понятия счастья. Этим и жила на протяжении многих веков наша Россия.

Подобному мировосприятию соответствовала и образная система народного искусства — очень цельная и тонко разработанная. О некоторых элементах ее мы уже говорили, нужно только добавить несколько слов о растительном узоре. Основное значение его — прославление жизненной силы природы, хвала плодородию земли.

Шли века, менялась жизнь, и многое стиралось в памяти народа. На рубеже XIX — XX столетий даже вышивальщицы не знали смысла большинства повторяемых ими изображений. Тайна их, казалось, навсегда скрыта в веках. Но ничто не исчезает сразу и бесследно. Что-то хранят в памяти народные мастера и поныне, некоторые традиционные образы продолжают жить и в наши дни. Задача ученых — расшифровать их. Время от времени нам это удается.

— Итак, многие образы, связанные с народными поэтическими воззрениями на мир и природу, постепенно отходят в прошлое. На смену им приходит новая эмблематика — общественная и государственная. Но нет ли среди древних символов «вечных», отвечающих и сегодняшним и завтрашним чаяниям людей?

— Конечно, есть. Скажем, солнце — чем не пример «вечной» символики? Не заслужен-

ное тучами небо, хорошая погода, свет, а не тьма, наконец, тепло — вот с какими представлениями связано в нашем сознании солнце. Потому с самого детства оно становится для человека символом хорошей, светлой, обогретой жизни. Он будет понятен людям всегда. Думаю, что древняя символика полностью не умрет. Может получиться даже наоборот: старые символы по мере их разгадывания обретут как бы вторую жизнь.

— Произведения народного творчества заняли достойное место в сокровищнице мирового искусства. Они бережно хранятся в музеях, экспонируются на выставках, публикуются на научных статьях и художественных альбомах. Какова их роль в эстетическом воспитании нашей молодежи? Могут ли их использовать в своем творчестве юные художники?

— Народное искусство выработало немало ценных художественных принципов. Скажем, пропорциональность частей, гармоничность их расположения относительно друг друга. Возьмите ромбический узор — может быть, древнейший, зародившийся еще во времена палеолита — в XII—X тыс. до н. э. Простенький орнамент как будто... и в то же время какое в нем совершенство! Народное искусство, как и природа, отбирает только лучшее и отбрасывает лишнее. И лучшее шлифует столетиями, создавая действительно совершенное произведение. Так же и орнамент оттачивался сотнями поколений. И в результате стал таким, что сразу действует на человека своей волшебной красотой и гармонией.

У древнего орнамента замечательное прошлое и не менее интересное будущее. Конечно, необходимо искать новые формы вещей и новые узоры. Поиски эти бывают удачными, но, к сожалению, не всегда. Вряд ли, например, очень хороша «находка» художника, «украсившего» ткань изображениями фабрики, дымящих труб, колес, шестеренок. Здесь, мне кажется, они просто неуместны. Нужны подлинный талант и тонкий вкус, чтобы из современных элементов составить красивый узор.

А вкус, кстати, оттачивается и вдумчивым изучением уроков народного искусства.

Могут быть использованы сегодня и сами старые образы. Надо лишь правильно понимать их и с чувством меры применять. Обои, ковры, занавеси, скатерти, покрывала, полотенца — здесь всюду широко можно использовать народные мотивы. Не нужно только слишком буквально, примитивно копировать вещи старого быта.

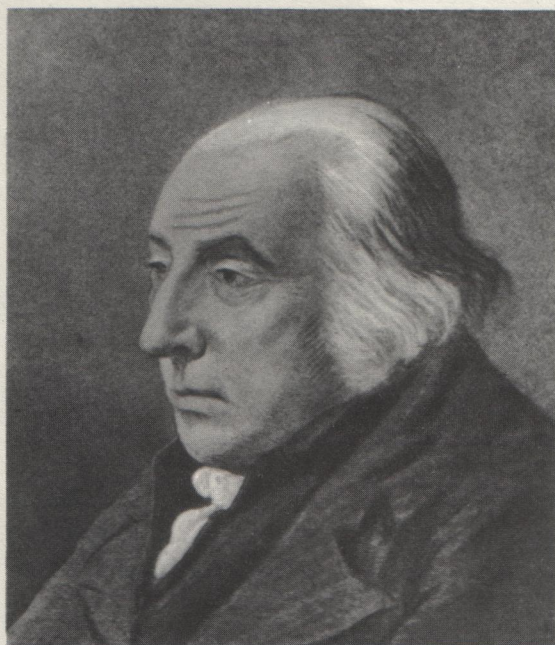
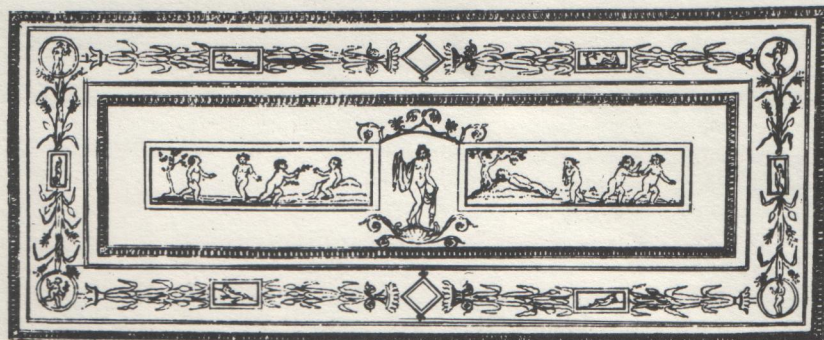
Но бывает и обратное. Загляните в магазин сувениров — не все там порадует вас. Сейчас в моде резные и расписные прялки. Но делают их не так, как прежде: искажают полную глубокого смысла композицию, выбрасывают важнейшие элементы орнамента. И почему именно прялку сделали сувениром — вещь, практически отжившую в городе свой век? В старом декоративно-прикладном искусстве как раз не было праздных вещей: каждая и нарядна, и необходима человеку. Бездумное и бездушное отношение порочит идею обращения к художественному наследию родного народа.

Юным художникам язык орнамента надо понимать. Хотя бы в некоторых пределах. Разглядывая загадочные узоры, воспроизводя их в альбомах, вы будете проникать в секрет владычества орнамента над нашими чувствами — в тайну красоты. А во вдумчивом постижении замысла древнего художника скажется связь поколений.

Искусство орнаментации издавна придавало простым бытовым предметам более глубокий смысл. Поэтому не вижу греха в том, что юные художники будут пробовать украшать традиционным узором вещи, которых раньше просто не было. Необязательно, конечно, расписывать ромбами телефон или радиоприемник. Но интерьер, одежда, посуда — здесь огромный простор для творчества. Дерзайте! Замечательное искусство наших предков должно быть введено в современный быт и стать частью нашего сегодняшнего искусства.

Беседу вели
Г. ДУРАСОВ и В. СИДОРОВ

МОЛОДОСТЬ КАМЕРОНА



А. Орловский.
Портрет Ч. Камерона.
Карандаш. 1809.



Дж. Миллер.
Часть Пиккадилли.
Улица Белой лошади, на
которой жил Ч. Камерон.
Акварель. 1775.

Любите ли вы детективные истории? В биографии человека, о молодости которого я хочу рассказать, не было преступлений. Тем не менее в течение всей жизни он должен был скрывать свое происхождение, выдавать себя за другого, изучать историю чужого рода, придумывать несуществующий герб. Почему?

Прежде чем ответить на вопрос, давайте познакомимся с этим человеком. Чарльз Камерон, архитек-

тор. В 1779 году приехал в Россию из Англии. Творческий гений Камерона создал постройки, которые по праву составляют гордость русского искусства конца XVIII — начала XIX века. Да и нам они дороги.

Каждый год тысячи людей встречаются с одним из лучших произведений зодчего — галереей Екатерининского дворца в городе Пушкине (бывшем Царском

Селе), названной в честь создателя «Камероновой». В памяти остается образ необычной изящной постройки, которая как бы одновременно принадлежит и дворцу и парку. Архитектор сумел соединить грацию с монументальностью, легкость с впечатлением устойчивости.

Многих поэтов вдохновляли произведения Камерона. Особое место в творчестве зодчего занимает Павловск. Если в других произведениях он следовал замыслам своих предшественников, то честь создания Павловска целиком принадлежит Камерону. Его рука чувствуется во всех частях дворца и парка, несмотря на то, что после опалы и смерти Камерона в Павловске работали многие архитекторы. Камерон построил еще несколько парковых павильонов, создал превосходные интерьеры в Царском Селе (Пушкине). Им были сделаны проекты Батурина дворца графа Разумовского и других построек. Работы Камерона стоят в ряду лучших произведений русского классицизма.

Долгое время ранний период биографии Камерона был неясен для исследователей. В середине 30-х годов крупным советским историком архитектуры В. Н. Талепоровским была создана версия, впервые показавшая целостную картину молодости Камерона. По мнению Талепоровского, он был аристократом, потомком одного из старейших шотландских родов, ближайшим соратником Чарльза-Эдуарда Стюарта, претендента на английский престол. Значение труда этого исследователя для изучения творчества Камерона огромно. В заключении его книги чувствуется уверенность и удовлетворение проделанной работой. Но неожиданно для читателя там появляется странная фраза: «Инкогнито Чарльза Камерона, созданное им самим и так ревниво оберегаемое временем, должно быть в конце концов раскрыто».

Что же заставило серьезного исследователя, посвятившего большую часть жизни изучению творчества Камерона, усомниться в верности своих мыслей, оставить потомкам решение проблем, занимавших его в течение нескольких десятилетий? Не вдаваясь в подробности, интересные лишь для историка, обратимся к одному эпизоду, который может пролить свет на причины сомнений Талепоровского. Он, безусловно, знал, что, по английским данным, политический деятель Чарльз Камерон, отождествляемый Талепоровским с архитектором Камероном, умер задолго до появления последнего в России: в 1760 году по дороге в Глазго при невыясненных обстоятельствах. Из этого делался вывод, что Камерон, возможно, не умер, а уехал в Россию.

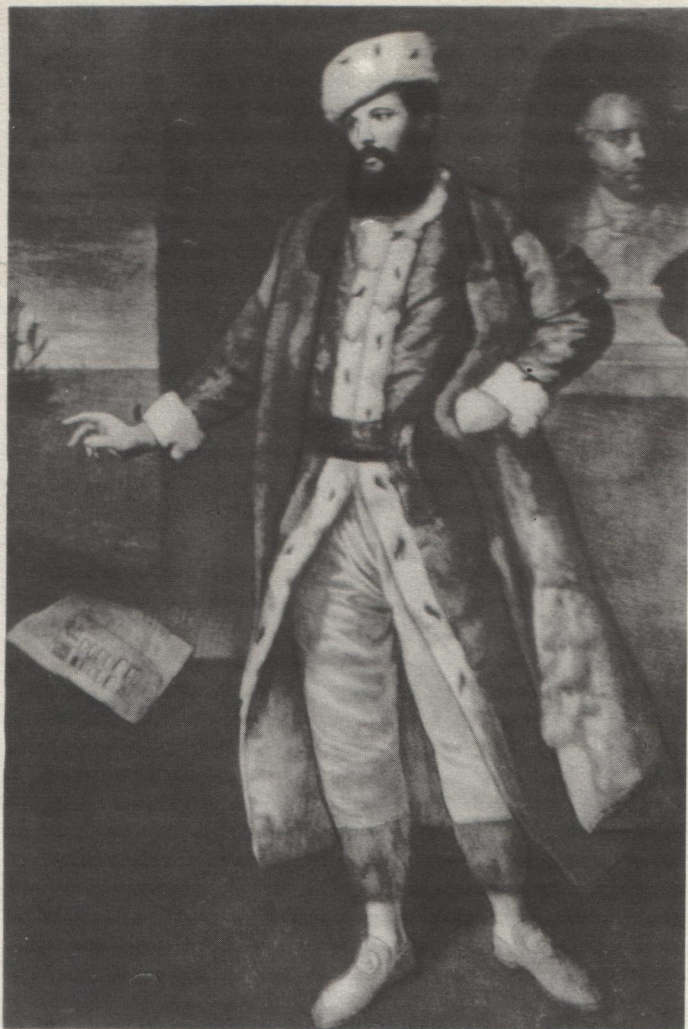
Однако сведений о том, что эти два Камерона на самом деле одно лицо, у нас нет. Документы не дают веских оснований сомневаться, что Чарльз Камерон — военачальник, мятежник, воспитанник претендента на английский престол — действительно умер в 1760 году. Кто же тогда был знаменитым русским архитектором? Трудно утверждать, что какой-то человек, узнав от умирающего историю его жизни, спустя 19 лет уехал в Россию и выдавал себя в Петербурге за аристократа-эмигранта, чтобы найти применение своим блестящим архитектурным способностям и энциклопедическим знаниям. Остается предположить, что во второй половине XVIII века в Англии жили



Неизвестный художник.
Вымышленный портрет
мисс Дженни Камерон.
Гравюра. 1746.

два человека, носившие фамилию и имя «Чарльз Камерон». Недавно автору данной статьи удалось найти в Ленинской библиотеке документы, подтверждающие это. Оказалось, что те люди были знакомы и уважали друг друга.

Сегодня мы впервые можем с достаточной уверенностью назвать дату рождения архитектора Камерона и рассказать о его происхождении. В английских архивах исследователем Изобел Рай были найдены материалы, которые в сопоставлении с данными, имеющимися в нашей стране, способны раскрыть инкогнито Чарльза Камерона. Он не был аристократом, никогда не ездил в Шотландию, не воспитывался в Риме, не был военачальником или мятежником. Чарльз Камерон был сыном плотника, но не рядового мастера, а подрядчика, члена знаменитого в то время в Лондоне ремесленного цеха, сохранившего средневековые традиции и названия. Его отца звали Уолтер. Но почему эти данные были найдены лишь в наши дни, а не раньше? Если прежде материалы о Камероне искали в тех архивах, куда могли попасть документы, связанные с его архитектурной деятельностью, то теперь круг поисков был расширен. Многие ценные сведения получены... из старых дел английского налогового ведомства, а также из архива цеха плотников.



Р. Хантер.
Предполагаемый портрет
Ч. Камерона.
Масло. 1771.

И. Рай удалось выяснить, что Чарльз был в 1760 году официально зачислен учеником к своему отцу Уолтеру Камерону. У цеха плотников существовала традиция заканчивать семилетнее обучение своих будущих членов, когда им исполнится 24 года. Благодаря этому появилась возможность определить год рождения Камерона. Итак, Чарльз Камерон родился в 1743 году, а не в 1728-м, как предполагалось до последнего времени. Конечно, эти расчеты приблизительны. Но, во всяком случае, они позволяют с большей вероятностью отнести время рождения Камерона к началу 40-х годов XVIII столетия.

Учеба в цехе плотников не пришлась по душе Камерону. Куда больше ему нравилось работать в мастерской главы цеха плотников Исаака Вэра. Там он был не столяром, плотником или краснодеревщиком, а рисовальщиком. Крупный практик и теоретик архитектуры того времени Исаак Вэр заметил графические способности юноши. В 1765 году он привлек Камерона к работе над гравюрами для переиздания книги известного мецената лорда Барлингтона.

Интереснейшая фигура — Ричард Барлингтон! Он дважды имел право на титул графа. Громоздкий список высоких должностей, которые он занимал в правительстве, можно заменить лаконичным современным словом «министр». Для нас интересно, пожалуй, даже не то, что Барлингтон был хорошим архитектором. Важнее, что он был основоположником того направления в английском классицизме, выражением которого впоследствии стало творчество и Камерона. Отличительной чертой этого течения явилось глубокое изучение и знание архитектуры античности и итальянского Возрождения.

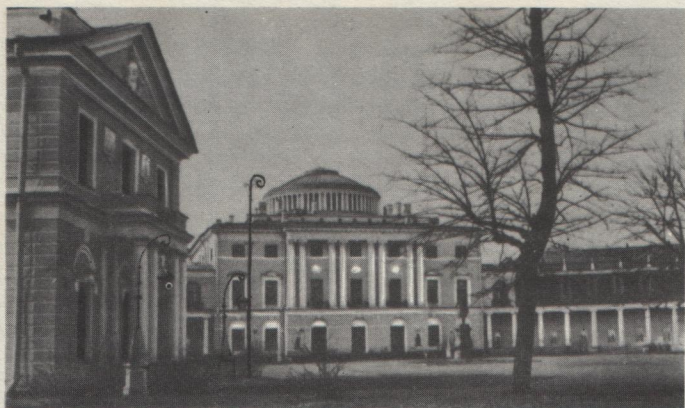
Весной 1767 года Камерон понял, что его не может удовлетворить ни учеба в цехе плотников, ни техническая доработка иллюстраций к чужим трактатам. Он порывает с цехом плотников и решает стать архитектором. Камерон задумывает книгу, посвященную архитектуре Древнего Рима, и уезжает в Италию.

Но только ли возможность собрать материал для книги привлекала Камерона? Конечно, нет.

Рим в конце XVIII века был центром художественной мысли. Архитекторы, рисовальщики, граверы, живописцы разных национальностей, уже знаменитые или совсем юные, образовали буйную, восторженную часть римского населения. Они жили, встречаясь и споря; остро чувствовали новые веяния искусства. Именно здесь суждено было сформироваться принципам нового искусства будущих десятилетий. Художественное наследие Древнего Рима обильно питало воображение. Произведения античной культуры можно было увидеть в Ватикане, в частных коллекциях, но самый живой интерес вызывали новые статуи, архитектурные детали, извлекаемые из-под земли в ходе раскопок.

В Риме начинается архитектурная биография Чарльза Камерона. Здесь он сумел проникнуть в тайны античного искусства. Сила таланта сделала его не подражателем, но новатором, смелость которого в переосмыслении классического наследия не превзойдена. Уверенность Камерона в своих силах основывалась на проникновенном чувстве и опыте, приобретенном бесчисленными зарисовками, обмерами и даже археологическими изысканиями.

В Риме произошла знаменательная для Камерона встреча. Он познакомился с Шарлем Луи Клериссо, французским архитектором, рисовальщиком, антикваром, опытным педагогом. В 70-х годах Клериссо делал проект «античного дома» для русской императрицы. Но проект стоил чрезмерно дорого, и Екатерина II отказалась от услуг Клериссо. Вскоре после этого в Петербург приехал Камерон, которому и было поручено переработать проект. Не был ли Клериссо человеком, с которым связан приезд Камерона в Россию? В возрасте 36 лет он приезжает в Петербург. Нам остается ответить на вопрос, почему Камерон скрывал происхождение и прошлое. Екатерина II старалась превзойти европейские дворцы не только блеском балов и красотой построек, но и собранием у себя знаменитых модных или просто занимательных личностей, которых только можно было заполучить в Петербург. Императрица принимала великого философа Дени Дидро и не возражала против приезда знаменитого шарлатана графа Калиостро.



Ч. Камерон.
Павловск. Дворец.
1782—1786.



Ч. Камерон.
Камеронова галерея.
1783—1785.

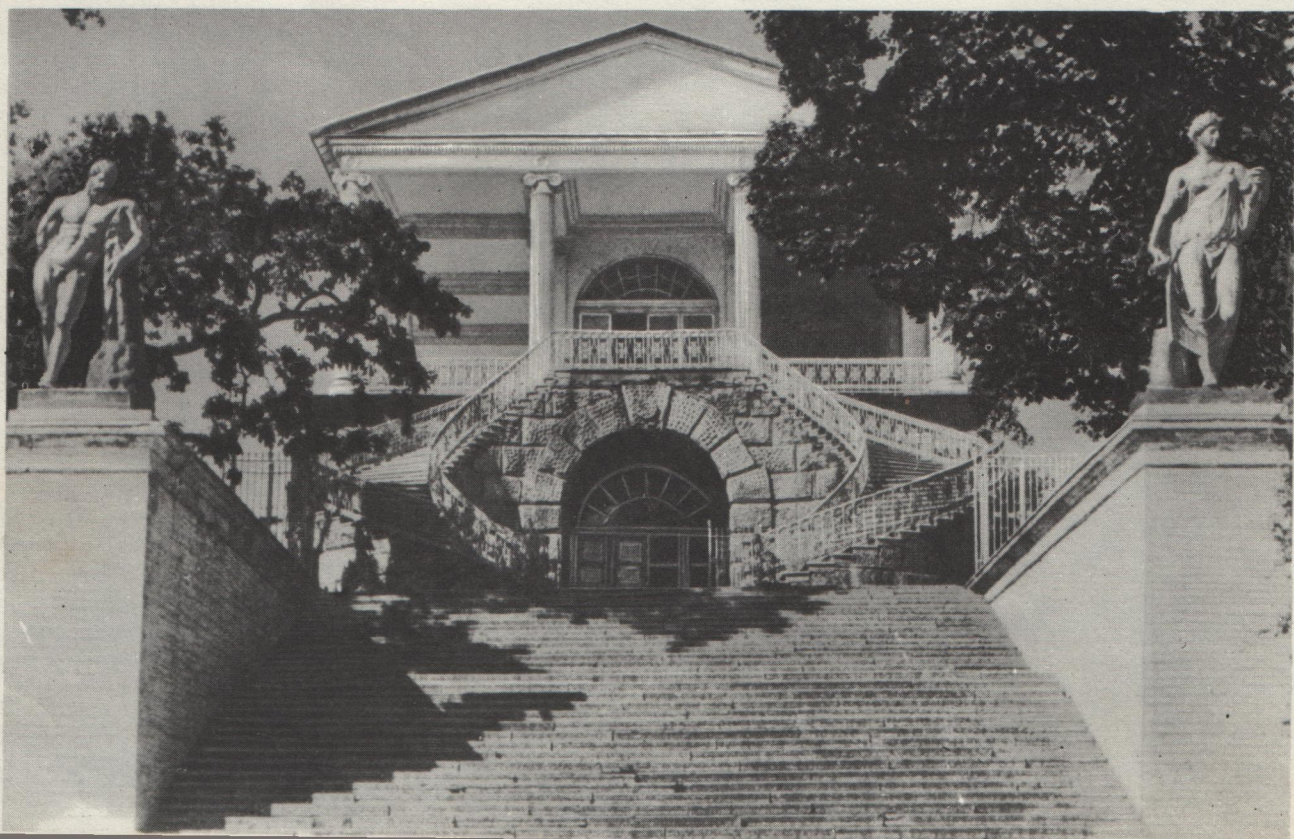
Камерон скрывал свое незнатное происхождение, выдавал себя за аристократа-эмигранта для того, чтобы заинтересовать Екатерину II, представиться загадочным, респектабельным и изящным. Он сумел произвести нужное впечатление, выдав себя за отпрыска знатной фамилии, о которой было в то время много разговоров. Клан Камеронов прославила романтическими похождениями мисс Дженни. Она участвовала во главе собственных войск в битве при Гленофане, была возлюбленной претендента на английский престол. Памфлеты о ней были широко распространены в Лондоне. Возможно, из них Камерон и получил сведения, нужные для того, чтобы рассказать Екатерине II о своих знатных однофамильцах. Рассказ его привел в восторг императрицу. Она писала барону Гримму: «В настоящее время я увлечена мистером Камероном, архитектором, шотландцем по происхождению, якобитом (то есть приверженцем Стюартов, короля Якова. — *Ред.*) и по убеждениям и по природе... Это голова, голова, вызывающая воображение...»

Камерон остается в Петербурге. Именно в России суждено было ему возводить дворцы и разбивать парки. Творчество Камерона неотделимо от русской культуры XVIII века. Значение его как одного из основоположников русского классицизма чрезвычайно велико. Встретившись с произведениями Камерона, вы непременно почувствуете их красоту и изящество. Нет сомнения, вы их полюбите!

Д. ШВИДКОВСКИЙ

Ч. Камерон.
Лестница, ведущая к Камероновой галерее. Закончена в 1785 году.

Ч. Камерон.
Камеронова галерея с бронзовыми бюстами.
1783—1785.





УРОКИ КАРДОВСКОГО

Публикацией статьи о замечательном советском художнике Дмитрие Николаевиче КАРДОВСКОМ мы открываем новую рубрику «Наши учителя». Материалы ее будут посвящены художникам-педагогам, внесшим существенный вклад в отечественную культуру, воспитавшим многих самобытных живописцев, графиков, скульпторов, прикладников.

О Д. Н. Кардовском рассказывает его ученик Д. И. Соколов, долгое время преподававший в Московском художественном училище памяти 1905 года.



Г. Смирнов.
Занятия в студии на Тверской.
Графитный карандаш.

Когда я был молод, мои стремления, мои мечты о прекрасной живописи и рисунке были беспредельны, без охвата. Стал взрослым: мне казалось, что я служу хотя и ограниченному, но все-таки большому и достойному делу живописи. Теперь, в старости, я вижу, насколько мало и ничтожно то, что я сделал и чему посвятил свою жизнь. Только воспоминания о незабываемых прекрасных моментах работы с молодежью сглаживают горечь этого сознания — с молодежью, через беспредельные восторги которой я снова возвращался к молодости.

Д. Кардовский

Начало зимы 1925 года. В изобразительном искусстве того времени происходили бурные, противоречивые процессы, появлялись различные художественные направления. Существовали и многочисленные студии, частные школы. Студия реалистического рисунка и живописи Д. Н. Кардовского размещалась в мастерской скульптора

К. Чемко, возле здания Моссовета. Маленькое помещение для занятий не могло вместить всех желающих. Поэтому, кроме постоянных учеников, имелись и кандидаты, которые стояли в «очереди».

Дмитрий Николаевич отбирал будущих студийцев сам, просматривал их работы. Если же ученик не проявлял особого рвения к занятиям или не добивался заметных успехов, то покидал студию. «Нечего терять драгоценное время и тратить дорогостоящие материалы», — говорил Кардовский и на место выбывшего брал нового ученика.

Поступившего в студию староста группы Ксаверий Чемко обычно предупреждал, что Кардовский необычайно строг. Его слово — закон, и никаких вольностей он не терпит. «Похвал не ждите, он будет только ругать. Никаких разговоров о методах, никакой демагогии, кроме учебы. Если не понравится заведенный в студии порядок — без всяких разговоров оставьте ее».

Студийцы отличались и по степени одаренности, и по возрасту. Так, над рисунком одновременно работали проучившиеся не один год П. Мальков, В. Ефанов, Д. Шмаринов, Б. Дехте-

рев, Л. Голованов, И. Астапов, С. Чехов и многие новички.

Занятия проходили ежедневно по вечерам: голова натурщика — 3 часа, обнаженная фигура — 3 часа. По субботам разрешалось делать наброски — в течение часа. Всего на рисование отводилось 18 часов в неделю, затем постановка менялась. И так изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год — голова, фигура, голова, фигура... Большую часть времени студийцы работали самостоятельно. Кардовский приходил раз в неделю, обычно в пятницу. К его приходу староста вызывал натурщиков. Дмитрий Николаевич готовил постановку натурщиков на будущую неделю и отпускал их, затем сажал тех, с которых мы работали, и... начиналось «устижение» — самарское слово, содержащее что-то суровое: то ли «настигать», то ли «стегать». В мастерской воцарялась тишина. Все сидели за мольбертами, и было слышно, как шуршат карандаши или угли. Каждый, робея, ждал этого «устижения». «Позвольте-ка мне к вам», — говорил Кардовский и подсаживался к учащемуся. Дальше начиналось: «Извольте-ка видеть. Глаза поставлены так, а нос поехал вправо от средней линии».

Я пришел первый раз в пятницу, когда Кардовский был в студии. В очень тесном помещении разместиться могло человек пятнадцать. Я стоя пристроился рисовать углем голову натурщика. Обойдя всех, Дмитрий Николаевич подошел наконец ко мне, взглянул на рисунок и спросил: «Вы у кого учились?» Я ответил, что год был во ВХУТЕМАСе.

— Это в теперешнем-то?

— Да. Но зиму 1917/18 года работал у Архипова.

— Ну тогда еще можно с вами разговаривать. — И, взглянув на рисунок, добавил: — Рисовать вы совершенно не умеете! Абсолютно никакого понимания рисунка у вас нет. Вы старались сделать натурщика похожим в характере, но ведь похожим-то и каждый гимназист может нарисовать, когда захочет сделать карикатуру на преподавателя. — Он взял у меня тряпку и смахнул рисунок дочиста. Затем снова обратился ко мне: — Вот там я высоко посадил натурщика — голова в ракурсе. Извольте-ка на следующей неделе именно там сесть и, не добиваясь сходства, заняться построением головы. Займитесь в рисунке обрубкой головы на свет и тень.

От такого начала меня прошиб холодный пот. Настроение ужасное. В субботу я на занятия не явился. Прошли воскресенье, понедельник. Во вторник пошел в студию забрать работы, что приносил на просмотр Кардовскому, решив больше у него не заниматься. Когда заявил об этом старосте группы, он ответил:

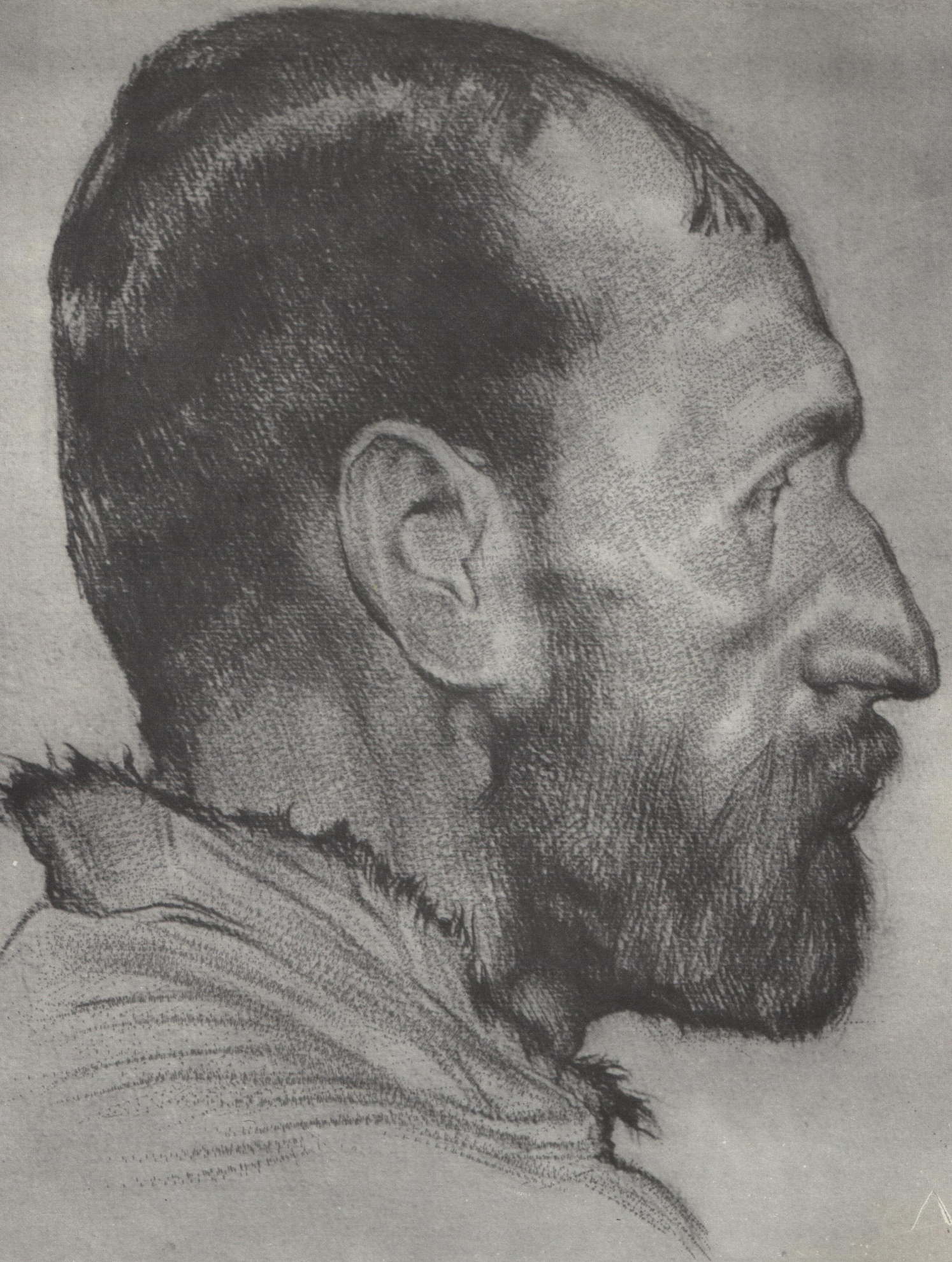
— Да вы что? Разве не слышали, как Дмитрий Николаевич «разносил» каждого из учеников?

Д. Шмаринов.
Портрет А. Д. Ладына.
Графитный карандаш.
1925.



А. Соловьев.
Портрет К. П. Чемко.
Графитный карандаш.
1938.





А ведь некоторые занимаются не один год. И никто так тяжело не переживает, привыкли. Снимайте пальто и идите работать.

Я стоял в нерешительности. Как работать? Ведь я даже не знаю, что значит «обрубить голову по свету и тени». Чемко настаивал:

— Идите, идите! Я вам помогу.

Так с его помощью я начал строить в рисунке четырехгранную призму в ракурсе, обрубая по свету и тени лицевую часть головы, боковую, сокращенную теменную и ближнюю — подбородочную, постепенно выявляя в лицевой части глазные впадины, скулы, выдерживая в свету лоб и нос. Иными словами, получилась у меня перспективно построенная, обработанная по граням света и тени основа рисунка головы.

Этой работой Кардовский остался доволен и разрешил в следующий раз заняться более тщательной прорисовкой носа, рта и глаз. Постепенно мне начали открываться законы овладения рисунком. Освоив общее построение головы как большой яйцевидной формы, начал решать задачи точного построения отдельных элементов. Затем — большая работа над тоном.

Сказать сейчас, как именно вел Дмитрий Николаевич каждого ученика, трудно. Дело в том, что ученики, как я уже говорил, по подготовке, возрастному составу, степени одаренности были разные, а рисовали все вместе одну и ту же модель. Один за неделю мог нарисовать две головы, другой еле справлялся с одной, а третий вообще не успевал. Зная это, Кардовский говорил, что с течением времени все будут успевать.

«У каждого свои болезни, и каждому нужно свое лекарство, и каждого нужно лечить по-своему», — не раз утверждал Кардовский. Но те «законы естества», которые он преподносил кому-либо из учеников, мы слышали все и произвольно применяли в своих рисунках.

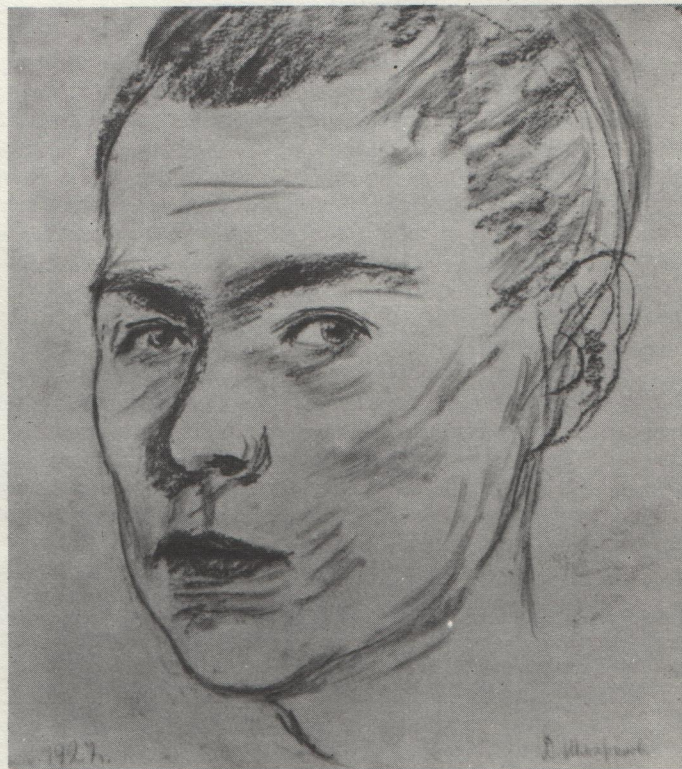
Помню, как в начале моих занятий однажды в студию вошел высокий, стройный, с безукоризненным пробором молодой человек в черном костюме (как узнал впоследствии, это был Павел Мальков), приколол лист полуватмана на доску, поставил ее на мольберт и приготовился работать вместе с нами. Мы только начинали рисовать голову лысого старика крестьянского типа с окладистой бородой и в овчинном тулупе. И вот высокий молодой человек взял целую палочку сангины и начал работать ею, но не так, как все, а плашмя, по всей длине. Он очень быстро накладывал на бумагу свободные мазки, широко растирая их пальцами. Закомпоновав таким образом всю поверхность листа, он вынул резинку и, действуя обеими руками как скульптор, начал «лепить» натурщика. Я был так поражен необычной техникой, что не мог рисовать, а только с восхищением следил за его работой. К концу сеанса у него был готов поясной портрет старика в тулупе, с великолепно вылепленной головой и руками. И все это за три академических часа!

Д. Кардовский.
Портрет крестьянина.
Графитный карандаш.
1915—1916 гг.



Г. Смирнов.
Молодой Б. А. Дехтерев.
Графитный карандаш.
1926.

Д. Шмаринов.
Автопортрет.
Карандаш «негро». 1926.



Полная противоположность Малькову — Андрей Ладин. Очень скромный, тихий, незаметный, ниже среднего роста, с приветливой светлой улыбкой. Он присаживался всегда где-нибудь в сторонке и работал не карандашом или углем, а маслом в один тон — гризайлью. Холсты были небольшие, хорошо загрунтованные, с отлично сложенными подрамниками. Он писал медленно, с деталями, но все же к концу недели у него всегда был готов прекрасно написанный поясной портрет.

В дни корректировки рисунков Кардовский обычно «распекал» каждого ученика, но, подойдя к Ладину и сев на его табуретку, долго молча разглядывал работу, а потом, как бы успокоившись, что-то тихо ему говорил. Однажды Ладин принес свою небольшую живописную работу, изображавшую фигуру одетого мужчины, очень тонко написанную, и показал Кардовскому. Тот долго ее рассматривал, а потом, отдавая Ладину, только сказал: «А у Мейссонье* все же лучше получалось».

Рассказывая о построении головы человека по методу профессора Кардовского, необходимо охарактеризовать и всю систему его подхода к рисунку, сложившуюся под воздействием системы П. П. Чистякова и отчасти Антона Ашбе, у которого Кардовский работал в Мюнхене, еще будучи учеником Петербургской Академии художеств.

Основа всей системы преподавания Кардовского — рисунок головы человека. При этом изучаются все элементы построения графическими средствами ТРЕХМЕРНОЙ или ОБЪЕМНОЙ ФОРМЫ на плоскости. Система изучения БОЛЬШОЙ ФОРМЫ, БОЛЬШОЙ ЛИНИИ, ТОНА.

Кардовский пишет: «...Последний, заключительный момент моих познаний этих законов был в школе Ашбе, у которого был пресловутый его принцип — «дер кугель» (принцип шара). Исходя из этого принципа, на основе разложения на три момента — свет, полутень, тень — мы изучали форму и ее построение».

Вот что вспоминал И. Э. Грабарь, соученик Кардовского по школе мюнхенского профессора: «У Ашбе также была своя система, как у Чистякова и как у всякого крупного педагога. А Ашбе был крупнейшим педагогом. Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставлял отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма». С изумительной твердостью и безошибочностью он проводил по контуру наших рисунков своим штрихом, оживляя фигуры. Кардовский и я, мы были прямо огорошены после его первой корректуры. Как всегда, Ашбе начал со своего знаменитого «принципа шара». Мы оба рисовали голову, как умели. А умели — что говорить — достаточно плохо. Он посмотрел и сказал: «У вас слишком случайно, слишком копированно, а между тем существуют законы, которые надо знать».

* Мейссонье Эрнест (1815—1891) — французский художник, известный небольшими жанровыми картинами из быта Франции XVII—XVIII веков и батальными сценами.

Он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном, затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик. «Вот в этом заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, — светлее, все, что дальше от вас, — темнее; все, что ближе к источнику света, — тоже светлее, что дальше от него, — темнее. Запомните это и применяйте во время рисования: нет ничего проще».

Когда он окончил и отошел, мы переглянулись — до чего же в самом деле это просто. И начали с азартом рисовать, почувствовав под ногами твердую почву. Изо дня в день мы делали успехи, и через месяц наши рисунки были неузнаваемы. Множество аналогичных истин мы шаг за шагом узнавали в отношении построения головы и ее деталей — глаза, носа, рта, построения человеческой фигуры. Когда через полгода мы послали в Петербург П. П. Чистякову фотографии наших рисунков, он с чувством глубокого удовлетворения говорил: «Ведь моя система-то, совсем моя. Кто бы их тут в Академии научил?»

Кардовский объяснял, что форма — это масса, имеющая тот или иной характер, подобно геометрическим телам: кубу, шару, цилиндру и т. д. Живая форма, конечно, не является правильной геометрической формой, но в основе она тоже приближается к ней и таким образом повторяет законы расположения света по перспективно-уходящим плоскостям.

Когда рисуют шар, то знают, какие приемы должны быть применены для изображения его поверхности в тени и на свету, равно как известны приемы при изображении куба, пирамиды, цилиндра или какой-либо более сложной фигуры. На живой модели надо довести понимание формы до такой же ясности и простоты. Рисуя голову, нужно исходить из того, что большая форма головы есть шар (вернее, эллипсоид, яйцевидная форма); носа — призма с передней поверхностью, двумя боковыми и основанием; глаза — шар или глазное яблоко. А верхнее и нижнее веки облегают этот шар и имеют кривую линию полушария. Рисуя шею, нужно знать, что в ее основе большая форма — цилиндр.

Но понятие большой формы при рисовании живой модели не должно помешать реальному изображению натуры. Конечно, следует помнить, что нос, к примеру, есть призма, ограниченная в пространстве четырьмя основными плоскостями. Но рисовать нужно не призму, а живой нос, то есть с горбинкой или вздернутый, широкий или узкий, курносый или прямой.

То же самое и при рисовании всей головы. БОЛЬШАЯ ФОРМА головы есть яйцевидная форма, опрокинутая острым концом вниз. Но рисовать надо не яйцо, а голову.

«Рисовать необходимо живую форму, живого человека, а не болванку формы. У рисующего глаз должен видеть, голова рассуждать, а рука делать» — так говорил Чистяков. Эту же мысль неоднократно повторял его ученик Кардовский.

(Окончание следует)

РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА



...Сарьян большой красочный музыкант, подлинный художник, композитор и горячий поэт.

А. В. Луначарский

Мартiros Сергеевич Сарьян ушел из жизни семь лет назад, а сейчас мы отмечаем 100-летие со дня его рождения. Для многих он все еще остается живым воспоминанием, и современники счастливы, что знали этого человека.

Мартiros Сарьян.
Автопортрет.
Акварель. 1902.
Публикуется впервые.

Жизнелюбие и патриотизм — главные черты характера Сарьяна — до конца дней побуждали художника к творчеству, давали ему силы, энергию. Чувство преклонения перед природой сформировалось в нем с ранних лет. Когда Сарьяна

спрашивали, чем он объясняет свое долголетие, художник с подкупающей непосредственностью отвечал: «Я никогда не шел наперекор природе». В нем удивительнейшим образом сочтались человек «от земли» и интеллигент. Наделенный врожденной мудростью, художник обычно был сдержан, скромн, немногословен. И только твор, чувствовал себя в своей стихии.

Сарьян связан с Родиной, как дерево с землей. «Еще в молодости я понял, — писал он, — что истинный художник должен быть передовым членом общества, по-настоящему нравственным человеком. Дешевая слава должна претить ему. Он должен быть предан великим идеалам служения народу, должен быть его сердцем и душой». Эти слова художник подтвердил всей жизнью.

Вдохновенный певец земли, Сарьян прошел более чем 70-летний творческий путь и оставил потомкам огромное наследие — около четырех тысяч живописных и графических работ. Он создал замечательные декорации к оперным и драматическим спектаклям, театральные занаве-

сы и панно, эскизы витражей, книжные и журнальные иллюстрации. Главной темой большого и яркого индивидуального искусства Сарьяна была его родная Армения. Он безмерно любил ее, и Родина с такой же любовью относилась к своему сыну.

В 1967 году в Ереване был открыт музей Мартироса Сарьяна. Сам художник преподнес в дар первую экспозицию. Это были живописные и графические работы, с которыми он ранее не расставался. За минувшие годы собрание пополнилось десятками вновь найденных работ, и теперь в музее экспонируется около двухсот произведений художника, блестяще характеризующих его творчество. Нижний этаж отведен малоизвестному графическому наследию Сарьяна, о котором и расскажет наша статья.

Рисунок — основа творчества Мартироса Сарьяна. Анализируя его искусство, можно уверенно сказать, что самобытная сарьяновская живопись основана на самобытном рисунке.

М. Сарьян.
Сказка.
Акварель. 1904.

М. Сарьян.
В ущелье Ахуриян.
Акварель. 1905. ▶





В 1898—1903 годах Сарьян учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь он прошел основательную профессиональную школу. Его любимые учителя — В. Серов, К. Коровин — помогли достичь зрелости в понимании задач живописи и рисунка. «Школа мне давала все, — вспоминал Сарьян, — но внутренние побуждения не давали покоя, требовалось

искать, мало того, найти, обязательно найти свой собственный язык».

Сарьян родился в Нахичевани-на-Дону, под Ростовом, в патриархальной армянской семье, вырос на лоне природы. Детство оставило в памяти художника неизгладимый след. В 1901 году двадцатилетний Сарьян приехал в Армению. В судьбе молодого художника встреча с землей



М. Сарьян.
Эмблема Союза армянских
художников.
Тушь. 1916.

М. Сарьян.
Армянский танец.
Акварель. 1915.
Публикуется впервые.

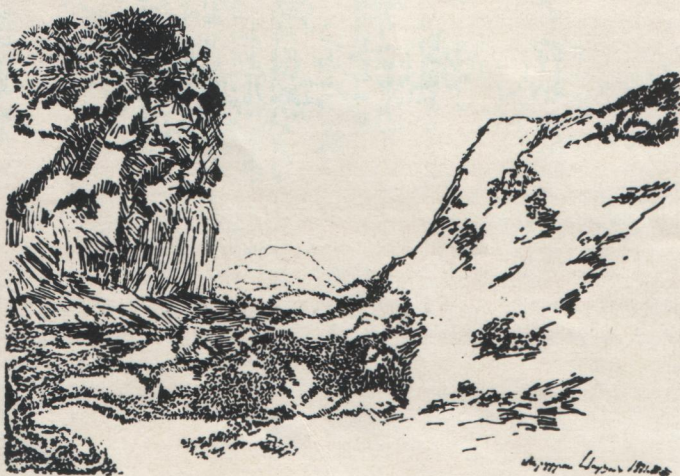
М. Сарьян.
Три дерева.
Фломастер. 1971.

М. Сарьян.
Ущелье.
Фломастер. 1972.



Сарьян 64 4 2/11/72

М. Сарьян
24-12-1971



М. Сарьян
1972

своих предков стала равнозначна открытию мира. Фантастические очертания гор и скал, широкие просторы долин, открывающиеся с высоты, бесконечные ритмы хребтов, развалины древних монастырей, настенные росписи и, наконец, свет — солнце, создающее неожиданные цветовые соотношения, потрясли юного Сарьяна. Он вновь и вновь приезжал сюда впитывать живую сказку.

Молодой художник смог по-настоящему увидеть, почувствовать эту природу, и она подсказала ему строй будущих произведений. Вот, например, отрывок из дневника Сарьяна 1903 года: «...Мы вновь посетили Ани, откуда решили пешком дойти до станции Агин. Наш путь лежал между грядями крутых скал: река тут яростно билась о гранитные плиты, и шум клокочущей воды эхом отдавался в горах. Уже темнело. Луна еще не взошла, и темнота черным покровом опустилась на нас. Все разнообразие звуков природы, контуры погруженных в сумерки скал, словно построенных искусным архитектором, настраивали нас романтически. Природа умеет иногда так привлечь в свое лоно человека, как мать прижимает к груди ребенка.

Наше поэтическое оцепенение прервала луна, чьи серебристые лучи внезапно озарили вершины прибрежных скал, сейчас же отразившиеся в зеркале реки. Густой мрак еще окутывал противоположный берег. Мы наблюдали за борьбой трепет-



М. Сарьян.
Иллюстрация к басне
И. Крылова «Ворона и
лисица».
Тушь. 1934.

М. Сарьян.
Иллюстрация к поэме
Фирдоуси «Рустам и
Сохраб».
Тушь. 1934.



М. Сарьян.
Иллюстрация к поэме
Ав. Исаакяна
«Абул-ала Маари».
Акварель. 1935.

ных лучей с мраком, который постепенно сдавался и, превращаясь в прозрачную, тонкую пелену, все таял, таял от усиливающегося света...»

Прямой откликом пережитого впечатления стала прекрасная акварель «В ущелье Ахурян». Радость жизни, гармоничное единство человека с природой, ее красота, бесконечность — содержание не только этой работы, но и всего искусства Сарьяна. Восторженное отношение ко всему существу, индивидуальное восприятие света, цвета, движения художник воплощает в сказочных сюжетах и находит для них сказочные формы выражения. Деревья, стая птиц, человеческие фигуры, животные как бы создают гармоничный ансамбль. Природа так непостижима и таинственна, что художник воспринимает ее как рай или чудесную сказку. Человек здесь — неотъемлемая сознательная и созерцающая частица природы, живущая естественными законами. Счастливый, чистый, нетронутый мир и тихая, спокойная жизнь выражены в прихотливом ритме линий, в мелодичных сочетаниях тончайших нюансов цвета. Ранние работы Сарьяна — «Сказка», «У подножия Арарата», «Пастух» (заставка программы вечера) — близки по духу и воспринимаются как лирические диалоги с природой.

В конце 1900-х годов Сарьян отходит от сказочных сюжетов, но сохраняет полноту романтического и восторженного восприятия действительности. Его рисунок приобретает новое качество. Ли-



нии и штрихи непосредственно фиксируют чувства художника, передают поэтическую красоту увиденного мира.

Крайний лаконизм графических средств — основа работ художника. В композиции «Армянский танец» тонкие, изящные линии сочетаются с мягкими оттенками прозрачных красок, что делает этот лист особенно привлекательным.

В 1920 году в Восточной Армении устанавливается Советская власть. Народ, который веками мечтал о независимости, переживший в 1915 году трагедию геноцида, закладывает основы новой жизни. С этого времени Сарьян окончательно обосновался в Ереване. В своих новых работах он создает эпические образы горной страны, проникнутые настроением величавого спокойствия и чувством духовного возрождения. Эти графические листы конкретны и обобщенны. В них — собирательный образ Армении.

Начиная с 1929 года Сарьян почти десятилетие особенно активно работает в области графики и именно тогда создает свои лучшие иллюстрации. Дух патриотизма, пронизывающий творчество поэтов Ованеса Туманяна, Аветика Исаакяна, Егише Чаренца, Гургена Маари, был близок художнику. С этими поэтами его связывала долготная дружба. Стимулом к созданию иллюстраций для сборников сказок Туманяна, стихов Исаакяна, к книге «Детство и юность» Маари служило знание той среды, где прошло детство писателей.

Сарьяну были хорошо известны природа и культура Персии. Еще в 1913 году он совершил путешествие от берегов Каспия до Тегерана. На персидские темы художник написал серию замечательных живописных работ. Поэтому не случайно его обращение к творчеству гениального Фирдоуси. К 1000-летию со дня рождения поэта, отмечавшемуся в 1934 году, на армянском языке была издана книга «Рустам и Сохраб» в оформлении и с иллюстрациями Мартироса Сарьяна. Мастер выполнил к ней около сорока миниатюрных композиций. Четкое представление об этих иллюстрациях дает лист с изображением битвы героев. Восточный пейзаж с двумя сражающимися всадниками выполнен с большой легкостью. Используя тончайшую линию персидских миниатюр, Сарьян творил оригинальные рисунки, рассказывающие о необыкновенной красоте Востока.

«Природа дает материал, чтобы художник создал из него новую, свою природу», — говорил Сарьян. Новое появляется благодаря исключительному богатству воображения, многообразным приемам композиционного и колористического мастерства. Сарьян нашел типические черты многоголубого образа горной страны; десятки рисунков 1930—1940 годов — свидетельство того, что он превосходно знал и любил простую жизнь армянского народа.

В 1930-е годы Сарьян создал несколько вариантов оформления различных изданий «Армянских сказок». Погружаясь в необъятную стихию народной фантазии, он с необыкновенным увлечением работал над иллюстрациями, композиции

которых проникнуты мудростью, юмором и подлинным национальным своеобразием.

Сарьян рисовал всегда. Это занятие для него было как бы проникновением в тайны и сущность реальной действительности. Чувство являлось исходной точкой творчества. Оно диктовало характер линий, композицию и цветовую гамму. Отсюда поразительная непринужденность графических работ Сарьяна. С этим связана и ясность художественного мышления. Для художника не существовало близких или далеких тем. Он часто говорил: «То, что от природы, — кусочек вечности».

В последних своих рисунках Сарьян достиг новых вершин. Он не знал старости — мысль и душа оставались светлыми до последнего дня. Работал постоянно. Черным фломастером. Когда художника спрашивали, что он собирается рисовать, отвечал: «Не знаю, само собой получится. Что б ни делал, выходит Армения...» В работах этого времени Сарьян привел к обобщению свое видение. И рисунки оказались неожиданно новы. В них — заключающий, светлый аккорд его творческих переживаний.

Самый первый штрих ложился на бумагу «просто так», совершенно условно. Но постепенно продолжающие друг друга, перекрещивающиеся штрихи и черточки словно какой-то магической силой превращались в картины. Процесс работы производил впечатление, будто мастер играет линиями. Эта игра становилась свободным выражением подсознательных, непринужденных чувств, «вариаций на собственную тему».

В этих графических «вариациях» отразилась «живая мечта» Сарьяна — как говорил художник — «Чудо-Армения». Они пронизаны беспредельной любовью и мудростью. А манера исполнения поздних работ как будто возвращает зрителя к юным годам художника, к раннему периоду «сказок и снов».

Сарьян не рисовал, а словно «вязал» сказки. И каждый пейзаж в своей индивидуальной конструкции не столько «выдуман», сколько конкретно-естествен. Поэтому графические листы воспринимаются как многочисленные эпизоды целостного, неограниченного видения. Армения Сарьяна в этих пейзажах окончательно выкристаллизовалась. Линия выступает в удивительно чистом виде.

Однажды художник сказал: «Цвет — это все, настоящее чудо. Цвет должен выражать живущее в нас понимание сущности жизни». В графике Сарьяна роль цвета выполняет чистая линия. Именно она определяет красоту сарьяновских форм природы. Линией созданы столь характерные для этих пейзажей движение, внутренняя взволнованность. В гармонии белых плоскостей и черных штрихов выражен царящий в природе лучезарный свет. Свет и движение. Вытекающее из внутреннего мира Сарьяна содержание вечно цветущей жизни.

Шаэн ХАЧАТРЯН,
директор музея Мартироса Сарьяна
г. Ереван

СЕРДЦЕ СОЛДАТА

Вдоль косогора, на который медленно вползает танк, цветет черемуха. Молодой танкист не удержался — выбрался из боевой машины, подбежал сломить несколько душистых веток и остановился, зачарованный ликованием весны.

В картине «Черемуха цветет» воплощен всего один миг из множества событий и эпизодов, которые наблюдал военный художник Виктор Константинович Дмитриевский, когда жил и работал в танковой части. Пространство картины заполнено повесенному светлой землей, краем нежно раззеленевшейся рощи. На этом фоне изображен юноша в темной форме и шлеме танкиста. Художник во-

плотил в живописи раздумье о воинском труде и о том, как родная земля учит сыновей верности, любви, мужеству. Чтобы вот так немногословно и просто рассказать обо всем этом, немало должен был передумать, пережить автор полотна. Неповторимый строй его личности и его единственная судьба, неотделимая от великой судьбы Родины, помогли сложиться самобытному творческому почерку.

В детстве Виктор Дмитриевский не предполагал стать художником, хотя рано увлекся рисованием, которое стало едва ли не главным его ребячьим занятием. А когда семья переехала из Зарайска в

В. Дмитриевский.
Дома.
1967.



Москву, решил он поступать в художественную студию ВЦСПС. Ею руководил тогда прекрасный живописец Константин Федорович Юон.

— Однако меня не приняли, — рассказывает Виктор Константинович. — Но, хоть и был я в детстве тихоней, сбить меня с пути, на который нацелился, оказалось не так-то просто...

Месяца два ходил мальчик в студию — не упрашивал, не доказывал, а лишь пристраивался где-нибудь рисовать. И так каждый день, покуда не услышал однажды: «Ну ладно, что с тобой поделаешь — занимайся!» Окончив успешно студию, Виктор по совету К. Ф. Юона держал экзамены в Московскую среднюю художественную школу. Тогда в школе шел самый первый набор, в который и включили Виктора. Поныне художник вспоминает, с каким упоением он занимался: «Каждое утро, помню, просыпался, ликуя, — опять в школу!»

И была еще одна радость: открывать журнал «Юный художник».

— Как мы любим свой журнал, — говорит Виктор Константинович. — До сих пор остались в памяти почерпнутые с его страниц советы, как самому сделать этюдник, приготовить холст, краски, что сделать с кисточкой, чтобы она не топорщилась... Впервые прочитал я там о Репине, Сурикове, Серове, Веласкесе, Рубенсе, и мне приоткрылось чудо их творчества. Столько лет прошло, а возьму в руки современный «Юный художник», и словно переношусь в прекрасную пору моего довоенного детства. Будто вижу напечатанные на журнальных страницах работы моих сверстников, учившие меня вернее видеть свои недостатки. К примеру, не все ладилось у меня с композицией, а рисунки Бабицына, построенные в смелом ракурсе сверху, подсказывали — вот как интересно можно компоновать...

Кто знает — может, и это помогло Виктору высказать вслух затаенную мечту: буду художником! Решение стало бесповоротным. Юный Дмитриевский не отступил от него в первые месяцы войны, когда школу эвакуировали и отец предупредил: «Помогать я тебе не смогу». Не оставил юноша мечты об искусстве и когда был направлен в военно-инженерное училище. Решился однажды показать ученические свои работы Н. Н. Жукову — тогда начальнику Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Создана она была в 1934 году по приказу наркома обороны К. Е. Ворошилова для воплощения в искусстве славной истории и современной жизни Вооруженных Сил страны социализма. С первых дней войны художники-грековцы отправились на передовую, где решалась судьба Отечества. В их ряды вскоре и был зачислен с одобрения Жукова Виктор Дмитриевский, а уже через два дня вместе с товарищами послан на фронт.

...Идет поезд на запад. Русоголовый, чубатый двадцатидвухлетний лейтенант художник Дмитриевский не отходит от вагонного окна. Еще за сотни километров от передовой обжигает сердце дыхание войны: вдоль почти всего пути видны остовы печей над пожарищами вместо деревень, изрытые





В. Дмитриевский.
Черемуха цветет.
Масло. 1971.

В. Дмитриевский.
В Карпатах.
Акварель. 1945.

В. Дмитриевский.
Везде пройдут.
Масло. 1970.

В. Дмитриевский.
В небе журавли.
Масло. 1979.

воронками, окопами поля, покаленные снарядами деревья... И чем ближе к линии фронта, тем ужаснее следы сражений и острее боль в сердце художника от вида израненной, искромсанной родной земли. Тогда и началась — не могла не начаться! — тема патриотизма, гражданственности, которая проходит через все творчество художника. Потому что рождается гражданственность в любви человека к Отчизне, в преклонении перед величием дел и подвигов народа. По словам Виктора Константиновича, он в те дни не только сам пережил эти чувства, но и понял, как живут они в сердцах солдат, как учат презирать смерть. Чтобы отстоять Родину, шли они сквозь бой и кровь сперва

горькими верстами отступления, а потом обратно на запад, через Бобруйск, Могилев, Минск, Вильнюс... По этому же маршруту шла с солдатами группа художников-грековцев. Под обстрелом и бомбежкой, в боевых порядках сражающихся рот и батальонов запечатлевали они на листах альбомов, на небольших холстах живые события Великой Отечественной.

Вспоминая о том времени, Виктор Константинович говорит: «Сильнее всех опасностей тревожила мысль, что не оправдаю высокого звания грековца, окажусь недостойным героев-фронтовиков, о которых должен был рассказать. И хотя поначалу не все получалось, я каждый свой фронтовой день начинал с приказа себе: «Сегодня сделаю, сегодня — выйду!»

Николай Николаевич Жуков говорил, что новичок тогда подкупил его упорством, заставил поверить в себя.

Отличительной чертой творчества Дмитриевского стало тонко подмеченное Жуковым в самом начале его пути умение прочувствовать, а потом — включить в батальную картину, посвященную Советской Армии, правдивый, согретый живым чувством пейзаж. Есть у художника выражения: «земляные краски», «писать землей». А Виктор Константинович видел, как люди на фронте срослись, сроднились с землей. Стали с нею одного цвета — будто единая плоть! Могучая, несокрушимая, сражающаяся. Это сравнение подсказало тогда, как воплотить в картинах единство Родины и ее защитников.

А когда пришла победа, понадобились художнику другие краски — яркие, радостные, светлые. И раскрыл ему их мирный пейзаж. Немногословно, без шумной патетики говорит скромная красота России, воплощенная на холстах В. Дмитриевского, от каких истоков, каких чистых родников исходит советский патриотизм. Никогда пейзаж в его полотнах не предстает отвлеченно-равнодушным фоном, декорацией, обозначением места. Всегда раскрывает внутренний мир героев, всегда роднит переживания людей мирных профессий с чувствами тех, кто носит военную форму.

Накинув ватник, вышел на заснеженную дорожку возле родного дома вернувшийся после службы солдат. Поднял от безотчетной радости разублавленное лицо к ласковому предвесеннему солнцу. И невольно думается: «Да пожалеет ли человек самой жизни ради того, чтобы не позволить врагам разрушить эту благодать, замутишь гарью, пеплом лучезарный свет «неба синего над Россией!» Не раз повторит Дмитриевский в своих картинах этот мотив щемящей красоты родной земли, восторга при виде любимых мест. «Одинокая бродит гармонь» — строка из счастливой, полной надежд песни тоже стала названием картины художника. Потому что проникнуть в сердце солдата — особенная для него радость. И мы словно слышим, как густой, плотный воздух в сумерки разносит над просторами проникновенный голос гармонии. А нередко пишет художник просто пейзаж, где нет человека, но живут его чувства и будто слышится звучание мирных песен над Советской страной. Иногда

же, особенно если память возвращает живописца к дням войны, на холсте его предстает сама тишина. Напряженная, затаившая опасность... По чуть тронутому рябью зеркалу воды уходят в студеной тумане бесшумные резиновые лодки разведчиков — «На рассвете». В утреннем мареве, будто вздрагивая от холода, с тревогой склоняются вслед бойцам тоненькие березки да ивы. Охватывает и нас невольная тревога так, что почти боишься услышать случайный всплеск весла, лязг металла, малейший звук, что нарушил бы спасительницу и защитницу тишину...

И в том строю есть промежуток малый,
Быть может, это место для меня...

Однажды услышав, не позабудешь этой песни. Глубоко тронула она и художника-солдата. Размышляя о солдатском долге и судьбе, не один вариант своих «Журавлей» написал Дмитриевский... Возле замаскировавшегося во ржи танка трое бойцов — его экипаж. Замерли, слушая журавлиный крик, с печальной думой о тех, кто не пришел с отгремевшей войны.

В первом варианте картины лишь березы уходят вершинами в расчерченное журавлиным клином небо да стоит памятник со звездой. Скромный солдатский мемориал. Считая, что еще недостаточно выразил волнующую мысль, художник решил написать другой вариант: только одного солдата, охваченного сыновней печалью, проникнутого готовностью быть достойным отцов, свершивших подвиг. Все внимание в этой картине должно быть сосредоточено на передаче чувств молодого бойца. И будет это еще один образ советского солдата — защитника мирной тишины над планетой.

Десятки работ созданы В. Дмитриевским. Жанровые и лирические холсты, пейзажи, которые называют героическими, и развернутые батальные полотна. Немалая заслуга художника и в развитии искусства советской военной панорамы. Он помогал восстанавливать панораму М. Рубо «Бородинская битва», участвовал в создании панорам «Волочаевский бой», «Форсирование реки Великой в г. Пскове. Июнь 1944 г.». Теперь он уже много лет вместе с коллективом художников-грековцев работает над созданием панорамы «Сталинградская битва».

...Когда-то, после окончания войны, старший лейтенант Дмитриевский, направленный Главным политическим управлением Советской Армии в Московский художественный институт, предстал перед его ректором Сергеем Васильевичем Герасимовым. Тот, залюбовавшись выправкой и кивнув на вихры, сказал: «Казак! В Грекова пошел». А подписав приказ о зачислении студента-офицера в мастерскую Г. К. Савицкого и Д. К. Мочальского, напутствовал: «Воюй!»

И всю творческую жизнь воюет — стоит на посту художник вместе со своими героями, солдатами страны социализма. Рассказывая о сегодняшнем дне нашей армии, говорит он о ненависти советского народа к войне. И когда, в какой еще стране мог художник-баталист посвятить свое искусство прославлению армии как армии мира!

Эл. ПОПОВА

ДАГЕСТАНСКАЯ СКАЗКА

(О ВЫСТАВКЕ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА)



Салих Мирзаханов,
14 лет,
Уружбек Абдуллаев,
13 лет.
Юный барабанщик.
Гуашь.



Магомет Алишейхов,
13 лет,
Борис Абдуллаев,
13 лет.
Юный трубач.
Гуашь.

В Дагестане я никогда не был, но по рассказам старших и прочитанным книгам представлял его природу, людей, их обычаи и характеры. И когда я попал на выставку творчества детей Дагестана, которая проходила в редакции журнала «Декоративное искусство», я чувствовал себя так, словно на самом деле очутился в гостеприимной солнечной республике. Передо мной предстали картины жизни трудолюбивых и веселых горцев. Их сказки, предания и сегодняшний день прекрасной земли.

«Неужели и вправду это нарисовали ребята, мои ровесники?» — думаешь, глядя на картину «Танец», наиболее заметную, динамичную, выполненную с немалым мастерством. И ослепленный яркой, многокрасочной палитрой, оглядываешься на соседнюю работу. А в следующее мгновение перед тобой несутся бесконечной чередой маски, драконы, всадники, танцоры, богатыри и опять маски, связанные в непрерывную ленту тончайшим кружевом орнамента.

Увидев экспозицию, поражаешься яркой нацио-

нальной самобытности всех без исключения работ, выполненных учениками художественной школы совхоза имени Алиева Дербентского района Дагестанской АССР. И дело даже не в том, что большая их часть оказалась эскизами к кукольному спектаклю «Назнай — победитель великанов», поставленному по народной сказке. Другие рисунки и живописные композиции тоже проникнуты особым колоритом. Например, гуашь «Праздник». Можно не знать, как танцуют дагестанцы, никогда не слышать их музыки. Но, увидев эту картину, непременно почувствуешь атмосферу народного танца, его ритм, движения танцоров, национальную мелодию.

Удивительно, но в рисунках дагестанских школьников орнамент присутствует везде: и на одежде, и на дудочке в руках пастушка, и даже на пасущихся баранах, а то и просто как фон, на котором разворачивается действие. Такие детали, выбор сюжетов, многокрасочность листов настолько своеобразны и неповторимы, что не вызывает сомнений — эти ребята знают и любят свою землю, ее предания, обычаи, сказки.

Самым старшим из участников выставки не больше четырнадцати лет — столько же, сколько мне. И, наверное, поэтому так легко ровеснику увидеть мир их глазами, почувствовать природу горного края. Может быть, не все из них станут художниками, многие захотят продолжать дело родителей, а кто-нибудь станет конструировать космические корабли. Но какую бы профессию ни выбрали эти ребята, они с душой будут делать любую работу, облагораживая ее своей мыслью, художественным чувством.

Дмитрий БУТКЕВИЧ,
14 лет, Москва

ОПИРАЯСЬ НА ТРАДИЦИИ

В 1972 году в Дагестане в числе первых сельских художественных школ была открыта и наша — в совхозе имени Алиева Дербентского района.

Дагестан издавна славился декоративно-прикладным искусством. С древних времен здесь работали целые династии народных мастеров — ковроделов, ювелиров, гончаров. Все предметы, к которым прикасалась рука мастера — домашняя утварь, оружие, украшения, — покрывались затейливым орнаментом. Орнамент и сегодня окружает дагестанского ребенка с колыбели.

На эти прекрасные национальные традиции решили мы опираться в своей работе. В програм-



Райсат Караева,
9 лет.
Лев с птицей.
Акварель, гуашь.

Салих Мирзаханов,
14 лет,
Казим Шахбанов,
14 лет,
Шахбан Шахбанов,
14 лет,
Абдул-Меджи Ибрагимов,
12 лет.
Дагестанские музыканты.
Гуашь.





Лариса Сербиенко,
12 лет.
Птица.
Тушь, перо.

Рамазан Саидов,
10 лет.
Самурский натюрморт.
Гуашь.



ме занятий нашей школы наряду с обучением основам изобразительной грамоты много времени уделяется декоративным композициям. Выполняя такие задания, ребята выражают свою фантазию. Так школа в своих учениках открывает унаследованное от многих поколений чувство национального своеобразия искусства.

У каждого ребенка свои мечты, любимые сказки, герои. Они в большинстве пришли из фольклора, рассказов мамы, бабушек. А горские бабушки — это истинный кладёзь народной мудрости и поэтических легенд. И когда ребята работают над заданиями, предусмотренными программой, то импровизация на знакомые с детства сюжеты обогащает их фантазию и помогает обрести уверенность.

«Казим, нарисуй цветок. Но не такой, как у Расула. Цветок, который тебе нравится. Веселый или грустный, но твой, собственный» — вот что слышит на уроке маленький художник от учителя.

Работают учащиеся и вместе — над большими панно. Стену размером 3 на 10 метров расписывали ученики целого класса. Разные по складу характеров, вкусам, ребята влетали свои любимые мотивы в единую декоративно-монументальную композицию «Мой мир». Птицы, львы, драконы, танцоры, маски ряженных, герои, целые сюжеты народных сказок — все объединено общим колоритом и ритмом движения в фантастический праздничный карнавал. Почти вся поверхность стен школьного зала, коридоров и лестниц покрыта росписью. По отзывам посетителей, «ребята школу превратили в сказку».

И еще одна важная сторона в нашей работе. По просьбе Махачкалинского кукольного театра наши ученики выполнили эскизы декораций, афиш и кукол для некоторых спектаклей. Потом им доверили создание большого декоративного панно на темы народных сказок в фойе театра. Сейчас ученики закончили работу над эскизами оформления книги детского писателя В. Портнова, которая будет выпущена местным издательством. С особым удовольствием ребята помогают украшать родной поселок: вместе с педагогами расписали они стены музыкального зала, детского сада, совхозной библиотеки.

И среди местных жителей заметно вырос интерес к изобразительному искусству. Каждый год в совхозном кинотеатре мы устраиваем несколько выставок. Экспозиция работ учащихся нашей школы была первой в Дагестане детской художественной выставкой, открывшейся в залах Союза художников. Судя по отзывам художников и многочисленных зрителей, выставка пришлась по душе и взрослым и детям.

Г. ГУСЕЙНОВ,
преподаватель детской художественной школы
совхоза имени Алиева Дербентского района
Дагестанской АССР

САРЬЯН ОБ ИСКУССТВЕ

Земля как живое существо: она имеет свою душу. И без родной земли, без тесной связи с Родиной нельзя найти себя, свою душу.

Человек проникает в глубь вселенной, сознает ее бесконечность. Идеал бессмертия человека в его постоянном самоутверждении во вселенной, в природе, жизни. Никакая другая область не дает человеку возможности так непосредственно, в единстве инстинкта, чувства и разума воплотить идею бессмертия, как искусство. Искусство несет в себе бессмертие человеческого духа. Всегда помни, что искусство — это тот лавровый венок самосознания и самовосславления, который человечество плело и плетет для себя.

Способность удивляться — один из великих даров природы. Иногда самая небольшая деталь рождает в воображении целый мир восторгов перед сказочной действительностью. Это счастливое переживание. Как же не сказать, что удивление ведет к раскрытию истины. По-моему, в каждом произведении должно быть сочетание восторга и удивления художника перед жизнью, природой.

Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выжить ее очарование. Необходимо было... найти свою собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных и простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности.

Человек — самое прекрасное творение природы. Природа создала человека, щедро наделив его всем... Дала человеку мать. Дала ему разум. А ведь тебя могло и не быть, могло случиться, что ты не существовал бы. Но вот природа сотворила чудо — из «ничего» появился человек. И стал он сознавать свое «я», природу, родину, видеть солнце, ощущать жизнь. А разве ощущение жизни не есть уже чувство счастья?

Жизнь природы удивительна и загадочна. Зерно прорастает в земле, растет и в положенное время цветет, снова родит зерно и поэтому не умирает. Таков же человек. Он не умирает, так как он — сама природа. Познание этого есть познание бессмертия, восхваляющее человека.

С этой верой я прожил жизнь, ставшую житницей моей личной истории, жизнь, наполненную стремлениями, горестями, радостями и победами.

ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Дорогая редакция! Недавно мне довелось услышать, что выпущены марки с рисунками ребят, принявших участие в вашем конкурсе «Юность Страны Советов». К сожалению, марки приобрести не удалось. Не могли бы вы опубликовать их? С пионерским приветом.

Света МАТВЕЕВА

Москва.

Красочную серию из четырех почтовых марок, посвященных Международному году ребенка, выпустило Министерство связи СССР. На марках — рисунки участников конкурса «Юность Страны Советов», проведенного нашим журналом.

Марки выпущены с купоном, на котором надпись: «Международный год ребенка» — и слова товарища Л. И. Брежнева: «Дети — это наше будущее... Наш долг постараться, чтобы дети всех народов не знали войн, чтобы у них было спокойное, радостное детство».

Открывает серию марка с рисунком 12-летней Лены Либерды, учащейся изостудии Дворца пионеров Житомира. Марка рассказывает о дружбе детей всех стран.

Автор рисунка «После дождика» — 14-летняя Дания Ахметшина из Казани, ученица детской художественной школы.

Лилия Елистратова из Уссурийска также занимается в детской художественной школе. На марке ее композиция «Пляска дружбы».

Завершает серию рисунок «На экскурсию» 11-летней Вики Смалюк из Виробиджана.

Графическое оформление марок — художника Ивана Мартынова.

ДЕТСКИЕ РИСУНКИ НА МАРКАХ



Уважаемая редакция!

У меня к вам просьба рассказать об изготовлении медалей, ее технологии. Я сделал несколько работ из

пластилина, и мне хотелось бы отлить их из какого-либо твердого металла. Но не знаю как. Есть ли какой-нибудь простой способ? И еще один

вопрос. Можно ли использовать тонированный гипс при изготовлении медалей?

Андрей ГУРЫШЕВ,
г. Махачкала

Медальерное искусство, то есть искусство изготовления монет и медалей, — особая область мелкой пластики. Оно возникло в Древней Греции. Русское медальерное искусство зарождается в X веке. В то время воины за ратные подвиги награждались специальными золотыми гривнами.

Первым орденом, учрежденным в России (1698 год), стал орден Андрея Первозванного для награждения за воинские заслуги и государственную службу.

Кроме орденов, уже тогда существовали наградные медали. Начало изготовления их следует отнести к царствованию Петра I, по велению которого в 1709 году была выбита медаль «За Полтавскую победу».

Произведения мелкой пластики в силу ограничений, связанных с размерами, формой, высотой рельефа, требуют лаконичной компоновки изображения и шрифта, в котором каждая буква служит как бы частью единой композиции. Этот вид искусства не терпит второстепенной тематики: каждая медаль представляет собой как бы миниатюрный памятник, олицетворяющий значимость события. Медали чеканятся в честь выдающихся событий, открытий в области науки, поэтому они являются не только



Ф. Толстой. Медаль из серии «В память Отечественной войны 1812 года».



Медаль «За Полтавскую победу». 1709.



Золотой червонец 1923 г. работы И. Шадра.



Медаль «За оборону Москвы». 1944.



Медаль «В память 10-летия первого полета человека в космос». 1971.

произведением искусства, но и средством пропаганды, емким и лаконичным.

Какие требования предъявляются к художнику, работающему в области медальерного искусства? Он должен ясно представлять тему, ее актуальность, уметь отбросить случайное. Каждая выпуклость, вогнутость при чеканке медали должна быть сопряжена с целым, строго продуманно композиционно.

Для того чтобы успешно заниматься медальерным искусством, надо хорошо рисовать, уметь почувствовать, продумать композицию. Шрифт и изображение должны быть четкими — это основное требование изготовления. Сначала автор выполняет эскиз на бумаге, затем делает модель. Для этого берется диск диаметром 40—45 см и на нем из пластилина или воска очень подробно лепится большая медаль. Затем она отливается в гипсе, после чего скульптор еще раз прорабатывает модель. Потом в заводских условиях происходит уменьшение размеров модели до заданных. По полученному эталону оттискивают штамп, чаще всего из стали, и дальше происходит штамповка медали из металла: золота, серебра, бронзы. Итак, изготовление медали —

сложный технологический процесс, состоящий из многих заводских операций. В домашних условиях можно сделать не медаль, а ее модель, отлить ее в гипсе, и гипс, конечно, можно тонировать.

В настоящее время искусство медали продолжает развиваться и совершенствоваться. В 1971 году проводи-

лась 1-я Всесоюзная выставка медальерного искусства. Лучшие произведения советского медальерного искусства отличаются романтическая приподнятость образов, смелость, острота композиционных решений и художественных приемов.

О. КОМОВ,
народный
художник РСФСР

ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

«Уважаемая редакция!

Мне 17 лет, заканчиваю 11-й класс вечерней школы. С самого раннего детства, как и все дети, я стал рисовать. Повзрослев, стал требовательнее относиться к себе и к своим занятиям. Стараюсь как можно больше времени уделять рисованию, акварели. Пытаюсь по возможности рисовать правдивей, иногда это удается, но ощущения глубины пространства, как на работах художников, не получается.

Не подскажете ли мне, где можно получить заочно художественное образование?

Олег Лехин, г. Астрахань

Дорогой Олег!

Тебе и другим нашим читателям сообщаем условия приема и заочного обучения на факультете изобразительного искусства в народном университете искусств.

Задача факультета — выявлять и развивать способности художника-любителя, подготавливая его для самостоятельной творческой работы. Учащиеся знакомятся с основами рисунка, живописи и композиции, декоративного оформления, получают навыки по художественной обработке дерева и металла.

На первый курс принимаются все желающие в возрасте от 14 лет, независимо от образования, основной профессии, местожительства и специальной подготовки. Обучение заочное, без отрыва от производства, без вызова в Москву, ведется по учебно-методическим материалам, высылаемым по почте. На каждую работу учащегося педагог дает письменную консультацию.

Прием в заочный университет проводится на протяжении всего года. Срок обучения — три года. Обучение платное.

Адрес заочного народного университета искусств: 101826, Москва, Армянский переулок, 13.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

ОСНОВАН В 1936 ГОДУ. 2. 1980

В НОМЕРЕ:

РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ		
1	Во славу Отечества	<i>В. И. Чуйков</i>
6	Н. К. Крупская об искусстве и культуре	<i>Н. Модестова</i>
РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ		
8	«Февральская лазурь» Грабаря	
РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ		
10	«Времена года» Питера Брейгеля	<i>М. Герман</i>
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО		
17	Орнамент сквозь века	<i>Б. А. Рыбаков</i>
ПОИСКИ. НАХОДКИ. ОТКРЫТИЯ		
23	Молодость Камерона	<i>Д. Швидковский</i>
НАШИ УЧИТЕЛЯ		
28	Уроки Кардовского	<i>Д. Соколов</i>
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. САРЬЯНА		
33	Радость творчества	<i>Ш. Хачатрян</i>
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА		
39	Сердце солдата (О творчестве В. Дмитриевского)	<i>Эл. Попова</i>
В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ		
43	Рисуют дети Дагестана	<i>Д. Буткевич, Г. Гусейнов</i>
ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ		
46		
НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ		
47	<i>О. Комов</i>	

На 1-й странице обложки: Питер Брейгель. Охотники на снегу. Масло. 1565. Фрагмент. Вена. Художественно-исторический музей.

На 2-й странице обложки: В. Скобеев. Стройбат. Масло. 1977.

На 3-й странице обложки: Д. Кардовский. Портрет старика. Уголь. 1923.

На 4-й странице обложки: А. Рябушкин. Московская девушка XVII века. Масло. 1903. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: А. Д. Алехин, И. А. Антонова, Я. Я. Варес, А. М. Грицай, Н. Ш. Джанберидзе, О. К. Комов, Г. М. Коржев, М. М. Курилко-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), А. Е. Порватов, О. М. Савостюк, Т. С. Садыков, В. П. Сысоев, А. П. Ткачев, В. И. Фартышев (отв. секретарь), В. М. Ходов, Т. Н. Яблонская.

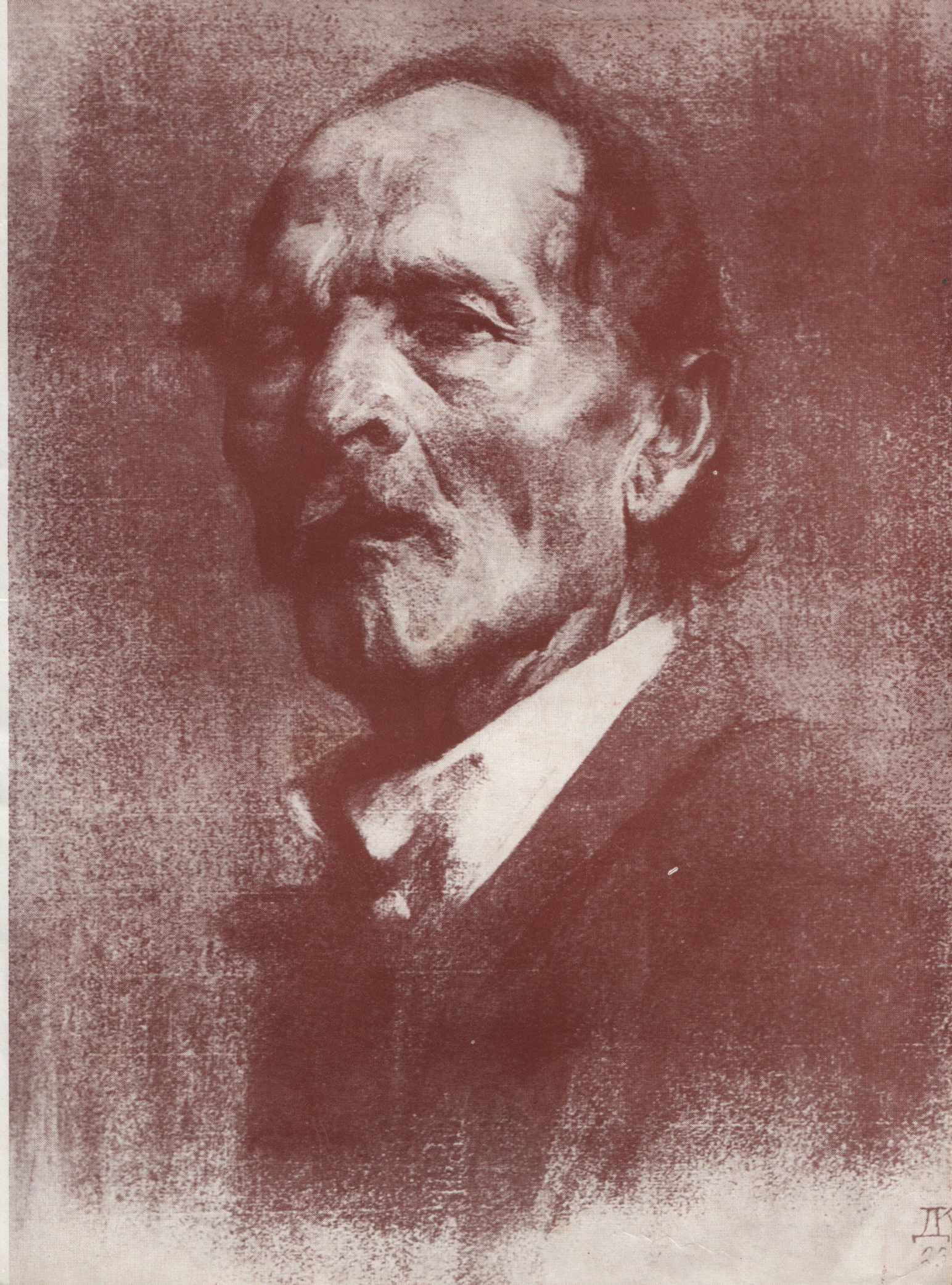
Главный художник А. К. Зайцев

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

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Рукописи и рисунки не возвращаются. Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 21.12.79. Подп. в печ. 06.02.80. А02610. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 110 500 экз. Цена 60 коп. Заказ 2118.

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



Д
23

Ван на 5 Розвенева



Индекс 71124

60 коп.