

Юный
ХУДОЖНИК

8 '89





ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ:

На повестке дня —
вопросы композиции

Стр. 3



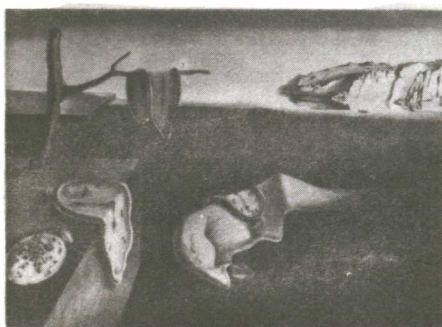
ЮЛЮБЯ
ГОЗА

Стр. 10



САЛЬВАДОР
ДАЛИ

Стр. 15



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА
ХУДОЖНИКОВ ССРС,
АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ ССРС.
ЦК ВЛКСМ

Юный
ХУДОЖНИК

Основан в июле 1936 года 8.1989

50 строк на первой странице

ИТОГИ АНКЕТЫ

Редакция журнала еще не знала такой почты. Письма, письма, письма... Из всех союзных республик, городов и сел, краев и областей нашей страны. Поступило более 15 тысяч ответов на вопросы анкеты, опубликованной в первом номере журнала за этот год. Спасибо всем за участие в этой важной работе! Ведь в каждом письме чувствуется желание помочь редакции сделать журнал более содержательным, интересным и разнообразным.

А теперь давайте познакомимся друг с другом! Кто же он, наш читатель? Среди написавших в редакцию около 70 процентов детей и подростков в возрасте до 18 лет. Третью часть читателей составляют взрослые: учителя рисования, преподаватели художественных училищ, школ, студий и кружков, профессиональные художники, архитекторы, родители, бабушки и дедушки.

Почти половина ответивших на вопросы анкеты знакомы с основами изобразительной грамоты, учатся в художественных учебных заведениях или занимаются самостоятельно. Имеют профессиональное образование 40 процентов опрошенных. На вопрос, что вы умеете в области изобразительного искусства, читатели ответили достаточно самокритично, поставили себе оценку «удовлетворительно». Школьники до 14 лет в основном ориентируются на практические занятия и хотят совершенствовать свои знания и умения. Понятно желание ребят и взрослых научиться хорошо рисовать, лепить, успешно овладевать прикладными

видами искусства. В этой связи редакция собирается расширить и углубить раздел практических советов. Постараемся не забыть тех, кто пишет маслом, акварелью, рисует карандашом, углем, пером, увлекается батикум, макраме, резьбой по дереву, чеканкой.

Радует широта интересов наших читателей в различных областях изобразительного искусства. Более 120 имен художников упомянуто в ваших ответах. У подростков большое желание узнать о жизни и творчестве художников, о различных течениях и направлениях в искусстве, юношеских работах великих мастеров.

Вы просите нас чаще публиковать материалы, посвященные живописи, архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладному и народному искусству, дизайну, костюму, эстетике жилища. Многие читатели предлагают шире освещать искусство мультипликации, плаката, карикатуры, оформления театральных спектаклей.

Закончить этот краткий обзор хочется словами 12-летней девочки из Витебска, которая пишет: «Что пожелать? Надо, чтобы редакция «Юного художника» выполнила все просьбы читателей на 1989 год». И, наверное, не только в этом году...

Сотрудники редакции, редакционная коллегия внимательно проанализируют все, что вы написали. А вы уже видите, наверное, что журнал меняется. Это результат вашей активности и желания сделать «Юный художник» лучше.

В. ПАВЛОВ

Дорогие читатели!

Если вы хотите получать «Юный художник» и на будущий год, не забудьте оформить подписку в районном отделении связи. Ее стоимость — 8 руб. 40 коп.

В этом году подписка производится до 1 октября.

Читатели спорят, советуют, критикуют

У меня столько предложений, что они просто не вмещаются в анкетный лист. Можно печатать целые обзоры-серии по истории искусства народов разных стран, отводить по нескольку листов в каждом номере, например, культуре ацтеков или развитию искусства в Испании. Конечно, невозможно в нескольких словах рассказать о богатейшем культурном наследии, но в конце каждого цикла необходимо помещать список литературы для тех, кто заинтересовался этими статьями и захотел более подробно узнать о данном народе и его культуре. После серии можно провести викторину на данную тему. И вообще, нужно проводить как можно больше викторин по искусству, печатать кроссворды, ребусы, предлагать ребятам проанализировать какое-нибудь произведение.

Многие мечтают стать художниками. Так помогайте им, не забывайте о них, пожалуйста. Рассказывая о какой-нибудь профессии, обязательно печатайте адреса училищ и вузов, где готовят мастеров по этой специальности, с краткими сведениями: есть ли общежитие, размер стипендии. Рассказывайте о требованиях, предъявляемых к абитуриентам. Можно попробовать наладить контакты между изостудиями и ДХШ. И еще у меня есть одна идея: подготовьте статью, в которой бы рассказывалось об отображении художником реального мира. А иллюстрации к ней такие: картина (пейзаж или портрет) и фотография этого места или человека (например, «Московский дворик» Поленова и тот же дворик, но сфотографированный). Это поможет многим понять разницу между реальностью и художественным произведением.

И может быть, вы сделаете уголок юмора? А то журнал для ребят, а без юмористического уголка похож на солидное научное издание.

*Катя Пономарева,
16 лет, Павлодар*

Уважаемая редакция! Мне 30 лет, я работаю на заводе, в свободное время рисую, в основном делаю копии советских и западноевропейских художников. Журнал «Юный художник» выписываю три года. Мне нравятся статьи о советской и западноевропейской живописи, цветные репродукции крупного размера. Хочется, чтобы вы публиковали больше статей о великих художниках, таких, как Рубенс, Тициан, Веронезе, Айвазовский, Александр Иванов.

*В. Соловьев,
Днепропетровская обл.*

Мы впервые выписали журнал «Юный художник» и очень разочаровались. В нем, судя по его содержанию, готовят искусствоведов. Ведь публикуют лишь беседы об искусстве. Для какого возраста журнал предназначен? Если для старшего школьного, тогда почему «Юный художник»? Да и чем может заинтересоваться младший и средний возраст, если статьи написаны «книжным» языком, не всем взрослым-то доступным. Может, я ошибаюсь, но мне кажется, что журнал должен быть своеобразным методическим пособием, помогающим не только городским детям научиться рисовать, но и деревенским, не имеющим никакой практической возможности получить советы и рекомендации. И еще. Очень мало иллюстраций для детей, они должны воспитывать стремление к рисованию.

*Н. Арефьев,
Челябинская обл.*

Читая не первый год журнал, не вижу серьезного разговора на его страницах о «белых пятнах» в живописи. Я не знаю тех художников, скульпторов, о которых можно было бы по-новому рассказать ребятам. Понимаю, трудно выйти с такими материалами на столь разновоз-

растную публику, но надо! Иначе не воспитаем мы новое поколение, которое необходимо нашей стране для того, чтобы не сломилась перестройка! И нужна нам судьба Марка Шагала, и новая, трагическая судьба Мухомовой, и Дали должен прийти к ребятам. И я уверена, они поймут его быстрее и оценят точнее, чем я, которая услышала о нем в 30 лет! Пусть не будет «белых пятен» в искусстве!

*С. Губайдуллина,
Казань*

Три года не выписывала ваш журнал (ведь он дорогой), но в этом, 1989-м снова выписала, без него уже не могу обходиться. Со страхом ждала первого номера: боялась увидеть чудовищные «скульптуры» или картины Дали. И вот почему. У меня есть сын. Он рано начал рисовать людей, собак, кошек, машины. Я сама с детства люблю живопись. Ваш «Юный художник» выписывала много лет, еще до замужества. В 1980 году в № 11 «Юного художника» была опубликована репродукция с картины Дали «Жираф в огне». Она так поразила неокрепшую психику сына (своим уродством скорее всего!), что он несколько ночей вскрикивал и просыпался, а рисовать стал уродливых животных, черепа, скелеты.

Я твердо уверена, что детям до 18 лет вредно смотреть абстрактную живопись и скульптуру! Своим ужасным уродством эти произведения поражают детское воображение, глубоко врезаются в память, деформируют психику, нарушают восприятие мира. Детей следует оберегать от такого искусства. Наоборот, с самого нежного возраста следует окружать картинами Тропинина, Боровиковского, Аргунова, Венецианова, Рокотова, Левицкого, Кипренского, Лосенко, Брюллова, наконец! Ведь эти русские художники запечатлели Красоту!

*Т. Климкина,
Кстово Горьковской обл.*

НА ПОВЕСТКЕ ДНЯ— ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ

К ИТОГАМ СОВЕЩАНИЯ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ

Свыше семидесяти директоров, педагогов детских художественных школ собрались в Кирове на республиканский семинар, организованный Союзом художников РСФСР. Пристальное внимание к проблемам профессионального обучения всегда было доброй традицией в деятельности Российского союза. Мы освещали на страницах журнала итоги предыдущего семинара, что проходил в Пензе. И вот новая встреча.

На этот раз темой для обсуждения стали вопросы обучения станковой композиции в ДХШ. Забегая вперед, можно сказать, что семинар был полезным и успешным — таково единодушное мнение участников.

Место его проведения определилось не случайно. В Кирове есть что посмотреть и чему поучиться. Всех поразили своим великолепием здания художественных школ в областном центре и Кирово-Чепецке. Выстроены они недавно, по специальному проекту, в них созданы все условия для занятий и отдыха ребят: прекрасные классные помещения, мастерские художников-педагогов, выставочный зал, буфет, муфельные печи специальной конструкции — все продумано, целесообразно, эстетически полноценно. Такому может позавидовать любая столичная школа. При той неустроенности, которую испытывают ДХШ во многих городах и весях России, можно понять реакцию педагогов: нам бы такое!

Света Пташкина, 12 лет.
Пряха.
Гуашь.
Школа-интернат, Шушенское.

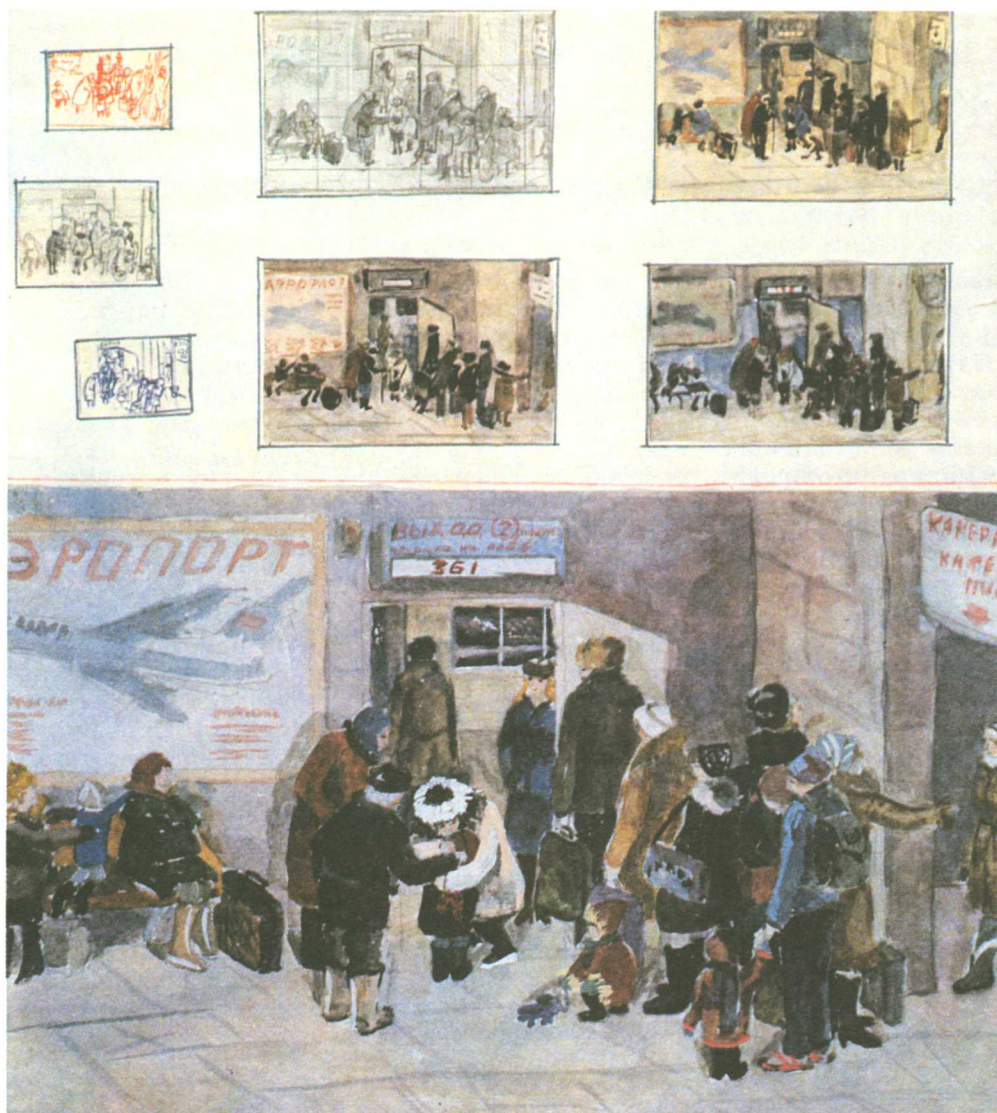


Успеху семинара способствовали внимание и радужное гостеприимство со стороны партийных, советских и творческих организаций города.

И наконец, особо хочется отметить доброжелательный, уважительный тон общения при обсуждении детских рисунков (каждый участник представил небольшую выставку). Этот настрой был задан с первого дня заседаний вступительным словом председателя комиссии по эстетическому воспитанию Союза художников РСФСР, народного художника республики Анатолия Ивановича Зыкова. Он отметил, что нынешнее состояние художественного образования характеризуется некоторой неустойчивостью и смятением. Многие беды школьного обучения вскрыты, названы общественностью, о чем свидетельствует хотя бы бурная дискуссия, развернувшаяся вокруг Академии педагогических наук. В течение последних лет мы были свидетелями настоящей битвы между приверженцами разных точек зрения на задачи и методы эстетического образования детей. Но не эти разногласия должны стать на семинаре предметом обсуждения. Здесь собрались не теоретики, а практики. Многие преподаватели ДХШ — художники, и они знают, что в искусстве хороший результат достигается непрерывным творческим трудом, что вечные истины искусства открываются каждому лишь индивидуально, в минуты сокровенного озарения.

Лена Жуйкова, 11 лет.
Осень.
Гуашь.
ДХШ, Киров.





Ирина Кириллова,
12 лет.
Отличница.
Гуашь.
ДХШ, Можга
Удмуртской АССР.

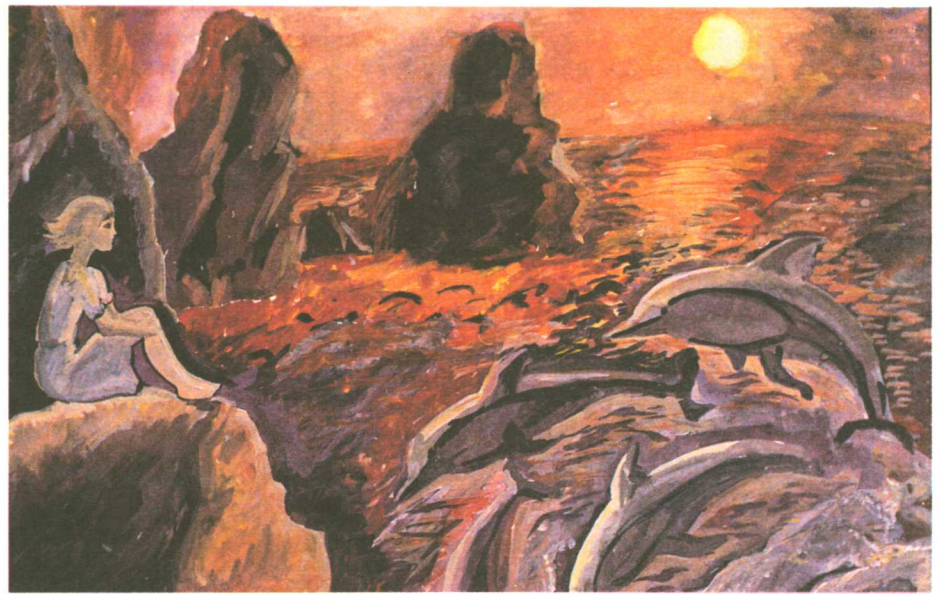
◁ Тая Толстенко,
14 лет.
В аэропорту.
Эскизы композиции.
Карандаш, акварель.
ДХШ имени Д. И. Каратанова,
Абакан.



Люба Сергеева, 11 лет.
В художественной школе.
Гуашь.
ДХШ, Смоленск.

Света Анфалова,
11 лет.
Автопортрет.
Гуашь.
ДХШ, Вологда. ▷

Наташа Харина,
14 лет.
Девочка и дельфины.
Гуашь.
Слободская ДХШ. ▷



Панорама современной художественной жизни противоречива. С одной стороны, многое изменилось в лучшую сторону, в художественную жизнь полноправно возвращены имена тех мастеров, которые раньше не принято было даже упоминать. Но при снятии барьеров в искусство хлынули люди, часто профессионально слабые. Река искусства расширилась, но вряд ли стала полноводней, ибо уровень представлений о святости творчества тревожно упал. Как идти к постижению вершин искусства — об этом многие не хотят знать, считая, что учиться необязательно, следует лишь выражать себя. Это стремление часто сопряжено с жаждой перечеркнуть достижения многих хороших художников предшествующего периода. Такая тенденция поддерживается некоторыми профессиональными критиками, искусствоведами и журналистами.

В период перестройки, когда открылись трагические страницы в жизни партии и народа, все мы ощутили необходимость пересмотра исторических оценок, норм общественной жизни. Все это не могло не коснуться и искусства. В пылу резких переоценок иногда часть лозунга «больше и лучше» забывают, понятие «лучше» как бы исключается и остается только одно: не лучше, а сенсационнее.

Мы мало осмысливаем опыт западных мастеров, которые в ходе сокрушительной ломки традиционного искусства дошли до полного абстракционизма. Но самые сильные индивидуальности, такие, как Д. Манцу, Дж. Моранди, ошеломляют силой выразительности и в то же время простотой, традиционностью пластических средств. Недавняя выставка замечательного художника М. В. Нестерова еще раз показала, как важны в искусстве высокая духовность, благородство личности, мастерство.

Здесь мы ознакомились с выставкой трех художников-кировчан. Порадовала их приверженность к изучению природы, обилие интересного этюдного материала. В наше время, когда раздаются приго-

воры реализму — он мертв, одряхлел, — чтобы ходить на этюды, правдиво изображать окружающее, надо обладать изрядным мужеством. И все-таки пока живо стремление к познанию мира, у реализма есть будущее, и хоронить его бессмысленно. Ведь тогда надо «ликвидировать» многих ярких мастеров и похоронить их творчество.

Возникает законный вопрос: что же делать юным художникам в обстановке этих непримиримых споров? Ответ может быть только один — учиться. А учителям, педагогам — учить рисовать, постигать законы живописи и прежде всего убеждать своим примером творчества.

Наш семинар посвящен одному из основных и трудных предметов — композиции. Если мы возьмем, например, рисунок, то в нем можно многое ясно обосновать, а следовательно, конкретно и результативно обучать. В композиции теоретические построения чаще всего не помогают. Например, никакой логикой нельзя объяснить, почему Суриков вопреки реальности придвинул кремлевскую стену к стрельцам и, сдавив пространство, добился этим мощной силы воздействия своей картины «Утро стрелецкой казни».

Композиция — это выражение духовного мира художника, постижения им окружающей действительности. Менее всего мы хотели бы кого-то поучать, давайте вместе обсуждать, спорить.

Заместитель председателя комиссии по эстетическому воспитанию СССР В. П. Панов подчеркнул, что в работе над композицией проявляется умение рисовать и писать, сказывается культурный уровень автора, его отношение к жизни. Задача педагога — привить детям любовь к правде, природе, всему живому, развить чувство прекрасного, научить отличать подлинное, настоящее искусство от подделок и суррогата. Мы должны воспитать людей, способных сохранять, развивать и умножать национальное достояние культуры, отличающих черное от белого и желающих творить добро. Очень важно привить ученикам вкус к серьезной учебе и работе, профессиональному совершенство-

ванию. Самый большой недостаток многих выпускников ДХШ не в том, что они слабо рисуют и пишут, а в невежестве и общем бескультуре, что тормозит их творческий рост. Это менее заметно, если композиция делается на натурном материале, но когда дело касается сочинения иллюстрации или исторического сюжета, то недостатки обнажаются и приобретают анекдотический оттенок. Например, Онегин, сидящий на металлическом стуле из современного кафе, и деревенские ходики на стене в спальне графини из «Пиковой дамы».

Композиция — сочинение, где организуется не только содержательная направленность произведения, но и пространство, плоскость листа, выявляются главные и второстепенные детали. Построение изображения должно отвечать поставленным задачам, состоянию, должно быть ритмически организованным. В зависимости от задачи определяется и стиль исполнения, цветовой строй. Композиция — не перечисление предметов, а организация их в единый ансамбль, где все подчинено теме. И главное! Композиция строится на основе наблюдений, пережитого материала, несет личностную окраску.

Настоящий праздник красок на работе Лены Жуйковой «Осень». Изображен неприхотливый сюжет, а сколько в нем настроения, радости. Посмотрите, с какой любовью нарисовала сказку Света Пташкина. Рисунок построен ритмически, красив по цвету, филигранно исполнен.

Работа над композицией по этапам (эскиз, сбор материала, работа над оригиналом) дает возможность решать трудные задачи, дисциплинирует ученика, готовит к практической работе в жизни. В. А. Гераскевич, преподаватель ДХШ № 1 Москвы, основываясь на многолетней практике, сделал вывод, что не следует детей перекармливать догмами. Ученики их не приемлют. Лучше дать ребятам полную волю, раскрыть огромное разнообразие подходов к воплощению их замыслов.

В связи с тем, что композиция в ДХШ — это в основном рисование без натуры, по памяти и впечатлениям от нее, роль педагога как руководителя, а не контролера возрастает. Учитель, предлагая к исполнению ту или иную тему, должен представлять конечный результат и приближать ученика к цели. В случае необходимости разбивать тему на конкретные, доступные для восприятия всего класса задания (подтемы).

Заинтересованно шло обсуждение композиций, которые привезли участники семинара. Работами были заполнены все классы, коридоры и выставочный зал Кировской ДХШ. По мере внимательного анализа представленных эскизов прояснились их сильные и слабые стороны. Например, в иллюстрациях к литературным произведениям обнаружилось недостаточное внимание к содержанию, приблизительность передачи материальной среды того времени, о котором идет речь, допускается неверное совмещение двух точек зрения на одном листе: поверхность земли показана с высоты многоэтажного дома, но фигуры людей, деревья, автомобили изображаются с обычной точки зрения, с высоты человеческого роста. Земля как бы встает дыбом, а остальное к ней «приклеивается». За счет

этого недостатка появляются новые — фигуры дальнего плана «парят», их ноги оказываются на уровне голов ближайших персонажей... Конечно, для выразительности можно выбрать любую высоту горизонта, если это необходимо по смыслу и теме, но тогда надо суметь все нарисовать пластически убедительно, цельно, а это не просто.

Мало было показано графики и акварели. Причины понятны — отсутствие необходимого оборудования для выполнения и печати графики, трудности со снабжением хорошей акварелью. Это вынуждает педагогов и учеников идти по более простому пути: все задания выполнять гуашью. Однако в школе необходимо испытать различные изобразительные материалы, чтобы изучить их возможности и технические особенности.

Всего лишь в нескольких рисунках прослеживались задачи передачи пространства, развития действия в глубину, а не только вдоль картинной плоскости. В целом общие недостатки композиции можно свести к своеобразному знаменателю и определить его тремя категориями.

Стереотипность. События изображаются детьми не так, как они видят в жизни, а будто созерцают их на театральных подмостках. Происходит подмена жизненных, натуральных наблюдений впечатлениями от кинофильмов, «мультиков» и книг; визуальные наблюдения заменяются рассудочностью.

Излишняя декоративность, не обусловленная содержанием. Нарушается правильное соотношение смысловой нагрузки и пластического решения, цветового, тонального строя.

Отсутствие серьезной подготовительной работы, которая обязана предшествовать композиции. Нет разнообразия вариантов, настойчивого поиска выразительности, отбора деталей. Зачастую это подменяется арифметическим прибавлением к одной фигуре других фигур или предметов, механическим заполнением образовавшихся «пауз», пустот на листе.

Эти недочеты объясняются в какой-то мере не только спецификой детского восприятия, нехваткой знаний, но и просчетами педагогической методики. И все-таки анализировать такие явления, обсуждать их надо обязательно.

Перечисленные недостатки, к сожалению, являются типичными для современного состояния детского творчества. Об этом говорит и опыт нашего журнала: в редакцию ежедневно приходят сотни рисунков на консультацию, проводимые редакцией конкурсы.

Пока композиции юных художников только «проба пера», или, вернее сказать, проба начинающей кисти, это творчество, которое сейчас зовется детским. Но завтра именно они будут определять уровень искусства XXI века. И от того, какие знания они получат, каким профессиональным мастерством овладеют, будет зависеть уровень художественных вузов, а значит, и выставок, всей нашей культуры в целом. Ведь сегодня за учебными мольбертами не только будущие художники, но и зрители, они зададут степень приобщенности нашего народа к подлинным высотам искусства.

Н. ПЛАТОНОВА,
В. ЛАРИОНОВ

«Полити́х Мизерикордия» Пьеро делла Франческа

Памятник, о котором пойдет речь, представляется наиболее удачным началом рассказа о Пьеро делла Франческа — крупнейшем художнике и ученом эпохи Возрождения.

Живописец и математик XV века, Пьеро прожил долгую, насыщенную творческими исканиями жизнь. Он родился в городе Борго Сан Сеполькро на юге Тосканы и примерно в 1435 году оказался во Флоренции, где обучался в мастерской Доменико Венециано. Здесь Пьеро знакомится с достижениями искусства раннего Возрождения, открывает для себя линейную перспективу. Учеба у Доменико Венециано позволила ему узнать технику масляной живописи, открытую нидерландцами и не сразу проникшую в Италию. Покинув около 1440 года Флоренцию, Пьеро попеременно работал в Ферраре, Урбино, Ареццо, Римини и родном городе. Свои основные произведения он выполнил между 1450—1480 годами. Позднее, начав слепнуть, Пьеро углубился в изучение математики, где также оставил яркий след.

Алтарь Мизерикордия — первая значительная работа, по сути дела, проба сил молодого художника. И уже в ней он вырабатывает тот простой и ясный стиль, которого будет придерживаться всю жизнь.

В Италии XV века заказчиками картин выступали частные лица, церкви и монастыри. Здесь, как и в ряде других стран Западной Европы, особое значение приобрели так называемые братства — объединения городских ремесленников, иногда крестьян, которые создавались вокруг церкви какого-либо святого — покровителя братства. Именно такое «братство милосердия» (по-итальянски мило-



Автопортрет Пьеро делла Франческа. Фрагмент центральной створки «Политиха Мизерикордия».

сердие — «мизерикордия») заказало Пьеро политих с изображением Богородицы, ряда святых, а также семи сюжетов Нового завета. Процедура заказа предусматривала составление контракта, в котором оговаривались сюжет, иконография, выбор красок, в особенности использование дорогостоящих золота и ультрамарина, и, наконец, оплата. Заказчик мог потребовать предварительный рисунок, внести какие-то коррективы по ходу работы. Возможности для проявления творческой инициативы были невелики: приходилось шлифовать мастерство в подчас жестких границах, предусмотренных заказчиком и контрактом. Появление художника-титана, протестующего против установленных норм, было тогда еще невозможно.

Центральная, самая крупная икона — «Мадонна Мизерикордия», покрывающая своим пла-

щом верующих, выступающая как охранительница рода людского. Эта иконография необычна, ее истоки было бы напрасно искать в средневековой живописи Западной Европы, ничего похожего мы не найдем и на Востоке — в Византии и Древней Руси. Для того чтобы понять содержание картины Пьеро, нам придется углубиться в религиозную жизнь Италии XV века.

В первой половине столетия популярный итальянский проповедник Бернардин Сьенский дополнил богословское учение о символике концентрических кругов, лежащих в основе мироздания. Согласно его взглядам наименьший круг олицетворял Христа, больший — Богородицу, еще больший — людей. Изображая деву Марию, которую окружают молящиеся, художник стремился отразить именно эти идеи. Красное платье Богородицы создает малый круг, линия ее плаща, покрывающая верующих, стоящих на коленях строго по кругу, обозначает место человека в мире.

Символика кругов, подсказанная либо проповедями Бернардина, которые художник вполне мог слышать в молодости, либо ученым советчиком-богословом, либо заказчиками, помогает понять отличительную черту художественного языка Пьеро — геометризм. Элементы композиции легко разделяются на участки «правильных тел» — конусов и цилиндров, она может быть выражена в виде схемы, в данном случае достаточно простой, состоящей из двух кругов.

Лицо Богородицы, к которой устремлены взоры и сердца верующих, лишено каких-либо индивидуальных примет. Здесь ощутим особый тип женской красоты, ха-



ракторный для стиля художника, — крупные черты лица, высоко остриженный по моде того времени лоб, удлинённый разрез глаз, геометрически точная форма головы. И напротив, удивительно портретны лица верующих, среди которых скорее всего члены религиозного братства могли узнать самих себя. Вместе со всеми молитвы Богоматери возносит и автор картины — неявный автопортрет обнаруживается в глубине по правую руку Марии. Жёсткая симметрия её фигуры уравновешивается разнообразной жестикуляцией находящихся по правую руку мужчин, по левую — женщин.

«Мадонну Мизерикордия» вряд ли можно считать последовательным примером новаторской картины эпохи раннего Возрождения. Необходимость следовать консервативным вкусам заказчиков очевидна с первого взгляда. Не по

своей воле Пьеро использует золотой фон — традиционный признак иконы. К этому цвету скептически относились основатели нового искусства, в частности Л. Б. Альберти.

История золотого фона длительна. Как символ потустороннего мира он возник ещё в I веке н. э. в фаюмских портретах. Затем перешёл в средневековую икону и по традиции сохранялся в живописи Возрождения. Но это уже не та абстрактная плоскость, которая присутствует в средневековой живописи. В картине Пьеро золото уходит на задний план, становится чем-то вроде плоского занавеса. Фигура «Мадонны Мизерикордия», как, собственно, и все святые на боковых створках полиптиха, имеет единый источник освещения. Условный золотой фон и дневной свет окружающего пространства неожиданно сталкиваются вместе. Некоторое сгущение золота вблизи лица Богоматери связано с мистическим учением о сверхсветлой тьме, отражающей божественную благодать.

Компромиссы между старым и новым проявляются не только в характере золотого фона, но и в трактовке пластики фигур, в тех метаморфозах, которые претерпевает традиционная форма полиптиха. Фигуры святых, окружающих Богоматерь, удивительно тяжеловесны, стоящие в один ряд, они отличаются разнообразием поз, которое бросается в глаза зрителю. Новая живописная техника, заимствованная у Доменико Венециано — смесь масла и темперы, — позволяет с особым вниманием изображать складки одежды, тонко передавать её фактуру. Пьеро буквально любит различные ткани, наряжает своих персонажей в праздничные платья, играет светотенью и цветовыми переливами.

В отличие от традиционного полиптиха, имеющего в своей основе пять обособленных иконописных изображений, Пьеро делла Франческа уничтожает раму, разграничивающую доски, стремится построить единое пространство. Верующие, которые молятся мадонне, как бы не умещаются в рамках центральной иконы, их платья свешиваются к ногам Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста (по некоторым пред-



положениям — св. Андрея), стоящих сбоку от Богоматери. Пространство, отведённое персонажам, вполне конкретно: его ближняя граница — рама картины, дальняя — плоскость золота. Все эти необычные черты отражают попытку художника перейти к новой, ренессансной иконографии святого собеседования, при котором группа святых окружает Богоматерь, свободно располагаясь в пространстве картины.

Пластика фигур обогащается благодаря активной мимике персонажей, разнообразной жестикуляции. В наше время жест человека рассматривается как нечто произвольное, отражающее его характер, эмоциональное состояние в определенной ситуации. Но в ту эпоху движения человеческой руки воспринимали совершенно иначе. На богословских диспутах обсуждались воз-

можные жесты Христа в тот или иной момент евангельских событий, специальная литература обучала жестикуляции проповедников, гуманисты черпали ораторские жесты из сочинений Цицерона и Квинтилиана. Мимика людей, молящихся Богоматери, разнообразна. Помимо традиционно сомкнутых ладоней рук, видны жесты умиления — руки, скрещенные на груди и, напротив, разведенные в стороны, символизирующие отчаяние, раскаяние во грехах. Горе и иступленная молитва сквозят в движениях рук Богоматери и Иоанна Крестителя в сцене распятия на одной из икон. «Говорящий жест» того же святого в правой створке полиптиха, как и поднятый кверху палец св. Бернардина — вдохновителя «Мадонны Мизерикордия», заимствованы из проповеднической практики: они стремятся в чем-то убедить неведомого собеседника. Сведенные на груди руки св. Бенедикта Нурсийского, напротив, свидетельствуют о погружении в себя, отрешенности от мира.

В заключение несколько слов о других, более второстепенных изображениях полиптиха. Помимо двух Иоаннов, на больших створках изображены Бернардин Сьенский, включенный сюда еще до официальной канонизации, и св. Себастьян, проткнутый множеством стрел, стоически переносящий мучения. Римский воин, казненный за проповедь христианства среди язычников, пользовался особой популярностью в эпоху Возрождения: он считался защитником от чумы.

Боковая рама и нижняя часть полиптиха — предела — представляют меньший интерес, мы упомянем лишь небольшие иконы, расположенные над пятью основными досками. Над Бернардином — основатель его монашеского ордена — Франциск Ассизский, над Себастьяном — родоначальник самого раннего ордена — св. Бенедикт. На двух отдельных створках показаны Богоматерь и архангел, создающие сцену благовещения, самая верхняя икона полиптиха — «Распятие». Связь этих двух событий в полиптихе и церковной литургии не случайна: согласно итальянскому календарю XV века они произошли в один и тот же день 25 марта.

Мы еще вернемся к творчеству



Пьеро делла Франческа.
Мадонна Мизерикордия.
Центральная створка
полиптиха.
Масло, темпера.
1445—1448 годы.
Борго Сан Сеполькро,
музей Муниципалитета.
134×91.

Пьеро делла Франческа.
Св. Бенедикт Нурсийский.
Правая верхняя створка
полиптиха.
◁54×21.

Пьеро делла Франческа.
Св. Иоанн Креститель.
Правая створка полиптиха.
◁108×45.

Пьеро делла Франческа, обратимся к его более зрелым произведениям. Хочется верить, что слова замечательного исследователя старой живописи К. Тольнея усилят интерес читателей к личности этого мастера: «Независимость и простота, характеризующая Пьеро как художника и передающаяся зрителю, сосредотачивает внимание на эффектах формы, цвета и линии... Все это создает очаровательное царство вечных форм и чистых цветов. Глядя на него, переносишься в мир архетипов».

С. БЕЛОУСОВ



ГОЛУБАЯ РОЗА

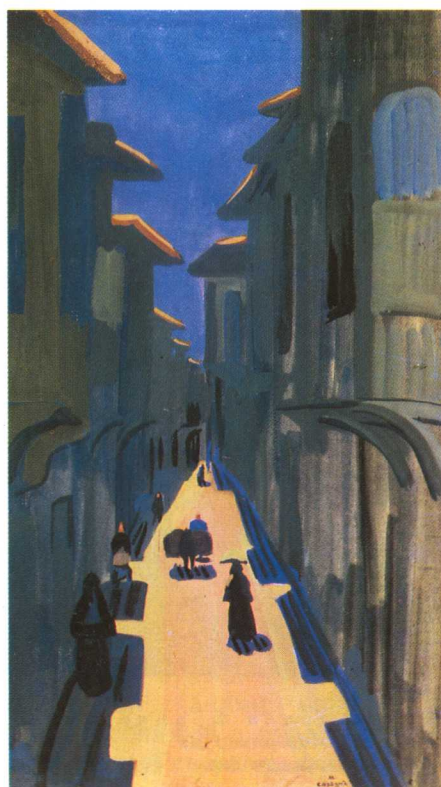
«*Г*олубая роза» — так называлась выставка, открывшаяся в Москве в доме М. Кузнецова на Мясницкой улице в марте 1907 года. Экспозиция организована 16 молодыми художниками — выпускниками и студентами Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Среди них — П. Кузнецов и М. Сарьян, Н. Сапунов и С. Судейкин, П. Уткин и Н. Крымов, А. Фонвизин и Н. Феофилактов, А. Арапов, братья Милиоти, скульптор А. Матвеев.

Это было новое объединение, появившееся на сцене русской художественной жизни начала XX века. Существует мнение о его недолговечности. Действительно, если иметь в виду выставку с таким названием — «Голубая роза» — единственную в отличие от выставок «Мира искусства» или Союза русских художников; на ее основе не возникло общества со своим уставом, как позднее произошло с «Бубновым валетом». Выставка не имела ни манифеста, ни четко выраженной эстетической программы. Она отметила переходный, но важный этап в творческой эволюции представленных мастеров, этап наиболее близкого соприкосновения с символизмом.

Тенденции к объединению, к творческому содружеству основного ядра художников «Голубой розы» выявились значительно раньше 1907 года и имели дальнейшее развитие.

Судьба света юношей в стенах Московского училища в один из наиболее значительных периодов его существования: здесь начали преподавать такие крупные мастера, как В. Серов, К. Коровин, П. Трубецкой, личность и творчество которых не могли не повли-

ять на молодых художников. Участие в ученических выставках, оформление студенческих вечеров, подготовка их художественной программы, выполнение самостоя-



тельных работ и заказов, иногда сообща, помогли почувствовать близость интересов, а главное, объединиться в поиске новых путей развития искусства.

Первым выступлением молодых художников можно считать выставку «Алая роза», организованную весной 1904 года в Саратове, который они хотели сделать «плацдармом боев за новое искусство», по выражению П. Кузнецова.

В выставке приняли участие многие будущие голуборозовцы, а в качестве гостей-экспонентов были представлены работы В. Борисова-Мусатова и М. Врубеля, продолжателями традиций которых в живописи и пластике и выступало новое поколение.

С выходом в свет литературно-художественного и критического журнала «Весь» (1904—1909), ставшего органом русского символизма, многие художники начинают сотрудничать в нем и принимают участие в его художественном оформлении, отличающемся изысканным вкусом. Характерным примером творчества В. Борисова-Мусатова является эскиз обложки журнала, исполненный в 1904 году.

Журнал «Золотое руно» (1904—1909) также пропагандировал на своих страницах творчество молодых москвичей, утверждая их значимость в русской художественной культуре.

Творческие поиски мастеров совпали с острым периодом в истории России. 1905—1907 годы — первая русская революция, жестоко подавленная царским правительством. Революционный подъем, захвативший широкие слои русского общества, сменился трагическим спадом. Как же это отразилось на творчестве молодых, только еще ищущих свой путь в искусстве художников? Неудовлетворенность, неприятие окружающей действительности, отсутствие в реальной жизни, по мнению большинства из них, объектов, достойных изображения, вели к поиску иных образов и иной художественной системы.

Уход от действительности в историю, в мир театра, в мир фантазий и грез был в некоторой сте-



М. Сарьян.
Улица. Полдень.
Темпера. 1910.
Государственная
Третьяковская галерея.

Н. Сапунов.
Голубые гортензии.
Темпера. 1910.
Частное собрание.

С. Судейкин.
Эскиз декорации к комедии
П. Бомарше «Женитьба
Фигаро».
Масло. 1915.
Частное собрание.

пени свойствен и мирискусникам. Мастера «Голубой розы» находят свой путь — символизма.

Правда, здесь они стали не столько первооткрывателями, сколько продолжателями уже зародившихся тенденций. Если их

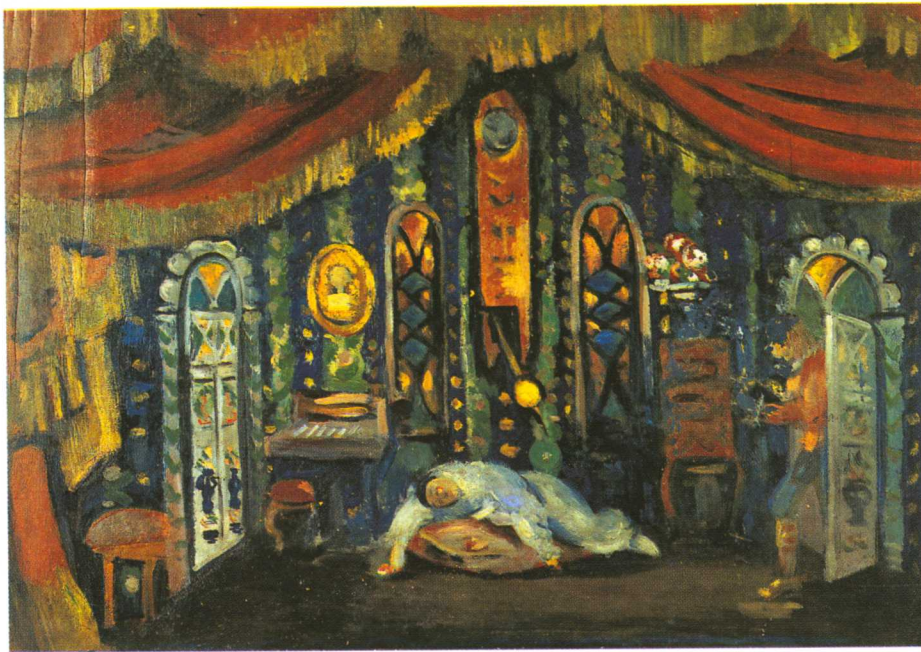
предшественники исходили из жизненных впечатлений, давая им субъективное преломление в картинах, то молодые авторы реальный мир заменили вымышленными символами. Как пишут исследователи, на смену «Алой розе»,

расцветшей в годы смелых надежд и светлых мечтаний, пришла «Голубая роза» — «весенний цветок мистической любви», символ недостижимой красоты и одновременно символ бегства в «тихую часовню искусства» от борьбы и противоречий мрачной эпохи столыпинской реакции.

Приоритет в развитии символизма принадлежал, несомненно, литераторам: Александру Блоку, Андрею Белому, Вячеславу Иванову, Владимиру Соловьеву, Федору Сологубу, Михаилу Кузмину. Во второй половине 1900-х годов в нем, с одной стороны, проявляются признаки кризиса, с другой — он получает широкое распространение и новых почитателей в лице студенческой молодежи и других демократических слоев.

Близость голуборозовцев поэтам-символистам уже не раз отмечалась. Многих из них связывали творческое сотрудничество в журналах «Весы» и «Золотое руно», личное знакомство и дружба. Стремление к нетленной Красоте, к постижению скрытых реальностей бытия и идейной сущности мира было свойственно как поэтам, так и художникам. Но те и другие использовали художественные средства, присущие своему виду искусства.





ковая живопись, и эскизы фресок, плафонов, театральных декораций и костюмов, скульптурные произведения, дающие представление о деятельности художников. Свою цель они видели в создании целостного живописно-пластического образа мира, наполненного духовностью и гармонией, преобразованного на основе символов и сложных ассоциаций. Отсюда появляется новое отношение к языку искусства: ограничение изобразительных средств, тяготение к повторяемости мотивов, главным средством выразительности становятся цветовые сочетания, настаивающие на определенную тональность. Обостренная чувствительность к цвету и его оттенкам и музыкальность — одни из наиболее важных свойств живописи голуборозовцев. Об этом напоминают и сами названия некоторых произведений, например: «Ноктюрн» и «Прелюд» С. Судейкина, что, в свою очередь, заставляет вспомнить работы английского художника Д. Уистлера и некоторых других представителей западноевропейского модерна, особенно французского.

Цвет имеет и символическое значение. Само название выставки «Голубая роза» выбрано на специальном заседании с участием художников и поэтов-символистов. Вероятно, его предложил поэт Валерий Брюсов. Голубой цвет ассоциируется с водными глазами

Зима 1906/07 года богата событиями культурной жизни. Одно из них — выставка работ В. Борисова-Мусатова, проходившая в залах Третьяковской галереи в феврале и впервые широко представившая творчество этого мастера, так рано ушедшего из жизни. Вслед за ней открылась «Голубая роза».

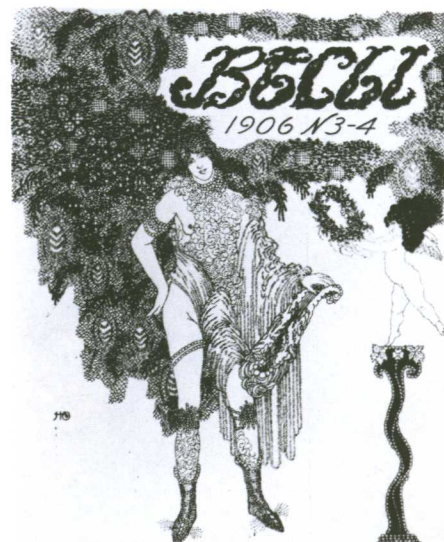
Многое было новым и оригинальным на этой выставке: и необычно звучащее, красивое название, и тщательно продуманное оформление экспозиции: стены залов обиты серой тканью, гармонировавшей с выставленными работами; устроены специальные уголки для отдыха, стояла удобная мебель, музыкальные инструменты, комнаты украшали вазы с живыми цветами. Все располагало к длительному ознакомлению с выставкой, приносило эстетическое наслаждение и давало «отдохновение душе и телу». Каждый вечер здесь собирались авторы произведений, возникали споры, дискуссии, художники старались объяснить содержание картин, свои намерения. В дополнение к этому появилась и новая форма пропаганды творчества символистов — так называемые «исполнительские субботы», которых было устроено три в течение работы выставки.

В эти дни проходили горячие

беседы о новых задачах, стоящих перед искусством, с докладами выступали А. Белый и Ю. Балтрушайтис; стихи и прозу читали В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Ремизов; свои музыкальные произведения исполняли А. Скрябин, Н. Черепнин, А. Спендиаров. Делались попытки осуществить синтез искусств, поиски которого были свойственны эпохе.

Что же касается самой выставки, на ней экспонировались и стан-

Н. Феофилактов.
Эскиз обложки журнала
«Весы».
Тушь, перо. 1906.
Частное собрание.



Н. Сапунов.
Смерть Пьеро.
Эскиз декорации к пантомиме
«Шарф Коломбины».
Масло. 1910.
Частное собрание.

П. Кузнецов.
Эскиз к картине
«Голубой фонтан».
Темпера. 1905.
Частное собрание. ▷

С. Судейкин.
Новолуние.
Темпера. 1910-е годы. ▷

Н. Крымов.
Лунная ночь.
Масло. 1908.
Частное собрание. ▷

В. Борисов-Мусатов.
Дама в голубом.
Акварель, пастель. 1902.
Государственная
Третьяковская галерея. ▷

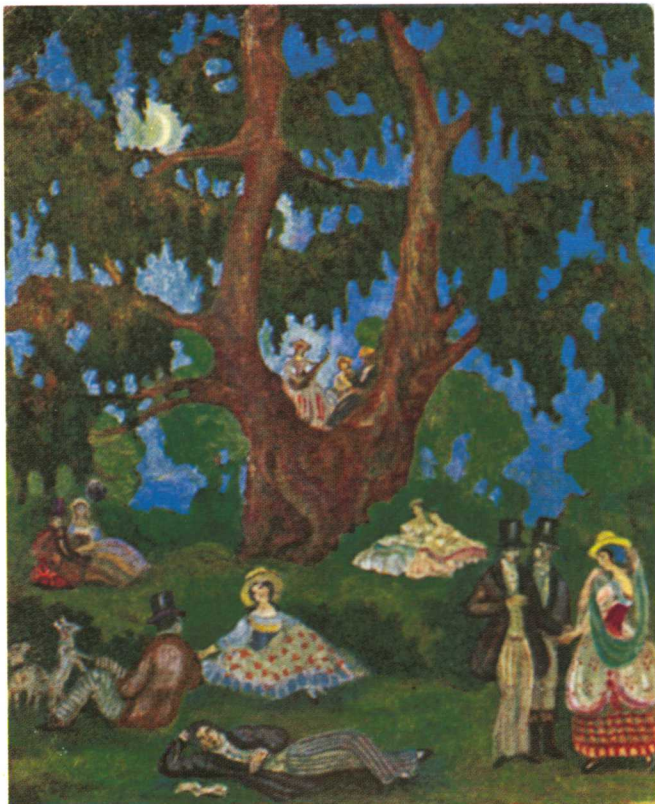


и бесконечностью небес, находящимися за пределами мирской суеты. Недаром он так часто встречается в литературе символизма: это и «Голубой цветок» Ф. Новалиса, и «Синяя птица» М. Метерлинка, и другие образы. Голубой цвет преобладает и в большинстве полотен, представленных на вы-

ставке. Один из критиков даже назвал этих художников «сторонниками голубого направления». То же отмечал И. Грабарь: «Казалось, что всем участникам была предложена общая гамма, в которой решено было выдержать всю выставку».

Столь же символичны и сами

представленные произведения, отвлеченный сюжет которых, часто не имеющий реального образа, предметной формы, основан на нюансах чувств, эмоций и сложных ассоциациях... Это достигается и с помощью сложных эффектов матово-мерцающей живописной фактуры полотен, и с помощью



различных преобразений — резких перспективных сокращений и неожиданных ракурсов, видоизменяющих форму, отражений в воде, на стекле, в зеркалах, световоздушных вибраций, растворяющих контуры и т. п.

Одним из излюбленных мотивов голуборозовцев является сон, сновидения, мираж, уводящие человека от реальности в мир фантазий и грез. Таковы «Сказки и сны» М. Сарьяна, «Мираж» и «Сон» П. Уткина, скульптурные работы А. Матвеева: «Сон» и «Спящая женщина».

Избирательны художники и в пейзаже, где наиболее часто встречаются мотивы воды и неба, с их бескрайностью и бездонностью, текучестью и переменчивостью, постоянным движением. Их задача всегда сложна, полна нюансов, но и позволяет решать декоративные задачи в построении картин. Ярким примером являются панно С. Судейкина «Венеция», эскизы и картины на темы «Фонтанов» П. Кузнецова.

В этих работах проявляется и особое ритмическое построение полотен голуборозовцев: стремление к легкости и плавности, текучим овальным контурам и извивающимся линиям.

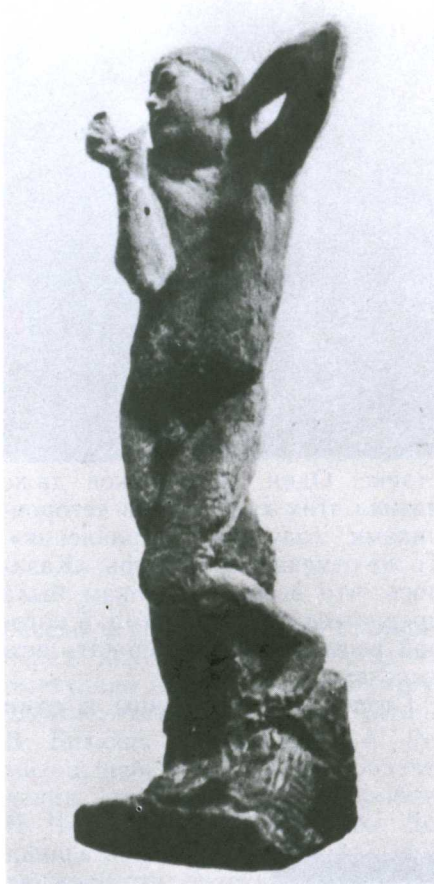
Художниками делается попытка передать средствами живописи сложность, зыбкость, порой мимолетность и в то же время многогранность человеческих чувств с их возвышенными, замысловатыми, не сразу доступными образами.

Сложные оттенки переходных периодов дня: утро, вечер — часто становятся предметом изображения, средством поиска необычных цветовых сочетаний, эффектов освещения, иллюзорных, лишь слегка намеченных, как будто растворенных в «молочном» свете форм или, наоборот, контрастов света и тени.

Передача солнечного света, растворяющего контуры предметов в мареве жаркого дня, или матово-серебристое лунное сияние, уплощающее объемы и превращающее деревья в сказочные фигуры, интересовали пейзажиста Н. Крымова, что и сблизило его с голуборозовцами.

Дополнительный акцент сказочности и экзотики вносят восточные мотивы. Особое место занимает тема праздника, гулянья и

близкая ей театральная. Действительно, театр оказался той почвой, где живопись «Голубой розы» и символизм встретились непосредственно.



А. Матвеев.
Пробуждающийся.
Тонированный гипс. 1907.
Государственный Русский музей.

С театром в той или иной мере были связаны многие голуборозовцы, но если для А. Арапова, П. Кузнецова и других работа над декорациями или эскизами костюмов была лишь эпизодом в творческой практике, то для Н. Сапунова это было одним из главных дел жизни. На выставке экспонировались его эскизы к лирической драме А. Блока «Балаганчик».

Выставка показала, насколько близким оказался символизм для молодых художников на определенном этапе, но постепенно все яснее начинает обозначаться различие устремлений и творческих индивидуальностей. Один за другим художники содружества обра-

щаются к иным образам, иным живописным формам.

В декабре 1907-го — январе 1908 года состоялась выставка «Венок», организованная под эгидой «Золотого руна». В ней приняли участие бывшие голуборозовцы и примкнувшие к ним художники. Но уже и эта экспозиция несколько отличалась от «Голубой розы», а тем более последующие «Салоны «Золотого руна», проходившие с участием упоминавшихся нами художников, а также приглашенных известных французских мастеров.

На рубеже 1900—1910 годов символизм в русской живописи изживает себя. На смену ему приходят новые течения. На сцену русской художественной жизни выступают многие новые молодые художники, пришедшие в искусство с иными целями и задачами. Но и голуборозовцы не остаются в стороне. Хочется упомянуть еще одну значительную совместную работу П. Кузнецова, П. Уткина и А. Матвеева: оформление виллы крупного финансиста, мецената Я. Е. Жуковского в Новом Кучуке (Крым). Здесь проявилось стремление заказчика и художников создать современный ансамбль, в котором воплотилась характерная для модерна идея синтеза трех искусств — архитектуры, скульптуры и живописи, их слияние с окружающей природой. П. Кузнецову и П. Уткину принадлежало живописное оформление дома, его фасадов и интерьеров, а также некоторых парковых построек, отличавшихся своеобразной композицией из стилизованных растительных форм крымской природы. А. Матвееву — скульптуры в парке, выполненные в камне, мраморе, цементе, барельефы, фигуры атлантов, поддерживающих мостик. В этих работах прослеживается связь с голуборозовским периодом, хотя выполнены они позднее — в 1908—1912 годах.

Навсегда останется «Голубая роза» яркой страницей в истории русского искусства начала XX века — полной поэзии, мечты, фантазии, неповторимой красоты и одухотворенности. Недаром интерес к ней и мастерам этого направления не только не угасает с течением времени, а даже усиливается.

С. ВЕСЕЛОВА

САЛЬВАДОР ДАЛИ

Слышала, что в прошлом году в Москве была выставка известного испанского художника-сюрреалиста Сальвадора Дали. Мечтаю узнать о жизни и творчестве этого мастера со страниц вашего журнала. Думаю, что не только меня интересует эта тема, ведь о Дали долгое время не писали, и только теперь стали появляться заметки в некоторых газетах и журналах.

Нешпа Галя, 8-й класс,
г. Алма-Ата

Познакомьтесь с творчеством Сальвадора Дали хотя бы многие наши читатели. Подобные просьбы содержатся и в присланных редакции анкетах. Сегодня мы выполняем эти пожелания.

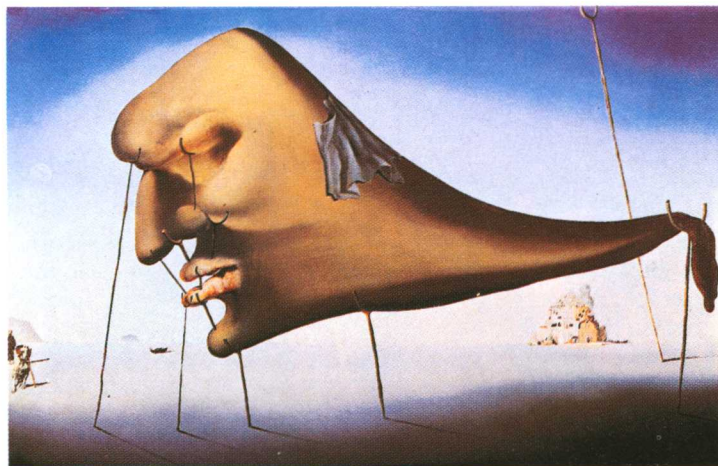


Если речь заходит о сюрреализме, сразу вспоминается имя испанского художника Сальвадора Дали. Именно ему суждено было стать самым известным представителем этого течения в западном искусстве XX столетия.

Дали родился в 1904 году в городке Фигерасе, неподалеку от Барселоны. Раннее увлечение рисованием и живописью привело восемнадцатилетнего юношу в Мадридскую академию художеств. Хотя Дали не получил диплома об окончании академии — он был изгнан из ее стен за участие в студенческих волнениях, — его работы свидетельствовали о прочном усвоении уроков профессионального мастера.

Блестящий образец живописи двадцатилетнего художника — портрет его товарища Луиса Бунюэля, создавшего в 1927 году вместе с Дали знаменитый сюрреалистический фильм «Андалузский пес». Уверенное владение традиционными средствами изображения сочетается в этой работе с тягой к новому образному языку.

Интерес к современным художественным исканиям и наследию великих мастеров прошлого — отличительная черта творчества молодого Дали. Среди его произведений 1925—1926 годов мы находим столь несхожие, как написанное в стиле позднего кубизма большое полотно «Венера и моряк» и крохотную «Корзину с хлебом», своей ясной композицией и передачей природы напоминающую натюрморты Сурбарана.

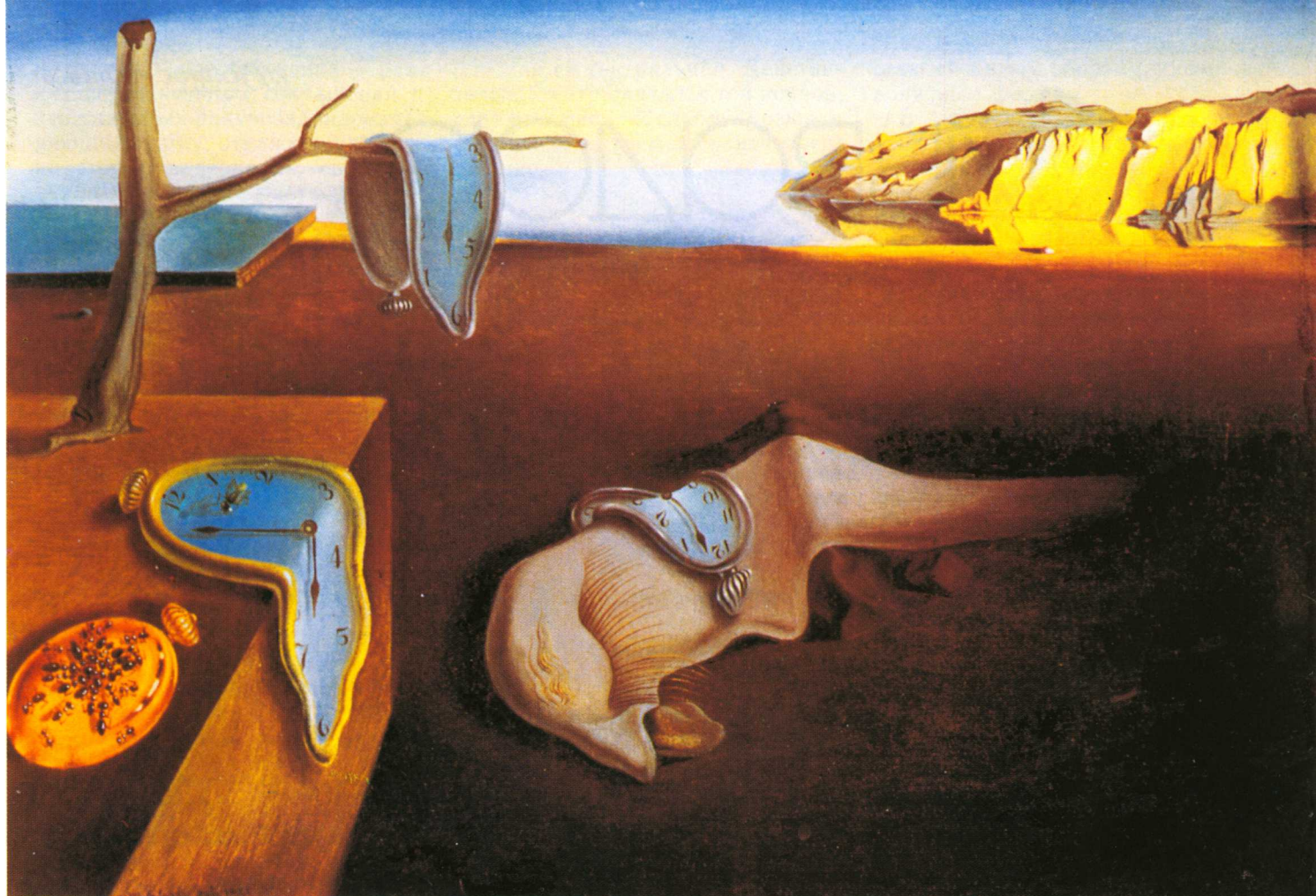


С. Дали.
Сон.
Масло. 1937.
50×77.

С. Дали.
Буквица.

С. Дали.
Ретроспективный бюст
женщины.
Раскрашенный фарфор.
1933.





С. Дали.
Постоянство памяти.
Масло. 1931.
24,1×33.

С. Дали.
Портрет Гали с «Анжелюсом».
Масло. 1935.
32,4×26,7.

С. Дали.
Портрет Луиса Бунюэля.
Масло. 1924.
70×60.

С. Дали.
Корзина с хлебом.
Масло. 1926.
31,5×31,5.

С. Дали.
Рынок рабов с появлением
невидимого бюста Вольтера.
Масло. 1940.
46,5×65,5.





Заметной вехой в творчестве Дали стал 1927 год. Испанский живописец впервые попадает в художественную столицу мира — Париж, где знакомится с Пабло Пикассо — признанным лидером новейшего искусства; с этого же времени начинается его сближение с сюрреалистами.

В опубликованном в 1924 году «Манифесте сюрреализма» французский поэт Андре Бретон провозглашал новые методы творчества, должны привести к воплощению «сверхреальности». Считая недостаточным отражение привычной действительности, Бретон призывал художников к постижению и фиксации не контролируемого разумом мира подсознания, ярче всего обнаруживающегося в таких состояниях психики, как сновидения, грезы, галлюцинации, бред. Запечатлеть сферу сверхреального стремились многие известные живописцы 20-х годов — Макс Эрнст, Андре Массон, Хуан Миро, Рене Магритт, Ив Танги. Таинственный, необычный, алогичный мир, возникавший на их полотнах, увлек и Дали.

Поначалу в его сюрреалистических картинах ощущалась зависимость от предшественников, но уже год-два спустя живописец вырабатывает вполне оригинальную изобразительную систему. В его известной картине «Мрачная игра» перед зрителем предстает условный пустынный пейзаж, большую часть которого занимает тщательно выписанное, словно парящее в воздухе образование, составленное из элементов человеческого тела, камней, шляп, насекомых.

В 30-е годы, вращаясь в кружке парижских сюрреалистов, Дали выступает не только практиком, но и теоретиком этого направления в живописи и развивает идею о «параноически-критическом» методе, направленном на использование понятий, недоступных разуму. В работе, названной «Завоевание иррационального», художник писал, что для него сюрреалистическая картина — это «выполненная вручную цветная фотография конкретной иррациональности и воображаемого мира в целом».

Классическим образцом живописи Дали стала

картина «Постоянство памяти». О том, как создавалось это полотно, художник рассказывает в своей автобиографической книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали». Однажды вечером, страдая мигренью, он остался дома один. После ужина, последним блюдом которого был камамбер, Дали задержался за столом, размышляя об особой мягкости этого сыра. Затем прошел в мастерскую, чтобы, как обычно, бросить перед сном последний взгляд на свою незавершенную работу. «Картина, которую я писал, — вспоминал художник, — изображала пейзаж в окрестностях Порт-Льигат, скалы которого казались освещенными прозрачным закатным светом. На первом плане я наметил сухое оливковое дерево. Пейзаж должен был служить фоном для некоей идеи, но какой? Мне был необходим удивительный образ, но я не мог его найти. Только я выключил свет и вышел, как буквально «увидел» решение: двое мягких часов, одни из которых печально висели на ветке оливы. Несмотря на мигрень, я приготовил палитру и принялся за работу. Через два часа, когда Галя вернулась из кино, картина, которой суждено было стать одной из моих наиболее знаменитых, была окончена».

«Постоянство памяти» можно истолковать как своеобразную вариацию темы «Memento mori». Пустынный, словно вымерший мир, странное биоморфное образование на первом плане, напоминающее останки какого-то морского существа, сухое, обломанное дерево наводят зрителя на мысли о бренности жизни. Мягкие часы — это и символ текучести времени, и знак того, что время остановилось — метафорическое изображение «конца времен». Муравьи, ползающие по крышке часов, напоминают о житейской суете, о людском муравейнике, ничтожестве сиюминутных устремлений перед лицом вечности. Ясность композиционного построения и простота цветовой гаммы придают картине нечто вневременное: художник смотрит на землю словно из космических далей, он обладает властью над временем — «постоянством памяти», но это память о мире, который уже не существует.

Если в «Постоянстве памяти» запечатлен образ, возникающий в сознании еще бодрствующего художника, то в картине «Сон» изображена гигантская кошмарная голова, которая привиделась погружающемуся в сон Дали в тот момент, когда он словно проваливается в пустоту. Этим ощущением объясняется мотив хрупких подпорок, рискующих рухнуть под тяжестью чудовищной головы.

Через многие творения Дали проходит тема реальности и иллюзии. Сверхреальность существует для художника не только где-то над привычной действительностью, а может угадываться или даже прямо вырастать из нее. Его излюбленный прием — создание двойного образа — обыгрывается в картине «Рынок рабов с появлением невидимого бюста Вольтера».

На первом плане изображена девушка, которая, облокотившись на стол, внимательно смотрит на некое действие, разворачивающееся в глубине, как бы на театральных подмостках. Полуобнаженные персонажи с яйцеобразными головами (рабы?) странно сочетаются с женскими фигурами в костюмах фламандских горожанок XVII века. Зритель не сразу замечает, что светлый проем за фигурами, их лица, белые воротники и передники вместе с черными платьями образуют новое изображение — бюст Вольтера, подставкой которому служит помещенный на столе сосуд. Бюст находится ближе к зрителю, чем сидящая девушка, так что она его не видит; взгляд Вольтера, в свою очередь, устремлен мимо девушки. Таким образом, «вторая реальность», созданная здесь художником, существует только для зрителя, но не для героини полотна.

Темы удвоения и двойника, отношения запечатленного Дали к произведению его предшественника определяют своеобразие «Портрета Гали с «Анжелюсом». На первый взгляд может показаться, что, изображая жену, художник прибегает к самой обычной, традиционной форме портрета в интерьере. Однако, вглядываясь внимательнее, замечаешь, что точность в передаче облика портретируемой ничуть не противоречит общему сюрреалистическому звучанию картины.

Помещая на стене за спиной Гали одно из самых известных полотен Милле «Анжелюс», Дали трансформирует его: персонажи французского мастера изображены не стоящими, как это было в оригинале, а сидящими на тачке, и теперь они не молятся, а скорее отдыхают. Прямо под картиной Милле сидит Галя, ее руки сложены на коленях так же, как у мужчины из «Анжелюса», а сиденьем ей служит такая же тачка. Мир картины живописца XIX века словно «прорастает» в мир, запечатленный Дали, границы между ними стираются благодаря безраздельной власти творческой фантазии мастера XX столетия. Он не только творит свою особую реальность, но и вмешивается в мир своего предшественника, пересоздавая его произведение, устанавливая мостик между миром своего и чужого воображения.

«Анжелюс» Милле вдохновил Дали на цикл произведений. Среди них были не только многочисленные картины и рисунки, дающие самые причудливые трансформации оригинала, но даже и скульптура, где иронически обыгрывалась наивность народного благочестия, сентиментальная трогательность сцены,

изображенной живописцем XIX века. В скульптурном варианте «Анжелюса», названном «Ретроспективный бюст женщины», фигуры молящихся крестьян украшают собою... чернильный прибор. Дали не только дает такую нарочито сниженную, пародийную интерпретацию произведения предшественника, но и доводит ее до абсурда, утверждая чернильницу на натуралистически выполненном батоне хлеба (ассоциация, опять-таки навеянная «Анжелюсом»: полевые работы — хлеб), а хлеб, в свою очередь, возлежит на голове фарфорового женского бюста. Лицо скульптуры покрыто натуралистично трактованными муравьями (этот излюбленный мотив Дали здесь может быть истолкован как реминисценция «Анжелюса»: крестьяне — трудолюбивые муравьи). На плечах женщины лежат кукурузные початки (смысловая цепочка: поле — зерно — плодородие — женское начало). Необъяснимыми в системе «Анжелюса» остаются, пожалуй, только жонглирующие своими головами фигурки на ожерелье красавицы, хотя можно считать, что они воплощают мотив метаморфоз, задающий тон всем трансформациям «Анжелюса».

Стремление Дали воплощать в своем творчестве сверхреальность, находимую в глубинах подсознания, казалось бы, могло полностью увести художника от современной действительности. Однако иногда в причудливом сочетании фантастических образов, запечатлеваемых им, всплывают вполне определенные социально-политические мотивы. В начале 1936 года, одновременно с победой в Испании Народного фронта и за несколько месяцев до франкистского мятежа, он пишет одну из самых известных своих картин «Мягкая конструкция с вареной фасолью. Предчувствие гражданской войны», где назревающая в Испании война представляется художником в виде смертельной схватки двух одинаково омерзительных монстров.

В 1940—1950 годы в искусстве Дали произошли серьезные перемены. Он в значительной степени отказался от сюрреалистических принципов, заявив, что на смену параноико-критическому периоду его творчества пришел классический, связанный не только с опорой на опыт старых мастеров, но и с обращением к католицизму. Теперь испанский художник афиширует себя в качестве правоверного католика, создает целую серию эффектных религиозных полотен. Правда, и в них, и в более поздних работах Дали нередко обращается к сюрреалистическим приемам и мотивам, но чаще всего это лишь повторение и варьирование того, что было найдено в предвоенное десятилетие. Каких-либо принципиально новых художественных идей, сопоставимых по значению с его творческими находками тридцатых годов, поздний Дали не выдвинул.

После смерти художника, не дожившего до своего 85-летия всего несколько месяцев, интерес к его творчеству растет. Безудержное восхваление или столь же безоговорочное ниспровержение искусства испанского сюрреалиста постепенно уходят в прошлое. Настала пора внимательно взглянуть в причудливый мир, рожденный воображением одного из интереснейших мастеров нашего парадоксального столетия.

ПОТЕМКИНСКАЯ ФОРМА

В Европе XVIII века очень любили парады, да и воевали как на плацу — стройно маршируя, даже на поле боя сохраняя прямолинейность шеренг. Одежда европейских армий тоже предназначалась в основном для военных смотров, а не для боевых действий. Да и что мог сделать солдат, затянутый в несколько кожаных ремней, одетый даже летом в два шерстяных мундира, носящий длинные, непременно напудренные и смазанные салом волосы с косой, которая, чтоб не болталась и была прямой, заплеталась вокруг металлического прута. Экипированный подобным образом человек если и мог что выполнять, то лишь громкие команды офицеров.

В России лучшие умы того времени понимали, что армия должна обучаться и одеваться не для парадов. В 1786 году по инициативе князя Г. А. Потемкина-Таврического провели реформу обмундирования. Новая форма, названная «потемкинской», была проста, удобна и вместе с тем красива. При переходе на нее вес одежды и снаряжения кавалериста, например, облегчался на целый пуд.

Большим преимуществом потемкинского нововведения явилась унификация обмундирования для всей армии. Армейские полки получили каски, куртки и шаровары одинакового покроя. Впервые в мире была предусмотрена летняя полевая форма: в это время



1. Артиллерист полковой артиллерии мушкетерского полка. Погон тот же, что и у всех солдат этого полка, — особого шитья (в других полках не повторялись). В отличие от пехотинцев — приборное сукно черное (лацканы, обшлага и т. д.).

2. Мушкетер пехотного (мушкетерского) полка в парадной форме. Сферическая каска прикрыта

плюмажем, который мог смягчить удар сабли. Мундир зеленый с красным приборным сукном. Брюки — красные, в нижней части обшивались кожей: эта обшивка растягивалась на боку с внешней стороны, а под ней находились сапоги. Благодаря таким «крагам» брюки меньше грязнились, внутрь сапог не могли попасть камешки или песок.

3. Барабанщик мушкетерского полка. Он должен был выделяться из общей массы солдат, чтоб его сразу мог найти командир. Швы куртки и рукава отделаны белыми нашивками. В походе барабан закидывался за спину, палочки вкладывались в гнезда на перевязи (они видны на груди у барабанщика). Чтоб барабан не протирали брюк, имел

ся фартук из кожи шерстью наружу.

4. Майор мушкетерского полка в повседневной форме. Офицеры придерживались старой формы и поэтому носили кафтан вместо куртки и шляпу вместо каски. Чины различались по офицерскому знаку на шее и количеству рядов галунов на камзоле.

года полагался не шерстяной мундир, а куртка и брюки из легкого белого полотна.

Расцветку одежды сделали особой для каждого вида войск. На левое плечо куртки нашивался погон различной формы и рисунка, служивший для определения полка, он же помогал держать ремень патронной сумы.

Армия делилась на пехоту, кавалерию и артиллерию. Эти рода войск, неоднородные по составу, подразделялись на тяжелые и легкие.

Тяжелая пехота сражалась в сомкнутом строю, действуя преимущественно штыком (рис. 1—4), и состояла из мушкетерских, гренадерских полков и полевых батальонов.

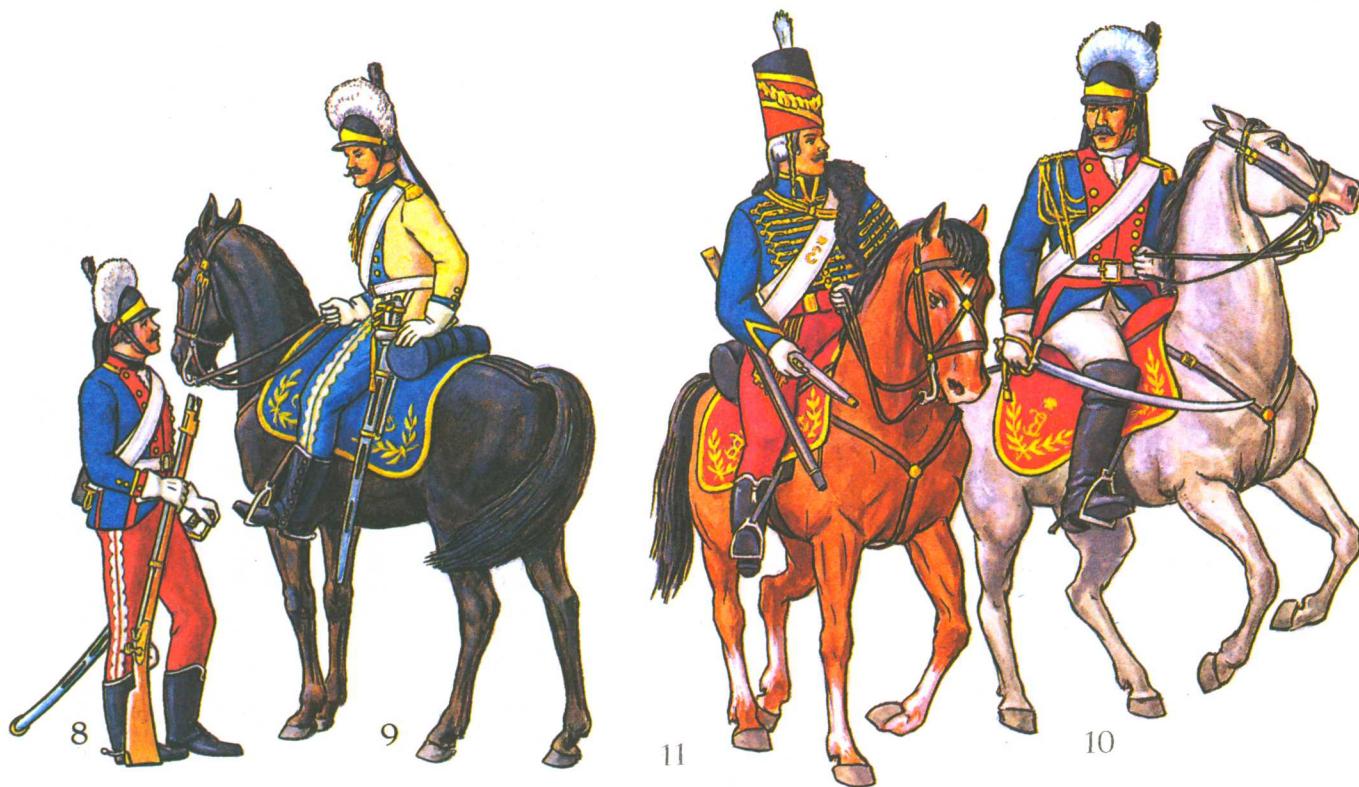
Легкая пехота (рис. 5—7) вела огневой бой в рассыпном строю. Состояла из егерских корпусов и отдельных батальонов. Вооружение — ружье со штыком или нарезной карабин — штуцер, к которому вместо штыка крепился на защелку длинный кортик (рис. 7). Поскольку в бою егеря оказывались ближе всех к неприятелю, а нарезное оружие заряжалось долго, им для самообороны от неожиданных

атак полагались пистолеты (рис. 5). Остаться для врага не замеченным на расстоянии нескольких десятков метров почти невозможно без одежды защитного цвета. И действительно, посмотрите на рисунки: в обмундировании егерей нет ярких деталей (для примера сравните с мушкетерами).

Тяжелая кавалерия — это карабинерные и кирасирские полки (рис. 8—9). Предназначались для нанесения сокрушительных ударов в сомкнутом строю. Кирасиры в то время не имели кирас, давших им это название, и фактически являлись отборными карабинерами. Имели куртки палевого (бледно-желтого) цвета. На парадах могли надевать суконный супервест (цветной, расшитый нагрудник), имитировавший кирасу. Вооружались саблей, карабином и парой пистолетов.

Легкая кавалерия несла дозорную и разведывательную службу, участвовала в преследовании врага. Бойцы легкоконных полков обмундировывались подобно карабинерным, но носили на правом плече аксельбант и имели облегченный карабин (рис. 10).

Гусары имели разноцветную форму венгерского



5. Рядовой егерского полка. Преобладающие цвета в униформе егерей — зеленый и черный. Лопасты каски (они хорошо видны на рисунке) зимой завязывались под подбородком и согревали затылок, уши и подбородок. Над ранцем свернута зеленого цвета шинель, она имела только у егерей, остальные носили епанчу (накидку) с капюшоном. С правой стороны пистолет, приме-

нявшийся в экстренных случаях.

6. Офицер егерского батальона или корпуса. Вместо куртки у него кафтан и камзол. Только у егерских офицеров сапоги были похожи на гусарские. На касках офицеры носили вензель Екатерины II. У егерей медные налобники на касках красились зеленой краской. Офицерские сабли с небольшим изгибом клинка позволяли наносить как

колющий, так и рубящий удар.

7. Сержант егерей. От рядовых отличался золотыми галунами на воротнике и тремя рядами галунов на обшлагах. Вооружен штуцером, вместо штыка — длинный кортик. Патронные сумки крепились к поясному ремню, на нем же носились ножны для кортика и пистолет.

8. Капрал карабинерного полка. Куртка тради-

ционного для кавалерии василькового цвета — еще со времен Петра I. На левом плече изображен панталер (перевязь для крепления и ношения карабина во время езды), под ним перевязь для патронной сумки.

9. Кирасир Екатеринославского кирасирского полка. В это время кирасы в русской армии были отменены, поскольку ружейные пули пробивали

покроя: доломан, ментик и облегающие брюки — чакчиры (рис. 11). Несмотря на то, что одно время гусарские полки переформировали в легкоконные, в 1788 году вновь восстановили два из них — Ольвиопольский и Воронежский. Три эскадрона воронежских гусар принимали участие в знаменитом штурме Измаила.

В состав кавалерии входили полки, обученные сражаться в конном и пешем строю. В тяжелой кавалерии это были драгуны, в легкой — конные егеря. Куртка и шаровары драгуна такие же, как у пехотинца, вооружение — карабинерское, но вместо карабина — кавалерийское ружье со штыком (рис. 12). Конные егеря впервые появились в 1788 году как команды при легкоконных полках и отличались темно-зеленым цветом одежды с черной отделкой. В 1789 году из команд сформировали конно-егерские полки (рис. 13).

Артиллерия в начале XVIII века считалась второстепенным родом войск, но новыми способами ведения войны была поставлена в число основных. К 1786 году в русской армии существовала полковая и полевая артиллерия. Полковая включалась в штаты

мушкетерских полков и имела орудия малого калибра. Полковые артиллеристы одевались как пехотинцы, но с заменой красного цвета отделки курток на черный. Бойцы полевой артиллерии носили красные куртки с черной отделкой и красные шаровары с желтой выкладкой, ружья со штыком и тесаком (рис. 14—15).

Потемкинская реформа предполагала единообразие обмундирования как для солдат, так и для офицеров. Однако заставить офицеров-дворян носить костюм непривычного для них покроя оказалось не так просто. Переход на новую форму одежды у офицеров проводился долго и поэтапно — в первую очередь в Екатеринославской армии, которой командовал Потемкин. В тех же частях, которые «светлейший» не мог контролировать лично, переход на новую форму вообще не завершился.

Простая и удобная потемкинская форма овеяна славой походов Суворова. Эта одежда чудо-богатырей — героев Кинбурна и Измаила — просуществовала до 1796 года.

Н. ВДОВИН, В. ТУРУСОВ



их. Пистолеты находились спереди под вальтрапом. Сзади седла — суконный чемодан. Свернутая шинель укладывалась спереди перед седлом.

10. Рядовой легкоконного полка. Только в это время у них были белые брюки и высокие ботфорты.

11. Рядовой гусарского полка. Каждый такой полк имел особого цвета доломан (мундир), ментик, чакчиры, украшенные

шитьем. Обратите внимание на прическу: волосы напудрены, уши прикрыты буклями, на висках спускаются скрученные локоны, сзади — модная у дворян того времени косичка. Сапоги маленькие, низкие, из мягкой кожи, спереди имели вырез с небольшой кисточкой. На рисунке показано ношение карабина во время езды.

12. Рядовой драгунского полка. Это был один

из первых видов регулярной кавалерии в России (возимая пехота), он же стал и последним ее видом уже в нашем веке.

13. Унтер-офицер конных егерей. В отличие от других видов кавалерии у конных егерей, как и у пеших, ремни амуниции были черного цвета. Вместо каски полагался гусарского типа кивер.

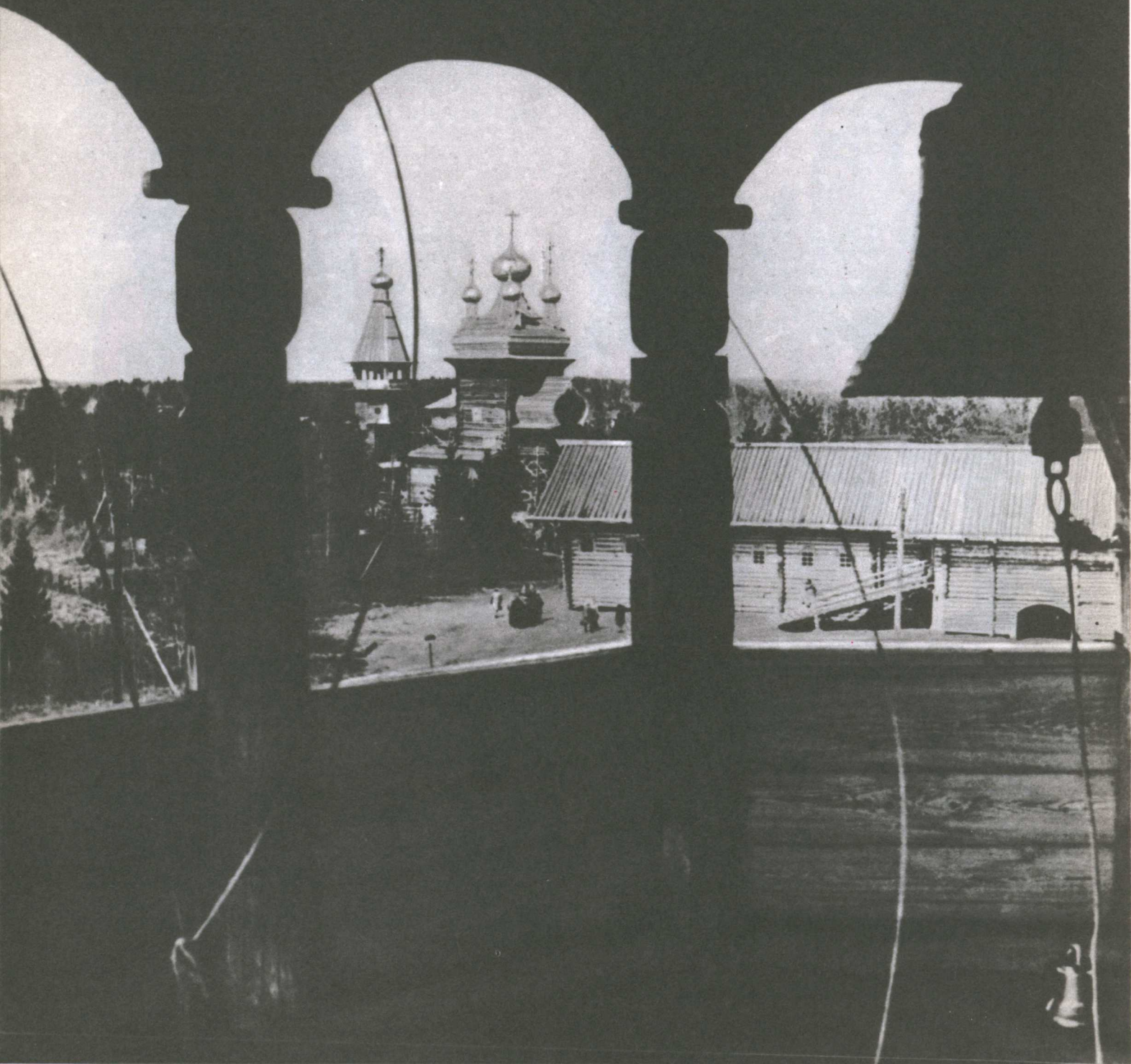
14. Рядовой артиллерийского полка. В полевой артиллерии в отличие от

полковой униформа красного цвета, но с черным приборным сукном, как у полковых артиллеристов.

15. Артиллерийский офицер. Шляпа, кафтан, камзол, белые панталоны (брюки), высокие ботфорты — все это резко выделяло дворян из общей солдатской массы. Офицер показан в форме вне строя, то есть не при исполнении служебных обязанностей.

Русь Деревянная

ОБ АРХАНГЕЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ
ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА И НАРОДНОГО ИСКУССТВА



Широкое распространение получили в нашей стране музеи под открытым небом. Они посвящены многообразным памятникам народной культуры, и в первую очередь — произведениям зодчих. Старинные бревенчатые храмы, избы, амбары, бани, мельницы к середине XX столетия сохранились главным образом в отдаленных, малодоступных местах. Желание оградить эти памятники от исчезновения стало главной причиной перевозки наиболее ценных сооружений на новое место — в музеи народного зодчества и быта под открытым небом. Такие музеи позволяют сохранять и показывать в естественных условиях не только отдельные памятники, но целые ансамбли в комплексе с произведениями народных художественных промыслов, хозяйственным инвентарем и бытовыми предметами.

На обширных землях Российской Федерации уже создано около 30 подобных музеев. Архангельский, куда перевезли почти сто построек XVI — начала XX века, наряду с музеем Кижы — один из самых крупных. Это своего рода «архитектурная энциклопедия» русского Севера, где сохранилось больше всего древних памятников деревянного зодчества.

Музей раскинулся километрах в тридцати к югу от Архангельска, с которым связан удобным шоссе, и занимает довольно большую территорию — 78 гектаров. Расположен он вблизи старинного села Малые Корелы. От шоссе открывается великолепная панорама

музея, сориентированная на просторы Северной Двины. У самой дороги, на вершине крутого холма, высится увенчанная шатром бревенчатая колокольня XVI века, перевезенная из села Кулига Дракованово. Ее сходство с крепостной башней служит напоминанием о тех временах, когда в огне вражеских нашествий рождалось Русское государство. На втором плане панорамы теснятся крестьянские постройки — избы, амбары, бани. А над ними как бы парит гигантский шатер огромного храма. Но это лишь лицевой фасад музея. Чтобы лучше понять его пространственное построение, обратимся к истории.

Освоение северных земель Русского государства длилось несколько столетий. Предприимчивые выходцы из Великого Новгорода, Твери, Ростова Великого, позднее — Москвы продвигались по течению могучих рек: Онеги, Северной Двины, Мезени. Они несли в этот край культуру крупнейших центров средневековой Руси, сельскохозяйственные навыки, строительные приемы, особый мир художественных образов. Непроходимые леса между речий способствовали и образованию местных традиций, развивавшихся в рамках общерусской северной культуры.

С учетом этих особенностей края и создавался Архангельский музей. Он состоит из ячеек-секторов, в названиях которых слышится членение края по речным бассейнам. Каргопольско-Онежский, Северодвинский, Пинежский, Мезенский, Поморский,

Важский секторы. Каждый из них задуман как фрагмент крестьянского поселения, где, кроме жилых домов, церквей и часовен, немало хозяйственно-производственных построек: мельниц, амбаров, риг... Не забыты и малые формы: ограждения, колодцы, скамьи, качели, помогающие мысленно воспроизводить облик «живого» села.

Первой перед посетителем музея предстает застройка Каргопольско-Онежского сектора. Именно в бассейн реки Онеги проникли через Ладожское и Онежское озера первые отряды новгородцев, основавших на берегу озера Лача город Каргополь. Отсюда вверх по Онеге вышли они к морским побережьям, на Северную Двину, Пинегу, Мезень. Памятников той далекой поры, конечно, не сохранилось, но традиции не так давно еще были живы.

До начала XX века на Каргополье продолжали строить курные избы, облик и устройство которых воспроизводили древнейшие образцы крестьянского жилища. Здесь стоят дома из деревень Гарь и Погост. В них наиболее полно воплощены традиции крестьянского домостроения западной части Архангельского края. Все приспособлено к суровым условиям жизни на Севере. Жилые помещения возведены на глухом хозяйственном подклетке, под одной кровлей с ними — сеник, кладовые, куда по широкому помосту — «взвозу» — въезжали на телеге или санях. Под той же крышей — конюшня, скотный двор.

Панорама центральной части Каргопольско-Онежского сектора музея. Вид с колокольни из села Кулига Дракованово.

Крестьянская изба из Каргополя. Конец XIX века.

Колокольня из села Кулига Дракованово. XVI век.



Былинной мощью веет от сруба избы, скупые украшения которой одновременно защищают от разрушения конструкции дома. Это резные «причелины» и «полотенца», предохраняющие от влаги и выветривания торцы бревен; резьба желобов-«потоков» и бревен, поддерживающих кровельные свесы; сосновые корневища «курицы», обработанные в виде птичьих голов; венчающие кровли бревна «охлупни» со стилизованными изображениями коня или птицы. Мотивы этих скульптурных украшений берут свои истоки еще в языческие времена.

В XIX веке в крестьянском домостроении успешно осваивались элементы городской профессиональной архитектуры. В Каргопольско-Онежском секторе к таким постройкам относятся двухэтажные дома из деревень Большой и Малый Халуй, каждый из которых принадлежал многочисленной и разветвленной крестьянской семье — роду.

Жилую застройку дополняют небольшая водяная мельница, рига, колодцы, амбары и обнесенное изгородью льняное поле. Над всем этим господствует огромная двухъярусная церковь, нарядное покрытие которой в виде чешуйчатого куба, увенчанного пятиглавием, замыкает перспективу деревенской улицы. Это церковь Вознесения 1669 года с колокольной 1854 года из села Кушерека, бывшей вотчины Соловецкого монастыря. В ее облике запечатлены художественные устремления народных зодчих XVII века, их поиски новых выразительных

форм в рамках древних строительных приемов. Наоборот, полностью традиционна архитектура двух небольших часовен из деревень Момонов Остров и Федоровская. Трудно поверить, что эти непритязательные клетские постройки возведены в конце XVIII — начале XIX века, так близки они скромным сельским храмам, запечатленным в альбомах путешественников, побывавших в Московии в XVI—XVII веках. В одной сохранился характерный для деревянных церквей Севера расписной потолок — «небо».

Глубокий овраг отделяет Каргопольско-Онежский сектор от обширного плато, где небольшую площадь с прудом охватили полукольцом жилые крестьянские дома. Здесь стоят памятники с берегов Северной Двины и ее притока Вычегды, самого обжитого и многолюдного региона Архангельской области. Перед посетителем музея словно центр большого волостного села со школой, постоянным двором, трактиром, общественным зерновым амбаром «мангазейей». Предполагается создать здесь и ярмарочный комплекс.

По сравнению с избами с берегов Онеги эти дома отличает большее разнообразие и богатство декора. Стоят избы-двойки, где два отдельных сруба объединены одной кровлей. Рядом — дома-пятистенки, в которых срубы имеют общую стену. Это следующий шаг в развитии крестьянского жилища. Но наибольшим совершенством отличаются дома-шес-

тистенки, воплотившие в своем облике самые яркие особенности народного зодчества Подвинья. Иногда, как в доме Турובה из вычегодского села Ирты, две избы объединены узким полутемным помещением кладовой. В других вариантах, как и в доме Щеголева из того же села, среднее помещение служит парадными сенями, куда прямо с улицы ведет нарядное резное крыльцо.

Центральный памятник Северодвинского сектора, да, пожалуй, и всего Архангельского музея — Георгиевская церковь 1672 года из села Вершина. Это редчайший образец древних столпообразных храмов, в основе которого — бревенчатый восьмерик, увенчанный шатром «столп», сообщающий сооружению необычайную монументальность и торжественность.

Приток Северной Двины — река Пинега несет свои воды среди обширного лесного края, одного из заповедных уголков Архангельской области, с очень древними культурными традициями. Здесь записано множество замечательных памятников устного народного творчества — сказок, песен, причитаний, плачей. Славилась далеко за пределами края росписи на туесках, прялках, набойки, были развиты промыслы — красильный, бондарный, кожевнный и другие. Широко известно мастерство пинежских плотников, создателей величественных храмов, изб, амбаров, мельниц. Все это позволило выделить в музее специальный Пинежский сектор.

Планировка пинежских селений



Георгиевская церковь из села Вершина. XVII век.



Ветряная мельница-столбовка. Конец XIX века.

чаще всего решена в виде застройки «в одну линию». Просты и скупо украшены огромные избы, похожие во многом на дома соседних регионов — Северной Двины и особенно Мезени. Своеобразно группируются хозяйственные постройки — небольшие амбары, образующие на окраине села подобие пропилей. Стоят они на резных сваях, надежно защищающих от грызунов, и у каждого свой облик. Такой «амбарный городок» можно увидеть и в музее.

Сопредельные Пинежский и Мезенский регионы — место рождения оригинального типа сельского деревянного храма. Он завершался пятью перекрещивающимися «бочками» с усеченными конусами шатров, несущих главки. В наше время это большая редкость, в будущем, надо полагать, в музейную экспозицию будет включена копия одного из дошедших до нас памятников такого рода, сохраненного на своем исконном месте. А пока на опушке, в тени деревьев, прячется скромная Троицкая часовня XVIII века из деревни Вальтево, простые формы которой создают запоминающийся лирический образ.

Почти вплотную к берегам реки Мезени подступают глухие леса и топкие болота. Сберегая каждый клочок пахотной и огородной земли, крестьяне нередко возводили дома прямо над обрывом. Предохраняя деревенскую улицу от паводков, берега укрепляли подпорными бревенчатыми стенками-«обрубками», поверх которых ставили хозяйственные

постройки. Фрагмент такой деревни удачно воспроизведен в музее. Здесь стоят огромные, скупо украшенные дома-дворы, фасады которых обращены в сторону обрыва к реке Корелке. Хозяйственные постройки или входят в ансамбль бревенчатой «набережной», или прихотливо сбегают вниз по откосу. В интерьерах изб отражены особенности быта мезенских крестьян-поморов. Здесь можно увидеть подзорные трубы, компасы, карты, книги. На повети сушатся рыболовные снасти, паруса, таке-лаж со знаменитых промысловых судов — карбасов. Все это еще раз напоминает о том особом положении, какое занимали поморы с их широкими зарубежными связями.

В бассейне Мезени сложилась местная, в основе своей русская культура, испытавшая влияние ближайших соседей — коми и ненцев. Высокого уровня достигло деревянное зодчество и художественные промыслы. На всем Севере славилась мезенские прялки, золотистые лопасти которых фантазия крестьянских мастеров населяла обобщенными стилизованными фигурками людей и коней.

Архангельский музей оживляют многочисленные ветряные мельницы с неожиданным для таких сооружений живописным силуэтом. Многие из них успешно оспаривали у храмов право служить главными высотными ориентирами селений. Наиболее древние — так называемые столбовки. Здесь вокруг центрального столба пово-

рачивается вместе с крыльями массивный амбар с системой сложных мельничных механизмов. Основанные то на бревенчатых срубах, то на шести-восьми косо поставленных бревнах, столбовки — запоминающиеся архитектурные сооружения, в которых широкие лопасти крыльев, подобно корабельным парусам, ловят попутный ветер. Более поздние мельницы-шатровки имеют неподвижный амбар, где вместе с крыльями вращается только верхняя часть сооружения.

Архангельский музей с каждым годом расширяет сферу своей деятельности, постепенно становясь одним из центров изучения культурного наследия русского Севера. Здесь проходят многолюдные фольклорные праздники, выступают лучшие художественные ансамбли, проводятся конкурсы мастеров художественных промыслов и плотников-реставраторов, семинары музейных работников, звучит возрожденная музыка колоколов.

Несмотря на незавершенность экспозиции (формирование Важского и Поморского секторов только начинается), музей уже сейчас предстает перед многочисленными посетителями как собирательный образ северной русской земли. Березовые перелески, залитые солнцем поляны, стена соснового бора, тихие заводи Корелки, беспредельная гладь Северной Двины — все это стало естественной оправой для великолепных памятников народной деревянной архитектуры.

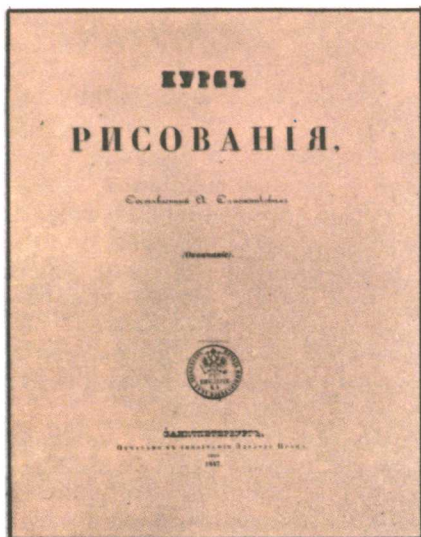
Б. ГНЕДОВСКИЙ

Часовня.
Каргопольско-Онежский
сектор.
XVIII век.



Амбар.
Пинежский сектор.
XIX век.





Страницы учебника
А. Сапожникова

Шел год 1834-й. Девять лет прошло с момента восстания декабристов. Русское правительство зорко следило за тем, чтобы не всходили в обществе — и в том числе в искусстве — семена свободы.

В это время и появился учебник, названный по-старинному длинно и обстоятельно: «Курс рисования, в котором изложен способ правильно изображать по глазомеру видимые предметы, с практическим изъяснением законов перспективы и освещения для общественного и домашнего образования юношества». Ее автором был военный инженер и известный художник-любитель Андрей Сапожников. Можно ли было предполагать тогда, что эта книжечка выучит грамоте тех, кто выйдет потом в знак протеста из Академии художеств, организует Товарищество передвижников, понесет искусство в народ и великолепным языком реализма станет говорить народу о его горькой жизни правду, правду и только правду?

Курс рисования Сапожникова — первый русский учебник для общеобразовательных школ.

Чем же отличался этот учебник? А тем, что ученик ничего не делал механически. Все время разбужен был его разум. Сапожников был категорически против

РИСОВАТЬ, РАЗМЫШЛЯЯ...

того механического срисовывания (с образца или натуры), которое замечательный педагог П. П. Чистяков назовет позднее «медленным фотографированием».

Отдавал ли себе в этом отчет автор или нет, но для него, инженера и художника, реализм в искусстве был одним из выражений истины. И орудием достижения истины казалась ему четко разработанная учебная система, которая ставит перед начинающим каждый раз маленькую и каждый раз посильную задачу, из этих отлично пригнанных друг к другу деталей возникает сложный механизм художественной школы.

Он легко видел промахи, провалы старой художественной системы, которая выдвигала порой непосильные задачи, а потом педагог удивлялся, почему юноша теряет к дальнейшему пути интерес.

Нет, Сапожников крепко брал за руку вверенного ему ученика, не позволял расслабляться (но не позволял и уставать) и вел его коротким и легчайшим из всех возможных путей — путем знания.

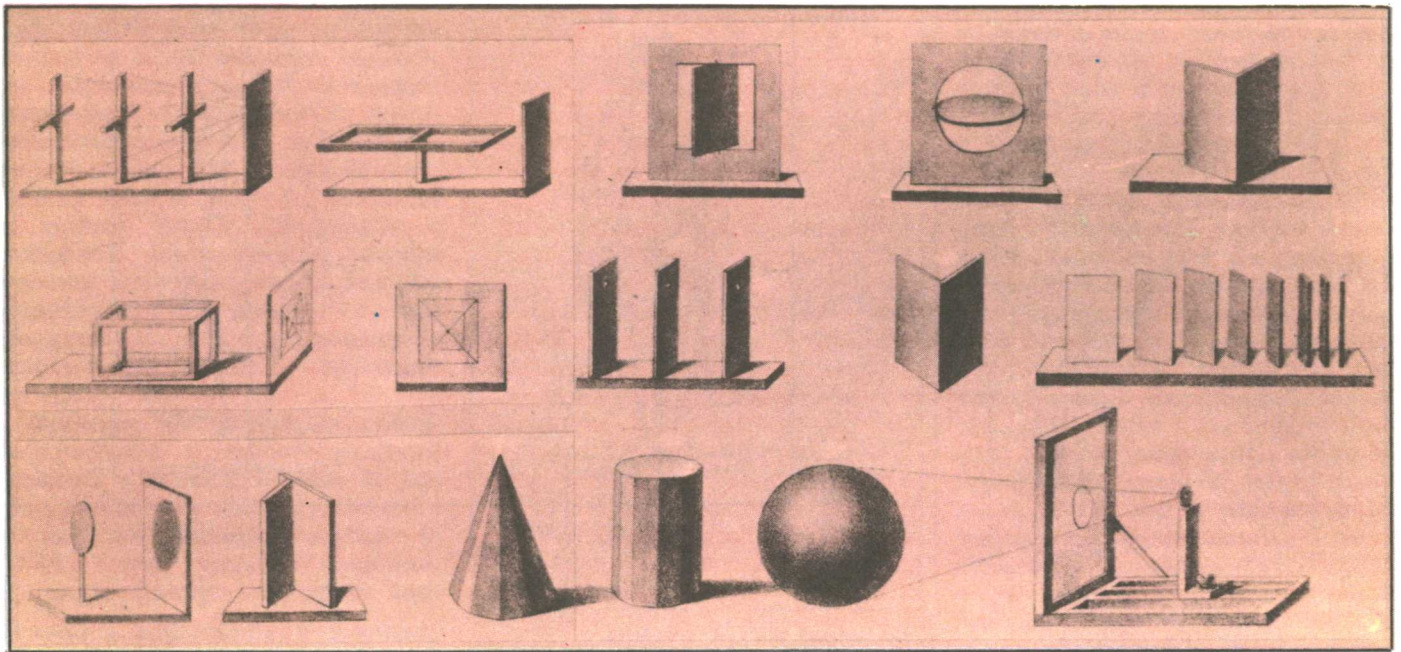
В специальной записке «Взгляд на нынешний способ обучения рисованию и сравнение с предлагаемым в сем сочинении» Сапожников, в частности, писал: «Чтобы представить яснее преимущества сего способа противу нынешнего и правила, на коих он основан, возьмем ученика, срисовывающего, например, гипсовую человеческую голову. Чтобы начертить верно все кривые линии, образующие оную, не надлежит ли ему прежде всего знать общий ее размер? Не необходимо ли ему увериться, с какой точки зрения он смотрит на нее? Не должен ли он применить ее к прямолинейному телу, дабы определить поворот или наклонение головы? Линии,

на коих размещены части лица, как-то: глаза, нос, рот и уши, не требуют ли от него предварительных понятий о пересечении линий и уклонении их по законам перспективы? Может ли ученик верно изобразить выпуклости и впадины головы, не имея понятия о кривых поверхностях и об их отношении к прямым? Наконец освещение и постепенность теней, полутонов и рефлексий приведет его в большое затруднение, если он не знает их законов, и будет прямо тушевать голову, не рисуя прежде правильных геометрических тел, как-то куба, шара, пирамиды и прочего...

Из сего видно, сколь важны предварительные твердые начала. Несмотря на то, доселе повсюду принято, по окончании рисования с оригиналов, кои ученику ничего не поясняют, начинать рисовать с гипсовых голов... Проходят годы, пока он наконец начнет сносно чертить только по навыку, не будучи при этом уверен в точности своего рисунка, ибо не зная первоначальных правил перспективы, он не может поверить в себя».

«Невозможно себе представить, сколь затруднительно ученику... круглое тело перенести верными чертами на бумагу», — вот самая главная мысль приведенного рассуждения Сапожникова. Старые учителя, его предшественники, подобного не представляли. Они не понимали, какое обилие знаний потребует, чтобы перейти от срисовывания оригиналов (то есть перенесения плоского изображения на другой плоский рисунок) к правильному отражению трехмерного предмета на листе. Здесь ключом являются законы зрения, и Сапожников их предлагал изучить.

Особенно преуспел он в разработке методов практического овладения основами перспективы.



Мы и ныне, в конце XX века, предлагаем учащимся загадочный чертеж уходящей вдаль железной дороги: рельсы и провода на столбах сходятся на горизонте в одной точке, а шпалы и столбы, уходящие вдаль, делаются все меньше. Перечертив в тетрадь эту схему, ученик, как правило, к нему не возвращается. Он мало что понял: формальное знание никак не стыкуется с его живым рисунком.

Модели из дерева и картона, изъясняющие все правила перспективы, законов освещения.

Справа в нижнем ряду изображено стекло для предметов в уменьшенном виде. Фрагмент таблицы из учебника.

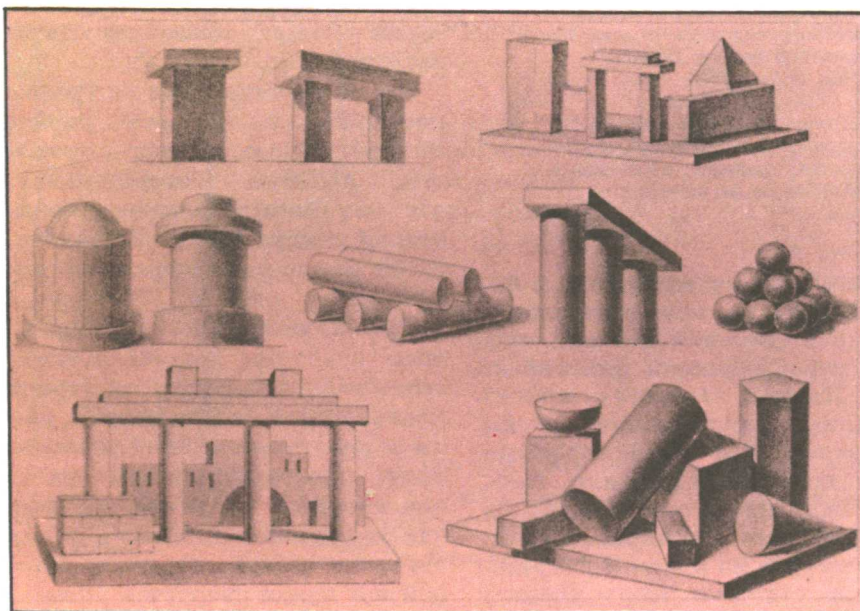
Деревянные или картонные модели из отдельных кусков, составляемых учителем для срисовывания. Фрагмент таблицы из учебника.

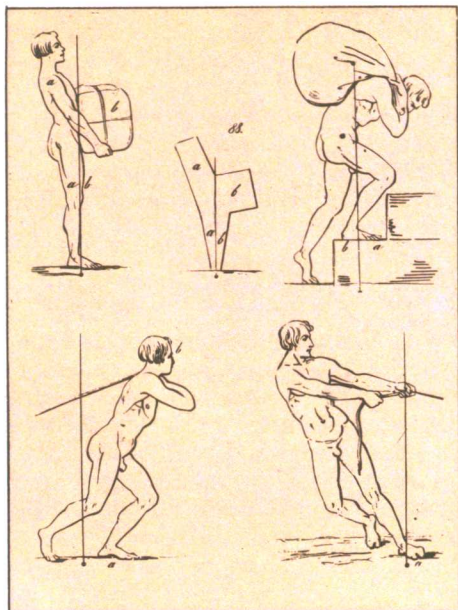
Поняв бессилие умозрительно-математического знания изменить практику рисунка, Сапожников ушел от чертежа и обратился к большому количеству натуральных моделей: «Тут нет умозаключения: все объясняется и доказывается на деле и потому доступно понятию самых юных воспитанников».

Какие же это модели? А самые простые. Уменьшение предметов, видимых в перспективе, доказывается созерцанием трех одинаковых проволочных рамок, укрепленных на дощечке одна за другой. Посмотрели мы на них в специальный глазок («точку зрения») одним глазом и видим: первая рамка — самая большая, а третья — самая маленькая. Перевернули рамки — и все стало наоборот.

Как трудно понять эту самую «точку зрения»! Ведь учащийся воспринимает живой предмет движением вокруг него, осязанием, воспринимает пространство, двигаясь в нем. Неподвижная «точка зрения» — великая условность искусства. И Сапожников заставляет использовать эту «точку зрения» (глазок) снова и снова. Он объясняет, но объясняет в процессе практического знания.

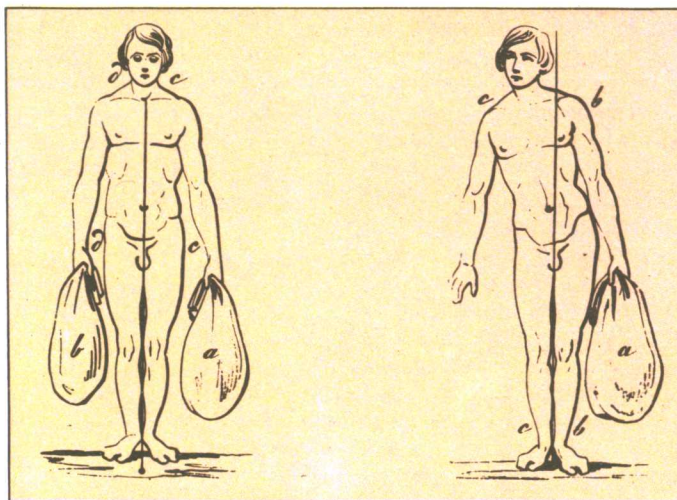
Вот, например, такая модель: дощечка, перекрещенная диагоналями. К одному ее краю при-





Рисование фигуры человека, несущего тяжести.
Таблица из учебника.

Фигура человека, несущего груз в одной руке, отклоняется от линии центра тяжести в противоположную от груза сторону.

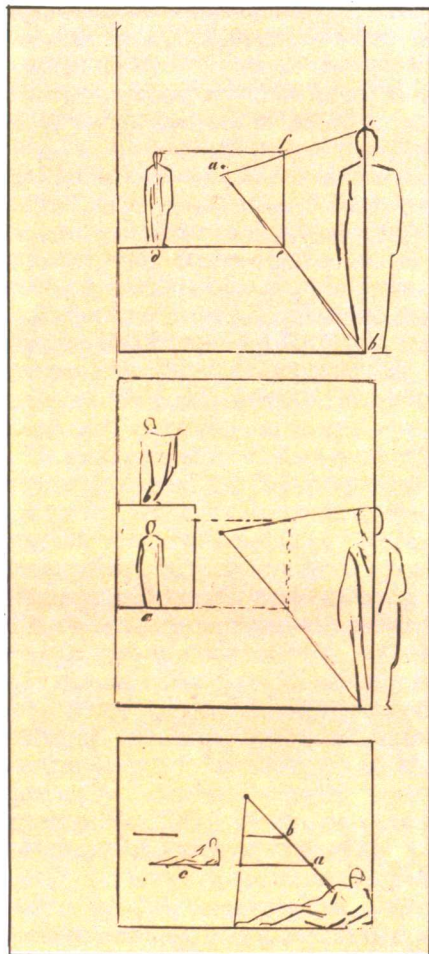


Положение фигуры человека относительно линии центра тяжести тела.
Таблица из учебника.

Человек, несущий или везущий груз, сохраняя устойчивость, отклоняется от линии центра тяжести тела. Однако точка опоры остается в пределах площади опоры.

Таблицы верного означения планов, определяющих места фигур и величину их.
Из учебника А. Сапожникова.

В таблице показано, как, используя законы перспективного сокращения предметов, найти верный размер фигуры человека, находящегося не на переднем плане картины, а в глубине. Приведены три примера: определение размера стоящей фигуры человека, стоящей на возвышении и лежащей. Рассмотрим последний. При определении длины лежащей фигуры рост человека отмечается по основанию рамки. От ног и головы проводят в точку схода линии, между которыми помещается лежащая фигура в избранном плане (а) или (б), затем полученный размер переносится в нужное место на картине.



реплено предметное стекло с начертанным на нем треугольником (с отсеченной нижней частью, перекрещенной диагоналями). Поставь «глазок» против вершины треугольника, и ты увидишь, что параллельные края дощечки перестали быть параллельными, они сблизились и образовали трапецию. Странный рисунок на предметном стекле (нижняя часть треугольника)

слился с находящейся в пространстве, совершенно иной по форме перекрещенной диагоналями дощечкой.

А вот проволочная конструкция, похожая на стол на четырех ножках. Глядя в «глазок», очерти ее контур на предметном стекле, и ты увидишь странное изображение: большая буква П, под ней маленькая «п», и верхние их углы соединены продольными гранями «стола».

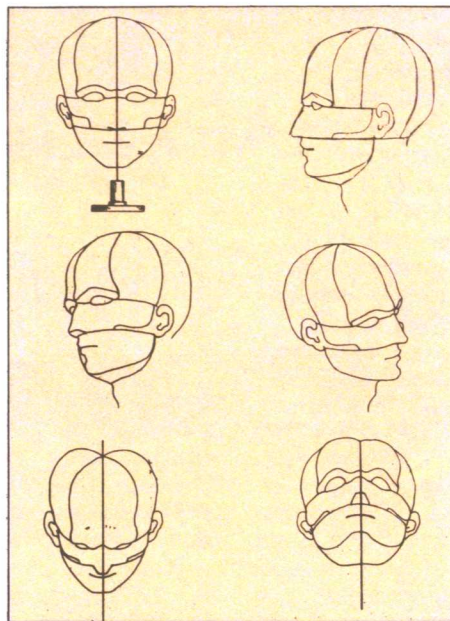
В свое время Леонардо да Винчи предлагал играть в такую игру: учитель показывает соломинку, а ученики от своей соломинки отрезают часть такой же величины; ученики сравнивают размеры далеко друг от друга расположенных соломинок — какая длиннее. Это не скучные тренировки, а игра, которая может оказаться даже азартной.

Это — та обстановка на уроках рисования, из которой ученик выносит такую любовь к точности, ясности, совершенству, что ему станет понятен ученический подвиг Карла Брюллова, сорок раз нарисовавшего многофигурную статую Лаокоона...

Сапожников для первоначального изучения головы создает своеобразное пособие: он строит проволочную модель головы, как бы ее пространственный рисунок. Этот пространственный рисунок ставится в том же ракурсе, что и гипсовая голова, и представляет из себя схему, с которой все время сверяется ученик.

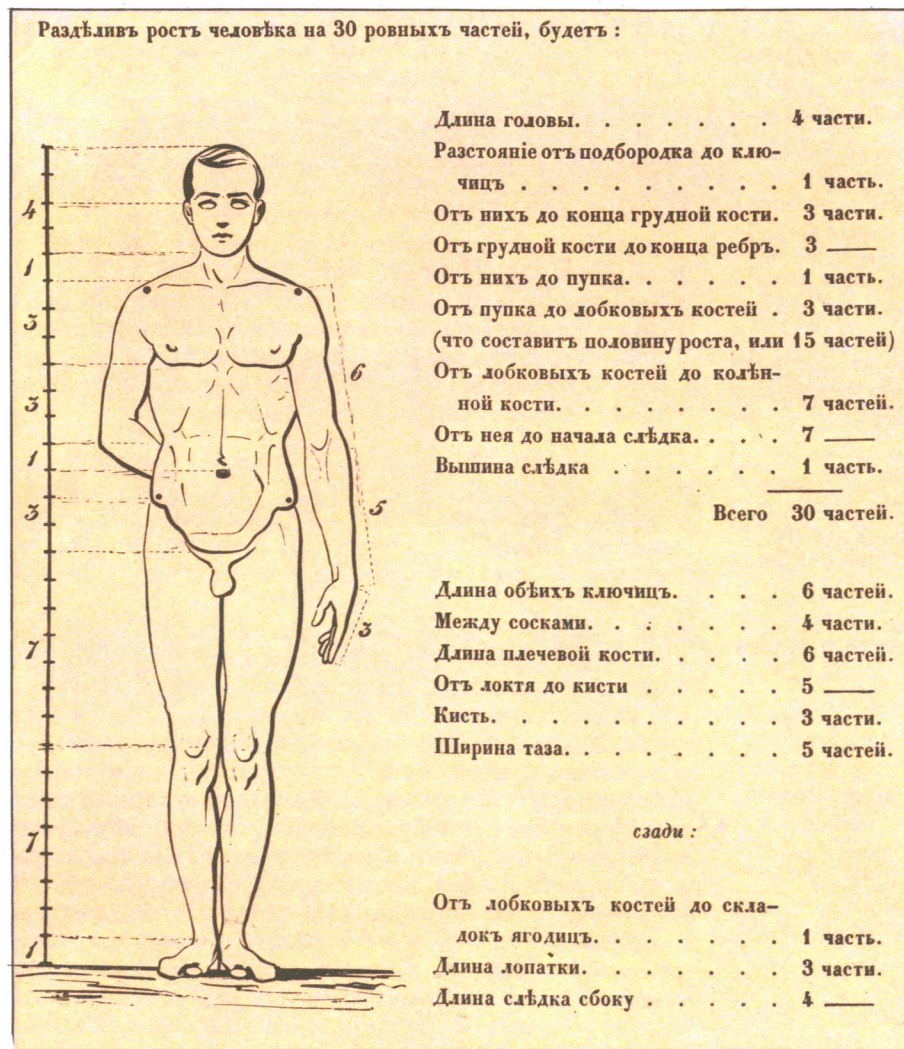
Такой метод почти полностью избавляет его от поисков той же схемы на своем рисунке, что часто огрубляет и омертвляет изображение. «Проволочный рисунок» очень важен — при повороте его легко наблюдаются смещения осей и ракурсы больших и малых форм. «Рисование с подобной проволочной модели головы может служить как бы переходом от рисования тел неодоушевленных к рисованию с предметом живых», — замечает автор.

Система Сапожникова совершенна, ибо в любом задании найден простейший ход. И мы не удивляемся поэтому, когда в первом же издании учебника (в 1834 году) читаем заключительную фразу: «Курс рисова-



Очертания человеческой головы, сделанные из выгнутой проволоки, изображенные в различных поворотах и ракурсах. Таблица из учебника.

Пропорции фигуры человека. Таблица из учебника.



ния по сему способу может быть окончен в общественных заведениях в 1 год, преподаваясь по одному разу в неделю».

Год — от рисования линий и углов до гипсовой головы!

Но чему же тут удивляться? Это результат правильной методики. Блестящий профессионализм был свойствен русской художественной школе XIX века. Блестящим профессионализмом отмечен и первый русский курс рисования, созданный Сапожниковым для общеобразовательных школ. Он сформировал реалистический язык — правдивый, точный, недвусмысленный. Он лег в основание не только изобразительного искусства, он положил основание русской инженерной рисовальной школе, позволил привнести методы рисования в деятельность людей разных профессий, ибо был эффективен в стенах тех общеобразовательных заведений, где был рекомендован.

Маленький школьный учебник... Кто о нем помнит?

А он живет, ибо десятилетиями учил детей великой державы «изображать на бумаге видимые предметы понятно и правильно, чтобы учащийся мог впоследствии, при случае, нарисовать прямо с натуры и полезную машину, и известный инструмент, и занимательный вид какой-нибудь местности, и вообще, все то, воспроизведение чего карандашом может, так или иначе, понадобиться в домашнем быту, и на поприще службы».

И в этих словах «понятно и правильно» заключены и демократизм великой художественной школы, и ее стремление к истине.

Об этом не думали тысячи и тысячи детей. Нет! Они просто рисовали. Но школьный предмет учил их мужеству и стремлению к истине. Он раскрывал перед ними мир таким, каков он есть — от мельчайшего предмета, от бытовой вещи народной до жизни самого народа, которую надо понять и отразить понятно и правильно.

Так маленький ручеек неустанно питал свою живительной влагой не только практическую жизнь, но и само высокое искусство.

Ариадна ЖУКОВА



РАБОТА КАРАНДАШОМ

Начало в № 7.

Получение различных линий

Поскольку карандаш — основной инструмент художника, хорошее начало для учащегося — поэкспериментировать в проведении сотен линий различных типов: длинных и коротких; узких, средних и широких; прямых, ломаных, извилистых; непрерывных, прерывающихся. Нужно использовать карандаши всех видов мягкости и на различной бумаге. Нужно прижимать их с разной силой, держа руку в различных положениях, и проводить линии с различной скоростью.

Попробуйте провести некоторые из линий, показанных на рисунке, придумайте свои. Ваша цель — обнаружить все виды линий, которые способен провести карандаш.

Если острый карандаш лучше всего отвечает вашему настрою, начните с него, затем опробуйте все более и более широкие и, наконец, грифель полной толщины.

Даже если ваши упражнения точно воспроизводят оригинал, внесите под конец немного своего видения, чтобы рисунок отличался смелостью и индивидуальностью.

Упражнения на создание тона

Когда вы опробовали все карандаши как инструменты по проведению линий, поэкспериментируйте, сколько вариаций серых и черных тонов можно создать ими.

Наиболее темный тон лучше получается самыми мягкими карандашами. Нажимая все меньше и меньше, одним и тем же графитом можно создавать средние или светлые тона, но они могут быть зернистыми. Поэтому средние по твердости карандаши подходят для средних тонов, а твердые — для светлых. (Последние в действительности и употребляются обычно только для светлых тонов.)

Бумага — так же основа для рождения определенного качества тона. Мягкий карандаш требует грубой бумаги, он будет плохо рисовать на гладкой. Эти основные правила, конечно, применимы при работе как в линии, так и в тоне.

ПЕРЕДАЧА ТОНА И ФАКТУРЫ

Теперь, когда мы в достаточной степени научились создавать карандашом множество разных тонов, пришло время подумать о тональном разнообразии видимого.

Свет, тень и полутень

Обычно мы достигаем в рисовании гораздо больше правдоподобного эффекта, если передаем каждый предмет не столько таким, каков он на самом деле (с чистыми локальными белыми, серыми и черными тонами), а таким, как он представляется взгляду, с измененными освещением локальными тонами, с тенями и полутенями.

Конечно, всем известно, что нельзя видеть предмет темной ночью, тогда как в ярком солнечном свете он выглядит отчетливо. Между этими крайностями его внешний вид постоянно варьируется в соответствии с тоном и степенью освещенности, а также углом падения лучей.

Свет не только дает возможность видеть предметы, но настолько сильно влияет на их внешний вид, что художник обычно передает каждый локальный тон в большой степени модулированным светом, тенью и полутенью.

Локальные тона

Если внимательно посмотреть на окружающие предметы (забыв пока о цвете), можно заметить, что у каждого есть природный, как бы «врожденный» тон поверхности. Если, например, коробка сделана из белого картона, то белый — ее настоящий, или локальный, тон. Если дом покрашен серой краской, то серый — его локальный тон. Черный — локальный тон автомобиля черного цвета. Одни предметы имеют один локальный тон, другие — множество. Рисуя, мы иногда передаем объект только локальными тонами.

Условная трактовка

Дело художника — не фотографически имитировать природу, вплоть до последней детали. Напротив, художник — это интерпретатор, использующий лишь те очертания и тона, которые кажутся ему необходимыми. Иными словами, художник словно профильтровывает внешний вид модели сквозь свое воображение, прежде чем воспроизвести его на бумаге. Как правило, он делает лишь некоторые приближения к форме, хотя есть и много исключений, но с гораздо большей свободой передает тон (и цвет). Довольно часто художник условно характеризует предмет, в особенности свет, тень и полутень. При этом могут быть использованы модуляции белого, серого и черного тонов или же может быть воспроизведен только контур.

Слова «тень» или «падающая тень» довольно свободно употребляются в изобразительном искусстве. Когда в действительности свет попадает на объект из какого-нибудь источника, «светом» назы-

Продолжение.

Влияние формы на тон

В основе своей внешний вид объекта зависит от:
 1) его локальных тонов;
 2) типа, интенсивности и направления света.

Существует еще несколько вещей, влияющих на тон или модулирующих его, из которых форма — одна из самых важных. Например, предмет с ровными гранями, в частности, белый куб, будучи освещенным с одной стороны, выявит (вследствие своей формы) очень простое сочетание ровных тонов. Каждая видимая плоскость куба будет наверняка определенного тона. Грань, обращенная к свету, — самая яркая, грань, по которой свет скользит, — среднего тона и грань, отвернутая от прямых лучей, — темная. Напротив, на белой сфере — гипсовом шаре, яйце — такого ясного деления тонов не увидишь. Здесь в результате плавного закругления поверхности предметов образуется бесконечное количество градаций тона — от самого яркого в месте, прямо обращенном к свету, до темного, почти черного в части, противоположной источнику света.

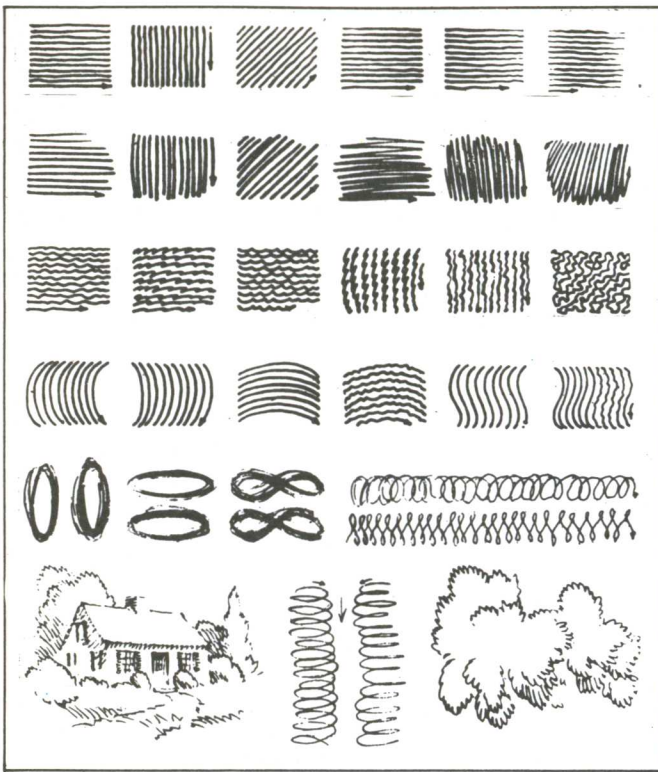
Случается, когда свет яркий, как при солнечном освещении, области тени и полутени ясно разделены определенными границами; в то же время, если свет не прямой или рассеянный, как это обычно в помещении, то области тени и полутени взаимно проникают и имеют мягкие, нечеткие границы.

Если предмет осветить одновременно двумя или более лампами, то увидим, что его освещенные и теневые части создают еще большее количество градаций тона. (Цветной свет также изменяет внешний вид, хотя, впрочем, он не очень воздействует на работу графика.) Отраженный свет (рефлекс), который отбрасывают на предмет ярко освещенные поверхности, находящиеся сбоку, внизу или позади предмета, — еще один фактор, который необходимо учитывать, так как он создает эффект, близкий производимому прямым светом, но значительно ослабленный.

Даже фактура предмета — сверкающая или матовая, гладкая или грубая — может сильно изменить видимый тон. Не новость, что сверкающая поверхность черного автомобиля редко выглядит полностью черной. Напротив, такая поверхность хоть и выглядит интенсивно черной в определенных местах, в других может отражать свет неба и тона ближайших строений и деревьев, создавая таким образом большую и сложную систему тонов, причем некоторые из них удивительно светлые, не говоря уже об игре света.

Подобным же образом черная сверкающая ваза в интерьере может зеркально отражать яркое окно и этим представить взгляду чрезвычайно яркую область света — гораздо светлее, чем самые освещенные части соседних белых, но матовых предметов. Среди светлых предметов (если их поверхность не зеркальная) обычно выглядят светлее гладкие; темнее — шероховатые. У шероховатой поверхности каждая маленькая неправильность имеет свою область тени (и, возможно, полутени), участвуя в затемнении целого предмета.

А. ГАПТИЛЛ

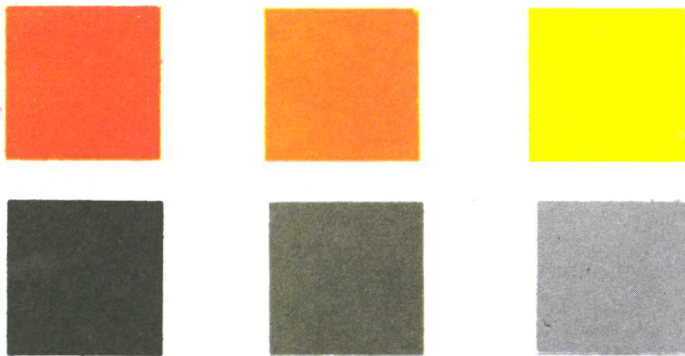


Виды разнообразных линий для начальных упражнений.



Примеры тональных растяжек, выполненных карандашами разной твердости.

Изменение тональной насыщенности объекта при изменении его цвета.



ваются поверхности, на которые лучи падают под прямым углом. О поверхностях, которые в большей или меньшей степени недоступны свету (поскольку они повернуты от источника света, и в силу этого на них не попадают прямые лучи), говорят, что они в тени. Падающая тень отбрасывается предметом на подставку (или другие предметы), как бы сквозь пересечение предмета и прямых лучей. Таким образом падающая тень часто сохраняет что-то от формы объекта, пересекающего свет.

Живопись в первом классе ДХМ

Если вы хотите учиться живописи, отнеситесь к занятиям с максимальной серьезностью и вниманием, запаситесь терпением и настойчивостью. Занятия должны быть регулярными и сознательными, чтобы обеспечить постоянное нарастание профессиональных знаний.

Некоторые педагоги, к сожалению, распространяют мнение, будто делать искусство легко, мол, дети все художники и учить их ничему не надо. А так ли это? Вспомните картины любимых мастеров, за каждой стоит огромный, кропотливый труд.

Ремесленной стороной искусства может овладеть любой желающий.

Психологи утверждают, и из опыта видно, что серьезно заниматься художественным творчеством можно уже с 11—13 лет.

Начинающие часто не знают, как приступить к работе, не умеют ставить конкретную задачу, достигать ее решения. Об этом пишут в редакцию многие школьники. На начальном этапе неудачи закономерны, но целенаправленная, продуманная учеба непременно даст хорошие результаты.

Давайте проследим последовательность заданий по живописи на примере первого года обучения в Ленинградской художественной школе.

Учебный год начинается со знакомства с материалами и принадлежностями для живописи, начальных упражнений в технике акварели. Затем выполняется относительно простое задание: этюды нескольких живых листьев. Осенью великое множество интересных, красивых листьев. Засушивать их не надо, так как они становятся жухлыми.

Задание рассматриваем как упражнение для знакомства с техникой акварельной живописи. Листья закрепляем портновскими булавками на белой бумаге. Рисующий садится так, чтобы видеть натуру без искажений (фронтально), закомпоновывает 3 или 4 листика на бумаге под акварель размером примерно 30x40 см. Карандаш для рисования под акварель — ТМ или М, линии рисунка должны быть легкими, не просвечивающими сквозь красочный слой.

В старых руководствах по акварели рекомендуют покрывать изображение несколькими прозрачными слоями краски, постепенно перекрывая один слой другим. Но при таком слое часто теряется сочность цвета, свежесть. Листики получаются мертвые, как бумажные. Попробуйте писать иначе: на палитре найдите нужный основной цвет; обратите внимание на особенности листика, как и под каким углом идут у него прожилки центральные, толстые и боковые. Постарайтесь не просто залить цветом, а подчеркнуть движением мазка промежутки между прожилками, точнее найти угол прикрепления тонких прожилков к основной. Если в листике есть переход из цвета в цвет, например из зеленого в желтый, то, не дожидаясь, пока высохнет зеленое, рядом вписывайте желтое, чтобы они слились мягко, по-сырому.

Характер листьев подскажет метод технического исполнения.

Начинаем работу со светлых тонов, в которые добавляются более темные. Если прожилки листа темнее основного фона, то они прорисовываются в последнюю очередь, осторожно, не грубо тонкой кистью. Чтобы края не получились резкими, можно

выбрать лишний тон кистью или смягчить край влажной кистью. Бывают и такие листья, у которых прожилки светлые, в этом случае сначала прописываются светлые места легким прозрачным цветом, а потом более темный фон. Прожилки промойте кончиком упругой колонковой кисти.

Можно провести два подобных задания, подбирая листья всевозможных форм, которые позволят ознакомиться с различными техническими приемами: растяжка цвета от светлого к темному, и наоборот, мягкий переход от одного цвета к другому, приемы работы по-сырому и по-сырому, перекрывание одного слоя другим — лессировкой.

В процессе исполнения следите, чтобы на кисти не было много воды, лишняя влага образует потеки, ненужные пятна, работа будет испорчена. В то же время кисть не должна быть сухой. Старайтесь накладывать мазки не кончиком, а плоскостью — боком кисти по «движению» листика. Не следует мазать по одному месту несколько раз — получится грязь; смешав краски на палитре и найдя нужный цвет, положите его так, как ощущаете его в натуре. Бывает, что и после второго задания качество этюдов вас не удовлетворяет, потренируйтесь дополнительно дома, пока не получится.

Очень важно запомнить: работа в акварели начинается со светлых тонов. Бережно, легко, почти водой прописываются светлые места, так как роль белил в акварели выполняет бумага.

Уточняем, что же такое тон и что такое цвет. Цвет с технической стороны — это краска — синяя, зеленая, красная и различные их смеси. Тон — это цветовая насыщенность. Возьмем си-



нюю краску и, разбавляя ее водой, сделаем выкраски прямоугольничков от светло-голубого до синего и темно-синего — это и будет разница в тоне. Две или несколько различных красок могут быть одинакового тона, то есть одинаковой светосилы (способность отражать или поглощать световые лучи). На черно-белой фотографии однотонные различного цвета краски выглядят одинаковыми серыми или черными пятнами.

В первый объемно-пространственный натюрморт берем 2—3 предмета, не более. Начинающий рисовать не в состоянии еще видеть целю несколько объектов сразу. Постепенно количество предметов в натюрмортах увеличиваем, к концу первого класса они состоят из 3—4 предметов.

Начните с микронатюрморта из овощей или фруктов. Например, однотонное желтое или зеленое яблоко, помидорина, слива, лежащие на однотонной светлой цветной бумаге или ткани без складок. Цвет ткани надо подобрать таким образом, чтобы на предметах снизу был хорошо виден цветной рефлекс от драпировки. Свет верхний, вертикальный, лучше холодноватый, близкий к дневному. Задание выполняется на небольшом листе бумаги, примерно 20х30 см, изображение не должно быть больше натуральной величины предметов.

Следующий этап — в наш микронатюрморт вводим один предмет очень простой из домашнего обихода, это может быть эмалированная или керамическая кружка цилиндрической формы, без рисунка и орнамента, соразмерная овощам или фруктам, не очень большая, с гладкой, отражающей окружение поверхностью, но не слишком блестя-



щей, она должна пробуждать желание искать богатые цветовые и тональные нюансы. К этой кружке поставьте два предмета — овощи или фрукты, все это на фоне драпировок без складок. Фон нейтральный, спокойный по тону и цвету. Предметы надо хорошо закомпоновать в группу.

После предварительной прикидки композиции в листе, если она вас удовлетворяет, прорисовывайте форму предметов. Именно форму, а не внешний контур ее, так как контур складывается из внутренней формы предмета. Отметьте место блика, легкой линией обозначьте овал — границу полутона и тени, но не путем штриховки, она может просвечивать сквозь акварель. Все это надо держать в голове и помнить, каким образом свет охватывает форму.

Перед живописью легко смочите все краски. Для палитры начинающим лучше использовать плотную бумагу, на ней точнее виден цвет, полученный при смешивании.

А теперь самое главное, с чего и как начинать писать. Если вы внимательно изучали краски, то обратили внимание, что прозрачных, лессировочных в акварели не так много (золотисто-желтая, голубая ФЦ, кармин, изумрудно-зеленая), в большинстве своем это полупрозрачные краски и даже кроющиеся. Если взять пиг-



мента больше, они оставляют мутные пятна, сильно меняются в цвете при высыхании. Исходя из этих качеств акварели, многократное перекрытие одного слоя краски другим не совсем удачный прием, «забывается» бумага, глохнет цвет. Получается скорее отмывка цветом, где его тончайшие нюансы превращаются в пятна неопределенных оттенков.

В студиях ребят учат писать весь натюрморт сразу. Неопытный ученик покрывает цветными заплатами весь лист и потом не в состоянии собрать все воедино, так как не понимает еще, зачем это надо, не осознает разницу между «смотреть» и «видеть». Поэтому желательно, чтобы уровень задач, поставленных учителем, был доступен первокласснику, не противоречил бы природе его видения, а постепенно развивал ее.

Начните живопись с первого плана, с самого яркого предмета, пусть он будет эталоном яркости. Посмотрите на весь натюрморт: какими кажутся цвета остальных двух предметов по отношению к самому яркому, друг к другу, фону. Внимательно проанализируйте: на верхнюю часть падает свет, отражается холодноватым светлым оттенком, блик белый, а вот в полутоне самый понятный цвет, он близок к локальному цвету предмета, взятого без окружения, теплее, чем цвет в ярко освещенном месте предмета, и плотнее по тону, ведь свет скользит по этой части предмета. Область собственной тени еще плотнее, тоже теплая, многоцветная, и в ней хорошо видны рефлекс от горизонтальной плоскости, которая отражает падающий свет. Рефлексы сродни цвету горизонтальной плоскости плюс цвет предмета в тени, но темнее полутона. Падающая тень очень сложна для живописи. Под самим предметом она темнее, у переднего края четче, по мере удаления контраст ее ослабевает — изменяется тон, цвет же зависит от освещения, цвета ткани, на которой лежат предметы, и от окраски предметов, они также отражают легкий свет на горизонтальную плоскость.

Рассмотрев внимательно натюрморт и разобравшись в све-



товой и цветовой его характеристике, можно начать писать со света на самом ярком и самом близком предмете первого плана, около блика положить в полную тональную силу цвет полутона. Мазки накладывайте по форме предмета, как бы ощупывая кистью его в пространстве.

Свет, полутень и тени —

все это пишется цветом, постарайтесь красиво, гармонично увидеть всю натуру и правильно определить цвет и тон. Старайтесь не смешивать более трех красок; если цвет и нужный тон не получился, ищите на палитре другие сочетания красок и пропорции их смешивания.

После прокладки самого яркого предмета первого плана пишите предмет, на фоне которого он находится, проще говоря, пишите окружение этого предмета таким, каким оно кажется. Такой способ ведения работы от центрального, самого яркого пятна можно назвать работой «от куска».

Этот яркий предмет является цветовым центром вашей композиции, постарайтесь подробнее разобрать его. Предметы второго плана пишутся несколько шире, более крупным мазком по сравнению с первоплановыми. При работе над объемом сравнивайте ближайшие к вам части предмета с его краями.

Почему мы видим уход формы от нас, как при этом меняется цвет и тон, какими средствами это передать? Края предметов часто принимают рефлекс рядом лежащих. Тональный конт-





раст — блик-полутон, и его теплота и яркость дадут ощущение выступающей формы. Ведь то, что теплее, звонче по цвету и контрастнее по тону, кажется

ближе, а то, что холоднее, спокойнее по цвету и мягче по тону, — дальше.

Сделаем вывод: чтобы передать пространство, надо по мере уда-



ления предметов в глубину снижать яркость цвета и тоновой контраст относительно первого плана. Добиться иллюзии пространства на плоскости трудно. В натюрморте пространство маленькое, и объяснять его законы при помощи воздушной перспективы не совсем верно. Здесь срабатывают особенности восприятия нашего глаза. Так же воспринимается и горизонтальная плоскость: та часть, которая ближе к нам, — ярче, светлее и, постепенно уходя в глубину, становится темнее, сдержаннее по цвету, мягче по тону.

В процессе работы вы поймете, что цвет подчинен форме. Свет выявляет форму, но лепится она сложным цветом определенной тональной насыщенности.

Итак, мы рассмотрели метод подхода к работе с натуры. Последующие задания — второе и третье — будут подобны описанному выше.

Поскольку в каждом из них приходится решать комплекс задач: освещение, цвет, тон, пространство, форма, первые работы могут получиться вялыми по тону, крашенными по цвету, мозаичными, жесткими по контуру.

На каждое из этих заданий дается по три академических часа, то есть задание выполняется целиком за один сеанс. Вы спросите: «Почему так мало?» Дело в том, что длительную работу тоже надо научиться вести, правильно начинать, продумывать последовательность, уметь видеть и исправлять ошибки. Если на первых порах вы научитесь грамотно, по форме класть мазки, если акварель прозрачна, есть попытка разобрать цветовые и тональные отношения, передать пространство — это уже хорошо, пусть ваша работа выглядит как короткий этюд. Не стремитесь сделать ее законченной картинкой, загладить и замазать шероховатости, на этом этапе работу лучше недоделать, чем переделать.

Продолжение следует.

Т. ГАНЖАЛО,
преподаватель городской
художественной школы
Ленинграда

Материал проиллюстрирован работами учащихся.

Голландская акварель

Развитие голландской акварельной школы берет начало в XVII веке. В одноцветной водяной технике бистра, а также в рисунке пером художники того времени, изображавшие скромную голландскую природу, достигли высокого совершенства. Свои произведения они доводили до полной завершенности, уделяя большое внимание композиционному построению, светотени. С середины столетия в одноцветную палитру бистра вводится тушь, создающая богатую тоновую гамму.

Появление голландской акварели совпало с творчеством Рембрандта. Он в совершенстве владел маслом, техникой гравюры, а также и бистром. С помощью эффектов освещения мастер достигает высокой красоты в самой обычной композиции, портрете, пейзаже.

Рембрандт, как все великие живописцы, обращался к широкому набору художественных средств, виртуозно используя их возможности. В ранние годы он выполнял рисунки серебряным карандашом. Позже для создания светотеневых эффектов он стал применять итальянский карандаш и сангину, работая гусиным пером и просто палочкой, которую обмакивал в краску. Иногда он сочетал на одном и том же листе несколько разных средств, вводил акварельную тонировку, пользовался белилами. Но его излюбленной техникой всегда оставалось перо, особенно пластичное и гибкое в руках гения.

Рембрандт соединял и два цвета — коричневый бистр и тушь, как и многие его современники. Живописец комбинировал теплые и холодные оттенки, добиваясь живого впечатления. Постоянно совершенствуя возможности водяной техники, он расширял диапазон применения того или иного художественного материала, добавлял в краску белила, накладывал



ее на влажную поверхность листа, размывал штрихи, применял не только кисть, но и палец. В его руках любое средство оказывалось пригодным для воплощения творческого замысла. Например, «Уснувшая девушка» выполнена пером, а кажется, будто свободным, смелым движением

кисти. Складывается впечатление, что рисунок сделан просто ради удовольствия в случайные минуты. Подкрашенный отмывкой фон контрастирует с фигурой и создает живописное пространство, основанное на свете и воздухе. Эту особенность творчества Рембрандта заимствовали импрессионисты,



для которых мгновенное впечатление составляло основу произведения.

Если ранние пейзажи Рембрандта пронизаны драматическим духом — бурное небо, контрасты света и тени, то позднее в изображениях природы появляются интимные мотивы. Он показывает окрестности Амстердама с их спокойной жизнью: деревушки, каналы, маленькие избы, группы деревьев на берегу реки. Любая, даже самая мелкая деталь становится значительной.

Во времена Рембрандта одноцветную акварель совершенствуют многие художники Голландии, среди них Ван Хоогстратен, Антони Борсом, Альберт Кейп, Алларт ван Эвердинген. Они работали в основном бистром, иногда в смешении с тушью, употребляя перо для уточнения и моделировки формы.

Антони Борсом расширяет свою палитру, вводя в нее, кроме бистра и туши, синий цвет индиго, делая пейзажи более разнообразными по колористической и тоновой гамме. Произведения голландских пейзажистов XVII—XVIII веков носят камерный, интимный характер: они изображают уютные мотивы родной природы с их провинциальной архитектурой, мельницами, людьми, животными.

С введением многоцветной палитры в XVIII веке появляется плеяда художников, которая определила новый стиль голландской акварели. Они используют эту технику, создавая не только пейзажи, но и сюжетные композиции, портреты. Для таких мастеров, как Ян Хулсвит, Абрахам ван Стрей, Андреас Шелфхаут, Якоб Марис, акварель становится более привлекательной, чем масло.

Якоб Марис — один из известных представителей гаагской акварельной школы, проявляет особое внимание к различным состояниям природы. В пейзаже «Городской вид» он достигает мягкости форм, которые по мере удаления как бы растворяются в пространстве. «Пейзаж с мельницами» по своей законченности и выразительности не уступает масляной живописи. Акварель гаагской школы характеризуется многочисленными отмывками, которые передают живописно-серую атмосферу Нидерландов.

В XIX веке в Голландии стано-

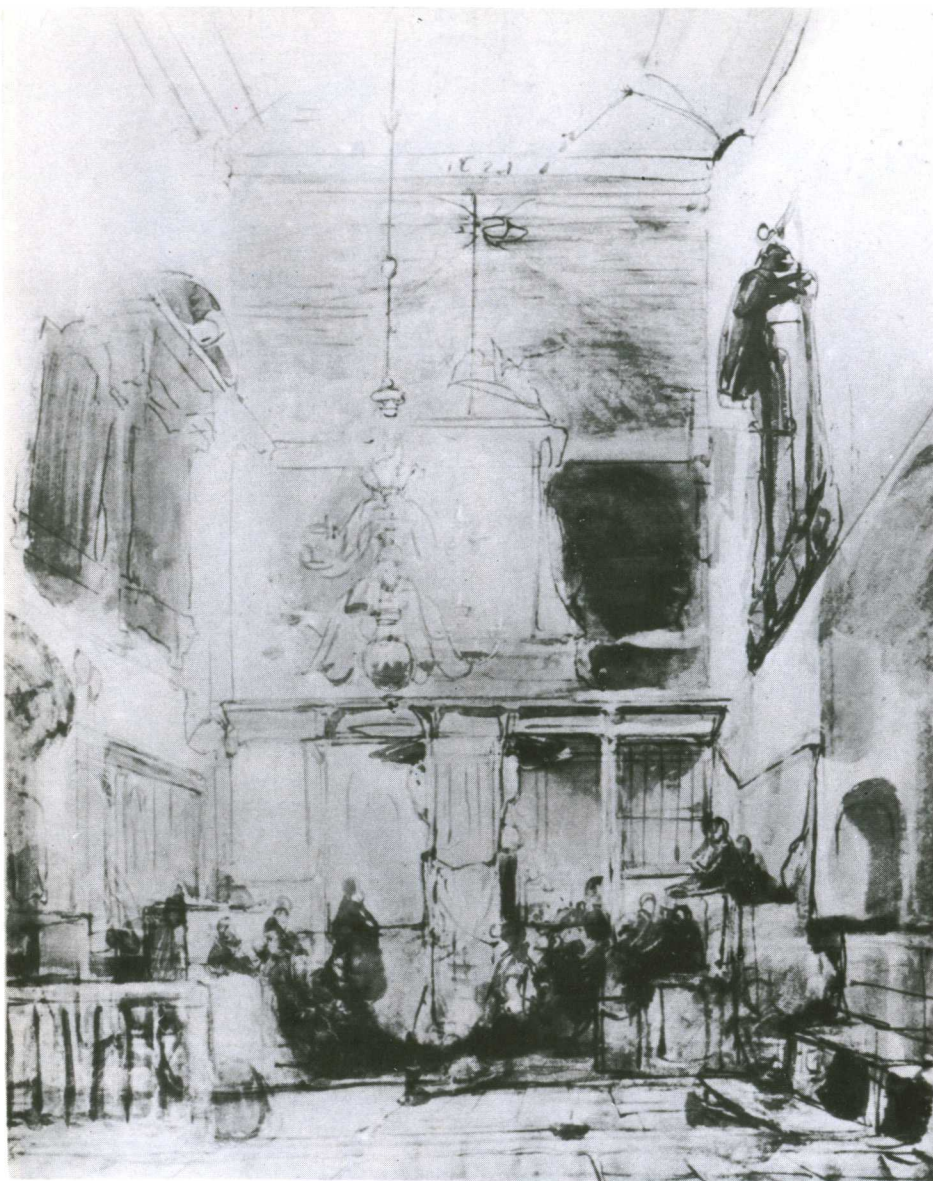


Я. ван Ос.
Цветы.
Акварель. Конец XVIII века.
Государственный Эрмитаж.
49×39,7.

Рембрандт.
Львица.
Перо с отмывкой, бистр.
Лондон, Британский музей.
◁ 12,7×24.

Рембрандт.
Возвращение блудного сына.
Перо с отмывкой, бистр.
Харлем, музей Тейлера.
◁ 19×22,7.

вится популярной техника гуаши, а в акварель включаются белила. Белила применял в своих акварелях Брейтен. Освободившийся от академических акварельных приемов, он довел до совершенства письмо по влажной поверхности листа. Белила, лежащие поверх других цветов, сохраняют в своей основе прозрачность акварельной техники. Что же касается чистой акварели, то здесь пальма первенства принадлежит Г. Брейнеру и И. Йонткиндю. Отказываясь от старой академической школы, эти мастера устремились к поискам новых стилистических приемов письма и цветовых решений.



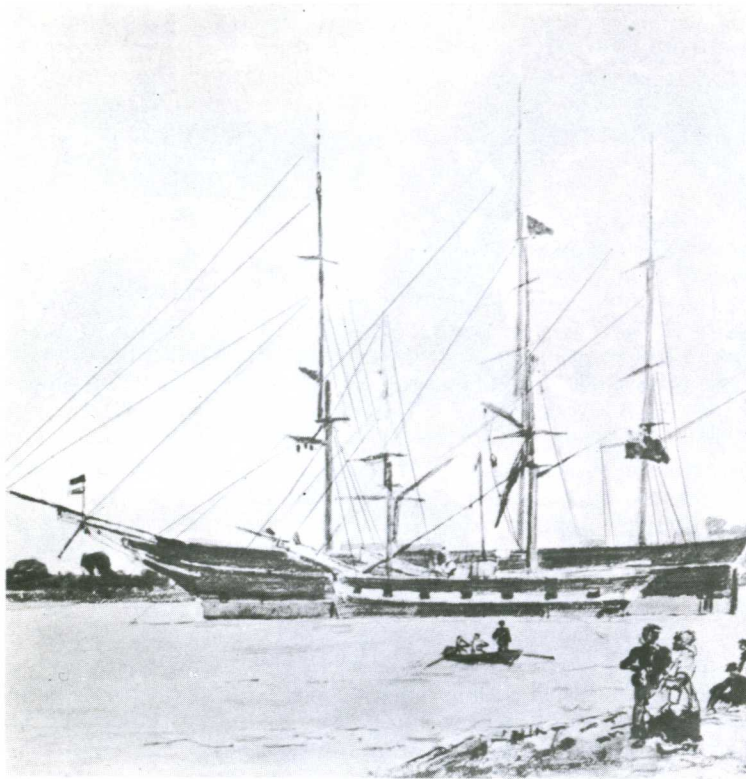
Йонткинда, совершенствовавшегося во Франции, можно считать наследником Делакруа. Он отказался от академической живописи и стал употреблять для моделирования формы мелкие мазки чистых красок, которые доминируют в цветовом строе произведения. В акварелях, выполненных в Голландии, Нормандии или в Париже, Йонткинд изображает не только конкретную местность, но явления самой природы, ее изменчивый колорит. Работы отличаются удивительно свободным почерком. Художник улавливает мельчайшие цвето-световые нюансы в явлениях природы, соединяя их в единое целое.

Йонткинд писал очень быстро, и часто выполненные им за один сеанс акварели кажутся законченными произведениями. Пейзажи оживляются присутствием людей, вереницами барж, прохожими на мостах Сены и бульварах Парижа. Мастерство Йонткинда отметил Поль Синьяк: «Одним уверенным штрихом, одним бликом света Йонткинд фиксирует самую их жизнь, передает самую их сущность, их движение, все то, что их характеризует, все то, что заставляет без колебаний и оговорок полюбить их». Работая непосредственно на природе, мастер тонко чувствует переходы освещения, движение облаков и воды. Он не ограничивается передачей увиденного, его усилия направлены на поиски типического в жизни города или провинции. Прожив много лет во Франции, Йонткинд остается патриотом Голландии. О своей родине он говорит: «Страна прекрасна по своему национальному духу; я говорю национальному, так как мельницы, порты, аллеи, деревья — все это носит национальный характер». И потому художник еще более пристально изучает природу, чем барбизонцы. «В небе, — говорит П. Синьяк, — где другие видят только пустую плоскость, потому что они так знают, — Йонткинд,

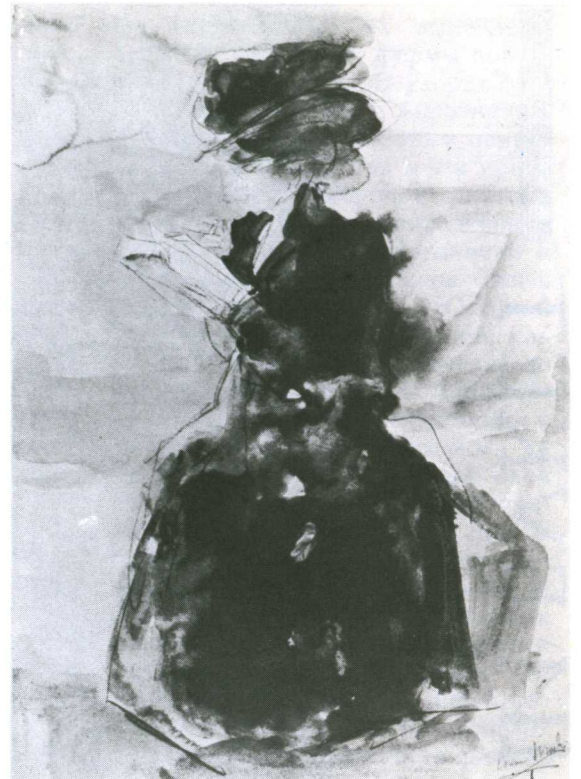


И. Босбум.
Интерьер зала в Утрехте.
Акварель. Середина XIX века.
61×48.

И. Йонткинд.
Набережная в Париже.
Акварель. 1890-е годы.
Роттердам, музей Бойманса.
30,3×47,1.



И. Ионткинд.
Корабль «Язон»
в Роттердаме.
Акварель. 1856.
Гаага, муниципальный музей.
26,5 × 25.



Я. де Вит.
Аллегория.
Акварель. Первая половина
XVIII века.
Амстердам, частное собрание.
33,6 × 35,6.

И. Израэльс.
Дама с сигаретой.
Акварель. 1890-е годы.
Оттерло, частное собрание.
50,8 × 35,3.



который смотрит, открывает множество различных элементов».

П. Синьяк дает высокую оценку Ионткинду, его колористическому мастерству, редким сочетаниям красок, с помощью которых он добивался тончайшей игры света и цвета. Ионткинду во многом помогли свежесть и яркость красок Делакруа, Констебля и Тернера, достижения романтизма.

В позднейший период творчества акварели, над которыми мастер работал в Гренобле, отличаются большей экспрессией и свободой письма. В натуральных пейзажах он запечатлевает неустойчивые явления природы: гонимые ветром облака, разрывы туч, эффекты светотени.

Всматриваясь в его акварельные листы, можно с уверенностью сказать, что Ионткинд использовал лишь один предварительный карандашный рисунок, определяющий композиционное решение мотива и ход письма. Он шел вслед за Делакруа, Коро, Руссо, пролагая путь импрессионизму.

А. МИХАЙЛОВ,
заслуженный деятель искусств

И. Репин. ОСЕННИЙ БУКЕТ



В мае 1892 года Репин сообщил В. Серову: «А я только что вернулся из-под Витебска, где купил, наконец, себе прекрасное именье... Теперь так тянет туда». Отныне почти целое десятилетие творческой жизни художника будет связано с Беларуссией, с небольшой усадьбой Здравнево.

Выбор глухого и отдаленного от центра местечка не был для Репина случайностью. С горечью признавался он В. В. Стасову об окружающей его в Петербурге «мелкоте» и замкнутости людей «по своим норкам». Поэтому покупка Здравнева кажется своеобразным бегством художника от «затхлой, серой, рабей действительности». Мастер стремился уйти от «проклятых вопросов жизни», от мучительных раздумий о судьбах русского искусства и даже от собственных творческих раздвоений. Таковы иллюзии типичного русского интеллигента начала 1890-х годов, запоздалый отклик великого «хождения в народ», свидетелем которого живописец стал в начале своей творческой деятельности. Можно сказать, что Здравнево оказалось для Репина тем, чем стал остров Таити для Поля Гогена.

В Здравневе Репин вновь остро почувствовал красоту природы и ее неотторжимость от человеческого бытия. Белорусская земля придала художнику силы и вдохновила его на создание многих портретов, где важным элементом становится пейзаж. Именно здесь появился репинский шедевр — портрет дочери Веры, более широко известный под названием «Осенний букет».

И. Репин.
Осенний букет.
Масло, 1892 год.
Государственная
Третьяковская галерея.
111×65.

Первое знакомство с «Осенним букетом» сразу вызывает в памяти портрет Веруши Мамонтовой — знаменитую «Девочку с персиками», созданную 22-летним учеником Репина Серовым. И это не случайно. Оба художника творили в период обновления живописи, когда в пейзаже, бытовой картине, да и в портрете формировался новый эмоциональный настрой, который А. Н. Бенуа охарактеризовал как «искание красоты».

«Осенний букет», впервые появившийся на XXI передвижной выставке, произвел здесь, как вспоминал впоследствии В. Поленов, настоящий фурор. Такой живописи старая передвижническая школа еще не знала. Весь богатый опыт многолетних исканий в области пленэрной живописи от картины «Крестный ход в Курской губернии» до легендарных «Запорожцев» мастер объединил в камерном портрете.

В письме к Т. Л. Толстой, дочери великого писателя, сам художник кратко охарактеризовал свой замысел: «Теперь начал писать с Веры: посреди сада, с большим букетом грубых осенних цветов, с бутоньеркой тонких, изящных; в берете, с выражением чувства жизни, юности и неги». Для творчества Репина этих лет характерно поколенное изображение человека, это значительно расширяет возможности портретного жанра: образ становится многогранным. Естественная простота позы девушки, сильные руки, держащие букет; повернутое к зрителю, круглое лицо, спокойный взгляд карих глаз создают образ, обладающий большой привлекательностью. Здесь художник выразил надежды и мечты о человеческом счастье, свободной и сильной личности. Жизнерадостная, полная сил и нравственного здоровья девушка воплощает торжество юной жизни в счастливом единении с природой. Неоглядный простор пейзажа, дальние поля и крыши хат тают в неясном свете бессолнечного дня, рождают в памяти «пейзажи настроения» Левитана — «Вечерний звон», «У омута», «Владимирка», созданные в один год с «Осенним букетом». Но, несмотря на увядающий природный наряд, пейзаж Репина пронизан бодростью и оптимизмом.

Букет в руках девушки вобрал в себя красочную гамму холста.

На упругих столбах вылеплены лепестки цветов, их формы повторяются в ритмических узорах одежды и кружевного воротничка. Всю безоглядную любовь к природе вкладывает мастер в эти яркие цвета. Фигура героини окутана воздухом и светом, погружена в осеннюю благодать. Органично и непринужденно выражена связь человека с природой. «Осенний букет» открывает нам Репина как тончайшего колориста, умеющего чувствовать цвет в его многообразии, пластической осязаемости и материальности. Посмотрим на лицо и руки. Живописный слой здесь очень плотный, краска втирается в холст, цветовая шкала предельно сужена. Одежда характеризуется более широко и свободно: берет выполнен мягкими касаниями кисти, передающими фактурное богатство бархата. Когда художник работает над блузкой и корсажем, кисть скользит по холсту, то отрывисто, то свободно и текуче, оставляя открытым белый грунт. Возникает тонкая вибрация освещения, необычайная интенсивность колорита.

В отличие от фигуры пейзаж более сложен по живописи. Одни цвета углубляют его, усиливая атмосферу прозрачного дня. Другие, почти монохромные, передают материальную плотность различных деталей. Луг за спиной девушки написан мягко и обобщенно. Подвижная структура мазка и чередование оливково-зеленых и серебристых цветов наделяют изображение пространственной глубиной; трава же воспринимается мягким ворсистым ковром. Чуть заметный контур, высветляющий границы фигуры, органически связывает человека с пространством.

Репин дорожит контурной линией, замыкающей цветное пятно. Фигура девушки отмечена филигранным качеством законченности. Все это дало возможность решения новых творческих задач в более поздних работах художника. Композиция «Осеннего букета», его оптимистическое звучание свидетельствует о том, что уже в эти годы Репин прокладывает пути к произведениям «большого дыхания». В этом убеждает отношение художника не только к модели, но и к пейзажу, олицетворяющему красоту русской земли.

В. МАРКОВ

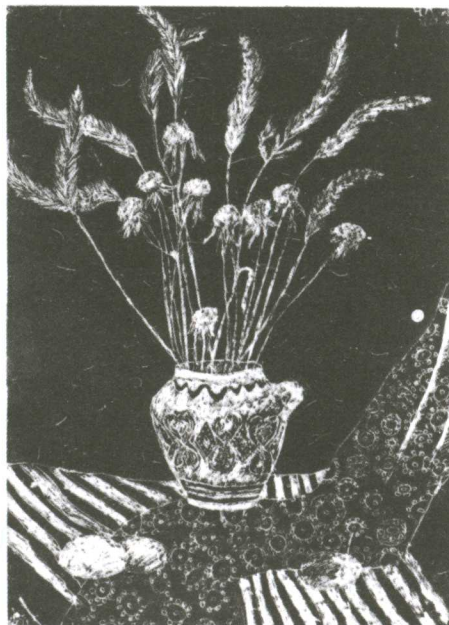
Кавказ. Северная Осетия. Алагир. Поистине каждое из этих географических названий таит в себе нечто волшебное и сказочное. Кому довелось побывать в нашей республике и увидеть ее горные ущелья, отдохнуть в нашем городе, те единодушно возвышенными эпитетами отметят этот горный край, край дивных красот.

Счастливым годом для детей нашего города оказался 1972 год, когда была основана Алагирская детская художественная школа. Педагоги активно включились в дело, решались организационные вопросы, приобретались методические пособия, художественные материалы, книги и альбомы по искусству. Школа постепенно завоевала авторитет среди горожан, стала радужной мечтой для детей. Ежегодные отчетные выставки сделались традиционными и желанными для всех.

В 1980 году произошло слияние ДХШ с детской музыкальной школой. В результате этого многообещающего союза новая школа искусств разместилась в центре города в старинном здании, в прошлом — составной части Алагирского кремля, памятника градостроительства середины XIX века. Монументальная живопись в интерьере Алагирского кремля выполнена К. Л. Хетагуровым, по

В школах и студиях

Среди горных вершин в Алагире



этом и художником, о котором недавно писал журнал.

Хадиза Абадиевна Митилова, бессменный директор школы, мобилизовала силы и знания, щедрость своей души на создание универсальной системы художественного обучения и эстетического воспитания. По ее мнению, сущность детской школы искусств заключается в единстве программных целей, а именно: заложить в детях любовь к прекрасному, чувство гармонии, научить основам изобразительной, музыкальной и хореографической грамоты, помочь правильно ориентироваться в теории и практике современной художественной культуры, привить мальчикам и девочкам бережное, уважительное отношение к духовным ценностям своих предков. Кроме того, дирекции приходилось решать и чисто практические задачи: отвоевать для школы старинное здание, провести перепланировку и оформление интерьера, ремонт, оборудование помещений и постепенное приобретение всего необходимого для проведения каждого занятия, каждого урока на высоком научно-методическом уровне. Во всех заботах и начинаниях директору успешно помогает завуч школы Николай Григорьевич Рубайло, который уже тридцатый год свой талант отдает любимому делу.

Более десяти лет проводят за-



Ахшар Черчесов,
10 лет.
Букет.
Процарапывание.

Заурбек Айларов,
10 лет.
Мотогонки.
Акварель.

Батраз Габолоев,
8 лет.
Бабушка печет пироги.
Акварель.



нятия по рисунку, живописи, станковой композиции опытные, авторитетные преподаватели: И. Х. Гозюмова, И. С. Дзоблаева, Д. С. Сабанова, И. А. Царукаева. Стремление расширить рамки обычного урока, сделать его уроком художественного творчества, поиск и широкое применение новых форм работы — все это характерно для их педагогической деятельности. Они считают, что главное в занятиях с детьми — пробуждение интереса к рисунку и живописи, желания творить, выдумывать, пробовать и добиваться результата. Художники-педагоги на своих уроках преподают азы изобразительного искусства, необходимые основы теоретических знаний, развивают художественное воображение, образное мышление, зрительную память. И в графике и в живописи преподаватели применяют достаточное разнообразие художественных материалов и техник. Основное внимание уделяется станковой композиции. С самого начала обучения каждый педагог старается заинтересовать детей методом художественной композиции. Самая излюбленная тема — пейзаж: высокие белоглабые горы и стремительно текущие бурные реки. Почти всегда мальчики и девочки стремятся выполнить задуманную композицию не только карандашом, но и в цвете. Вероятно, для них горы — это нечто свое, особое понятие, составляющее национальную гордость.

Осенью и весной юные художники с этюдниками пристраиваются под кронами могучих деревьев на территории Алагирского кремля, в тенистых уголках аллей, делают зарисовки и этюды собора, башен и стен кремля, пишут городские пейзажи. Вместе со своими преподавателями посещают организации и предприятия, расположенные в черте города и за его пределами, где знакомятся с техникой кузнечного дела, технологией обработки дерева, формовки кирпича. Во время экскурсий в агропромышленные хозяйства района ученики собирают натуральный материал, который становится основой композиций на темы: «Настала весна», «Осенняя пора в горах».

Ежегодно во второй половине мая преподаватели вместе с учениками художественного отделения выезжают в одно из горных ущелий нашей республики на пленэр. Юные художники берут с собой все необходимое для походной жизни и творческой работы. Серебристо-лиловые вершины гор, переливающиеся под яркими лучами южного солнца, свежий ароматный воздух, прозрачно-чистая вода, звонкое пение птиц, пробуждающаяся природа (в горах весна всегда запаздывает), ясный теплый день — буквально все естественное окружение благоприятствует успешной творческой работе, а главное — воспитанию души ребенка. Под руководством преподавателей с раннего утра мальчики и девочки занимаются рисунком и живописью. В центре их внимания пейзажи, люди, растения и животные, а в дождливые дни школьники работают в помещении — сочиняют композиции по наблюдениям, по памяти и натюрморты из альпийских цветов, богатой флоры края, анализируют каждый лепесток, каждую тычинку. Все они трудятся увлеченно, с большим задором. Ежедневно организуются предварительные просмотры этюдов, набросков, возникают творческие споры, обмен мнениями и впечатлениями.

Во время отдыха каждый день дети совершают экскурсии в близлежащие места, где знакомятся с уникальными памятниками средневековой аланской архитектуры, произведениями народного зодчества осетин. В этих поездках они наглядно осознают глубину и своеобразие историко-культурного наследия минувших эпох. Многочисленные рисунки ученики везут в школу, где накануне летних каникул состоится итоговое обсуждение пленэрных работ. В просмотре принимают обязательное участие директор и завуч школы, все преподаватели. Труд на природе обогащает детей, придает им силы, они становятся более уверенными в своих творческих начинаниях, более утонченно и ответственно относятся к окружающему, стараются вникнуть в самые сложные явления природы.

Для расширения круга теоретических знаний в общешколь-

ном актовом зале ежегодно действует лекторий изобразительного искусства. Организован цикл тематических встреч «Мастера искусств — детям». Выступают художники, дизайнеры, архитекторы и градостроители республики. Дети внимательно слушают выступления, которые сопровождаются показом слайдов и диапозитивов.

Каждый год ученики школы искусств вместе с педагогами дружно и весело выезжают на автобусах в столицу республики — город Орджоникидзе. Экскурсии в художественный музей имени М. С. Туганова, в выставочный зал, в краеведческий музей приносят детям много новых впечатлений и творческих открытий.

Занятия изобразительным искусством помогают юным художникам в изучении поэзии, музыки и танца, понимании красоты окружающего мира. Педагоги художественного отделения проводят беседы об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и их мастерах, о сценографии и костюме, о творческом процессе и средствах художественной выразительности с учениками музыкального и хореографического отделений. Одновременно педагоги-музыканты и хореографы рассказывают юным художникам о тайнах мелодии, ритмики, гармонии, о полифонии и контрапункте в истории музыки, о динамизме и экспрессии танца, о пластичности движений в танце.

Обоюдными усилиями педагогов трех отделений ведутся совместные беседы с детьми о синтезе пластических, пространственных и временных искусств. Таким образом, дети получают компетентную информацию о специфических особенностях и общности живописи и графики с поэзией и музыкой, скульптуры и танца. По своему характеру такой синтезирующий метод обучения детей всецело созвучен современной педагогике, духовному становлению общественно-полезной личности.

В. БЕСОЛОВ,
преподаватель истории искусства
Алагирской детской школы искусств

Куклы-ваанги в театре Явы

Вечерами, по несколько раз в месяц, жители яванской деревни, все, от мала до велика, собираются где-нибудь на открытой веранде дома. Солнце уже зашло, и на остров опустилось непроницаемое покрывало ночи. Лишь огромные звезды, подобно прославленным бриллиантам, влажно сверкают на черном бархате неба. Тишина вокруг. Ее нарушают только таинственные шорохи, доносящиеся из близких джунглей, да звуки настраиваемых музыкальных инструментов. Все вокруг стало загадочным, сама пышная тропическая природа смотрится естественной декорацией зрелища, таинственному очарованию и пряной самобытности которого нет, кажется, ничего равного в мире. Ожидается представление ваанг пурво — древнейшего из кукольно-теневых театров Юго-Восточной Азии.

Над дверным проемом, ведущим во внутренние покои, укреплен белый экран, освещенный электрической, реже керосиновой лампой, совсем теперь редко — причудливым кованым светильником из меди, заправленным кокосовым маслом. Перед экраном, спиной к собравшимся, сидит главный чародей спектакля — кукловод-даланг. Он дает последние указания музыкантам, в определенном порядке расставляет участвующих в спектакле кукол. Потом, как требует того традиция, приносит жертвоприношение божествам, окуривает благовониями застывших в торжественном строю кукол, представляет зрителям главных героев спектакля — и представление начинается!

Ваанг пурво существует по меньшей мере тысячелетие, являя собой колоритнейшую особенность жизни яванцев. Как зародился этот необыкновенный театр?

Как и многие другие народы мира, в далеком прошлом жители острова обожествляли умерших

предков. Они верили, что благосостояние и счастье людей зависит от того, насколько чтят они своих родоначальников. Считалось, что испросить благословения у кого-либо из предков можно было, вызвав из потустороннего мира его тень. Для этого, в свою очередь, необходимо вырезать его изображение из тщательно выделанной кожи буйвола, натянуть на раму белое полотно, дождаться глубоких сумерек, подвесить перед экраном светильник и...

Этот загадочный ночной обряд был древнейшим прообразом кукольно-теневого ваанг пурво. Слово «ваанг» в древнеяванских хрониках означало — тень, призрак, душа, дух. В современном же языке оно известно в двух значениях: кукла из кожи или дерева и сам кукольный театр. Второе слово, «пурво», переводится как древнейший, изначальный.

Исследователи ваанг пурво предполагают, что в глубокой древности таинственная ночная мистерия соединялась с обрядом посвящения юношей в полноправные члены общины. Главное лицо такой церемонии, жрец-кукловод, разыгрывал перед собравшимися мужчинами и юношами (это был мужской обряд) племенные мифы. В них излагалась история создания Вселенной, Солнца, Луны, Человека, повествовалось о героических деяниях предков, ставших божествами. Ученые предполагают, что ранние кожаные фигурки кукол-предков были просты и немногочисленны.

Шло время. В первые века нашей эры на некоторых островах Малайского архипелага распространились индуизм и буддизм. В то время на Яве складывались крупные государства, и эти философские религии Индии стали в них общепринятыми культурами. Вместе с ними пришли и достижения великой индийской цивилизации, среди которых едва ли

не на первом месте грандиозные героические эпосы «Рамаяна» и «Махабхарата». В кукольно-теневого театре Явы они сыграли значительную роль, стали неисчерпаемым сюжетным источником. Спектакли длились теперь несколько ночей подряд. Количество кукол — действующих лиц резко увеличилось, изменился и их внешний вид. По мнению исследователей, свой нынешний облик куклы-ваанги обрели к XVII веку. К этому времени сложился окончательно и репертуар театра.

В наши дни ваанг пурво по-прежнему является любимым развлечением городских и особенно сельских жителей Явы. Спектакли играют около 30 тысяч кукольников! Как и много веков назад, яванцы убеждены, что представления, главные герои которых все еще воспринимаются как божества, приносят в дом счастье. Странно ли, что ваанг пурво сопровождает яванца от рождения до самой смерти: ни одно сколько-нибудь значительное событие не обходится без него. Свадьба, рождение ребенка, совершеннолетие сына или дочери, вступление в новую должность главы семьи, болезнь или, не дай бог, смерть кого-либо из домочадцев — всего не перечислить. В сельской местности, помимо того, поводом для спектакля может стать грозящий урожай, засуха, падеж скота, длительное ненастье. Наконец, просто неудачи и невезение не оставляют семью, люди желают изменить свою судьбу к лучшему — и приглашают все того же кукловода-даланга!

И вот зрители в сборе, идут последние приготовления к спектаклю. Под экраном лежит свежесрубленный ствол банана — здесь кукловод расставляет кукол, не участвующих в представлении. Он втыкает их в дерево заостренной опорой ваанга, сделанной из рога буйвола. Справа от себя даланг располагает благородных,



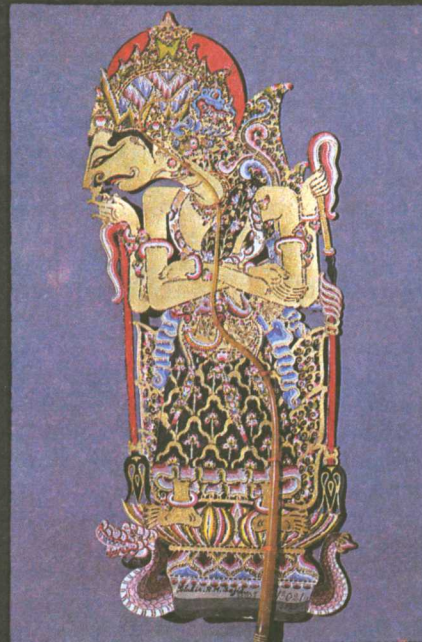
Демон Равана — один из главных отрицательных героев «Рамаяны».



Арджуна — один из положительных героев «Махабхараты».



Богиня Дурга — королева демонов.



Гунунган (каион) — атрибут театра ваянг.

Батара Гуру — древнее яванское божество.



Хануман — знаменитый полководец обезьян, герой «Рамаяны».



Бима — герой «Махабхараты».

или положительных, героев, к которым относятся божества, отшельники, короли, принцы, воины. Слева ставит отрицательных персонажей, олицетворяющих злое начало. Это демоны, великаны, злые духи. В самом центре экрана кукловод водружает большую (около метра) листьевидную фигуру, называемую на Яве кайон (лес) или гунунган (гора). Место ее в представлении очень значительно. Начать с того, что фигура эта служит занавесом: когда ее убирают, начинается спектакль.

Но кайон несет и большую философско-мифологическую нагрузку. Это — символ ваянг пурво. Обычно в центре его изображено дерево жизни — символ всеенского плодородия, волшебный источник всего, что существует на земле. Сама горообразная форма кайона олицетворяет мифическую небесную гору Меру — место обитания индуистских божеств, героев спектаклей. А строение под древом жизни символизирует общинный храм, где некогда почитались предки и происходил обряд посвящения юношей. Вглядываясь в изобразительные мотивы кайона, зрители в зависимости от разыгрываемого события могут домыслить, дополнить, конкретизировать происходящее.

Кукловод — уникальная фигура в ваянге. Он должен наизусть знать множество пьес, управлять гамеланом — оркестром ударных инструментов, под который идет представление, петь вступительный гимн на древнеяванском языке кави. Имитируя речь героев, ему каждый раз необходимо менять не только голос, но и интонацию, характер речи, используя разговорные обороты, свойственные именно этому персонажу. Так же виртуозно кукловод должен управлять ваянгами — чтобы каждый герой имел свой выход, свой почерк, свой рисунок движения!

Слева от даланга стоит прямоугольный ящик — в нем обычно хранятся куклы и различные театральные аксессуары. Справа — крышка этого ящика, где ждут выхода герои представления. Современный набор в среднем насчитывает 150—200 кукол, хотя есть на Яве комплекты, в которых число ваянгов доходит до 400. Но

в спектакле, как правило, заняты 60—70 кукол.

По своему внешнему виду ваянги резко делятся на два главных типа, один из которых олицетворяет благородных героев, символизирующих Добро. Другой тип воплощает в зрелище злое начало. Для положительных персонажей характерны небольшие размеры (от 25 до 50 сантиметров), удлинненные линии плеч и тонких рук. У благородных героев длинные, тонкие носы, образующие единую линию со лбом, узкие петлеобразные глаза, изящно прорисованная линия рта. Облик отрицательных, демонических персонажей груб и вульгарен: толстые, бочковидные животы, колодообразные, короткие ноги. Их сразу можно узнать по круглым выпуклым глазам, толстым бугристым носам и огромным зубастым ртам, откуда торчат страшные клыки. Помимо этих главных драматургических кланов, в ваянге есть куклы промежуточного типа. Внешний облик их лишен изящества благородных героев и устрашающих примет демонов. Как правило, это воины. У них круглые или миндалевидные глаза, а носы и губы похожи на человеческие, плотное телосложение и энергичная постанка фигуры.

Помимо общих черт, присущих целым семействам персонажей, любой из них наделен индивидуальными особенностями, благодаря которым мгновенно узнается. Так, о социальном положении героя можно узнать по силуэту куклы, а о происхождении, главных подвигах, совершенных им в жизни, характере, темпераменте и даже возрасте персонажа опытному зрителю расскажет окраска лица и тела куклы, положение головы, позиция ног и многие другие детали.

Но всех героев ваянга объединяет одно общее качество: по мастерству изготовления это своеобразные шедевры традиционного искусства Индонезии. Как уже упоминалось, куклы сделаны из тщательно препарированной кожи буйвола. Сверху донизу они закреплены меж расщепленных полос буйволова рога, сильно заостренного книзу. Руки кукол подвижны в плечевых и локтевых суставах. А к кистям приделаны тонкие палочки, с помощью кото-

рых и управляет ими кукловод. По всей поверхности фигурки покрыты поистине ювелирной резбой, тонкой и изысканной. Чаще всего это причудливые растительные завитки. Прихотливым ритмам резьбы гармонично вторит многоцветная роспись. Клеевые краски растительно-минерального происхождения позволяют сделать ее яркой, но тонко сгармонированной. В росписи преобладают нежные розово-малиновые, сине-голубые, бело-золотистые и черные цвета. Принимая во внимание, что некоторые ваянги имеют золотой цвет «тела» (в основном это герои божественного происхождения), черный (те, кто приобрел святость духовным путем отшельничества) и красный (у агрессивных демонов), то можно представить, насколько изысканно декоративны куклы по своему облику!

Над изготовлением ваянга на Яве испокон веков трудились несколько мастеров. Один долго и тщательно препарировал кожу буйвола, делая ее пригодной к вырезанию кукол. Другой, собственно резчик, наделял фигурки линиями безупречно отточенных силуэтов, отчего ваянги становились своего рода шедеврами графического искусства. Третий мастер был художником — он вдыхал жизнь в мертвую куклу: прорисовывал лица, сложные детали одежды, те или иные уточняющие атрибуты персонажей. И наконец завершал куклу тот, кто придавал ей опору, делая изумительно динамичной и живой в руках искусства-даланга.

В чем секрет традиционного яванского театра? Вот уже много веков подряд, завороченные происходящим, следят за волшебным экраном зрители. Волнуются и сопереживают любимым героям. Думается, помимо заложенных в нем духовных ценностей, своей долгой жизнью и счастливой судьбой ваянг пурво обязан и неутомимому труду многих поколений безвестных яванских мастеров, создававших эти уникальные произведения — куклы, ставшие одним из символов национальной индонезийской культуры.

Н. ЧУКИНА,

заведующая отделом Государственного музея искусства народов Востока

РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ

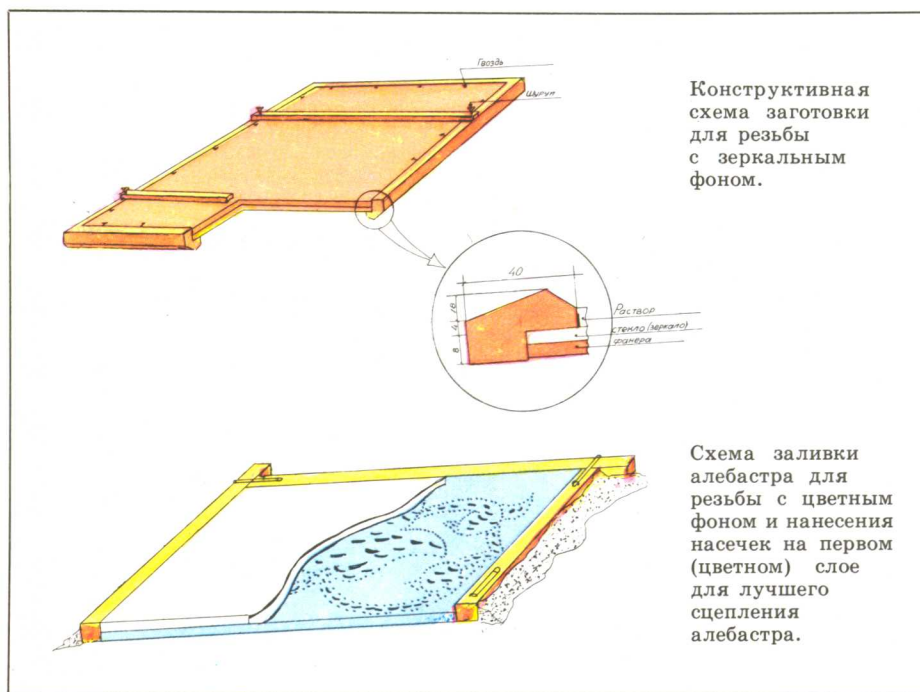
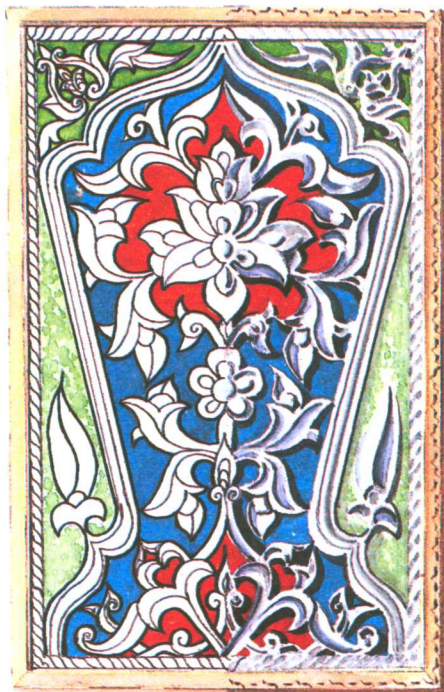
Традиция украшать жилище резным гипсом существует на территории Средней Азии с первых веков нашей эры. Прекрасные образцы такой резьбы можно увидеть в архитектурных памятниках Хорезма, Бухары, Самарканда. Первоначально это был несложный орнамент, оформляющий глинобитные стены. Со временем совершенствовались приемы обработки материала, усложнялся рисунок декора. Постепенно выработались основные принципы построения орнаментальных украшений. Проверенные многовековой практикой народных мастеров, они сохранились до наших дней.

Существует несколько разновидностей художественной обработки ганча (алебаstra): резьба с цветным фоном, плоскорельефная, прорезная резьба с зеркальным фоном. В настоящее время наибольшее распространение получила резьба с цветным фоном. Выполняется она в несколь-

ко этапов и начинается с разработки эскиза. Затем отливают алебастровую (ганчевую) плитку и переводят изображение на ее поверхность. Уточнив рисунок, приступают к выполнению резьбы. Завершает работу отделка рельефа.

Теперь более подробно о каждом этапе. Эскиз рисуют в натуральную величину и тщательно прорабатывают все элементы орнамента. Когда эскиз готов, начинайте изготовление плитки. Прежде всего подберите четыре деревянные рейки (сечением 4×3 сантиметра), из которых можно сложить рамку для отливки плитки нужного размера. Если требуется несколько заготовок, то рейки можно закрепить, прижав грузами или сбив гвоздями. Для резьбы с цветным фоном заготовка отливается за два раза. Первый слой подкрашенный, второй — белый.

Просеянный алебастр с добавлением порошка пигмента, тщательно перемешивая, высыпают в емкость с водой. Сухой смеси берут столько, сколько необходимо для получения массы, густотой напоминающей сметану. Затем этот раствор выливают в форму до половины ее высоты. Через несколько минут алебастр приобретет достаточную твердость. На его поверхность переводят рисунок и слегка насекают те места, где будет орнамент. Делается это для лучшего сцепления двух слоев. Часть заготовки, которая будет фоном, оставляют гладкой и смазывают вазелином, чтобы материал не слипался после отливки. Алебастр без подкраски разводят так же, как цветной раствор (кроме добавления пигмента), и заливают им форму до заполнения. Проведя рейкой по раме, выравнивают отливку. Когда алебастр застывает, удаляют рейки и переводят рисунок.



Конструктивная схема заготовки для резьбы с зеркальным фоном.

Схема заливки алебаstra для резьбы с цветным фоном и нанесения насечек на первом (цветном) слое для лучшего сцепления алебаstra.

Совмещение изображения на двух слоях достигается наложением двух сторон листа бумаги (с эскизом) на соответствующие стороны плитки. Резьба выполняется скальпелем и стамесками. Зажав нож в правой руке, с усилием проводят по основным линиям рисунка. Затем стамесками подрезают фон до появления цветной поверхности. Там, где была нанесена смазка, слои алебаstra легко разделяются. При таком способе резьбы нет необходимости выравнивать фон и высоту рельефа.

Прорезная резьба с зеркальным фоном — более сложный вид резьбы. Форма, в которую заливают раствор, в этом случае не удаляется, а становится частью плитки. Изготавливают ее из реек (4×3 см), в которых прорезан паз для закрепления зеркала. Чтобы зеркало не треснуло во время работы, к раме снизу прибивают фанеру. Поверх ее шурупами привинчивают две рейки — они обеспечат раме необходимую жесткость. Перед заливкой с внутренней стороны реек набивают небольшие гвоздики. В раствор для прочности добавляют клей (ПВА, бустилат). Форму заполняют по возможности за один раз.

Алебастр прорезают до зеркала и осторожно удаляют лишнее. Орнамент подбирают такой, чтобы все его элементы соприкасались, образуя прочную ажурную конструкцию. Зеркального фона должно быть немного больше, чем поверхности рельефа. Отделка лицевой поверхности резьбы выполняется несколькими способами: слегка подрезают грани, оставляя плоской среднюю часть, срезают от краев к середине (углубление) или от середины к краю (выпуклость), обрабатывают кромки рельефа по рисунку.

Сделайте несколько пробных работ и попробуйте, как режется сырой алебастр. На первых порах неизбежны трудности, но, приобретя практический навык, сможете создавать разнообразные, интересные композиции.

Бухара

А. КАДЫРОВ,
художник-педагог

СОДЕРЖАНИЕ:

1	50 СТРОК НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ Итоги анкеты	<i>В. Павлов</i>
3	ПРЕДЛАГАЕМ ОБСУДИТЬ К итогам совещания художников-педагогов	<i>Н. Платонова, В. Ларионов</i>
7	РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ «Полиптих Мизерикордия» Пьеро делла Франческа	<i>С. Белоусов</i>
10	БИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ «Голубая роза»	<i>С. Веселова</i>
15	ВОПРОС — ОТВЕТ Сальвадор Дали	<i>М. Бусев</i>
19	ИСТОРИЯ КОСТЮМА Потемкинская форма	<i>Н. Вдовин, В. Турусов</i>
22	ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ Об Архангельском музее деревянного зодчества	<i>Б. Гнедовский</i>
26	ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Страницы учебника А. Сапожникова	<i>А. Жукова</i>
30	ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ Работа карандашом (продолжение)	<i>А. Гапгилл</i>
32	УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Живопись в первом классе ДХШ	<i>Т. Ганжало</i>
36	ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА Голландская акварель	<i>А. Михайлов</i>
40	РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ КАРТИНЕ И. Репин. Осенний букет	<i>В. Марков</i>
42	В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Среди горных вершин в Алагире	<i>В. Бесолов</i>
44	Традиционный театр Явы	<i>Н. Чукина</i>
47	ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ Резьба по ганчу	<i>А. Кадыров</i>

Обложки:

1. С. Судейкин. Натюрморт. Масло. 1914. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
2. На этюдах в Коломенском. Фото ТАСС.
3. А. Иванов. Молодой натурщик с палкой в руке. Итальянский карандаш. 1824. Государственная Третьяковская галерея.
4. Пьеро делла Франческа. Фигура пророка. Фреска. Около 1452 года. Ареццо, церковь Сан Франческо.

Главный редактор Л. А. Шитов.

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

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

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Телефон: 285-89-01.

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 13.06.89. Подп. к печ. 18.07.89. А00950. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 185 000 экз. Заказ 183. Цена 70 коп.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сушевская ул., 21.

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1989 г. № 8, 1—48.

