

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК





РАЗВИВАТЬ ЧУВСТВО ПРЕКРАСНОГО!

Отодхнувшие, жизнерадостные, полные сил, 1 сентября приступили к занятиям советские школьники.

Предстоящий учебный год знаменателен тем, что общеобразовательные школы страны начали работать по новым программам, подготовленным с учетом требований Основных направлений школьной реформы. Прошел год с начала проведения в жизнь преобразований, которым придается важное государственное значение. Реформа школы, как указывается в партийных документах, — это неотъемлемая часть совершенствования нашего общества, его дальнейшего продвижения по пути к коммунизму.

Наш журнал регулярно публикует материалы в помощь педагогам, работающим в области художественного образования, уделяет большое внимание учащимся, овладевающим основами изобразительной грамоты. Редакция постоянно укрепляет свои связи с общеобразовательными и детскими художественными школами, организует встречи с юными читателями, проводит «круглые столы», конкурсы, выставки детского художественного творчества, пропагандирует опыт лучших учителей.

В течение этого года на страницах журнала шла дискуссия «Каким быть уроку рисования?». Она вызвала широкий читательский отклик. В своих письмах школьники, учителя, родители размышляли, советовали, предлагали, как сделать этот урок полезным и интересным, поднять его авторитет и значение. Откликнулись на нее и работники просвещения.

Наметились качественные изменения в преподавании изобразительного искусства в школе, осуществляются меры по совершенствованию преподавания художественных дисциплин, развитию творческих способностей учащихся. В арсенале учителя — использование разнообразнейших методических приемов: постановка проблемных вопросов по рисованию, работа над быстрыми набросками и зарисовками, знакомство с различными художественными техниками, применение игровых ситуаций, наглядных и технических средств обучения, организация и анализ выставок детских рисунков, воспитательные беседы с разбором произведений выдающихся художников. Необходимо из 45 минут 30—35 минут уделять непосредственно рисованию с натуры и по памяти, работе на заданные темы, декоративно-прикладному искусству.

Учитывая, что на урок изобразительного искусства, который должен отличаться глубоким содержанием и познавательной направленностью, в школе отводится всего один час в неделю, большое значение имеет дополнительное обучение детей во внеурочное время. Изостудии, изокружки, факультативы, выставки рисунка, встречи с художниками — многочисленные формы эстетического развития учащихся. От того, на каком методическом уровне проводятся внеклассные занятия по рисунку, живописи, композиции, скульптуре, истории искусства, служат ли они продолжением школьных уроков, зависит эффективность художественного обучения.

Органами просвещения на местах ведется планомерная работа по улучшению подготовки кадров учителей на художественно-графических факультетах педагогических вузов. О повышении качества преподавания изобразительного искусства в ряде областей, краев и республик свидетельствуют выставки, организуемые республиканскими министерствами просвещения и культуры, Союзами художников, Всесоюзные конкурсы детского художественного творчества, которые проводит наш журнал совместно с ЦК ВЛКСМ.

В связи с переходом на обучение детей с 6-летнего возраста НИИ школ Министерства просвещения РСФСР разработаны специальные программы для самых маленьких и для начальной сельской школы. Проведено усовершенствование программ для учащихся 1—3-х и 4—6-х классов, в которых ставятся задачи патриотического, трудового воспитания младших школьников. Особое внимание уделено беседам об искусстве; центральное место в них занимает изобразительная Лениниана, в нее включены лучшие работы советских живописцев, графиков, скульпторов. Введение в новую программу раздела «Беседы об изобразительном искусстве», знакомство с мировой и отечественной классикой помогают детям постепенно постигать всю важность ленинской заботы нашего государства о бережном сохранении памятников истории и культуры. Предусмотрено изучение различных видов и жанров, традиций и национальных особенностей народного искусства, знакомство с выдающимися произведениями отечественных и зарубежных мастеров.

Усиление идейного содержания учебных тем позволяет выполнить главное назначение уроков изобразительного искусства — развивать чувство прекрасного, заложить основы эстетического, гражданского, нравственного воспитания человека.

Стратегическая программа дальнейшего развития народного образования творчески наследует и претворяет ленинский завет о том, чтобы все дело воспитания, образования и учения современной молодежи было воспитанием ее в духе коммунизма, коммунистической морали. В большой и длительной работе по перестройке общеобразовательной школы активное участие принимают творческие союзы, Академия художеств СССР, учреждения культуры, ЦК ВЛКСМ. При некоторых республиканских комитетах комсомола созданы советы творческой молодежи, которые шефствуют над общеобразовательными школами, школами-интернатами, детскими домами; по инициативе Союза художников СССР открываются школьные картинные галереи. Изобразительному искусству сейчас по праву отведено почетное место во всестороннем формировании личности юного гражданина Советской страны.

С новым учебным годом, дорогие ребята! Редколлегия журнала «Юный художник» желает вам успехов в освоении изобразительной грамоты, познании искусства, приобщении к творчеству.

ЮНЫЕ ХУДОЖНИКИ ЛЕНИНГРАДА

В дни Недели изобразительного искусства сотрудники нашего журнала отправились в Ленинград — познакомиться с детскими художественными школами, о которых уже много лет знали по интересным рисункам, присылаемым в редакцию.

Все ДХШ произвели хорошее впечатление. Многие разместились в прекрасном оборудованных для занятий зданиях, даже бывших дворцах. Запомнились умно и красиво составленные из привлекательных вещей натюрморты в школе № 12 — они словно сами просились быть запечатленными. А ведь оттого, насколько талантливо сочинен натюрморт, от формы, фактуры, цвета входящих в него предметов, каждый из которых несет определенную смысловую нагрузку, во многом зависит успех работы художника. В этой школе отличный натюрмортный фонд, собранный педагогами и учащимися.

Нам понравились подборки выполненных ребятами заданий по рисунку и живописи в соответствии с программами по всем годам обучения. Даже их оформление сделано с любовной тщательностью — в виде больших книг, каждая страница — рисунок, акварель или гуашь, заботливо обернутые полиэтиленовой пленкой. Для педагогов такая коллекция служит удобным методическим пособием, раскрывающим задачи и последовательность всего курса практических занятий.

Педагоги ленинградских ДХШ, а это в основном члены Союза художников СССР, недавние выпускники ленинградских художественных вузов, стараются направить ребят на самостоятельную работу, особенно в дни летних и зимних каникул. Осенью устраиваются выставки домашних заданий — натюрмортов, пейзажей, интерьеров, набросков, зарисовок. В Ленинградской городской художественной школе фойе второго этажа два раза в год завешивается от пола до потолка огромными бумажными полотнами, на которых размещены сотни внеклассных работ, выполненных в период летней практики и во время каникул: изображения всевозможных растений, зверей, птиц, жуков. Тут и портреты, и пейзажи — городские, сельские, индустриальные, и бытовые сценки. Техника исполнения самая разнообразная — акварель, гуашь, тушь и перо, сангина, пастель, карандаш, соус. Каждое задание коллективно обсуждается. Такая форма учебы воспитывает активное отношение к жизни, природе, умение решать сложные композиционные, тоновые, цветовые задачи без подсказки со стороны, способность размышлять.

А как по-домашнему уютна школа № 10, расположившаяся в поэтичном уголке старого парка. Здесь привлекает внимание большое количество текущих ученических работ, экспонированных в классах и коридорах. Показаны стадии выполнения того или иного задания, процесс создания рисунка, акварели. Ребята делают офорты, ткнут нарядные гобелены. Занимаются и скульптурой, преподавание кото-



Света Павлова,
14 лет.
Юные художники.
Акварель.
ДХШ № 10, Ленинград.

Надя Никитина,
14 лет.
Весенние цветы.
Акварель.
Городская ДХШ, Ленинград.

рой, как и почти всюду в Ленинграде, ведется на высоком профессиональном уровне.

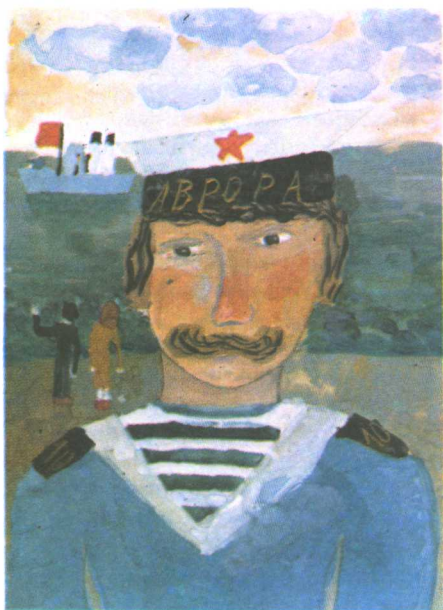
Красиво оформлены интерьеры, много удачных плакатов, созданных ребятами, в ДХШ № 14. Просторный дворец XVIII века заняла школа № 4, где успешно проходят занятия рисунком, керамикой. Гончарная мастерская есть и в детской художественной школе № 1. Здесь мы увидели множество живых, выразительных скульптурных композиций, а также отлитых ребятами из гипса барельефов и медалей. Понравилось и отношение к учебным гипсам: для каждой модели удачно выбрано освещение, остро выявляющее характер головы или маски, их объемы, пластику. Такие постановки рисовать — одно удовольствие. Они еще и раскрывают широчайшие



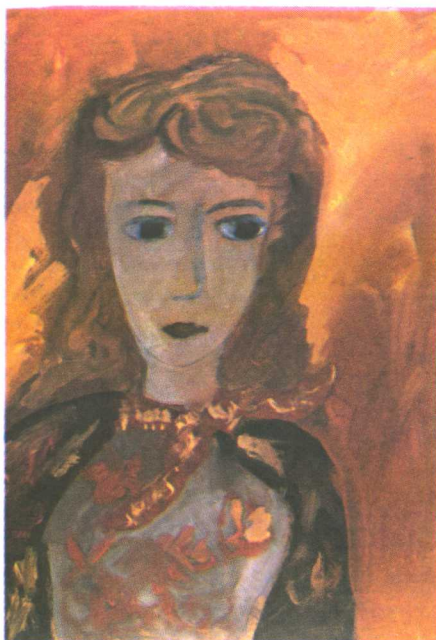
Катя Сырникова, 11 лет.
Салют.
Акварель.
Городская ДХШ,
Ленинград.



Света Травкина, 12 лет.
БАМ.
Акварель.
Городская ДХШ,
Ленинград.



Таня Демина, 8 лет.
Аврореец.
Гуашь.
ДХШ, г. Луга
Ленинградской обл.



Рита Рыжонкова, 9 лет.
Портрет.
Гуашь.
ДХШ, Ивангород
Ленинградской обл.



Света Минаина, 15 лет.
Тюльпаны.
Акварель.
Городская ДХШ,
Ленинград.

возможности направленного света, приучают к почитительному, трепетному отношению к скульптурной классике.

У каждой детской художественной школы, а их в Ленинграде вдвое больше, чем в Москве, свои особенности и сильные стороны. Но есть и общее — заинтересованное внимание, бережная забота, с которой город на Неве относится к художественному образованию и эстетическому воспитанию юных граждан. Не случайно для выставок детского изобразительного творчества предоставляются лучшие залы. Старший инспектор Главного управления культуры исполкома Ленсовета Н. И. Терехов рассказал:

— Мы считаем, что выставка, как одна из форм

культурно-просветительной работы, должна быть не только зрелищной, но и познавательной. Сама экспозиция, ее смысловая направленность играют важную роль в воспитании гражданственности, чувства гармонии, художественного порядка. Главное же — она должна как можно шире и глубже раскрыть достижения и творческие возможности всех школ и студий Ленинграда. Видимо, нам удалось осуществить эти идеи — такие выставки остаются в памяти зрителей как значительное культурное явление. Достаточно вспомнить безусловный успех экспозиции «Юный художник», разместившейся в Центральном выставочном зале со своими 2 тысячами работ. Ее посетило более 50 тысяч зрителей!

Во время Недели изобразительного искусства в



Гина Окпараоча,
13 лет.
Грибы.
Акварель.
Городская ДХШ,
Ленинград.



Костя Хочинский,
10 лет.
Трактористы.
Гуашь.
ДХШ № 13, Ленинград

Аня Зданович,
14 лет.
Дары земли.
Акварель.
Городская ДХШ, Ленинград.



Музее истории города Ленинграда была открыта выставка учащихся детских художественных школ и студий при Дворцах и Домах пионеров. Она трогала безмерной любовью юных художников к своему городу. Тут были и исторические композиции, и пейзажи — улицы, переулки, архитектурные ансамбли, сады, парки, памятники зодчества и скульптуры, бытовые сценки и рисунки, покоряющие яркими, праздничными красками. В композиции «Обсуждаем работы» воспитанники студии Дома пионеров Смольнинского района изобразили коллективный просмотр только что выполненных ими классных заданий. Особый раздел этой выставки, названной «Мы живем в Ленинграде», составили акварели, гуаши, графические работы, посвященные немеркнущему подвигу города в годы Великой Отечественной войны.

Юные ленинградцы демонстрируют творческие успехи не только в родном городе: их рисунки часто экспонируются в столицах союзных республик, за рубежом. Несколько месяцев большая выставка гостила и у нас, в выставочном зале редакции журнала «Юный художник». Все, кто ее видел — педагоги из многих городов и сел страны, дети, художники, искусствоведы, иностранные гости, — отмечали высокий уровень изобразительной культуры, мастерство живописи, прежде всего акварельной.

Впечатляли своим исполнением учебные этюды, в них ярко проявилось любовное, глубоко заинтересованное отношение к природе. Важно, что и педагоги и дети ценят простой графитный карандаш, стремятся изучить его характер, возможности, а они велики. Овладение графической грамотой неотделимо от живописи. Поэтому так крепко «нарисованы» акварельные натюрморты, что не мешает им быть сочными, свежими по краскам. Особенно это относится к цветам и композициям из живых фруктов, ягод, грибов, овощей. Но и те, что составлены из всевозможных бытовых предметов, динамичны, живописны, цвет в них взят в полную силу. Ребята неплохо освоили технику алла прима, умеют писать многослойно и по влажной и по сухой поверхности бумаги, не замучивая акварель.

Если сам предмет изображения волнует, вызывает у юного художника желание запечатлеть его как можно ярче, правдивей, то и результат будет самым положительным. Поэтому ленинградские педагоги придают большое значение выбору мотива, составлению натюрмортов, поискам выразительного угла ка природы, городского пейзажа. Именно ощущение продуманности, серьезного подхода к учебным занятиям, к самостоятельной деятельности сквозит в каждом рисунке на выставке.

Помимо заботы города Ленинграда о юных своих гражданах, предоставившего им отличные помещения для занятий, оснащенного учебными заведениями первоклассными гипсовыми слепками и богатейшими натюрмортными фондами, важным фактором воспитания является изумительная архитектурная среда, в которой живут и учатся дети. И если кто-либо из ребят изберет профессию художника, то надежной основой творческих достижений станут для него ленинградские крепкие традиции реалистической школы, высокой культуры рисунка и живописи.

А. АЛЕХИН,
кандидат искусствоведения

ИЗУЧАЯ ИСКУССТВО

Из истории отечественного художественного воспитания

В первые послеоктябрьские дни 1917 года был учрежден Народный комиссариат по просвещению, который возглавил Анатолий Васильевич Луначарский — всесторонне образованный революционер, блестящий публицист. Наркомпрос приступил к решению широкого круга вопросов культуры и образования народных масс: охране памятников старины, организации общедоступных музеев и театров, обеспечению деятельности творческих кадров — писателей, живописцев, скульпторов, архитекторов, созданию условий для работы ученых. И одновременно ставился самый животрепещущий вопрос — «добиться в кратчайший срок **всеобщей грамотности** путем организации сети школ, отвечающих требованиям современной педагогики».

Проблемы культуры и образования объединялись одной задачей — просвещения. При этом искусству придавалось особое значение. «Мы хотим, чтобы наша школа была не только строго научной и трудовой, но эстетической», — говорил Луначарский.

В работе Наркомпроса деятельное участие принимали художники, искусствоведы, педагоги и психологи, которые совместно занимались вопросами эстетического воспитания. В короткий срок — к осени 1918 года — в документах единой трудовой школы были сформулированы принципы, не утратившие своего значения до настоящего времени. Была определена связь трудового и эстетического воспитания, значение разных видов художественной деятельности школьника в общественно полезном труде. Предполагалось, что произведения детского творчества будут оформляться школы и клубы, что революционные праздники дадут выход всем видам самодеятельности в области литературы, изобразительного искусства, музыки. Приобщение к искусству рассматрива-



Н. К. Крупская с пионерами.
Москва. 1936—1937 гг.

лось как «метод к воспитанию нового человека вообще, сила, воздействующая на наше чувство и волю при помощи образов».

Плодотворно разрабатывала эти вопросы Надежда Константиновна Крупская. Анализируя детское творчество, она писала: «Выражая себя, человек растет!» И в то же время, изучая искусство, ребенок учится «воспринимать опыт других». Задача педагогов, по ее мнению, заключается в том, чтобы «помочь ребенку через искусство глубже осознать свои мысли и чувства», научить его «через коллектив расти вместе с другими и идти сообща к совершенной новой, полной глубоких и значительных переживаний жизни».

Для разработки этих педагогических идей и осуществления их на практике были созданы научно-исследовательские учреждения, а также ряд опытно-показательных школ, станций, которые находились в разных местах Советской России. Секция эстетического воспитания Наркомпроса руководила этой работой, проводя при Строгановском художественном училище курсы для учителей изобразительного искусства. Слушателями в количестве 207 человек стали преподаватели и учащиеся общеобразовательных и художественных школ, молодежь, желающая посвятить себя педагогической работе.

С первых шагов существования

единой трудовой школы на практике — в педагогическом эксперименте — решались вопросы создания системы эстетического воспитания, охватывающей классные и внеклассные формы приобщения детей к художественному творчеству. В некоторых школах проводились клубные дни, когда учащихся знакомили с разными видами искусства. Открывались художественные школы и студии. Большую и содержательную деятельность развернули музейные работники. Получили распространение экскурсии, направленные на изучение памятников архитектуры и исторических мест, связанных с жизнью и деятельностью выдающихся представителей русской культуры.

Ведущую роль в разработке содержания и методики проведения экскурсий, в подготовке музейных педагогов сыграл замечательный искусствовед и психолог, профессор А. В. Бакушинский, широко известный как специалист в изучении народных промыслов, а также как автор статей о «Ленинине» Н. Андреева, печатавшихся на страницах довоенного «Юного художника». Изучение детских рисунков, работа с учащимися по ознакомлению их с картинами художников привели ученого к пониманию ряда важных сторон



восприятия детьми искусства и окружающей действительности. Наблюдения Бакушинского, работавшего в Третьяковской галерее, совпадали с выводами, сделанными тогда же в 1920-е годы выдающимся искусствоведом, профессором, директором Музея изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) Н. И. Романовым. Они пришли к единому мнению о воспитательной эффективности систематических экскурсий, позволяющих постепенно, через контакт с подлинными произведениями мастеров приобщать учащихся к пониманию искусства. Разработанная ими методика предполагала тщательный отбор произведений, ограничение их количества с целью глубокого проникновения экскур-

В. И. Ленин на открытии мемориальной доски, установленной в память павших борцов Октябрьской революции.
Москва. 7 ноября 1918 г.

санта в суть художественного образа. Они изучали и стремились учитывать познавательные интересы детей разного возраста, их психологические особенности, как говорил Бакушинский, «линии внутреннего переживания». Они видели свою цель в том, чтобы подвести каждого юного зрителя к моменту эстетического открытия, которое происходит в процессе молчаливого созерцания произведения. Бакушинский пришел к выводу о целесообразности гармонического слияния систематической

работы в музее с экскурсиями на природу. И Романов и Бакушинский считали, что экскурсовод должен сочетать в себе качества искусствоведа, педагога и психолога, так как проведение экскурсии — это творческий процесс, требующий всесторонней подготовки.

Большое внимание уделял Бакушинский «организации при помощи изобразительного искусства и школьного дня, и школьной обстановки в широком смысле слова». В ней «все должно быть направлено в сторону наибольшего выявления творческой активности, выявления и укрепления серьезно воспитанного эстетического вкуса. В творческой организации художественной школьной обстановки должны объединяться и детская

активность, и моменты созерцания результатов творчества».

Параллельно с Москвой огромная работа проводилась в Петрограде, где в стенах Российского института истории искусства в 1917—1920 годах читались лекции и доклады для учителей по вопросам художественного воспитания.

Экскурсионная деятельность широко входила в практику, охватывая не только подростков, специально занимающихся искусством, но и целые школы. Программа единой трудовой школы предусматривала: «а) наглядное ознакомление с памятниками изобразительных искусств: архитектуры, живописи и скульптуры; б) экскурсии за город, посещение художественных музеев, выставок, церквей, дворцов, исторических зданий, картинных галерей; в) беседы и лекции по вопросам искусства; г) сообщение сведений из области истории искусства; д) кружковые занятия семинарского характера по вопросам искусства; е) заботу о соответствующих задачах художественного воспитания, устройства и убранства школьных и общественных празднеств». Результаты исследований ученых — искусствоведов и психологов — должны были найти применение в школе.

Проверка действенной силы экскурсий и бесед об искусстве осуществлялась на практике: в классе дети занимались лепкой, живописью, оформительской работой. Подростки учились не только созерцать произведения искусства, но и осваивать разнообразные элементы творчества.

Каждый шаг в процессе перестройки художественного воспитания в школе отражал преобразования, происходившие в культуре того времени. Советские скульпторы приступили к осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды. 12 апреля 1918 года В. И. Ленин подписал декрет «О памятниках Республики» великим деятелям социализма и революции: писателям и поэтам, философам и ученым, художникам, композиторам и артистам. Произведения советской монументальной скульптуры, мемориальные доски, оформление революционных праздников служили делу политического просвещения, культурного развития, формирования коммунистического мировоз-



зрения трудящихся — взрослых и детей.

Задачи художественного воспитания в школе не могли осуществляться только силами педагогов, подготовленных «по старинке». Необходимо было разработать новую программу обучения учителей изобразительного искусства. Такая попытка и была предпринята в середине 1920-х годов в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Во ВХУТЕМАСе был создан педагогический факультет, готовивший преподавателей специальных художественных предметов для педагогических техникумов, клубных инструкторов и школьных работников для единой трудовой школы по так называемому пространственному искусству. Помимо изучения педагогики и психологии, будущие учителя осваивали графические дисциплины, цвет и основы живописного оформления; принципы художественной композиции; объемно-пространственные дисциплины, связанные с оформлением окружающей среды. В подготовке педагогов принимали участие крупные советские художники: В. Фаворский, Д. Кардовский, И. Машков, П. Кончаловский.

Особое внимание в обучении педагогов и детей уделялось основам изобразительной грамоты. «Предметы эстетические: лепка, рисование, пение и музыка — отнюдь не являются чем-то второстепенным, какой-то роскошью жизни. Особенно рисование и лепка, как его вспомогательный пред-

А. В. Бакушинский среди студентов МГУ на экскурсии.

мет, должны занять выдающееся место. Ученик постепенно должен приобрести в своем карандаше новый орган особо точной и образной речи... Рисование должно служить вместе с тем основой преподавания всех предметов как в руках учителя, так и ученика», — предусматривалось в «Основных принципах единой трудовой школы».

Пропаганда результатов научных исследований, экспериментальной работы, а также передового педагогического опыта осуществлялась благодаря журналу «Искусство в школе», который издавался в 1927—1932 годах. Тогда же формировались принципы популяризации знаний об искусстве среди детей с помощью литературы и кинематографа.

Так, уже в 1920-е годы в нашей стране начала складываться стройная система эстетического воспитания и художественного образования. Были намечены содержательные связи между творческим опытом подрастающего поколения и современным искусством, изучением демократической культуры прошлого. Задачи художественного воспитания и образования детей решались в тесном единстве с работой по культурному просвещению народа в молодой Республике Советов.

Н. ФОМИНА,
кандидат педагогических наук

И. РЕПИН.

ПОРТРЕТ ХИРУРГА ПИРОГОВА

В нынешнем году будет отмечаться 175-летие со дня рождения величайшего русского хирурга Николая Ивановича Пирогова. Пирогов — личность замечательная: ученый, общественный деятель, борющийся за распространение знаний среди народа. Не отличаясь крепким здоровьем, он тем не менее был человеком мужественным и бесстрашным. Достаточно сказать, что за его плечами участие в трех войнах. Пирогова всегда отличали прямота, смелость и твердость убеждений — неудивительно, что он не пользовался благосклонностью властей. Задолго до наступления старости Николай Иванович оставил государственную службу и поселился на Украине, в имении Вишня, где лечил окрестных жителей и занимался литературной работой.

В кругах передовой российской интеллигенции слава врача не померкла. В мае 1881 года приближался 50-летний юбилей его научной деятельности. Ученики и многочисленные почитатели решили торжественно отпраздновать знаменательную дату в Московском университете. Тогда-то Репин и задумал его портрет.

Узнав, что в Москву должен приехать Пирогов, Репин пишет П. М. Третьякову: «Не найдете ли Вы возможным узнать... нельзя ли воспользоваться приездом Пирогова, чтобы снять с него портрет?» В нем художник видел гения отечественной культуры. «Пирогов — гений! Да, несомненный гений!» — восклицал он и считал юбилей его «самым большим торжеством образованного человечества». Портрет решил сделать «без всякого заказа» и оставить его у себя. «Кому же нужен у нас портрет или бюст гениального человека?» — с горечью спрашивал он у В. В. Стасова.

Репин участвует во встрече хирурга, присутствует на его чествовании в университете. Знакомится с ним и, заручившись согласием позировать, в течение трех дней (23, 24 и 25 мая) 1881 года пишет его портрет.

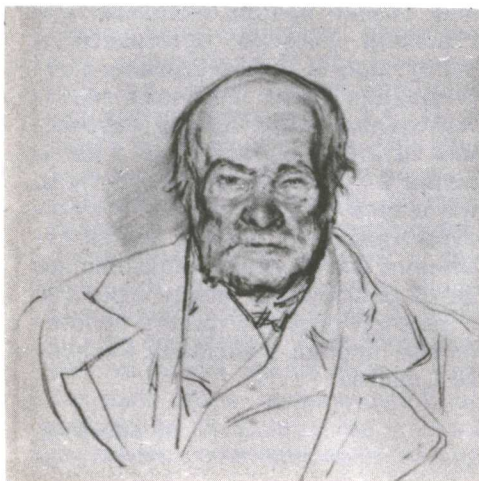
Работа была не из легких. Перед живописцем сидел беспокойный старик с колючим подслеповатым глазом. Какая острая мысль светится в пытливом, пронизывающем взоре Пирогова, какие напряженные складки прорубила она между бровями, как энергично выдвинут вперед подбородок и сжаты обрамленные морщинами волевые губы! Какая великолепная голова на широких плечах! Этот гениальный старик упрям, крут нравом, из тех, кто умеет «задать перцу».

Как показать все это в портре-

те? Как создать образ человека, не разрушая взаимосвязи противоречивых черт, составляющих его многогранный характер? Что акцентировать и что приглушить?

Репин усаживает Пирогова так, чтобы в фокусе оказалась его характерно вскинутая голова. Повернуть ее в профиль? Тогда не будет виден левый глаз. Нет! Именно этот пытливый прищур должен придать необходимую остроту. Но изобразить глаз нужно умеючи, подчеркнув излучаемую им энергию, ум и приглушив неприятное ощущение от чисто физического недостатка, которое естественно возникало при первом взгляде на Пирогова и быстро рассеивалось позднее. Художник поворачивает Пирогова чуть-чуть в сторону. Левая часть его лица окутывается густой тенью, приглушающей дефект, но не ослабляющей ни выразительности взора, ни богатой мимики лица. Более того, динамика позы усилилась — от поворота фигуры, резкого светотеневого контраста.

Основной композиционный стержень портрета был найден. Однако предстояло еще немало трудностей. Прежде всего — жест. Как изобразить руки Пирогова, искуснейшего хирурга? Их можно было бы хорошо обыграть так, как делали, например, старые голландские мастера в своих «Анатомиях». Однако Пирогов постоянно норовил резким нетерпеливым движением засунуть их в карманы или рукава пальто, что говорило о горячем темпераменте, непрерывной

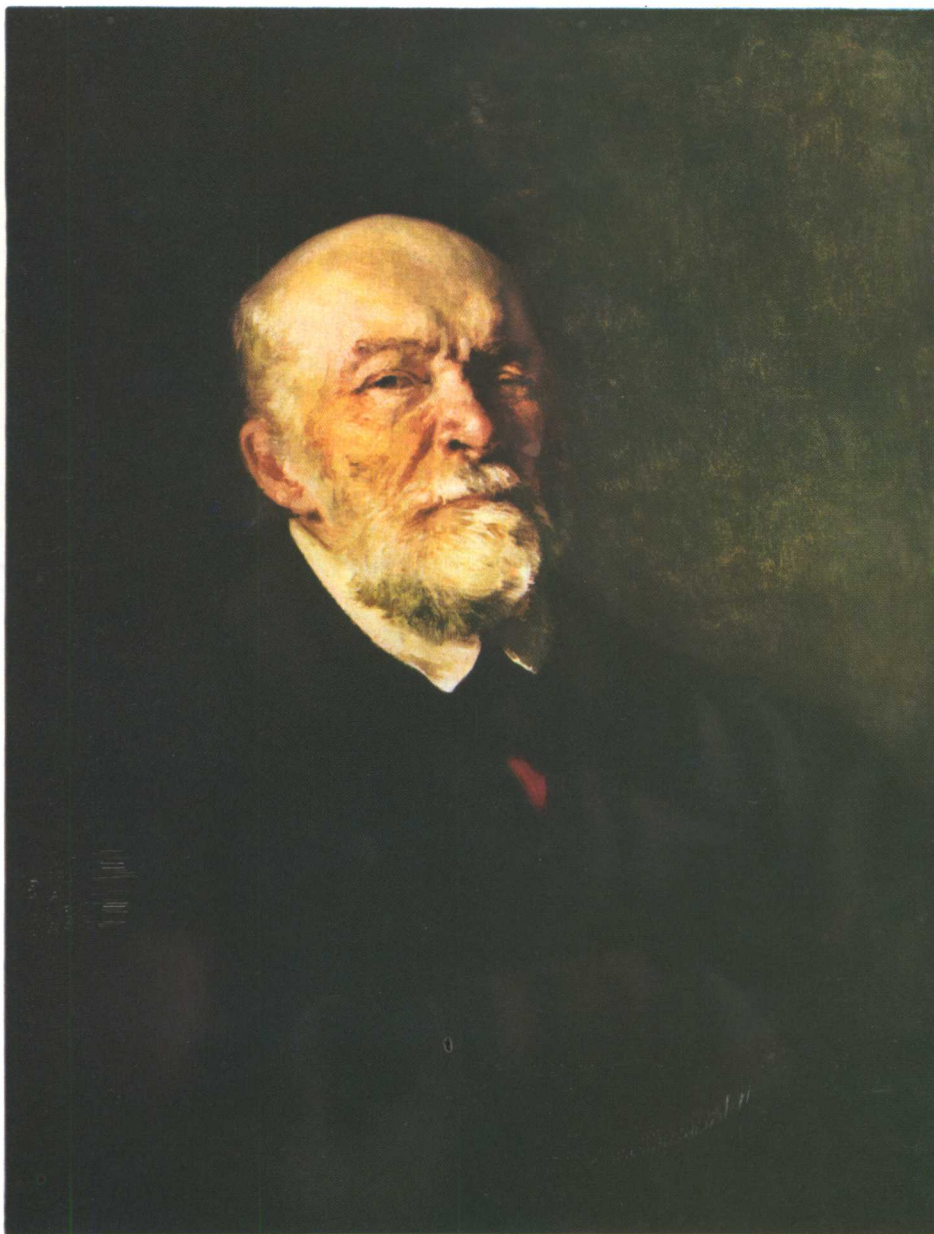


И. Репин.
Н. И. Пирогов.
Зарисовка для скульптурного портрета.
Ит. карандаш. 1881.

И. Репин.
Н. И. Пирогов.
Гипс. 1881.

И. Репин.
Портрет Н. И. Пирогова.
Масло. 1881.
64,5×53,4. ▷





жажде деятельности. Репин останавливается именно на таком жесте.

Может быть, намекнуть на профессию модели? Костюмом, фоном, аксессуарами? Скажем, изобразить его в белом халате на фоне операционной, положить как бы невзначай брошенный хирургический инструмент. Это нетрудно сделать, тем более что художник мастерски писал «обстановочные» портреты. Но здесь совсем другое дело. Нужно показать мыслителя, борца, подвижника. И сконцентрировать все в лице, жесте. Костюм — предельно прост. Фон — нейтрален. Малосущественные детали следует отбросить, памятуя, что в портрете должна отразиться не только оригинальная

личность Пирогова, но и нечто большее — то, что роднит его со Стасовым, Мусоргским, многими другими богатырями русской культуры.

Итак, замысел созрел, композиция найдена. Представленная погрудно, фигура Пирогова выразительным силуэтом смотрится на темном фоне, напоминая монолитную глыбу. Энергично вскинута голова, характерный жест рук, быстрым движением засунутых в рукава, — все говорит о беспокойной, деятельной натуре. Но главное — лицо. Репин заметно скашивает ось зрения портретируемого относительно оси его головы, отчего создается впечатление, что ученый смотрит как сильно заинтересованный человек. Проницательный

взгляд с характерным резким прищуром буквально сверлит зрителя, обнаруживая острый аналитический ум, в равной степени твердый и беспокойный.

Холст сдержан, но изыскан по цвету. Высветленное лицо, обрамленное белыми бородкой и воротничком, контрастирует с холодным по тону фоном, черным пальто, пиджаком и галстуком. Сложная светотеневая игра правой и левой части лица, теплые оттенки розоватой старческой кожи, наконец, ярко-красное пятнышко жилета усиливают выражение кипучего, страстного темперамента. Запал, с которым писался портрет, определил во многом даже фактуру произведения. Голова вылеплена нервными, порывистыми ударами кисти. Краски положены плотно, сочно и очень свободно, как бы еще раз напоминая о жизнедеятельном характере модели.

Весь изобразительный строй портрета — уверенный рисунок, ритм, эмоционально насыщенный колорит, фактура — придает ему поистине музыкальное звучание. Глядя на него, мы испытываем чувство, сходное с тем, какое вызывает симфоническая музыка. Перед нами один из тех могучих людей, которые, по словам Стасова, «всегда и везде за себя постоят, да и на которых и другие могут понадеяться как на каменную гору... которых ничто на свете не сдвинет с их линии, на которых не подействует ни буря, ни ведро, ни угроза, ни ласка и которые ни на что не обращают внимания, ни на секунду не рассеиваясь по сторонам, идут к своей цели, к намеченному идеалу...».

Закончив живописное полотно, Репин сразу же начинает делать зарисовки к портрету скульптурному. Вот одна из них, которая до недавнего времени считалась портретом неизвестного. Искусствовед М. А. Немировская установила, что изображен именно Пирогов. В нем особенно чувствуется борьба неистребимого духа с тяжким недугом. И хотя Репин редко пробовал свои силы как ваятель, бюст по праву причисляют к незаурядным произведениям русской скульптуры второй половины XIX века.

Л. ЗИНГЕР,
доктор искусствоведения



ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ

Каким был городской пейзаж в западноевропейской живописи и графике много веков назад? Существовал ли такой жанр, скажем, в средневековье? Что изменилось в изображении города в последующие столетия? Чтобы ответить на эти вопросы, попробуем совершить путешествие сквозь века и вспомнить имена художников разных стран.

Городской пейзаж как самостоятельная тема в искусстве сложился только в XVIII веке. Впервые же городские мотивы появились в произведениях средневековых художников. Их мировоззрение было связано с учением о существовании двух миров: высшего — небесного и низшего — земного. Поэтому они обращались не к реальным наблюдениям, а к сложному языку символов. Искусство того времени следовало не природе, а отражало идеальные представления о ней.

Изображение города в средние века чаще всего — образ Небесного Иерусалима — символ бо-

жественного, духовного и возвышенного. В миниатюрах встречались сюжеты, связанные с Вавилонской башней, которую согласно библейской легенде древние люди пытались построить «вышиною до небес». Она воплощала символ греха, зла, человеческой гордыни и противостояла образу Небесного Иерусалима.

У средневековых городских изображений много общего с гравированными географическими картами, цель которых — показать «зрелище мира земного». Правда, реальное пространство представлялось средневековому человеку религиозно-мифологическим и было поэтому лишено топографической точности. Виды городов на картах служили своего рода формулой, знаком, условно определяющим место действия.

По-новому осмыслили городской мотив старые нидерландские мастера. Они тщательно, с любовью запечатлевали красоту окружающей земли. У нидерландских, а позднее французских и не-

мецких художников XV столетия мир предстает во всем многообразии своих проявлений. В миниатюрах «Великолепного часослова герцога Ж. Беррийского» художники братья Лимбурги достигают почти «портретной» точности в изображении реально существовавших замков Иль-де-Франса. На миниатюре «Встреча трех святых королей» на втором плане виден город, в котором можно узнать Париж, со знаменитым собором Нотр-Дам. Часто в произведениях нидерландских и немецких мастеров городской вид служил фоном для основной сцены. Так, в картине нидерландского художника XV века Рогира ван дер Вейдена «Св. Лука, рисующий Мадонну» город — это часть пейзажной панорамы, видимой в просвете арок лоджии. Обилие подробностей городской жизни и архитектуры придает убедительность и конкретность изображенному.

Значительную роль в обособлении городских изображений в специфический вид пейзажной живо-

писи сыграл «архитектурный пейзаж», который развивался под влиянием теории линейной перспективы. Главную задачу мастера этого вида живописи видели в построении сложной, тщательно разработанной композиции с учетом единой точки зрения, изображении вымышленных архитектурных сооружений.

Большой вклад в развитие «архитектурного пейзажа» внесли мастера итальянского Возрождения — Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья, Рафаэль. В «Обручении Марии» (1504) Рафаэля действие происходит на широкой площади. Органической частью композиции является круглый храм, завершенный куполом и обнесенный аркадой. В гармоническом облике этого здания выражен архитектурный идеал ренессансной эпохи. В нем, как и в сюжете самой сцены, воплощена тема красоты и совершенства мира.

Почти параллельно с этим направлением развивалась и другая линия. В XVI—XVII веках в Гер-

мании, Голландии и Франции становится традиционным изображение городских ландшафтов. Живописцы привозят из путешествий многочисленные альбомы с натурными зарисовками. Так, например, великий немецкий художник Альбрехт Дюрер создает акварели с видами немецких и швейцарских городов.

В середине XVII века городской пейзаж становится одной из любимых тем голландских художников. Обращаясь к изображению уголков Амстердама, Харлема, Делфта, они стремились запечатлеть знаменитые здания и архитектурные ансамбли. Геометрическая четкость городских построек сочеталась в их работах с бытовыми эпизодами и пейзажем. Например, такие художники, как Г. Беркхейде и Я. Хейден, внимательно передают неторопливое течение жизни городов своей родины, сообщая изображению оттенок созерцательности. Конкретные, реальные городские виды мы находим и у крупных голландских

мастеров XVII века — Я. Гойена, Я. Рейсдала, Вермера Делфтского.

Замечательный образец городского пейзажа — «Вид города Делфта» Вермера Делфтского. Это полотно сверкает и искрится множеством красочных оттенков и световых бликов, которые тщательно и любовно переданы художником, поэтически воплотившим образ родного города.

В XVIII веке оформилась особая разновидность пейзажного жанра — ведута. В зависимости от характера воспроизведения городской местности она подразделяется на реальную, идеальную или фантастическую. В реальной ведуте здания изображаются художником точно и скрупулезно в окружении реального ландшафта, идеальной — в вымышленном ландшафте; фантастическая ведута — целиком создание фантазии художника. Расцветом этого вида живописи стала венецианская ведута. В отличие от римских мастеров архитектурного пейзажа венецианцы изобра-

А. Каналетто.
Венеция. Западный мол.
Масло. 1730-е годы.
◁ 58×102.



Братья Лимбургги.
Встреча трех святых королей.
Миниатюра
из «Великолепного часослова
герцога Ж. Беррийского».
Водяные краски.
1415—1416.
29×21.



Неизвестный французский
художник.
Въезд Христа в Иерусалим.
Фрагмент.
Масло. XV век.



М. Шонгauer.
16 июля 1520 года.
Альбрехт Дюрер во время
путешествия по
Нидерландам переплывает
Майн у города Зульцфельда.
Раскрашенная гравюра.
Вторая половина XIX века.

Ф. Гварди.
Вид в Венеции.
Масло.
38 × 26.



жали не древний, а современный город со всеми особенностями его жизни.

С 1720-х годов становится известен Антонио Каналетто. В молодые годы он посетил Рим. Художник с увлечением изображал древнеримские памятники и фантастические архитектурные пейзажи. После возвращения в Венецию главными «героями» его произведений становятся площади, каналы и палаццо родного города. На архитектурном фоне Каналетто представлял празднества, торжественные процессии и будничную жизнь горожан.

Городские пейзажи венецианских мастеров Каналетто, Б. Беллотто, М. Мариески имеют много общего: строгое перспективное построение, иллюзорная передача пространства с помощью оптического прибора — камеры-обскуры, парадность композиции, преобладание линейного начала в ней, декоративность цвета.

В отличие от этих художников, с документальной точностью воплощавших виды Венеции, их современник Франческо Гварди отдаст предпочтение небольшому камерному пейзажу, стремясь не столько увековечить внешний облик здания, сколько передать сам дух города.

На развитие ведуты XVIII века оказали влияние и театральные художники. Замечательные образцы декорационных задников создали итальянские мастера П. Гонзага, Дж. Валериани, Ф. Бибиена. Они свободно сочетали реальные и вымышленные архитектурные формы.

Определяющая роль фантазии в работах Джованни Баттиста Пиранези. В историю искусства он вошел как график, архитектор и автор театральных композиций. Широкую известность получили офорты художника с достопримечательностями Рима и его окрестностей. В 1745—1750 годах Пиранези создает серию под названием «Фантазии на темы темниц». Он изображает громадные, многоярусные сооружения с мостами, дворцовыми лестницами, каменными статуями, свешивающимися цепями и канатами. В действительности подобные постройки никогда не существовали. В этих офортах запечатлен образ прекрасной и страдавшей от иноземного ига родины художника.

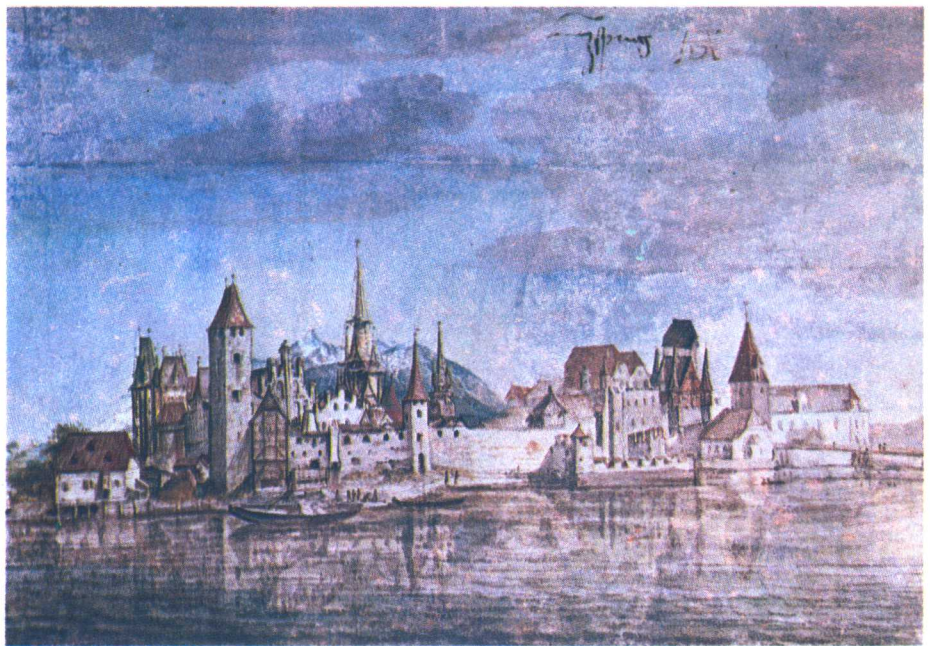
Наряду с ведутой в Италии XVIII века получил распространение «пейзаж с руинами». Развалины древних крепостей, остатки колонн, разрушенные башни стали постоянными атрибутами многих пейзажей. Известным итальянским мастером «живописи руин» был Джованни Паоло Панини. Художник писал развалившиеся римские постройки. Он произвольно комбинировал детали различных архитектурных сооружений, часто заполняя первый план картины капителями колонн или обломками карнизов.

Разнообразна деятельность французского художника Гюбера Робера — мастера пейзажа, живописца руин и декоратора. Мода украшать интерьеры его картинами широко распространилась в России XVIII века. Одни из самых известных работ Робера — «Собрание античных зданий Франции», «Собрание древних зданий Рима», «Пожар в Риме» и «Фантастический триумфальный мост в Риме». Они были заказаны художнику Павлом I и находятся ныне в Павловском дворце под Ленинградом.

Ведута в Германии и Англии XVIII века имеет свои особенности. Однако к концу столетия интерес к ней в европейских странах ослабевает, и художники уже не вносят в ее развитие ничего нового.

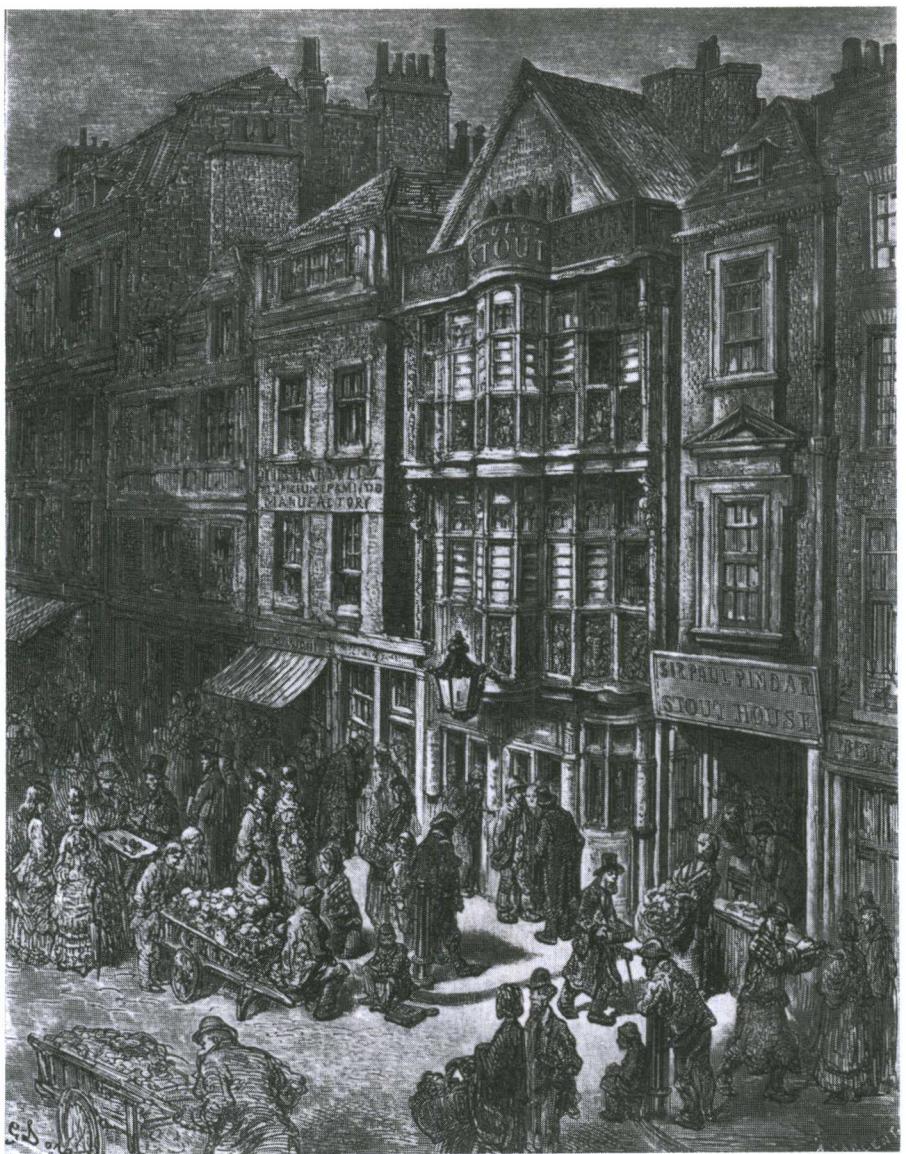
Разнообразны типы городских пейзажей XIX века. В эпоху романтизма сохранялся интерес к археологическим памятникам, старине, античным храмам. Все большую роль в общеевропейском культурном обиходе начинают играть изобразительные рассказы о путешествиях. Находясь в пути, многие художники делали зарисовки. Состоятельные европейцы специально нанимали художников, которые сопровождали их в поездках по странам. Из зарисовок городских видов складывались порой обширные циклы.

Примеры романтической картины с городской тематикой нередки в творчестве немецкого художника Каспара Давида Фридриха. В его работах тщательная проработка деталей, виртуозная светотеневая моделировка служат созданию лирического настроения. Для художников-романтиков неважно, чтобы зритель узнал в картине знакомые места или составил точное представление об



А. Дюрер.
Вид города Инсбрука.
Акварель. 1494—1495.
12,7×18,7.

Г. Доре.
Улица Бишопсгэйт.
Из серии «Лондон».
Гравюра. 1874.





К. Д. Фридрих.
Луга под Грейсвальдом.
Масло. 1820—1830.
34,5×48,3.

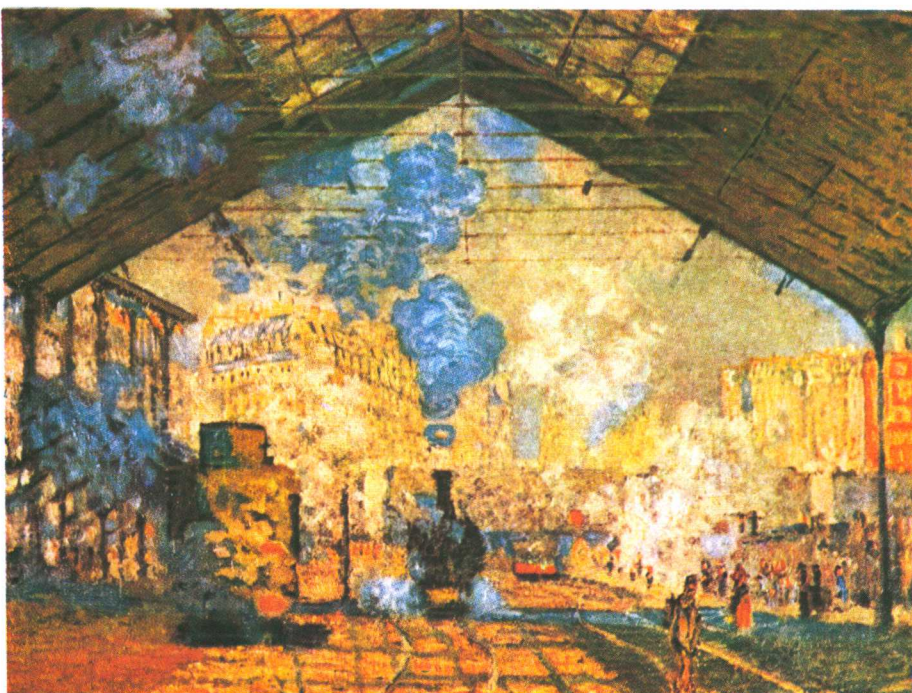
изображенном городе. Существующие в действительности здания они часто помещали в произвольное архитектурное окружение. Это делалось, чтобы передать не «портрет» местности, а неповторимую атмосферу, навеянную настроением героя.

В середине XIX века обостряется интерес художников к жанровым сценам. Развитие искусства критического реализма подняло изображение уличных эпизодов до уровня широкого социального

обобщения. В начале 1870-х годов появились гравюры французского художника Гюстава Доре с видами Лондона. На 180 листах воссоздана широкая панорама жизни города, запечатлены достопримечательности английской столицы, строительство новых зданий, уличная сутолока, скачки, развлечения лондонцев, жизнь бедноты.

Городские сцены интересовали и другого выдающегося сатирика — мастера политической и социально-бытовой карикатуры Оно-

К. Моне.
Вокзал Сен-Лазар.
Масло. 1877.
60×81.



ре Домье. Художник искал на улицах Парижа оригинальные человеческие типы и ситуации. Во время революции 1848 года, обращаясь к теме народной борьбы, он изображал баррикады на парижских улицах. С большой симпатией художник отобразил повседневную жизнь простого народа, создав запоминающиеся образы людей труда.

Новую страницу истории городского пейзажа открыли французские импрессионисты. Их внимание привлекли разнообразные мотивы: улицы в разное время дня, вокзалы, силуэты зданий. Стремление передать ритм жизни города, уловить постоянно изменяющееся состояние атмосферы и освещение привели импрессионистов к открытию новых средств художественной выразительности. Подвижность и изменчивость формы предметов они выражали посредством размытых линейных контуров, ступенчатых очертаний, свободных и быстрых мазков. Эти художники работали на открытом воздухе, учитывая законы оптического смешения цветов. От этого колористическая гамма их полотен приобретала необыкновенную цветовую насыщенность и яркость.

Для композиций импрессионистов характерна динамичность построения, асимметрия, срез фигур и предметов краями холста. Не стремясь к детализации, они передавали непосредственность впечатления от природы. Художники выделяли в изображенном объекте то, что отвечало их эмоциональному состоянию, тонко выявляя особенности окружающей среды. Например, в полотне «Вокзал Сен-Лазар» К. Моне поэтически отобразил образ современной действительности. Точно наблюденные детали городской жизни схвачены им целостно, одним взглядом и подчинены сложному и разнообразному ритму. Вибрирующая световоздушная среда, обволакивающая предметы, объединяет их в нерасторжимом единстве.

На этом заканчивается наше путешествие. Художники далекого прошлого, работавшие в разных странах, сохранили для потомков образы больших и малых городов, их нетленную, неповторимую красоту и поэтическое своеобразие.

Л. КАНДАЛОВА

ЛУКА ЛЕЙДЕНСКИЙ

В начале 20-х годов XVI века Нидерланды посетил великий немецкий художник Альбрехт Дюрер. Тогда же в Антверпене состоялось его знакомство с Лукой Лейденским. Об этом событии в дневнике Дюрера сохранилась запись: «Меня пригласил в гости мастер Лука, что гравировет на меди; это маленький человечек родом из Лейдена, из Голландии... я сделал его портрет металлическим карандашом». В то время Дюрер пользовался общеевропейским признанием, и факт посещения им нидерландского коллеги говорит о большом уважении, которое ока-

зывалось Луке на родине и за ее пределами.

Нидерланды — одна из самых богатых и густонаселенных стран Европы XVI века. Здесь процветали судоходство, торговля и ремесла. В промышленности появились первые ростки капиталистического способа производства. Создались благоприятные условия для выдвижения буржуазии и развития товарно-денежных отношений, естественных и точных наук: мате-

матики, физики, астрономии, картографии.

В это время Нидерланды становятся одним из центров европейского гуманизма. Здесь жил и творил величайший гуманист XVI века Эразм Роттердамский. Однако позиции католической церкви были еще сильны, чему способствовала политическая зависимость страны, находившейся под властью феодальной империи Габсбургов.

Изменения в общественной жизни затронули и изобразительное искусство. Начали формироваться бытовой жанр и пейзаж. Дальней-

Л. Лейденский.
Игра в шахматы.
Масло. Около 1508—1510.





шее развитие получила нидерландская портретная живопись. Опираясь на достижения великих предшественников Яна ван Эйка, Мастера из Флемаля, Гуго ван дер Гуса, художники пытались внести элементы нового в свои произведения. Но не всегда их попытки были успешны в условиях господства религиозной тематики.

Национальная традиция нидерландского искусства наиболее своеобразно и ярко воплотилась в творчестве Иеронима Босха — самого талантливого и оригиналь-

Л. Лейденский.
Триптих
«Исцеление иерихонского слепца».
Масло. 1531.
115,5×150,5 —
центральная часть;
89×33,5 — боковые створки.

Л. Лейденский.
Игра в карты.
Масло. Около 1521.
29,8×39,5.



ного художника рубежа XV—XVI веков. Оно противостояло течению так называемого романизма, которое характеризовалось слепым, бездумным заимствованием художественных форм Высокого Возрождения, непониманием гуманистической сути итальянского искусства. Это вело к утрате национальной самобытности и демократического духа в произведениях нидерландских художников. В такой противоречивой обстановке и развивалось искусство Луки Лейденского.

Дюрер отметил лишь одну сторону творчества Луки — гравирование на меди, составившую ему известность в Германии. В действительности же лейденский мастер был разносторонним художником. Первый историк нидерландского искусства Карел ван Мандер сообщает: «Из многих даровитых мастеров живописи, уже с юных лет приобретших известность... я не знаю никого, кто бы мог по природным способностям сравниться с нашим Лукой Лейденским, который был как бы уже рожден живописцем и гравером с кистью и резцом в руках... Можно сказать, что он был всеобъемлющим, то есть искусным и сведущим во всем, что имеет связь с живописью, так как он писал и масляными и клеевыми красками исторические картины, портреты, натюрморты, пейзажи и фигуры и, сверх того, с самого детства зани-

мался живописью по стеклу и гравированием на меди...» Известно, что мастер гравировал также по дереву и иллюстрировал книги.

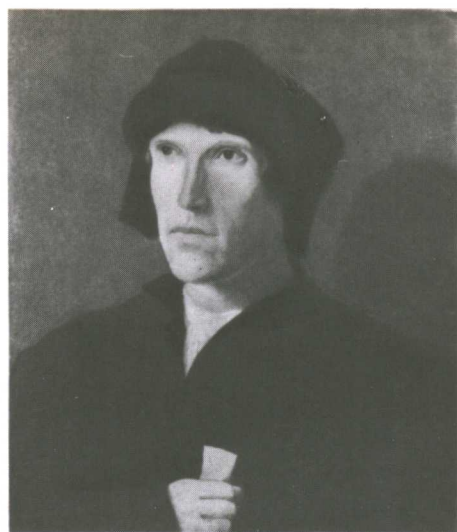
Родился Лука в 1494 году в голландском городе Лейдене (отсюда его прозвище) в семье скромного живописца Гуго Якобсена. Первоначальное художественное образование получил, по-видимому, у отца и лейденского живописца Корнелиса Энгельбрехтсена. Домашняя обстановка способствовала формированию Луки как художника, наделенного незаурядным природным дарованием. Но уже тогда он приучил себя к непрестанному труду. Описывая детские годы мастера, Карел ван Мандер упоминает, что игрушками ему служили уголь для рисования, мел, карандаши, перья, резцы, кисти. Без устали мальчик рисовал с натуры людей, дома, пейзажи, ткани. Товарищами его были живописцы и золотых дел мастера, у которых он учился сложной и тонкой технике гравирования по металлу.

Четырнадцать лет, в 1508 году, Лука исполнил гравюру «Магомет и монах Сергей», поражающую совершенством техники, легкостью и артистичным владением резцом, образной силой. Сюжетом гравюры послужила старинная восточная легенда, повествующая о запрещении мусульманам употреблять вино. Пророку Магомету так понравились проповеди пустытника Сергея, что он заставил приближенных слушать их ночи напролет. Обозленные этим, спутники Магомета, когда он, выпив вина, уснул, убили монаха, а утром убедили пророка, что это было сделано им самим в пьяном виде. Безутешный Магомет проклял вино, пьяниц и виноторговцев. На гравюре убийца крадучись отходит от мертвого монаха и влагает окровавленный меч в ножны спящего пророка. Рассказ ведется живо и непосредственно. Юный художник стремится не упустить ни одной детали. Он умело изображает фигуры людей в сложных ракурсах; тонкими и твердыми, энергично врезанными в глубь доски линиями передает материальность предметов, глубину пространства, воздушную перспективу. Уже в этом листе проявляется творческая индивидуальность и неповторимая манера мастера.

Лука исполнил множество гра-

вюр на самые разнообразные темы. В настоящее время исследователи его творчества насчитывают 175 гравюр на меди и офортов. Среди них немало произведений на религиозные и бытовые сюжеты, портреты, орнаментальные композиции. Его внимание привлекают забавные сценки, в которых осмеиваются бродячие врачи-шарлатаны и доверчивые простаки: «Зубной врач», «Оператор». Часто встречается в гравюрах образ веселого народного героя — Эйленшпигеля.

Подлинно новаторским произведе-



Л. Лейденский.
Магомет и монах Сергей.
Гравюра. 1508.

Л. Лейденский.
Мужской портрет.
Масло. Около 1521.





дением в нидерландском искусстве стала гравюра «Коровница». Тема повседневного труда простых людей трактуется художником как торжественное, полное глубокого смысла деяние. Она лишена морализирования или снисходительной насмешки горожанина над грубыми сельскими мужланами. Наоборот, строгая и выверенная композиция придает сцене подлинную монументальность. Художник наделяет простых тружеников достоинством, гордым осознанием важности и полезности своего труда. Наблюдательность молодого мастера проявляется в верной передаче обстановки, особенностей трудового процесса, деталей одежды, анатомического строения животных.

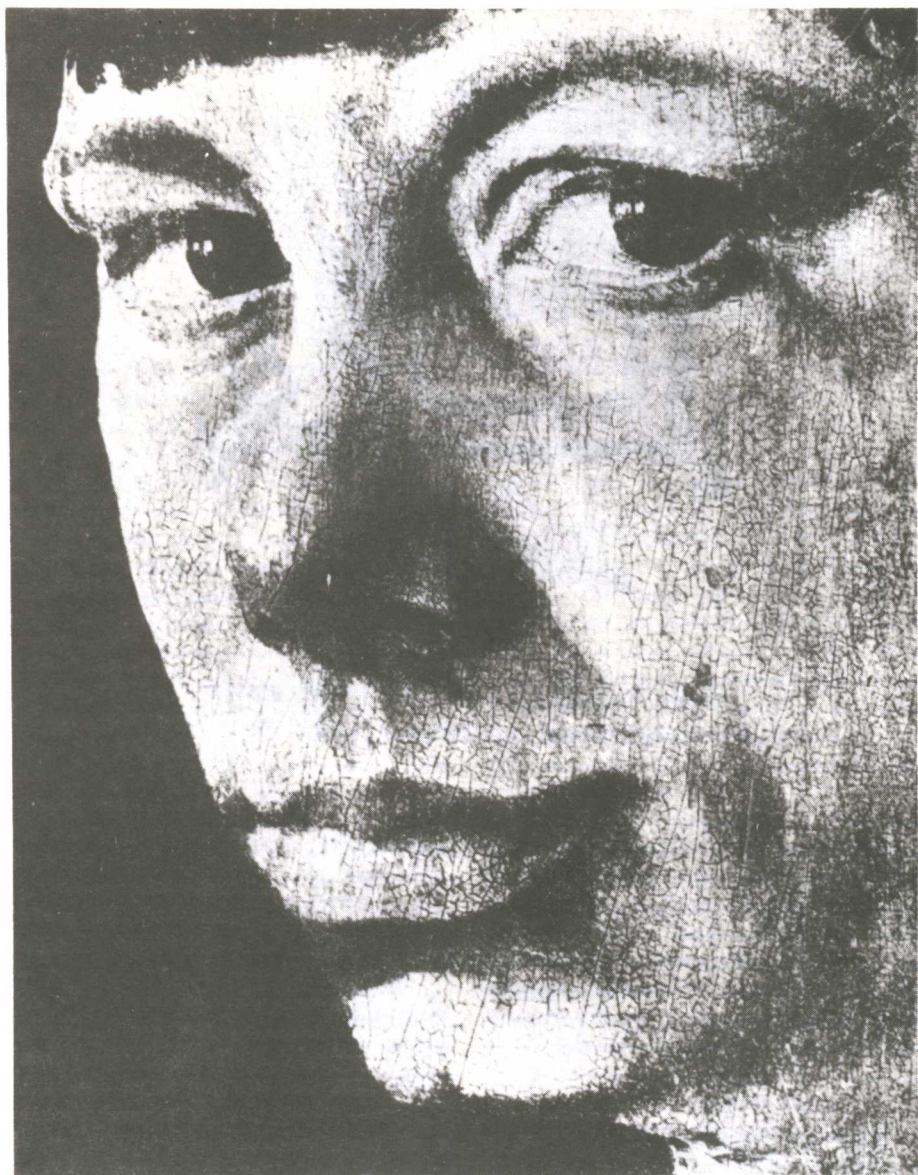
Высоко ценилось творчество Луки Лейденского и в Италии. Знаменитый живописец и историк искусства XVI века Джорджо Вазари писал: «Произведения Луки достойны того, чтобы ему дать место среди тех, кто самым совершенным образом умеет владеть резцом. Композиция его гравюр отличается чрезвычайным своеобразием, и все передается так выразительно, без сбивчивости и неловкости, что каждое действие представляется в таком виде, что оно и не могло иначе произойти в действительности. Точно так же его произведения выполнены с большим соблюдением правил искусства и большей точностью, чем произведения Альбрехта Дюрера. Сверх того, в рисунке его гравюр особенно обращает на себя внимание одно обстоятельство, а именно — что все предметы, которые постепенно отступают вдаль и теряют свою определенность, исполнены тонкими штрихами, чтобы они становились все более и более бледными, подобно тому, как в природе далекие предметы чем они дальше, тем более теряют ясность, он гравировал эти предметы с такой внимательностью и так тонко смягчал тени, что их нельзя было лучше воспроизвести и красками; созерцание этих гравюр раскрыло глаза многим художникам». Вазари отметил одну из главных особенностей гравюры Луки — тонкую живописность, умение передать воздушную перспективу. В то же время их отличает наблюдательность, точность и тщательность в проработке деталей.

Лука не только блестящий мастер гравюры, но и замечательный живописец. Наиболее привлекательны его полотна на бытовые темы. Их он воплотил одним из первых в европейской живописи. В таких картинах, как «Игра в шахматы» и «Игра в карты», Лука живо и непосредственно запечатлел сцены из современной жизни, наделив каждый персонаж острохарактерными чертами и жестами.

Не меньшее значение имело и портретное творчество художника. Он создавал большие погрудные портреты углем, мелом и красками, точно передавая индивидуальность моделей. Среди них знаменитый автопортрет, на котором мастер представил себя как подвижника, сосредоточенно и пытливо всматривающегося в окружающий мир. Таким Лука и был в действительности. Карел ван Мандер сообщает, что он отличался беспощадной требовательностью к себе. Будучи небольшого роста, слабого сложения, Лука, не щадя сил, вновь и вновь переделывал начатое, сжигал вышедшие из печати оттиски, если усматривал в них малейшие недостатки.

Не все созданное Лукой равноценно. Наряду с подлинными шедеврами, открывающими новые пути в искусстве, имеются и неудачные произведения. Творческое развитие художника не было равномерным. Порой он оказывался под сильным влиянием выдающихся мастеров, особенно — Дюрера. Но в лучших произведениях оставался глубоко своеобразным, национальным художником и в некоторых отношениях ставился современниками даже выше прославленного немецкого мастера. Последнее десятилетие жизни Луки (он умер в Лейдене в 1533 году, не прожив и 40 лет) отмечено воздействием романизма, чуждого простонародному духу произведений мастера. Но и в это время им написаны такие выдающиеся картины, как «Мужской портрет», в котором воплощен образ человека ренессансной эпохи — сильной, целеустремленной и уверенной в себе личности. В триптихе «Страшный суд» итальянские влияния причудливо переплетаются с живыми, непосредственно наблюдаемыми деталями и прекрасным пейзажем.

О том, что именно народные ис-



Л. Лейденский.
Коровница.
◁ Гравюра. 1510.

Л. Лейденский.
Эйленшпигель.
◁ Гравюра. 1520.

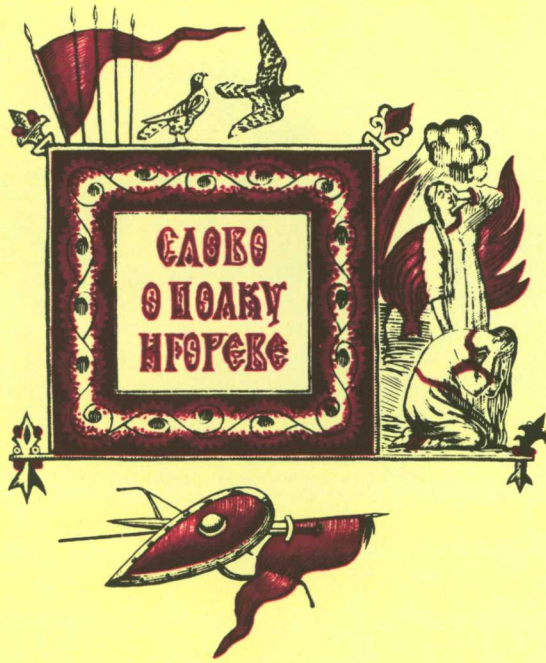
Л. Лейденский.
Автопортрет. Фрагмент.
Масло. Около 1514.

токи определяют поздний, противоречивый период творчества Луки, свидетельствует картина «Исцеление иерихонского слепца» из Государственного Эрмитажа. Она является центральной частью триптиха, написанного мастером в 1531 году, за два года до смерти. Евангельская легенда об исцелении Христом слепца близ города Иерихона превращается у Луки в рассказ о событии, участники которого простые люди XVI века. Всех их объединяет единое действие, но каждый по-своему реагирует на происходящее. Персонажи, непосредственные в проявлении своих чувств, их яркие и живо-

писные одеяния — все это вносит в картину карнавальность, неподдельную искренность и жизненность.

Глубокая народность творчества Луки Лейденского органично воспринята последующими поколениями нидерландских художников. Эта традиция продолжена и развита крупнейшим нидерландским мастером XVI века Питером Брейгелем Старшим, голландскими живописцами бытового жанра XVII века и гениальным Рембрандтом, который высоко почитал искусство своего земляка.

В. СИНЮКОВ



Бессмертному произведению древнерусской литературы 800 лет

Восемь веков назад, в такие же осенние дни, где-нибудь в гриднице киевского князя зазвучали впервые эти завораживающие слова: «Не лепо ли ны бяшет, братие, начяти старыми словесы трудных повестий о полку Игореве, Игоря Святославлича!» Хотя, может, это было чуть раньше. Из летописей известно, что войско Игоря выступило в поход 23 апреля по старому стилю. Когда же князь бежал из плена, вокруг, как сообщает «Слово», заливались соловьи, а они, по народной примете, поют до Петрова дня — 29 июня. Судя по призывам автора

отомстить «за раны Игоревы», «загородить поля ворота», повесть создана по горячим следам событий — в конце лета или начале осени 1185 года.

По решению ЮНЕСКО, юбилей отмечается во всем мире. Что ж, речь действительно о великом произведении мировой литературы, имеющем особый смысл для нас, потомков его автора и героев. А ведь дошло оно до нас, можно сказать, случайно и так же загадочно пропало. Но сначала о событиях, легших в основу сюжета.

Они не столь уж значительны: неудачный военный поход третье-

степенного новгород-северского князя, не оказавший решающего влияния на судьбу Родины. И все же задумаемся, вспомним...

К юго-востоку от Киевской Руси лежало «дикое поле» — степь, где кочевали половцы. Улучив минуту, они совершали набег, сея всюду смерть и разрушение. Чтобы не дать степи окрепнуть, Русь была вынуждена наносить упреждающие удары. В 1184 году Святослав Киевский наголову разбил половцев — помните: «Комони ржуть за Сулою, звенить слава в Кыеве». На следующий год намечался новый поход. Но, даже не известив Святослава, двоюродные его братья Игорь (с сыном и племянником) и Всеволод сами с небольшой дружиной выступили в степь: «Трубы трубят в Новеграде, стоять стязи в Путивле».

Что вело их — патриотическое рвение довершить разгром половцев (тем более что в первом походе они не участвовали) или желание воспользоваться плодами победы Святослава? Мнения историков расходятся, ибо в самой повести слышно подчас осуждение отважных князей, «не честно бо кровь поганую пролиясте», утопили общий успех «во дне Каялы, рёкы половецкия русаго злата насыпаша».

В первый день Игореве войско разгромило передовые отряды врага. Надо было уходить, но кони нуждались в отдыхе. А наутро русские обнаружили, что окружены несметными силами степняков. Началось страшное трехдневное сражение — лишь 15 воинов пробились на Русь, четыре князя и 50 бояр оказались в плену! Но хуже то, что опьяненные кровью половцы, как стая гепардов, снова ринулись на Русь.

Игорю удалось бежать, и Родина встретила его радостью: «Солнце светится на небесе — Игорь князь в Русской земли!» Однако мажорная концовка с прославлением участников похода носит условный характер. Подлинной славы тут нет, зато ясно слышится укор князьям. И еще — призыв объединяться.

Этот призыв к единению, причем не ради захвата чужих земель, а для отпора врагу, и является главной мыслью «Слова». Единственная причина поражений — усобицы, когда брат брату говорит: «И это мое, и то мое»:

В. Фаворский.
Титульный лист книги
«Слово о полку Игореве».
Ксилография. 1950.

Н. Рерих.
Поход Игоря.
Масло. 1941.



«И начяша князи про малое, се великое, молвити, а сами на себе крамолу ковати. А погани с всех стран прихождаху с победами...» Снова и снова обращается автор к князьям: «Вступите в злат стремя за обиду сего времени, за землю Русскую!» В его призыве — уверенность, что только в единстве путь к спасению. Но слышна в нем и горечь, оттого что единства этого пока нет. Трагически звучат слова: «О стонати Русской земли, помянувшу первую годину и первых князей!»

Удивительно прозрение автора. Повесть создана за 40 лет до поражения в битве на реке Калке, предвозвестившего татаро-монгольское нашествие. Он был не только великий поэт, но и тонкий политик и понимал, что состояние, в котором находится Русь, не может длиться долго: рано или поздно найдется хищник, который накинется на нее и растерзает.

Надо сказать, идея общности родной земли, вернее, ощущение ее как единого организма, уходит в самое существо нашего национального сознания. У истории немало дорог. Но, оказавшись под игом, русский народ видел путь к освобождению все в том же единении. По нему он и пошел, приветствуя собирательную политику Москвы. Поэтому не странно, что, воспевая куликовскую победу, автор «Задонщины» взял за основу именно «Слово».

Но удивительное дело — произведение, постоянно бывшее на устах у наших предков, объявилось само лишь в конце XVIII столетия. Его список (единственный известный нам) приобрел у бывшего архимандрита Спасо-Ярославского монастыря Иоила Быковского известный собиратель российских древностей граф А. И. Мусин-Пушкин. Вместе с членами своего кружка он подготовил рукопись к печати и издал в 1800 году небольшим тиражом. По словам современников, это событие «сделало эпоху в нашем литературном мире», все «восхищались драгоценною песнею Игоря как родным произведением древнерусского гения, списывали и переписывали ее с разными, хотя и неисправными, переводами».

И тут новый поворот: во время нашествия французов памятник бесследно исчезает!.. Нередко говорят, что «Слово» сгорело в

Половцы не пускают русских к воде. Миниатюра Радзивилловской летописи. XV век.

В. Васнецов. Тризна. Эскиз к картине «Боян». Масло. 1880.



знаменитом московском пожаре. Возможно. Но ведь графский дом и по сей день стоит на Разгуляе, он не горел — это явствует и из документов. Известно, что всю свою коллекцию, где были сотни даже не обследованных рукописей, Мусин-Пушкин, покидая Москву, замуровал в стену, а вернувшись, нашел тайник опустошенным. Возможно, французы действительно жгли книги в кострах, когда начались морозы. А может...

После пропажи рукописи и возникло впервые мнение, что ее... не было вовсе. А если и была — поддельная. Покажется странным, что эта точка зрения дожила до нашего времени, однако странно ничего нет. Исповедуя чисто рационалистический подход, некоторые специалисты требуют «математических» доказательств. А разве они всегда есть и, главное, всюду нужны? Ведь в истории

Древней Руси многое до нас просто не дошло. Взять упомянутого в «Слове» князя Изяслава Васильковича, что «позвони своими острыми мечи о шеломы литовския», а сам пал убитый «под черлеными шиты на кроваве траве». Автор пропел ему потрясающий реквием, а мы даже не знаем, чей он сын и где княжил? А раз так, может, его и вовсе не было? Да, если закопаться в одни «факты» и «противоречия» (которых в повести предостаточно), обязательно заблудишься и за деревьями не увидишь леса.

Людам, не верящим в подлинность «Слова», отвечал еще А. С. Пушкин, который знал его наизусть и мечтал издать со своим переводом и комментариями. Он опирался на поэтическое чутье: «Подлинность... песни доказывается духом древности, под который невозможно поддаться».

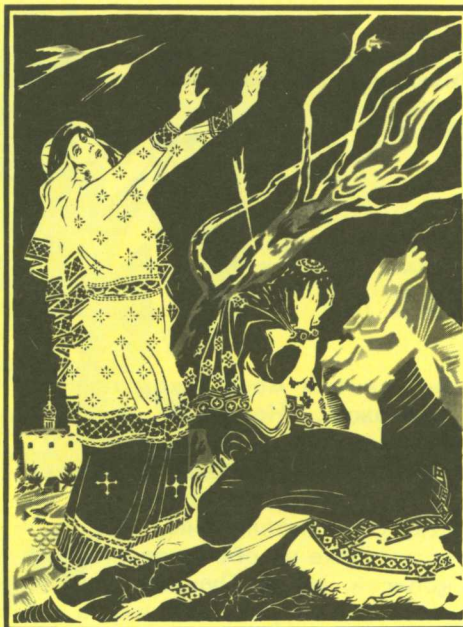


Духом древности... Как раз в это скептики и не хотят поверить — что в XII веке на Руси могло быть создано произведение столь высокой поэтической культуры. Что ж, тут действительно немало загадочного. Наша древняя литература поразительно богата, и все же «Слово» стоит в ней особняком. Представьте, что вы идете по лугу, усеянному полевыми цветами. И вдруг в середине его растет... нежная садовая роза. Поначалу не веришь: откуда? Наверное, кто-то нарочно посадил. И только, присмотревшись, понимаешь, что на этом месте был когда-то большой сад.

Автор «Слова» не просто выдающийся писатель Древней Руси, каких мы знаем немало. Перед нами поэт-профессионал высочайшего уровня, о чем говорит любая его строка. Вот сцена, где князь ждет сигнала к побегу: «Прыснуло море в полночи, идут сумерки мглами... Игорь спит, Игорь бдит, Игорь мыслию поля мерит...» Какой психологизм — не верится, что это написано восемь веков назад!

А целый арсенал личных поэтических приемов, что тоже несвойственно древнему искусству? Возьмем один, интересный именно для художника, так как заставляет «увидеть» происходящее. В ночи Игорь к Дону войско ведет, а «лисицы брешут на черлених щитах» русских витязей. Или: пала Изяславова дружина, а звери у убитых «кровь полизаша». Поэт рисует детали, всего лишь сопутствующие событиям Игоревой песни, но делает их настолько впечатляющими, что мы как бы становимся участниками похода. Вдруг отчетливо видим и слышим эту тревожную, «долго меркнувшую» ночь, и идущее в полутьме воинство, и лисиц, раздраженных видом красных щитов. Видим, слышим — и верим уже каждому слову автора!

Невольно приходят на память



Д. Моор.
Плач Ярославны.
Гуашь. 1944.

В. Фаворский.
Разговор Игоря с Донцом.
Иллюстрация к «Слову
о полку Игореве».
Ксилография. 1950.

В. Фаворский.
Возвращение Игоря.
Иллюстрация к «Слову
о полку Игореве».
Ксилография. 1950.

некоторые фрески Софии Киевской. Их автор изображает святых так, будто своими глазами видел этих людей. А ведь они могли жить за много веков до него. Другое дело — лики архангелов, выполненные с большой обобщенностью, весьма уместной при изображении «небесных сил бесплотных». Но вот опять святые — Зотик, Фекла, Адриан. Какие яркие индивидуальные характеристики, заставляющие вспомнить фаумский портрет! Подобную конкретность образа позже в древнерусском искусстве трудно встретить.

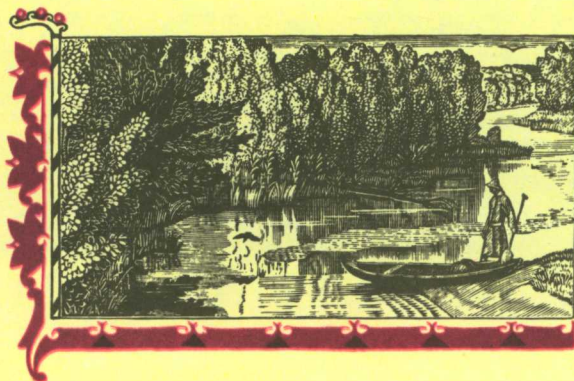
Еще одна особенность «Слова о полку Игореве». В нем упомянуто огромное количество названий, имен, фактов, событий — оно

как бы соткано из намеков, которые нам не всегда понятны. Зато слушатели, конечно, все понимали, из чего следует, что они были хорошо осведомлены в истории и политике. Очевидно, автор предназначал свое произведение для довольно узкого круга людей, близких к княжескому двору. Нет ли в тексте намека и на то, при каких обстоятельствах «Слово» впервые прозвучало? Похоже, есть.

В самом начале повести говорится о певце Бояне. На мусинпушкинских читателей имя это произвело гипнотическое действие: многие даже видели в нем автора поэмы. Впоследствии возобладало мнение, что Боян — легендарный поэт-гуслияр, который жил за век до автора и был для него безусловным авторитетом. Но так ли? Ведь еще Пушкин, вчитываясь в характеристику, данную сему «соловью старого времени», заметил: «Если не ошибаюсь, ирония пробивается сквозь пышную хвалу». Поэтому автор сразу заявляет, что будет петь свою песнь «не по замыслению Бояню».

В запеве слышны отголоски каких-то важных споров того времени. В отличие от Бояна, струны которого «сами князьям славу рокотали», автор упрекает князей, высказывая жгучую тревогу о судьбе родной земли. Но разве с мертвыми так горячо спорят? Похоже, что спор их не относился к разряду заочных, Боян был старшим современником создателя «Слова» и незадолго до него пропел о походе Игоря свою собственную песнь.

Такое предположение не противоречит ни историческим фактам, ни тексту памятника. По всей Европе, во дворцах и на площадях, на ярмарках и дорогах, состязались тогда певцы-импровизаторы: барды, менестрели, трубадуры, скальды, миннезингеры, жонглеры... Могло ли светское



общество Киевской Руси, имевшее тесные контакты с западноевропейским, но бывшее, как известно, гораздо образованнее, оставаться «глухонемым»? И не тут ли объяснение поэтического мастерства автора «Слова»? Высокая гражданственность произведения свидетельствует о том, что профессиональная поэзия Киевской Руси существовала не для «щекотания» слуха: «песнотворцы» брали самые животрепещущие темы, от оценки их часто зависела завтрашняя политика княжества. А у искусства закон один — чем художественнее, тем правдивее!

Как мы знаем, призыв к объединению не возымел успеха. Вскоре на Русь нахлынули полчища Батая, и в течение двух лет она была сожжена, растоптана, покорена и обложена данью. Под копытами степных коней погиб и чудный сад, где возрос редкостный цветок литературы. Ведь в отличие от народного искусства, которое коллективно и потому неистребимо, личное литературное творчество, требующее особых знаний и мастерства, весьма уязвимо. Исчезают творцы — исчезает культура. И когда мы читаем «Задонщину», то с грустью видим, что в ней нет той изысканной поэзии и того исторического кругозора, которые поражали нас в «Слове».

Зато есть нечто иное, наполняющее душу радостью. В XII веке призыв к единению звучал с явной ноткой неверия, а «Задонщина» — это уже победа, ликующий гимн свершившемуся объединению! В летописях ордынское иго всегда расценивалось как «наказание за грехи». По большому счету так оно и было: погрязшая в распрях Русь не нашла в себе сил, чтобы отбросить мелочные притязания и собраться воедино. Эти светлые духовные силы еще не были развиты в нации — от великого князя до последнего смерда. В тяжелейших испытаниях рождались но-

вые черты народной души, и через 200 лет русские люди шли на Куликово поле, откинув личные притязания ради будущего Родины.

Да, многое было безвозвратно потеряно, но само понимание жизни стало глубже. Скажем, Андрей Рублев уже не стремится создать впечатление, будто видел изображенное собственными глазами. Преодолевая вместе с Русью «ненавистную рознь мира сего», автор «Троицы» подчеркивает в человеке те высокие духовные черты, которые роднят его со всеми русскими людьми того времени.

«Слово о полку Игореве» неотделимо от нашей художественной культуры. Как доказал академик Б. А. Рыбаков, его иллюстрировали еще древнерусские мастера. В Радзивилловской летописи, составленной в конце XV века по более древним источникам, целый ряд миниатюр не имеет подтверждения в тексте. Внимательно рассматривая их, ученый обнаружил, что некоторые изображения, расположенные именно там, где идет речь о походе Игоря, являются прямыми иллюстрациями к «Слову». Очевидно, у составителей был его лицевой¹ список: саму поэму не включили, так как она не вписывалась в общий тон летописи, а понравившиеся миниатюры перерисовали. Возможно, они современны тексту.

Неудивительно, что художники охотно обращаются к памятнику — произведение это каждого втягивает в сотворчество. Образы его яркие в полном смысле этого слова — они навсегда врезаются в память и буквально требуют воплощения на языке изобразительного искусства. Представить только: «Черные тучи с моря идут, а в

¹ Лицевой — значит иллюстрированный, от древнерусского «лицо», то есть образ.

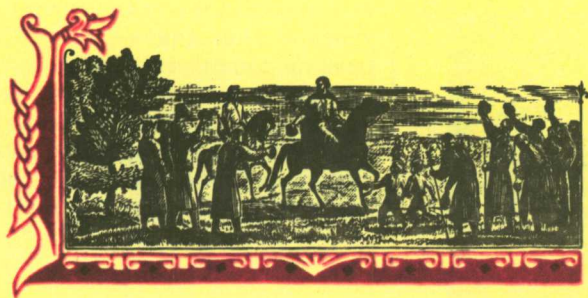
них трепещут синие молнии!» Будоражат воображение пейзажи повести — то космического масштаба, вмещающие в себя едва ли не всю Русь, то локальные, будто лучом света выхватывающие одну характерную деталь. В поэме огромное число зверей и птиц, которые тоже как-то участвуют в сюжете и просятся на карандаш. А впечатляющие цветочные мазки — все эти кровавые зори, золоченые шлемы, червлёные щиты!..

На «Слово» откликнулись многие наши крупные мастера. Одни создавали отдельные полотна — В. Перов, В. Васнецов, Н. Рерих. Другие — целые серии работ, как, например, Д. Стеллецкий с его замечательными декоративными панно. Третьи оставили нам эскизы театральных декораций к опере А. Бородина «Князь Игорь» — Ф. Федоровский, тот же Н. Рерих. А книжных иллюстраторов просто не перечислить! И что характерно — каждый находил нечто свое. Видимо, художественный диапазон памятника настолько широк, что в него вмещаются самые разные изобразительные языки и манеры. Все же надо выделить работы В. Фаворского и палешанина И. Голикова, которые создали большие циклы книжных иллюстраций, где продумано и прочувствовано все, от заставок и буквиз до страничных разворотов. Это целый мир, в котором можно жить.

Нет сомнения, что те из вас, кто уже прочитал «Слово о полку Игореве», особенно на древнерусском языке, будут снова и снова возвращаться к нему.

Уникальный памятник отечественной культуры не только поможет вам расширить свой исторический кругозор и отточить художническое чутье, но и станет при вдумчивой работе хорошей школой гражданской ответственности и патриотизма.

А. АРТЕМЬЕВ





ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ

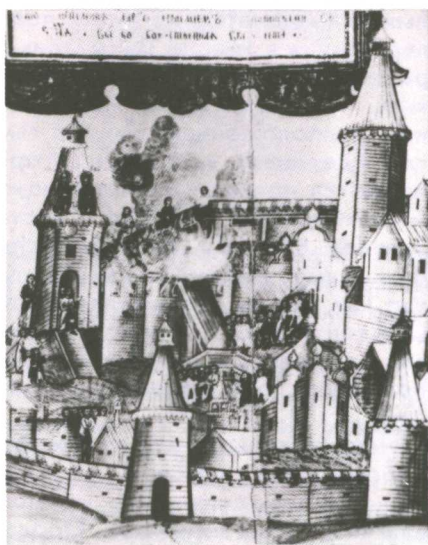
„...СЛАВНЫЙ ГОРОД КАРГОПОЛЬ”

Когда мы вспоминаем историю Родины, на память приходят имена городов больших и известных. А ведь у нас немало городов со славным прошлым, знают о которых далеко не все. Один из них — северорусский Каргополь, почти ровесник Москвы.

Это было в начале нашего тысячелетия. На северо-восток от Господина Великого Новгорода простирался сказочно богатый край. В лесах водился драгоценный пушной зверь, в реках ловилась белорыбица и семга, в студеном море, куда несла свои воды Онега-река, обитал зверь с драгоценным «рыбьим зубом». Неудивительно, что на далекий суровый Север потянулись дружины новгородцев. За ними пошли и первые переселенцы — ставили жилища, разрабатывали подсеки, сеяли хлеб: устанавливали «нравы отеческие, законы новгородские». Так на Онеге с глубокой древности возникали большие округа — погосты.

До наших дней живо предание о начале Каргополя. Первым на месте будущего города поселился будто бы новгородец Карп. Поставил склад для хранения шкур и жира морского зверя, выстроил сторожку для жилья. А близ нее распахал и засеял хлебом поле, которое и назвали впоследствии Карповым полем.

Вслед за новгородцами потянулись на Север люди с волжских



Каргополь. Вид на город с реки Онеги.

До пожара 1765 года Каргополь был словно замкнут в себе — на реку выходили лишь посадские задворки. После перестройки он всей своей красотой раскрылся с Онеги. Главная — Новая торговая площадь располагалась в центре. На ней возвели колокольню, которая стала не только самым высоким городским строением, но и основной архитектурной осью. А справа и слева, почти на равных от нее расстояниях (как и диктовали каноны классицизма), словно переключаясь между собою, стояли выделяющиеся своими размерами древние и новые храмы.

Пожар в Каргопольской крепости 1 мая 1700 года. Фрагмент иконы «Борис и Глеб». Первая половина XVIII века.

берегов, из ростово-суздальских земель. Белозерское княжество тесными узами было связано с Ростовским. На этой почве возникло другое предание об основании города. Оно сообщает, что воинственные местные племена, прозванные «чудью белоглазой», не раз ходили на Белое озеро и разоряли дворы мирных жителей. И вот в 1146 году белозерский князь Вячеслав решил проучить обидчиков. После утомительного похода княжеская дружина вступила на большую плодородную равнину, расположенную на возвышенном месте. Вокруг ошетинился еловый и сосновый лес, годный и к хорошему и к судовому строению. Вячеслав назвал место Карго полем и оставил тут часть своей дружины. Ратники поставили первые жилища, а потом и крепость.

Скупы документальные свидетельства о юности Каргополя. Но за каждым из них — события, тесно связывающие жизнь далекой северной земли с историей всей России...

В духовной грамоте Дмитрия Донского Каргополь назван «куплею деда» (то есть Ивана Калиты), а «допреж того было Белозерское княжение». Понятно, что речь не о чисто материальном приобретении: собирая вокруг себя все здоровое, что было на Руси, московские князья исподволь готовили освобождение от ордынского ига. И недаром в 1380 году,

как повествует «Сказание о Мамаевом побоище», каргопольцы вместе с соседями-белозерцами выступают на Куликовом поле под знаменами Москвы.

Но сколько еще испытаний впереди! Под 1447 годом летописи сообщают, что бежали в Каргополь соперники Василия Темного — Дмитрий Шемяка да Иван Можайский. Заложницей они взяли мать великого князя и заодно прихватили казну, грамоты, ханские ярлыки. Как видно, уже тогда в Каргополе было надежное укрепление, за стенами которого беглецы надеялись отсидеться.

Еще через 30 лет Василий III повелел нанести на первую русскую карту подвластные ему земли. Каргополье тут обширно: от истоков реки Свида вдоль озера Лаче и реки Онеги до самого Белого моря тянется оно широкой полосой.

Учитывая важное экономическое значение города, Иван Грозный в 1565 году записывает его в число «опричных», то есть царских городов. В ту пору Каргополь становится административным, торговым и культурным центром края. Сердцевина его — деревянная крепость, заново построенная, по-видимому, в конце XVI века в восточной части города на земляных валах. Западнее раскинулись жилые постройки посада, плавно изогнутые улицы которого выходили к реке. Среди деревянных строений высились величавый белокаменный Христорождественский собор, возведенный в 1562 году. За многие версты первым приветливо встречал он всех плавающих и путешествующих. Походил храм на былинного богатыря, зорко оглядывающего каргопольские дали.

В городе на Онеге скрещивались важные торговые пути. В Москву через него шли заморские товары, а из столицы за рубеж — отечественные. Полагают, что именно здесь пролегал торговый путь из Западной Европы в Среднюю Азию, Индию и Китай. Каргополь и сами ходили на стругах вниз по Онеге-реке, а затем, морем, в Скандинавские страны.

XVI — XVII столетия — время расцвета Каргополя. Недаром составленная к 1627 году «Книга большому чертежу» — географическое описание российских земель — называет его «славным



Воскресенская церковь. XVII век. Вид с востока.

В каргопольских памятниках древнерусского зодчества ярко проявились местные архитектурные идеалы, сплавленные из строгой новгородской сдержанности во внешнем убранстве стен и щедрой узорчатости Москвы. На этой почве и родилась неповторимая архитектура старого Каргополя.

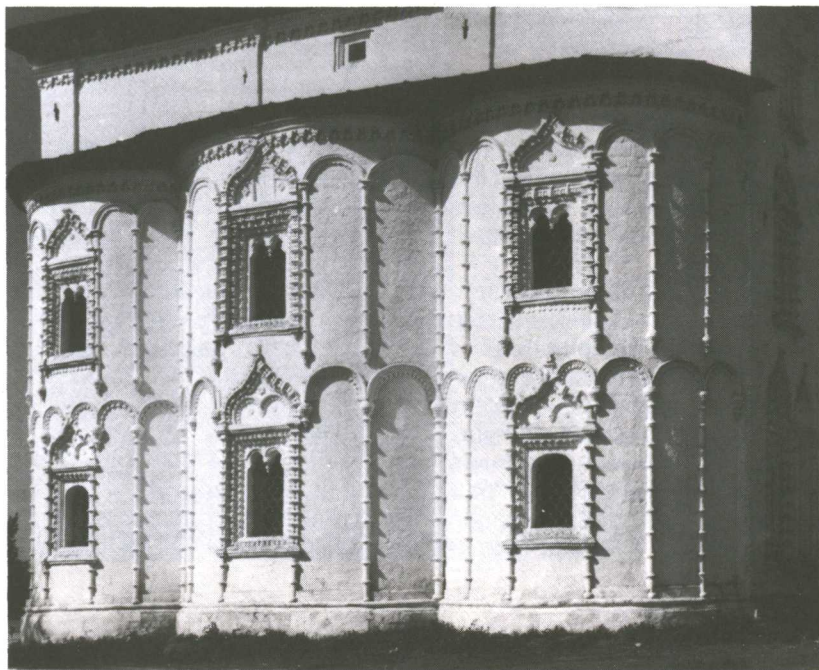
Благовещенская церковь. 1682. Убранство алтарных абсид.

Ни в одном из каргопольских храмов алтарные выступы не играют такой роли, как здесь. С поразительным чувством меры зодчий расположил ряды окон с дивными наличниками. Легкие горизонтальные арочки объединяют щедрый убор алтарных окон, стройные колонки, унизанные «бусинками», поддерживают их и в то же время вторят вертикалям наличников и самих абсид. Мотив полукружия проходит через все архитектурное построение и узорчье восточной стены. Убранство ее — словно застывшее в камне светлое и радостное песнопение!

городом». Однако события «Смутного времени» грозной тучей зашли над краем.

В 1612 году шведы нападают на Поморье, грозя разорить каргопольские земли. Узнав о военной опасности, крестьяне строят острожки и осадные избы. Но беда неожиданно пришла с юга: в конце сентября польско-литовские отряды приблизились со стороны Вологды. Каргополь храбро отразил все приступы врага. Тогда неприятель запалил посад, а сам пошел «запустошать» каргопольскую землю...

До середины XVII века город на Онеге был важным порубежным укреплением Московского государства. В 1630 году встает вопрос о замене его обветшавшей крепости. Сойдясь со всех волос-



Глеб. Фрагмент иконы «Борис и Глеб». XVIII век.

С двух сторон от горящего Каргополя местный иконописец по фамилии Тихомиров изобразил русских князей-страстотерпцев, якобы спасших в тот день город от пожара. Их молитвенно одухотворенные лики написал он объемно, в духе модного в ту пору парсунного портрета. Но сама живописная манера мастера — древняя, плоскостная. В этой манере особенно тщательно выписал он узорчатые, отороченные мехами и низанные жемчугом одежды.

Всадники и табун лошадей. Фрагмент иконы «Флор и Лавр». XVII век.

Особой поэзией, хорошо знакомый жителям Севера, веет от этого образа. Рассказу об обретении конюхами пропавшего стада каргопольский иконописец отводит большую часть доски. Это и понятно: лошадь для хлебопашца всегда была верным помощником. Присмотритесь: вот кони пьют тихо струящуюся воду, а вот бегут в резвом галопе, подгоняемые верховыми конюхами.



тей уезда, люди возвели новое укрепление общей протяженностью стен почти в километр. Высота иных башен достигала двадцати четырех метров, крепость окружал глубокий ров.

XVII век стал порой расцвета белокаменного строительства: одну за другой отстраивают в Каргополе три великолепные церкви. В северной части, неподалеку от крепости, вырастает летний Воскресенский храм. Создавая свое творение, неизвестный нам зодчий, верно, не раз обращал мысленный взор к главной святы-

не России — Успенскому собору Московского Кремля, смотрел и на городской Христорождественский собор.

Храм лучше всего «раскрывается» зрителю с восточного фасада. Торжественный и монументальный, с собранным воедино и вознесенным ввысь пятиглавием, непоколебимо стоит он, соединяя собой твердь земли и бездонную глубину неба. Эту приподнятость его образа еще больше подчеркивают низкие абсиды и скромный приземистый притвор. Несмотря на свою, казалось бы, суровость,

по силуэту он, пожалуй, самый живописный среди других городских каменных строений.

В 1682 году вырастает высокая и стройная Благовещенская церковь. В ней все настолько совершенно, что она по праву считается одной из вершин русского национального зодчества. Прост и предельно ясен ее строгий кубический объем. Гладь стен словно фон, по которому идет дивное, будто жемчужовое шитье, белокаменное узорчье. Южная стена храма, по мнению академика И. Э. Грабаря, может соперничать с дворцами раннего флорентийского Возрождения. Наибольший же его восторг вызвало убранство восточного фасада: он «является шедевром стеной обработки вообще, где... зодчему удалось достигнуть впечатления ошеломляющей нарядности».

В 1765 году случился в Каргополе страшный пожар. После город перепланировали во вкусе XVIII столетия, и он утратил свой древний, подлинно народный принцип застройки. Место, занимаемое человеком в обществе, отныне определяло и место его жительства. Но кое-что Каргополь, быть может, и приобрел.

Жилые дома и хозяйственные постройки не обступали теперь вплотную храмы. Величественные белокаменные и скромные деревянные, стояли они в центре больших площадей, а все остальное словно попятилось назад, давая им свободу и простор, и сбилось группками, между которыми раскинулись приусадебные участки. Через эти-то прозоры и были видны храмовые ансамбли — и сильнее чувствовалась неразрывная связь городской архитектуры с окружающей природой.

Прежде Каргополь был замкнут в себе, и на реку выходили лишь посадские задворки. Теперь же всей своей красотой он раскрывался с Онеги. У Каргополя река словно замедляет течение, чтобы город погляделся в светлую гладь вод, любуясь своей суровой, надолго западающей в душу красотой. И откуда бы ни подходил путник, взору его предстал неповторимый по красоте архитектурный ансамбль.

В середине прошлого столетия в городе на Онеге проживало немногим более двух тысяч человек. По будням улицы были тихи и без-

людны. Но в дни праздников становились они шумными и многолюдными. Так, на проводах зимы разряженные санные возки запряжались улицы и растягивались во время веселых катаний километра на два. На перекрестках в ярких, праздничных нарядах стояли толпы горожан и любовались зрелищем. Женщины были в парчовых, штофных и атласных сарафанах, «золотых» платах и жемчужовых кокошниках, парни и мужчины — в длиннополох кафтанах с красными кушаками.

Капиталистические преобразования, затронувшие Россию в XVIII — XIX веках, стороной обошли Север. Минуло Каргополье и унизительное для человека крепостное право. На своей земле северяне жили независимо, и эта свобода побуждала их к художественному творчеству. Веяния нового времени доходили сюда с опозданием, да и приживались с трудом — велика была сила народной традиции, глубоко шли ее корни. В городе и его окрестностях продолжали трудиться замечательные зодчие и иконописцы, серебряники и «книжные списатели», резчики по дереву, ткачихи и вышивальщицы, золотошвейки и кокошницы, шившие жемчугом.

Со второй половиной XIX века все чаще стали приезжать на каргопольскую землю исследователи — изучать местную архитектуру и народное искусство. Эта работа продолжается и в наши дни. Привезенные из Каргополя иконы, деревянная скульптура и древние книги, произведения народных мастеров украшают сегодня собрания многих музеев страны. Интересная коллекция творений старых и современных художников хранится в местном краеведческом музее.

Сегодня древний город на Онеге заметно преображается: воздвигают новые каменные дома, общественные здания. Но «строения давних времен» все так же придают ему ни с чем не сравнимый вид. Каргополь остается одним из интереснейших художественных центров России, заповедником нашего культурного прошлого.

Г. ДУРАСОВ

*Фото Ю. Робинова, В. Савика,
Е. Грошников.*

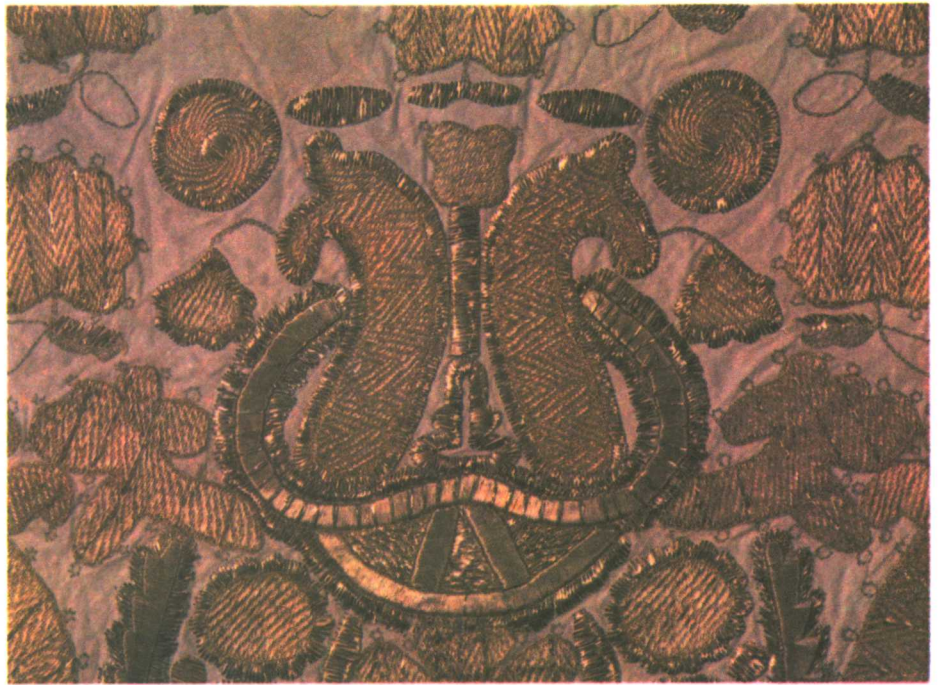


Кокошник. XIX век.

Перед вами необходимая часть костюма каргопольской женщины. Верх расшит золотым узором, чело и «уши» усыпаны мелким перламутром, среди которого разбросаны крупные зерна. С таким убором на голове женщины держали себя чинно, ступали плавно и важно.

Фрагмент «золотого плата». Вторая половина XIX века.

Золотое каргопольское шитье доведено до совершенства. Оно поражает своей ослепительной красотой и торжественностью. Одни мотивы узора шиты вприкреп и словно подернуты рябью. Другие — с высоким рельефом и гладевым швом ярко блестят, а



тонкий петельчатый шов заплетается вокруг них нежной паутинкой. Рядом с ней золотым сиянием горит бить обводки. Все это богатство технических приемов создает неповторимое впечатление от знаменитого на всю Россию каргопольского золотого шитья.

Навершие посоха. 1703.

С Каргополем связано замечательное произведение русского прикладного искусства — посох новгородского митрополита Геронтия. Стройный и торжественный, он выполнен из кости, хрусталя и серебра, украшен резьбой, гравировкой, чеканкой и позолотой. Нижние пять колен были сделаны в XV веке, а навершие выполнил в 1703 году талантливый мастер-каргополец Иван. На полукруглой перекладине с хрустальными «яблоками» он изобразил в круглом медальоне Богоматерь Знамение, слева и справа от нее — по три полуфигуры святых. Медальон покоится на резной рукояти, украшенной фигурами церковных деятелей, помещенными в окошечках-киотцах. Это необычайно художественное навершие отличается особая мягкость и плавность линий.

ПАНОРАМА НАРОДНОЙ ЖИЗНИ



Воспроизведены
иллюстрации С. Герасимова
к поэме Н. Некрасова
«Кому на Руси жить
хорошо».
Акварель. 1933—1935.

«Сергей Васильевич Герасимов — это совесть нашего искусства, — писала народный художник СССР Е. Белашова. — Могучая, подлинно русская натура Сергея Васильевича, полная широты и щедрости, всегда притягивала к себе и объединяла людей».

Искусство замечательного мастера действительно привлекает к себе внимание зрителей, неизменно волнует активной гражданственностью, глубиной мысли и чувства, ясностью художественного языка. Многогранно было творчество Герасимова, 100-летие со дня рождения которого отмечается в этом году. Он дорог нам как автор выдающихся живописных произведе-

Помещик Шалашников и крестьяне.
Разворот.

ний на темы родной истории, революции, социалистического строительства и колхозной жизни. Он широко известен как мастер великолепных портретов и удивительных по своей поэтичности пейзажей родной земли, как автор графических серий и многочисленных акварелей. Такие картины, как «Клятва сибирских партизан», «Колхозный праздник», «Мать партизана», прославили имя художника, стали классикой советской живописи.

Есть еще одна грань искусства

мастера, которая до сих пор остается как бы в тени популярности его картин, портретов, пейзажей, богато представленных в крупнейших музеях страны. Это книжные иллюстрации к произведениям классиков русской литературы. На протяжении почти всего творческого пути Герасимов вел вдумчивую, напряженную работу над циклами иллюстраций, по сути равновеликую поискам в области станкового искусства.

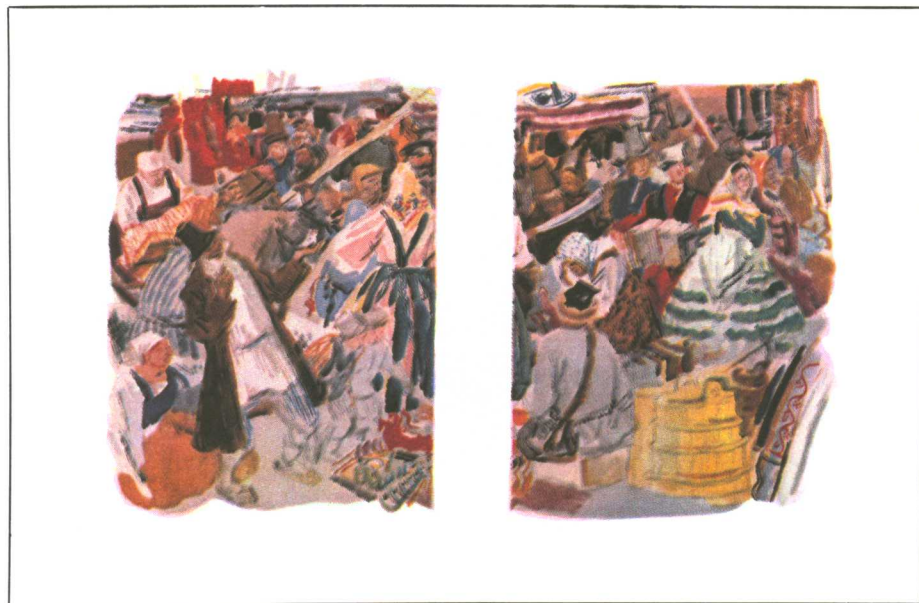
Еще в 20-е годы Сергей Васильевич начал сотрудничать в разных издательствах, пробовать свои силы в книжной графике. С тех пор и до самого конца жизни он проиллюстрировал не так уж много книг, но занимался этим

серьезно, с огромной ответственностью. Такое отношение к иллюстрированию объясняется не только характерной для этого мастера требовательностью к себе, но и искренней любовью, большой тягой к произведениям, являющимся гордостью отечественной литературы.

Вдохновенно трудился художник над иллюстрациями к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, «Делу Артамоновых» А. М. Горького, «Грозе» А. Н. Островского. Поиски зрительного образа сопровождались многократным прочтением литературного оригинала, тщательным изучением описываемой в книге эпохи. Так, создавая иллюстрации к «Капитанской дочке», Сергей Васильевич мог читать наизусть целые страницы прекрасной пушкинской прозы. Много внимания уделял творчеству Ф. М. Достоевского. Последние годы жизни начал думать над иллюстрациями к «Братьям Карамазовым», но посчитал себя недостаточно подготовленным к этой сложной задаче, и замысел не получил воплощения.

Самое внушительное достижение мастера в области книжной графики — иллюстрации к поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Один из вариантов иллюстраций датирован: 1933—1935. Но в общей сложности Сергей Васильевич отдал созданию зрительного образа поэмы около тридцати лет. Конечно, работа над великим творением Некрасова велась с перерывами, перемежалась раздумьями и сомнениями, уступала место главному — живописи. Но художник постоянно возвращался к темам русского крестьянства. А его дореволюционное творчество главным образом черпало вдохновение в заботах, горестях и скромном достоинстве крестьянской жизни. Эти темы продолжали волновать мастера и после революции. А о серии иллюстраций к поэме Некрасова он говорил, что задумал ее как эпопею русской жизни дореформенной России с горем и страданием народным, благородством народной души.

В годы Великой Отечественной войны, итога пройденный путь в коротком автобиографическом очерке, Сергей Васильевич пи-



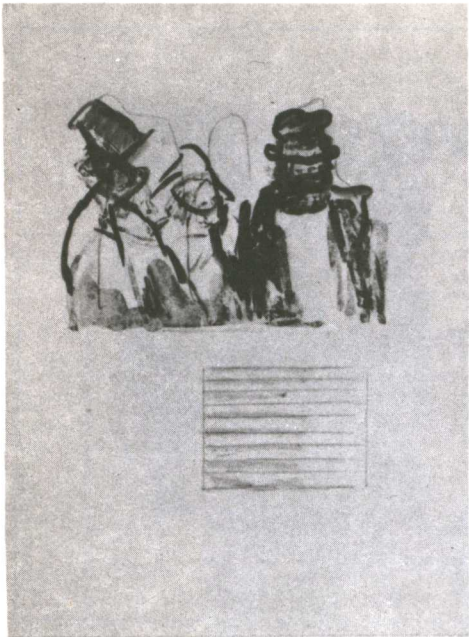
Сельская ярмонка.
Разворот.

Сельская ярмонка.
Эскиз.

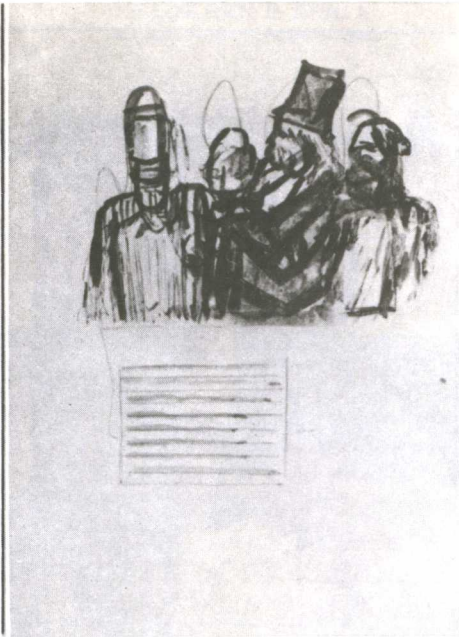
сал: «Основная и общая тема моих произведений — это жизнь народа моей Родины и ее история. После Октября я продолжал работать на эту тему. Она является основной и сейчас. Думаю, останется главной темой и в дальнейшем. Я писал крестьян: отдельные этюды и портреты, писал картины: «Три крестьянина», «На Волхове», «Кожевники», «Сельсовет», «Клятва партизан», «Лето среди крестьян», «Колхозный праздник»... Сюда же надо отнести и мои иллюстрации к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Как видно из этих строк, С. Герасимов никогда не отделял и тем более не противопоставлял свои большие картины и акварельные композиции к Некрасовской поэме. Те и другие вместе, неделимо и равноправно, составляли в его искусстве значительную тему жизни народа. Решая эту тему, художник продолжал традиции передового русского демократического искусства, обнаруживал редкую глубину восприятия явлений народной жизни, яркую национальную самобытность. Он предстает сегодня со всей очевидностью прямым





Герои.
Эскиз.



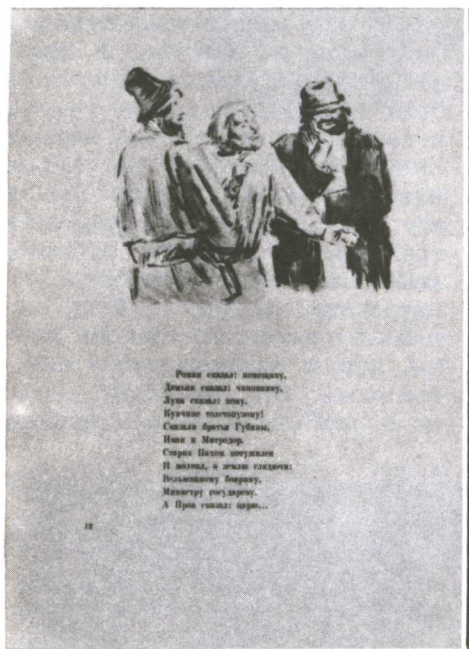
Герои.
Полстраничный разворот.

отнести и к удаче решения образов «мужиков» в иллюстрациях к поэме «Кому на Руси жить хорошо». Следует сказать даже более конкретно: образы крестьян, картины природы, воплощенные в иллюстрациях, подспудно продолжают тему дореволюционных портретов и акварелей Герасимова. Все, что видел художник в юности — крестьянские типы, народный быт, краски родной земли, — легло в основу его иллюстраций.

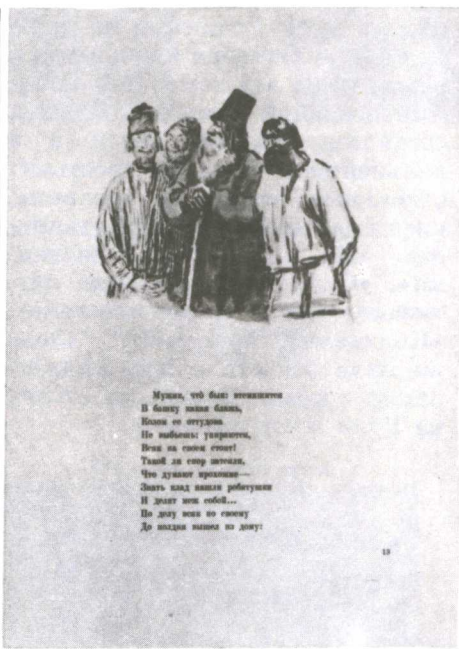
Старинный русский город Можайск и его окрестности, простирающиеся до славного Бородинского поля, стали богатейшим источником портретных, жанровых и ландшафтных композиций к поэме Некрасова. Так же тесно, как натурные впечатления и их художественное обобщение в иллюстрациях, в искусстве Герасимова в целом связаны станковые работы и книжные. Достаточно сравнить его картину «Восстание крестьян под Можайском в 1860 году» и одну из иллюстраций к поэме, запечатлевшую крестьянский бунт в вотчине помещика Обрубкова, его «Кожевников», «Рыбаков» и групповые портреты некрасовских героев, пейзажи, ландшафтные фоны композиционных картин и такие иллюстрации на темы природы, как «Охота», «Утро раннее», «Дерево».

Сергей Васильевич всегда

Дерево.
Эскиз.



Ручьи сызда: поплывут,
Души сызда: поплывут,
Души сызда: поплывут,
Купавки поплывут!
Сызда сызда Губина,
Наша в Златогор,
Сызда сызда поплывут,
И сызда, и сызда сызда,
Возвращают сызда,
Машину сызда,
А сызда сызда сызда...



Мужик, что был поплывут
И сызда сызда сызда,
Купавки поплывут,
По сызда: сызда,
Види на сызда сызда!
Тыщи да сызда сызда,
Что сызда сызда—
Завтра сызда сызда сызда
И сызда сызда сызда,
По сызда сызда сызда,
До сызда сызда сызда:

наследником И. Репина и В. Сурикова, хотя его непосредственными наставниками в Училище живописи, ваяния и зодчества были К. Коровин и С. Иванов. Об удаче воплощения мастером многогранной народной темы рассказывал в одной из довоенных статей И. Грабарь: «С. Герасимов, выросший в окружении крестьянского быта,— один из

немногих наших художников, основательно и всесторонне интересующийся крестьянской средой. «Мужики» Герасимова — настоящие, невыдуманные и неприукрашенные мужики. Мало того, они не только «мужики», но и трактованы «по-мужицки», без излишней деликатности и ненужной галантности».

Эти слова можно полностью

проявлял исключительный интерес к русской истории. Еще мальчиком он любил слушать рассказы бабушки о былом, разговоры отца и заходившего к ним в гости старого священника о прошлом России, о крепостном праве и реформе, о последующей судьбе крестьян. Эти беседы будущий художник, по его воспоминаниям, слушал «в три уха», затаившись в темном уголке комнаты. И уже в ходе работы над иллюстрациями к поэме их автору очень помогло разобраться в сути крестьянской реформы изучение острых статей в замечательных журналах XIX века «Колокол» и «Современник».

Общее решение книги получилось столь ярким и убедительным потому, что художник уделял много внимания и старательного труда частностям, как будто бы мелочам. По его эскизам видно, с каким тщанием он рассчитывал соотношение иллюстраций и текста, белого поля страницы и боковых рисунков, даже интервалы между строчками текста были продуманы в соответствии с характером книги. В книжной графике 30-х годов ощущался заметный подъем, расцвет реалистической иллюстрации. Этому подъему способствовали прекрасные иллюстрации С. Герасимова к «Кому на Руси жить хорошо».

Дерево.
Иллюстрация.



Рассказ дворового человека.
Разворот.

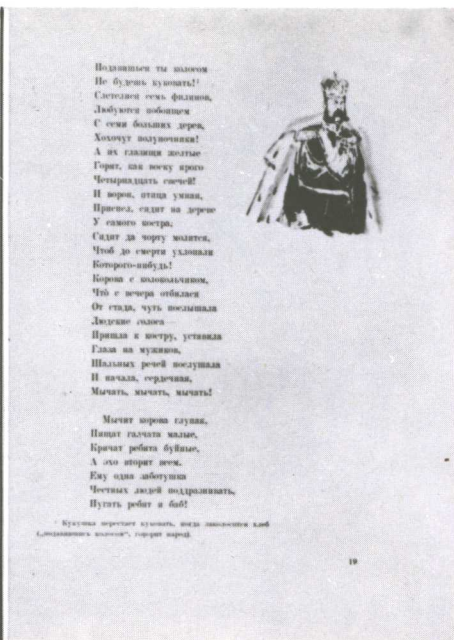
Рассказ дворового человека.
Эскиз.



В них автор выступал активным творцом изобразительного плана поэмы. У Некрасова «на столбовой дороженьке сошлись семь мужиков». А художнику надо было показать, как они «сошлись — и заспорили: кому живется весело, вольготно на Руси?». И Герасимов показал этих мужиков, дал каждому из них особый характер, особую статью и

манеру, как будто встречал их на столбовой дороженьке. Точность, историческая достоверность образов предопределялись уже на стадии эскизов.

Сергей Васильевич обычно не делал предварительных заготовок, не закреплял графически нахождение типажа, характер атмосферы, в которой должны существовать герои. Он давал



Эскизы иллюстраций на полях.

Иллюстрации на полях.

созреть в голове первому замыслу, всю громадную предварительную сочинительскую работу проделывал продолжительное время умозрительно, без участия карандаша или кисти. И только когда в воображении окончательно складывались композиция, цветовые отношения, организация пространства, художник брался за эскиз. А собственно иллюстрация становилась уже тщательным, подробным разви-

тием эскиза в деталях, в конкретных «действиях» персонажей и предметов.

В иллюстрации сравнительно с эскизом не было коренных переделок, заметных изменений. Эскиз представлял собой, как правило, полную завершенность основных отношений — композиционных, цветовых, пространственных, которые лишь конкретизировались, уточнялись в иллюстрации. Это хорошо видно в

сопоставлении эскизов и готовых разворотных композиций «Семеро мужиков», «Сельская ярмонка», «Рассказ дворового человека», «Крестьянский бунт».

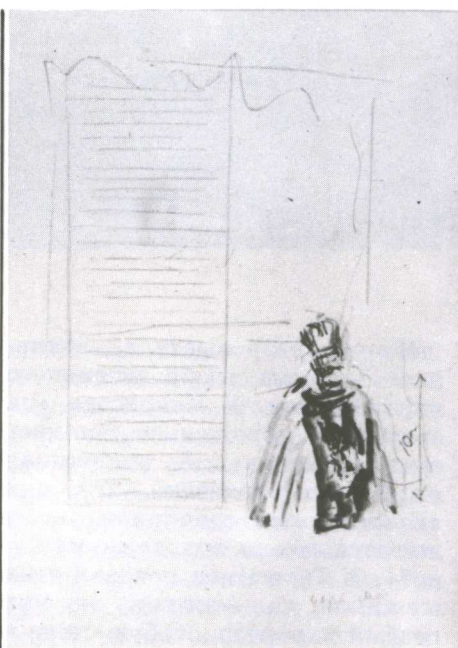
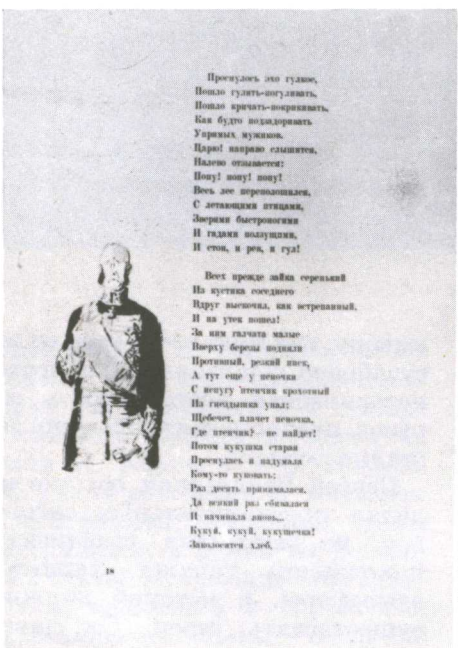
Мастер строго, бережно и скупко отбирает детали, дополняя ими «рассказ» о том, как семеро крестьян искали, кому «легко ли, трудно ли живется в Руси». В композициях отсутствуют случайные или ничего не выражающие предметы, бытовая многословность, эффектные позы, сентиментальное умиление. Художник «по-мужицки» — добротнo, просто и ясно — лепит человеческие характеры, рисует картины природы.

Но создать характер — значит проделать трудоемкую работу, связанную не только с изображением черт лица, пластики фигуры, а также дать точную психологическую и костюмную характеристику типуажу, подчеркнуть его принадлежность конкретной эпохе, определенной социальной группе. Благодаря такой работе над образом главные читатели поэмы — современные школьники — получают точное представление о том, как выглядели те, о ком ведут спор крестьяне, — помещик, чиновник, поп, купец, вельможный боярин, государев министр и сам царь.

Портретные наброски на полях книги, знакомящие с личинами угнетателей и притеснителей народа, и пейзажные композиции, воздающие хвалу красоте русской природы, представляют и символизируют как бы два основных начала поэмы — сатирическое и лирическое. В их единстве и противопоставлении видел художник ключевую тему иллюстраций. Развитие этой темы сопровождалось разнообразными удачами, находками, которые полностью до сих пор не реализованы в состоявшихся уже после смерти мастера изданиях.

Тем не менее книга, соединившая шедевр поэзии Некрасова и вдохновенное сотворчество Герасимова, радует нас, волнует, талантливо воссоздавая панораму народной жизни прошлого столетия. Иллюстрации Герасимова сообщают этой книге зримую эпическую силу, углубляют эмоциональное воздействие бессмертных строк поэта.

Л. ДЕНИСОВ



ЧТО ВЫ ЗНАЕТЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ

БЕСЕДА ТРЕТЬЯ

Правдиво изображать окружающую действительность — предметы, человека, природу — можно только после тщательно-го, длительного, иногда в течение всей жизни, ее изучения.

Выдающиеся мастера мирового искусства всегда отличались пристальным вниманием к окружающему миру, неборимым стремлением передать многообразие и неповторимую красоту природы, величие человека и высокую ценность его индивидуальности. Отсюда и ярко выраженный реализм их произведений.

Великие завоевания реалистической школы зарубежной и русской живописи творчески восприняты и развиты советскими мастерами. Для того чтобы быть достойными продолжателями этих прогрессивных традиций, вам, ребята, так важно знать законы линейной перспективы, уметь их использовать на практике.

После того как вы выполнили ряд практических заданий для развития глазомера, чувства пропорций, узнали о необходимости вспомогательных построений, пора перейти к другой, более сложной задаче — рисованию объемных тел.

Прежде чем вернуться к нашим упражнениям, рассмотрим и проанализируем *рисунк 1*. Изображение составлено из прозрачных кубиков, по-разному расположенных в пространстве относительно зрителя. Однако сразу бросается в глаза одно общее для них качество — все они находятся в горизонтальных плоскостях и имеют боковые грани, уходящие от нас в глубину. В то же время это кубы, равные между собой, хотя видимые размеры их разные. В этом и заключается одно из удивительных свойств перспективы и человеческой психики — по-разному нарисованные предметы вызывают ощущение одинаковости.

Продолжение. Начало см. в № 10 за 1984 г., № 3 за 1985 г.



Гуго ван дер Гус.
Алтарь Портинари.
Правая створка.
Фрагмент.
Дерево, масло. Около 1476—1478.

Вы помните из первой нашей беседы, почему все горизонтальные ребра кубов сходятся на линии горизонта (*Л. Г., рис. №1*). Одну из точек схода видно на нашем рисунке (о), а вторая отстоит слишком далеко влево и не попадает в зону видимости.

Для того чтобы убедиться в правильности рисунка, попробуйте подойти почти вплотную к книжному шкафу и посмотрите вдоль его передней плоскости. Вы сами убедитесь, что нижние и верхние его полки перестали быть горизонтальными, а дальняя боковая стенка стала меньше ближней. Однако в действительности размеры шкафа не изменились, и если мы встанем прямо перед ним, то увидим горизонтальные полки и одинаковые стенки.

Отсюда можно сделать вывод: для того чтобы получить реалистическое изображение предметов в перспективе, мы должны рисовать не только то, что знаем о предмете, но и то, что видим с данной точки зрения. Если она меняется, то должно измениться и изображение предмета на листе.

Выполните такое упражнение. Вырежьте из картона или плотной бумаги точный квадрат со стороной не менее 50 см и повесьте на стену так, чтобы его центр находился примерно на уровне глаз сидящего на стуле человека, а две стороны были бы

горизонтальны. Теперь возьмите планшет с листом бумаги и сядьте так, чтобы смотреть на этот квадрат сбоку. Разглядывая фигуру на стене, вы заметите, что видимая форма и размеры квадрата сильно изменились: горизонтальные стороны стали наклонными, а вертикальные — не одинаковыми. Вся фигура превратилась в вытянутую неправильную трапецию (*рис. № 2*).

Попробуйте нарисовать квадрат со всеми замеченными искажениями. Начать лучше с изображения ближней к вам вертикальной стороны. Потом произвольно нанесите на рисунок точки, которые будут обозначать ближние к вам верхнюю и нижнюю вершины квадрата. Теперь определите и нарисуйте линию горизонта (*Л. Г., рис. № 2*). Вы помните, что она всегда проходит на уровне ваших глаз. Чтобы легче было найти ее в натуре, расположите в вытянутой руке карандаш точно на высоте глаз и строго горизонтально и посмотрите через него на фигуру. Запомните, на какие части он делит ближнюю вертикальную сторону квадрата. В такой же пропорции разделите и на рисунке ближнюю к вам вертикаль. Через полученную точку проведите горизонтальную прямую — она и будет линией горизонта. Поскольку в натуре верхняя и нижняя стороны квадрата горизонтальны и уходят от вас в глубину, значит,

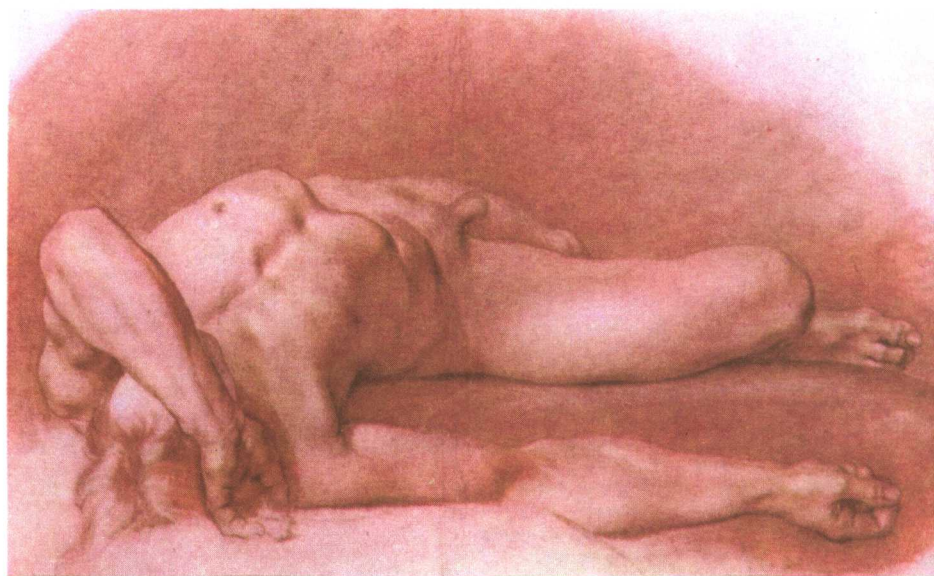
на рисунке они должны сойтись в одной точке — на линии горизонта. Теперь осталось провести дальнюю вертикаль. Ее положение можно определить на глаз вот каким способом. Посмотрите в центр геометрической фигуры, висящей на стене (желательно, чтобы она ярко выделялась на окружающем фоне), и попробуйте увидеть не контуры квадрата, а его площадь, характер. Он вытянут по вертикали, но насколько? Вот тут-то и нужен развитый глазомер, чтобы правильно определить соотношение вертикальных размеров, которые вы должны отложить на бумаге. А проверить рисунок можно таким способом. Несколько раз переведите глаза с центра нарисованного квадрата в центр наблюдаемого. Вы сами сразу почувствуете свои ошибки.

Теперь пересядьте по другую сторону от квадрата и порисуйте его с другой точки зрения. Такие упражнения приучат вас воспринимать и рисовать предметы с наибольшей точностью и правдивостью — такими, какими вы их видите.

Усложним задачу. Снимите квадрат со стены и положите на табурет так, чтобы одна из вершин была ближе всего к вам. Нам нужно нарисовать его в горизонтальной плоскости в произвольном положении (*рис. № 3, в*). Что мы наблюдаем? Стороны квадрата попарно параллельны и горизонтальны. Кроме того, они уходят от нас в глубину. Вывод: каждая пара сторон должна соединиться в точке «схода» на линии горизонта. Задние стороны квадрата будут меньше передних. Углы перестанут быть прямыми.

Рисунок следует начать с самой ближней к вам вершины квадрата. Потом наметить направления уходящих от вас в глубину двух ближних сторон. На этих двух прямых отметим точки, соответствующие двум боковым вершинам. Правильность построений необходимо проверить. Для этого удобно использовать карандаш, который вы должны держать в вытянутой руке горизонтально и, постепенно поднимая, совместить его с одной из боковых вершин квадрата. Затем посмотрите, как расположена другая вершина —

А. И. Иванов.
Натурщик лежащий.
Сангина.
После 1795 г.





С. Щ е д р и н.
На веранде.
Масло. 1827.

выше или ниже карандаша и насколько. На своем рисунке проведите вспомогательную горизонталь через первую вершину и обратите внимание на то, как она соотносится со второй. Теперь постройте дальние стороны. Вы помните, что противоположные стороны наблюдаемого квадрата параллельны? Значит, они должны сойтись в глубине листа в одной точке. А угол, образованный сходящимися линиями, определите, руководствуясь чисто зрительным ощущением. Следите за тем, чтобы линии не сходились слишком резко, — это приведет к ошибке.

Пересекаясь, две задних стороны квадрата образуют самую дальнюю от вас вершину. Правильность ее построения тоже нужно проверить. Во-первых, выясните, как расположены от-

носительно друг друга самая ближняя и самая дальняя вершины по вертикали: возьмите в вытянутой руке карандаш строго вертикально и совместите его с ближней к вам вершиной квадрата. Теперь посмотрите на дальнюю вершину — правее или левее она от карандаша и насколько? Затем проведите вспомогательную вертикаль на рисунке и сравните изображение с наблюдаемым квадратом. Если нужно, исправьте ошибку. Во-вторых, проведите через ближнюю и дальнюю вершины нарисованного квадрата горизонтальные линии, а через боковые вершины — вертикальные. Получится прямоугольник с определенным соотношением сторон. Он должен быть подобен воображаемому прямоугольнику, в который зрительно вписывается наблюдае-

мый квадрат. Для большинства начинающих художников наиболее характерной ошибкой будет увеличение вертикального размера нарисованного квадрата.

Мой вам совет: до поры до времени не стирайте резинкой ошибки. Необходимо это для того, чтобы не допустить другой ошибки. Например: вы сначала провели уходящую в глубь листа боковую сторону слишком круто. При проверке увидели, что боковая вершина оказалась очень высоко и нужно ее опустить, уменьшив угол наклона. Большинство из вас стирает ошибочную линию и рисует еще одну, ниже первой. Но, как правило, вы делаете новую ошибку — слишком сильно уменьшаете угол наклона стороны квадрата относительно горизонта. А если

первую неверную линию не стирать сразу, то тогда гораздо легче найти правильное решение.

Эти два упражнения значительно сложнее тех, что были описаны в предыдущей беседе, и вот почему: тогда вы рисовали плоские фигуры на плоском листе бумаги. Теперь же я предлагаю вам изображать хотя и плоские картонные фигуры, но расположенные уже в реальном трехмерном пространстве. Должно измениться ваше восприятие природы и листа, на котором вы рисуете.

Лист следует воспринимать не как плоскость, а как некое пространство, в «глубине» которого вы и строите изображение. Для этого нужно иметь достаточно развитое воображение. Но не отчаивайтесь, если поначалу вам не удастся представить, что линия, которую вы строите, будет направлена не в правую верхнюю часть листа (рис. № 3, а), а в его «глубину» (рис. № 3, б). Начните с того, что вообразите точку, с которой вы начали рисунок, лежащей на поверхности листа. Тогда линия, которая будет уходить в глубину, станет как бы расплываться, терять четкость — ведь она словно удаляется от вас. Значит, если дальний ее конец нарисуете с меньшим нажимом, чем ближний, то тем самым облегчите себе ее восприятие как линии в пространстве, а не на плоскости. Такой графический прием позволит вам, во-первых, научиться воспринимать лист как изобразительное пространство, в «глубине» которого вы строите изображение. Во-вторых, и сам рисунок будет казаться объемнее. В результате вам будет гораздо проще сравнивать реальный квадрат с нарисованным, а значит — и обнаруживать ошибки.

Следующее упражнение. Квадрат, не поворачивая, положите на пол — на то место, где стоял табурет. Вы увидите, что размеры фигуры изменились — она стала явно шире, потому что иным стало положение предметной плоскости, на которой лежит теперь квадрат, а высота точки зрения осталась прежней (ведь вы сидите на том же месте). Теперь нарисуйте этот квадрат на том же листе ниже первого так, чтобы вершины фигур на обоих рисун-

Схемы перспективных построений.

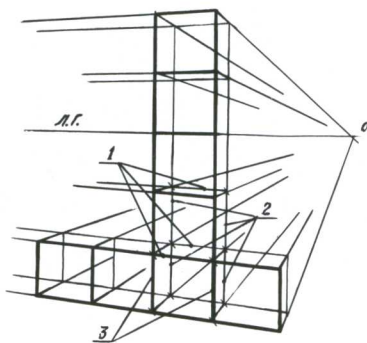


Рис. 1

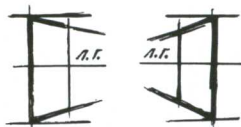


Рис. 2.

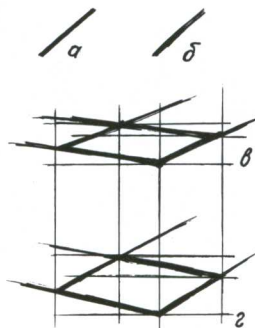


Рис. 3

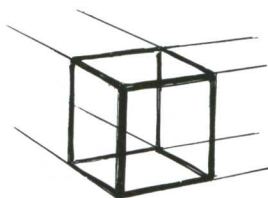


Рис. 4

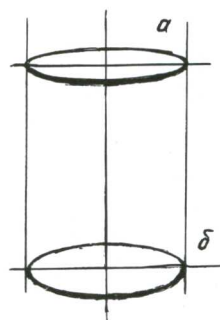


Рис. 5

ках находились на одних и тех же вертикальных линиях. Порядок выполнения построений и проверок — такой, как и в предыдущем задании (рис. № 3, г).

Когда все упражнения будут выполнены, сравните рисунки на ваших листах с рисунком 1. Получились изображения квадрата в вертикальном и горизонтальном положениях, то есть боковые грани куба. И теперь уже вы сможете, используя полученные знания и опыт, довольно легко построить изображение куба с натуры (рис. № 4). Начинать необходимо с нижнего горизонтального основания куба. При этом нужно вообразить, будто сам куб прозрачный. Такой рисунок называется конструктивным — он передает не только внешний вид (видимый контур) предмета, но и его устройство (конструкцию).

Теперь выполните еще одно упражнение — вырежьте из картона круг диаметром не менее 40 см и положите его снова на табурет. Наблюдая фигуру с расстояния двух-трех шагов сидя на стуле, вы заметите, что она будет восприниматься как овал (эллипс). Нарисуйте его в верхней части листа (рис. № 5, а). Но не забывайте, что овал — это (в вашем случае) окружность в перспективе, а у окружности углов не бывает. Для построения овала используйте два взаимно перпендикулярных диаметра. Постарайтесь на глаз правильно определить, насколько видимый размер одного из них меньше другого. Подчеркните нажимом карандаша пространственность перспективного изображения окружности (рис. № 5).

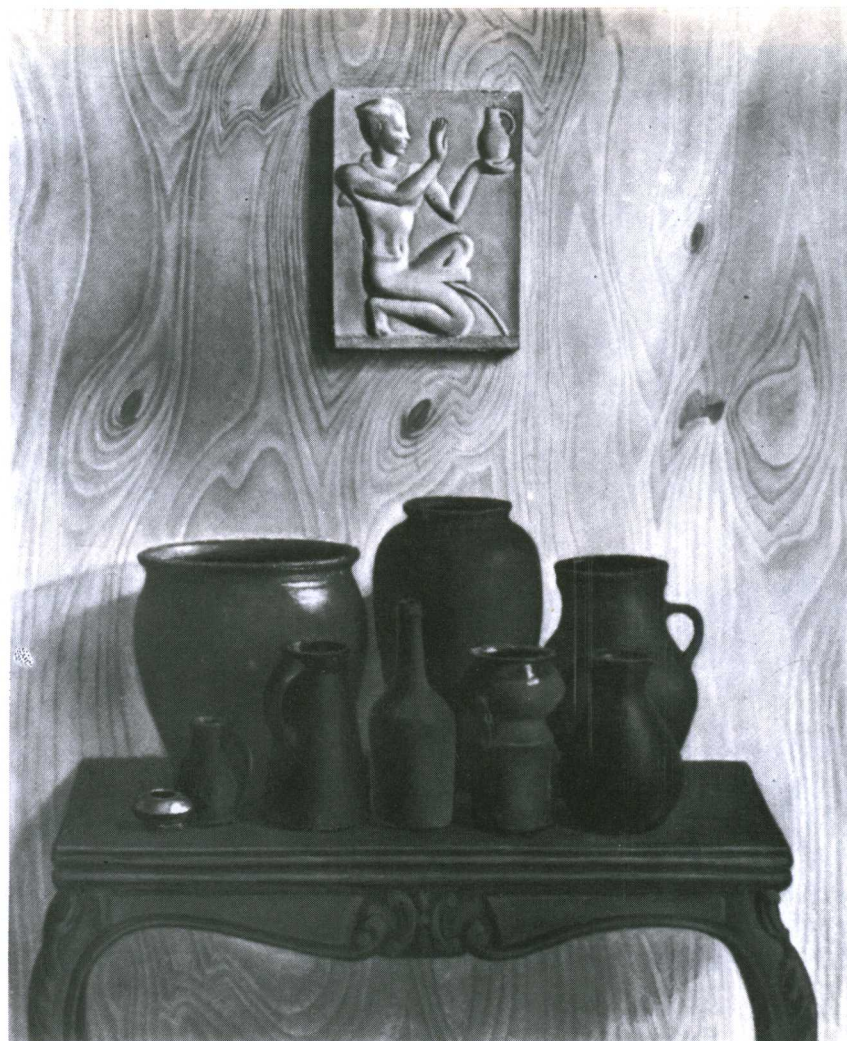
Затем положите круг на пол, убрав табурет, и нарисуйте фигуру еще раз в новом положении. Большой диаметр второго овала должен быть таким же по величине, как и у первого, а их центры будут лежать на одной вертикали. Если все построения выполнены точно, то вы увидите, что нижний овал шире верхнего. Отсюда вывод: чем ниже одна и та же окружность находится относительно плоскости горизонта, тем она кажется шире.

Теперь попробуйте соединить концы больших диаметров обоих овалов. Получится конструктивный рисунок цилиндра в пер-

спективе. На основании этого опыта попытайтесь нарисовать любой предмет цилиндрической формы, обращая внимание на то, что основания этих предметов — параллельные в пространстве и одинаковые круги, причем одно из них ближе к плоскости горизонта, а другое дальше. Значит, на рисунке видимые размеры обоих оснований должны быть разными.

Теперь обратимся еще раз к рисунку 1. Попробуйте срисовать его очень тонкими линиями. Обратите внимание на те вершины кубов, которые отмечены зазечками. Обведите отрезки 1, 2, 3 более жирными линиями. Вы получите конструктивную схему стула. Этот пример показывает, что почти любой предмет можно разложить на самые простые геометрические фигуры — призму (куб, параллелепипед), цилиндр, конус, пирамиду, шар. Особенно ясно это видно на примерах русской храмовой архитектуры: существует даже специальный термин — «восьмерик на четверике», то есть восьмигранная призма, как бы поставленная на четырехгранную. А венчает всю эту конструкцию в зависимости от времени создания цилиндрический барабан или граненая пирамида с главой.

Постоянно выполняя все эти упражнения, вы сможете реалистически отображать все многообразие окружающего нас предметного мира. Но не забывайте, что прежде, чем рисовать с натуры, необходимо увидеть конструкцию предмета, установить путем сравнения пропорциональные особенности его деталей —



Н. Ерышев.
Натюрморт.
Масло. 1979.

М. Кугач.
На пристани.
Масло. 1970.

то есть характер, положение относительно плоскости горизонта, направление в пространстве (курс относительно точки зрения), его связь с другими предметами (больше, меньше, ближе, дальше, левее или правее и насколько). И

только тогда начинать рисунок, постоянно уточняя намеченные соотношения. При соблюдении всех этих условий ваши рисунки будут грамотными и красивыми.

А. ГАНГАРТ

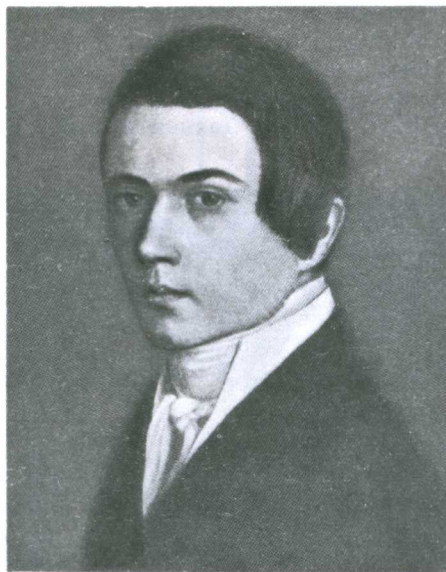




МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА

ГРИГОРИЙ СОРОКА

10 апреля 1864 года в горшечной «обжигальной» избе одной из глухих деревень Тверской губернии покончил с собой крестьянин Григорий Васильев, получивший от односельчан прозвище Сорока. В определении уездного суда было написано, что он с «малолетства самоучкою выучился рисованию, а потом, женившись, занимался живописью у разных живописцев и такими трудами содержал свое семейство». Незадолго до гибели Григорий Сорока совместно с крестьянами деревни Покровское написал жалобу на своего помещика Н. П. Милюкова и отправил ее на имя царя Александра II. Жалоба была возвращена в Тверское присутствие по крестьянским делам, где ее показали Милюкову. Предполагают, что «за сделанные грубости и ложные слухи» Сороку приговорили к аресту и телесному



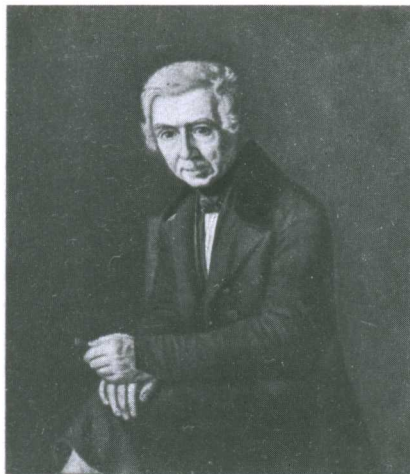
Г. Сорока.
Автопортрет.
Масло. Начало 1850-х годов.
44×36.

наказанию. Это, видимо, и предредило трагедию.

Так оборвалась жизнь талантливого живописца. Но, к счастью, сохранились его картины, дошли до нас некоторые, пусть случайные и разрозненные, сведения о его нелегкой судьбе. Родился Григорий Сорока 15 (27) ноября 1823 года в семье крепостного Василия Савельева. Детство провел в деревне Покровское, недалеко от города Вышний Волочек. Возможно, что он смог окончить одноклассную приходскую школу для крестьянских детей. Во всяком случае, на рисунках и картинах Сороки сохранились подписи, сделанные им самим. Видимо, еще в детские годы будущий живописец приохотился к рисованию.

Судьба Сороки сложилась бы так же, как у его деревенских одноклассников, если бы на него не

обратил внимание сосед помещиков Милюковых Алексей Гаврилович Венецианов, выдающийся русский художник, человек большой души. С начала 1840-х годов юноша часто и подолгу гостит в Сафонкове, имении знаменитого живописца. Здесь вместе с молодым Эрасси, племянником Венецианова, он получает первые навыки живописного ремесла. В апреле 1842 года Венецианов с гордостью пишет о нем Милюкову: «Вот, мой почтеннейший Николай Петрович, возвращаю вам вашего Георгия с приростом, прирост этот



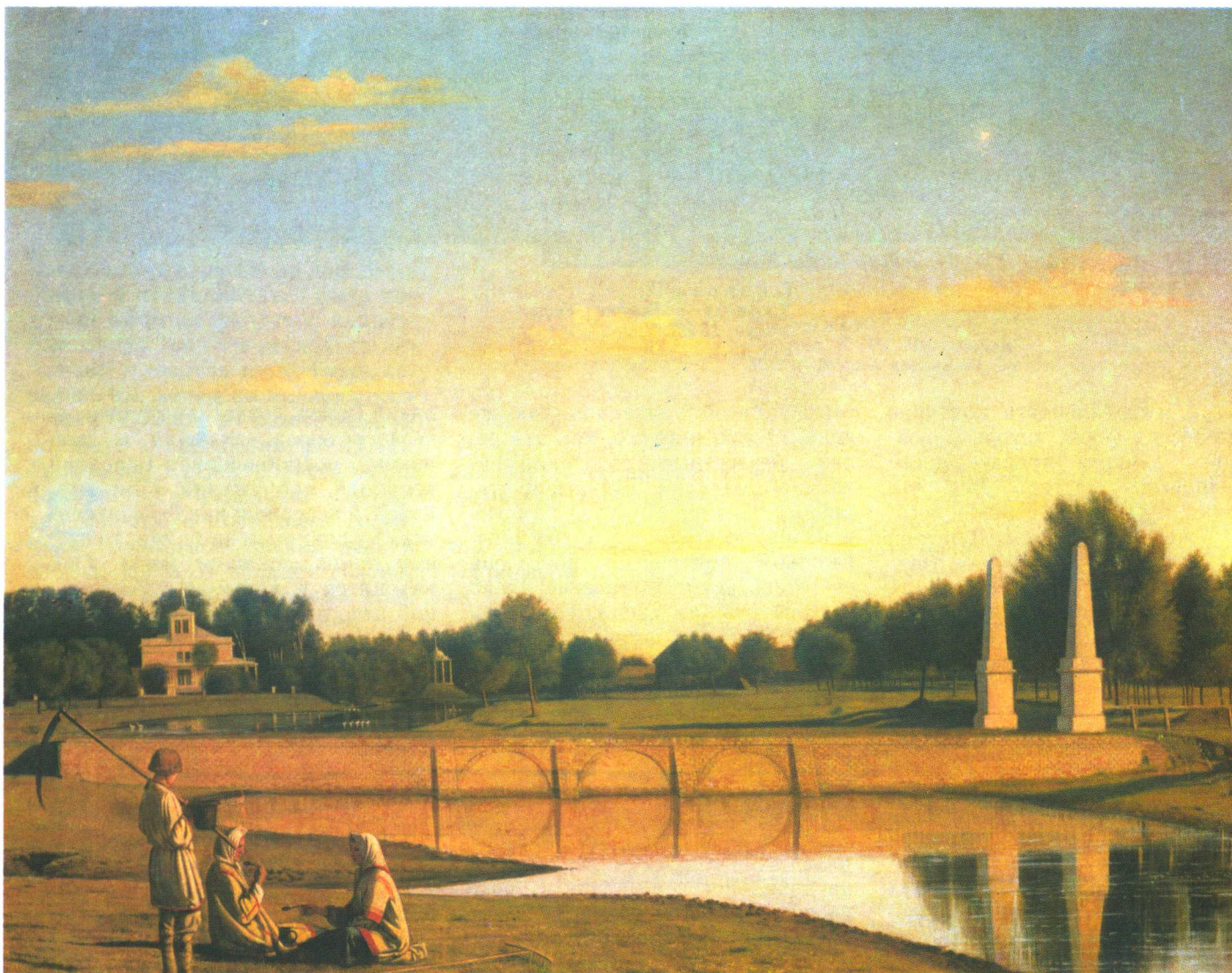
вы сами увидите. Долго моему Мише (Эрасси.— *Примеч. авт.*) надобно итти, чтобы до этой станции дойти, а Плахову уже и не попасть...» Если вспомнить, что Л. Плахов к тому времени был довольно известным художником, то станет очевидно, что похвала Венецианова очень весома. Тем более в отношении юноши, недавно взявшего в руки кисть.

Удивительно, что, следуя советам учителя, Сорока создает произведения самобытные, мало похожие на венециановские полотна. В его работах 1840-х годов

Г. Сорока.
Рыбаки.
Масло. Вторая половина
1840-х годов.
◁ 67×102.

Г. Сорока.
Портрет А. Г. Венецианова.
Масло. 1840-е годы.
34,9×30.

Г. Сорока.
Вид на плотину.
Масло. Не позднее 1847 года.
68×88.





Г. Сорока (?).
 Диванная в Богдановском.
 Масло. 1840-е годы.
 31 × 39,5.

нет той музыкальности контуров и изящества форм, которые свойственны лучшим произведениям выдающегося мастера. Все, что изображает Сорока, строже, веселее. Уже в ранней живописной вещи — «Гумно» (1840) — он тщательно передает материальность неуклюжих лаптей, холщовых платков, тяжелых, чуть поблескивающих гладких бревен. Совсем не изящны и скованные позы двух крестьянских девочек, откровенно позирующих молодому художнику. Григорий Сорока смотрит на мир глазами крестьянина. Все, что он воссоздает на холсте, с детства знакомо ему. Поэтому художник вовсе не ставит задачу проникнуть мыслью и чувством в «душу» природы, во внутренний мир людей. Образный строй его работ не лирический, а эпический; он рас-

сказывает об увиденном так же ясно, просто и зримо, как это делали безвестные создатели прикладных изделий, сказители старинных былин. Правда, заметна и неопытность юного художника: слишком контрастно построена светотень, неубедительно передана световоздушная среда. Но затем он создает ряд произведений, в которых спокойная интонация живописного повествования соединяется с совершенством исполнения. Речь идет прежде всего о таких пейзажах, как «Вид озера Молдино», «Вид на плотину», «Рыбаки».

Это широкие панорамные виды, включающие в себя всякого рода подробности и детали. Сорока словно перечисляет изображаемые предметы, выписывая каждую травинку, кустик, деревце. Так ве-

ликий Гомер, создатель древнегреческого эпоса, включал в свои поэмы подробнейшие описания кораблей, вооружения. При этом каждый персонаж как бы «закреплен» художником на одном, только ему принадлежащем месте. Они находятся в какой-то удивительной несоотнесенности друг с другом. Движения и жесты фигур (например, мальчиков в «Рыбаках») не соединяются в единое действие. Персонажи монументальны, напоминают некоторой застылостью изваяния, высеченные из камня.

Большие полотна Сороки лишены фабулы. Вот деревенская девушка беседует со знакомым парнем. Обедают две крестьянки. Молодой рыбак правит тяжелой лодкой. Но эти обыденные мотивы в силу эпичности, монументаль-

ности художественного строя воспринимаются как важные, значимые. Безыскусность рассказа, его кристальная чистота обнаруживают поэзию самой высокой пробы.

Одновременно с пейзажами Григорий Сорока пишет портреты А. Г. Венецианова, П. И. Милюкова, его внуков. Задача, которая стояла перед художником при работе над портретами, была проста: надлежало как можно точнее передать внешний облик моделей, чтобы сохранить его для потомков. Лишь в некоторых холстах пробиваются живые авторские интонации. Так, с явной симпатией писался портрет Венецианова. Сорока подчеркнул такие черты душевного склада знаменитого мастера, как доброта и ум. Венецианов предстает во всей своей человеческой широте, добросердечности. Непосредственностью детской натуры любит живописец в обаятельном портрете Лизы Милюковой. В отличие от величавых пейзажей образ полон лиризма. Изысканно-нежными становятся мазки, которыми моделируется лицо, тонкими — цветовые переходы. Зато портрет ее старшей сестры, Лидии Николаевны, написан гораздо сдержаннее; тщательно трактуя каждую деталь, художник дает сложную характеристику хорошо известной ему девушки. Здесь почти отроческое простодушие — и явное желание быть похожей на взрослую даму, капризный очерк губ — и несколько неловкая, угловатая поза. И уже, казалось бы, ничем не выдает своих чувств Сорока в замечательном портрете старого барина П. И. Милюкова. Крепостной художник бесстрастно фиксирует острохарактерные черты своего господина: обрюзгшие щеки, цепкий взгляд, крепкую посадку головы. Как бы сам собой, помимо воли мастера, возникает образ властного, уверенного в себе помещика, умеющего быть добрым и жестоким. Единственно точно датированной работой Сороки является картина «Кабинет Н. П. Милюкова в Островках». Она создана в 1844 году. Комната с сидящим на длинном диване мальчиком, сыном Милюкова, изображена художником с большим мастерством. В окна льется мягкий дневной свет, мир вещей погружен в легкий полумрак. Сорока любит хрупкостью и наивной грацией



Г. Сорока.
Портрет Е. Н. Милюковой.
Масло. Вторая половина
1840-х годов.
33 × 25.

мальчика, весомостью и материальностью дерева, металла, стекла, прозрачными тенями, разворотом пространства.

Григорий Сорока создал один из самых интересных натюрмортов в русской живописи XIX века — «Отражение в зеркале». Строго трактованные предметы царят — иначе не скажешь — на плоскости холста. Строгость формы смягчена ощущением красоты, изысканности материала, из которого сделаны вещи. Серебряный наперсток, шелковая, туго набитая подушка, полированная шкатулка красного дерева — все необычайно объемно, окутано воздухом. Но особенно обаяние придает картине сложная игра зеркальных отражений. В зеркале видны

две женщины, занятые разговором, — человеческая жизнь как бы вторгается в натюрморт, «мертвые вещи» хранят тепло человеческих рук, приобретают осмысленность...

При взгляде на эти ясные, гармоничные полотна может возникнуть мысль, что жизнь Сороки складывалась в 1840-е годы если не счастливо, то, во всяком случае, беспечально. Однако факты свидетельствуют об обратном. Его надежда покончить с крепостной зависимостью, стать свободным художником окончательно рухнула. Вместо «вольной» он получил должность садовника. Вскоре последовал другой удар. В декабре 1847 года разбился, упав с опрокинувшихся саней, Алексей

Гаврилович Венецианов. Оборвалась последняя нить, связывавшая Сороку с миром большого искусства. Отныне он обречен на безвестность и подневольное существование в качестве слуги, дворового.

Свидетельством духовного надлома стал автопортрет художника. Лицо юноши с гладко причесанными волосами кажется спокойным, однако за внешней неподвижностью черт ощущается сильное внутреннее напряжение. Взгляд оказывается неожиданно тревожным, обращает внимание «неправильность» моделировки радужки глаза — блик просматривается и на затененной стороне лица. Очевиден контраст между обликом простого деревенского юноши, дворового, и сложной духовной жизнью творческого человека, «артиста».

На протяжении первой половины 1850-х годов Сорока создает несколько пейзажей, которыми завершается его художническая деятельность. Эти работы небольшого размера, в которых воссоздаются уже не широкие пространства, а камерные уголки природы. Почти неизменно присутствуют там белая часоуенка, паром, юные крестьяне — рыболовы. Видимо, изображал Сорока лишь самое родное, близкое. Попав в его картину, любая частица внешнего мира одухотворяется, будучи высветлена взглядом художника. Перед нами — создания человека, утратившего юношескую наивность взгляда на окружающее, оставшегося крепостным. Человека, безуспешно пытающегося укрыться от нелепостей и тягот жизни в своем маленьком мирке — с белой часоуенкой и густыми камышами. Но мир Сороки, все более сужаясь, становится зыбким, неустойчивым, хрупким.

Прошли десятилетия после смерти мастера, прежде чем его картины появились в музеях, а имя стало известным. Судьба картин Г. Сороки оказалась счастливее, нежели жизнь их создателя. О них пишут, их внимательнейшим образом изучают. Интерес к ним не прихоть моды, он и впредь будет сохраняться, расти. Ведь в полотнах этих запечатлелась душа самобытного русского художника.

В. ОБУХОВ

Как оформить стенгазету?

В этом году меня впервые выбрали в редколлегияу класса. Работы много, и она мне нравится. Хочется, чтобы номера нашей стенной газеты были интересными. Но не всегда это удается. Не могли бы вы рассказать об основных принципах оформления стенгазеты, особенно праздничной?

Лена Савина, 14 лет, г. Киев

Представьте себе на минуту, что перед вами чистый лист ватмана и надо выпустить стенную газету к годовщине Великого Октября. Вы быстро и верно распределите пространство листа и напишете яркий заголовок. Шесть-семь небольших заметок будут отделяться друг от друга рисунками. Передовую статью обязательно свяжите с непосредственными делами класса, пионерского отряда. В газете, конечно, будет информация о том, как вы закончили первую четверть и работали в учебно-производственном комбинате, как действует ваш КИД, как прошла в дружине неделя революционной славы, посвященная годовщине Великого Октября. Расскажите также и о бывших учениках вашей школы, кем они стали, почему им нравится избранная профессия.

Но каждый из вас знает, какого труда стоит выпустить хороший номер газеты. И все же в настоящее время, наверное, нет такого класса или школы, где бы не выпускалась стенгазета. Нельзя представить школьное помещение и без стендов о миролюбивой внешней политике Советского государства, событиях в стране, о жизни пионерии и комсомола.

Стенная газета интересна, когда она рассказывает непосредственно о жизни коллектива, когда ее выпускает широкий круг юнкоров, когда информация оперативна, убедительна и мобилизующа.

Так что же самое главное в газете? Конечно, содержание. И прежде чем взяться за выпуск номера, обдумайте и составьте план, наметьте вопросы, которые необходимо осветить, да и сама школьная жизнь подскажет вам, о чем и о ком писать. Главное, чтобы содержание газеты было боевым, искренним, интересным.

Планируют номер, распределяют темы и задания члены редколлегии. Стремитесь подготовить материалы о жизненной позиции комсомольцев, об отношении к товарищам, умении держать свое слово. Старайтесь раскрывать эти важные темы на конкретных примерах.

Заметка в газете может вызвать перемены во мнениях, настроениях и поведении ребят, а может пройти бесследно, если она сделана формально.



Чем глубже юнкор докапывается до истины, чем глубже узнает тему, тем большего уважения он заслуживает.

Важно, чтобы все без исключения члены редколлегии принимали непосредственное участие в подготовке номера. Можно обсудить и реакцию класса на вышедшие номера.

Обязательное требование к редакционной коллегии — знать мнение читателей о стенной газете, видеть, какова действенность каждой заметки. Особое внимание — сатирическим заметкам и карикатурам. Нужно быть очень деликатным и объективным в оценке поведения своих товарищей. Помните: в ваших руках такое оружие, как слово и кисть. Недаром говорят, что словом можно поднять людей на бой, но словом можно и ранить человека.

Оформление стенной газеты определяется содержанием. Оно должно обладать стилевым единством. Характер цветового оформления, рисунки, шрифт — все решается как бы в одном характере. Особенно это относится к поискам цветового решения. Пестрота недопустима, все обязано гармонически взаимодействовать, вести к общей выразительности. Цветовой строй газеты также отвечает ее содержанию. Но все это не значит, что в новогодней газете обязательными элементами являются синий фон,



зеленая елка и белые снежинки. Цветовое решение может быть и черно-белым с включением интенсивного цветового пятна.

Как и всякая работа художника, работа над оформлением стенной газеты начинается с э-

кизов, с поисков главного декоративного образа, который объединит все ее элементы. Варианты решения композиции отличаются большим разнообразием. Можно ввести какой-то крупный центральный элемент декора или ритмический рисунок, который явится как бы орнаментальным фоном для всего номера. Или построить композицию на разбросанных по всему листу иллюстрациях, их отношении ко всему полю листа, их общем равновесии. От целостного композиционного решения зависят место и величина заголовка.



Когда единая композиционная схема найдена, делают эскиз в цвете. После этого все материалы: заметки, фотографии, рисунки — раскладываются на листе в соответствии с эскизом. После уточнения приступают к окончательной стадии работы — легкой карандашной разметке, наклейке материалов и написанию шрифта.

Стенгазету желательно выполнять на бумаге, наклеенной на подрамник или специальный щит, — это существенно улучшит ее внешний вид.

Художник-оформитель стеновой газеты обладает большими возможностями. Однако и для нее обязательным является общепринятый порядок расположения материалов. Газетный лист условно делится на несколько частей: заголовок, открытие, центр, отлет, подвал. Самые видные места — открытие и центр — отводятся наиболее важным материалам. В конце листа, на отлете, помещаются такие материалы, как хроника, шутки и пр. Литературная часть — очерки, стихи, фельетоны, как правило, помещаются в подвале, то есть нижней части газеты.

Формат и величина рабочего поля стенгазеты определяются тем, что читать ее приходится стоя. Поэтому середина рабочего поля газеты, то есть поля, занятого текстами и рисунками, по высоте должна находиться на уровне глаз читателей (в старших классах — на высоте около 150—160 см от пола, в сред-

них — примерно 140 см). Общая высота рабочего поля при этом не должна превышать 60—70 см, по длине же оно практически может быть любым. Развернутая в длину газета удобна тем, что ее одновременно могут читать несколько человек. Наиболее важные заметки можно выделить написанием текста иным шрифтом, иной шириной колонки или сопровождением текста иллюстрациями, заставкой и концовкой.

Заголовок газеты лучше всего делать четким, легко читаемым, красивым, но без всякой вычурности. Наилучшая величина заголовка — $1/4$ газетного листа по высоте. При таком отношении он зрительно не давит на расположенный под ним материал, но и не теряется на его фоне. Правда, нередко в торжественных номерах, когда газета выпускается особенно нарядной, часть ее, лежащая выше рабочего поля и отданная заголовку и какому-нибудь красивому декору, может быть повышена.

Лозунг в газете должен быть как можно более коротким. Его пишут достаточно крупно, простым, удобочитаемым шрифтом. Лозунг открывает газету, поэтому его располагают под заголовком, но выше всего остального материала.

Заголовки и иллюстрации обращают на себя внимание читателя в первую очередь. Они пишутся в полном соответствии со значимостью и содержанием помещенных под ним статей. Читатель прежде обратит внимание

на более крупный или яркий заголовок и прочтет помещенную под ним информацию. Заголовок укладывается в ширину статьи, по бокам его следует оставлять интервалы, которые будут отделять его от соседних. Величина шрифта заголовка хорошо соотносится с величиной шрифта заметки.

Стенгазету украшают иллюстрации: они радуют глаз читателя, дополняют и развивают текст, иногда даже могут заменить собой отдельную заметку или критическую статью. Уточняя место каждой иллюстрации в композиции листа, прежде всего учитывают, является ли она самостоятельной или иллюстрирует определенный текст. В последнем случае место иллюстрации определяется положением соответствующего ей текста или наоборот. Самостоятельные иллюстрации, особенно если их мало, предпочтительнее ставить в верхней части листа, так как верх в газете — «ударнее» низа, он в первую очередь привлекает внимание читателей. При наличии в газете особо важного материала следует располагать иллюстрации поближе к нему.

Дорогие ребята! Принимая участие в оформлении школы, выпуске стенных газет, вы занимаетесь очень нужным, ответственным делом. Пишите нам о трудностях и радостях этой работы. Желаем успехов!

Н. ШУБИНА,
старший редактор
издательства «Плакат»

**АБВГДЕЖЗИАМНОПФХЦ
ЧШЫЭЮЯабгдежзилонр
цшвэюяь!**

ПППП

ТЕПАИ

Хорошие результаты дает применение трафаретов. Трафареты можно сделать на весь текст, на одну строку или слово, но лучше иметь побуквенные — они могут быть использованы многократно. Трафареты вырезаются из бумаги, клеенки или пленки. Бумажный трафарет с одной стороны протирается олифой. Краска по трафарету накачивается поролоновым валиком, тампоном или трафаретной кистью, которую можно сделать из малярной ручной кисти или из помазка для бритвы. Небольшой кистью закрашиваются перемиčky, оставшиеся после работы трафаретом. Применение трафаретов позволит получить более качественное исполнение шрифтов.

Увеличивая толщину основных штрихов, получаем полужирные и жирные шрифты. И наоборот, в случае увеличения внутрибуквенного просвета при неизменной толщине штрихов образуются светлые шрифты, которые следует применять осторожно, так как они читаются несколько хуже, чем нормальные и полужирные шрифты.

Даже в одной группе шрифтов построение начертаний отдельных букв может быть различно. Для того чтобы из букв собрать слово, надо разместить эти буквы на определенном расстоянии друг от друга. Это расстояние называется межбуквенным просветом, который зависит не только от заданного размера, но и от кон-

фигурации составляющих букв. Для соблюдения определенного ритма шрифта межбуквенные просветы должны смотреться одинаковыми по размеру, а для этого соблюдайте примерно одинаковые площади просветов.

В среднем нормальные просветы между буквами могут быть равны минимум ширине внутрибуквенного просвета или толщине основного штриха, а максимум — ширине средней буквы, если текст пишется в разрядку.

Нормальный просвет между словами равен ширине средней буквы, но если межбуквенные просветы увеличены, то он должен быть увеличен до размеров, втрое превышающих межбуквенный просвет.

АФРИКАНСКИЕ МАСКИ

Маска... знакомое слово. Когда же она появилась? Античный театр? Или, может быть, Древняя Русь, представления бродячих скорморохов? И первое и второе. Только везде история у маски была собственная.

Сахара. Четвертое или третье тысячелетие до нашей эры. Пустыни еще нет, она появится позже, неумолимо пойдет на цветущую саванну, засыплет песчаными бурями, превратит зеленый ковер в ровную поверхность, покрытую квадратиками потрескавшейся глины. Здесь жили племена охотников и скотоводов. Они умели разрисовывать скалы: многоцветные фрески сохранились и поныне в Тассилин-Аджер, Фецфане, Джаббарене и других районах пустыни. И вот — рисунки первых масок, нанесенные на скалу в Сефаре толстым слоем цветных глин. Люди в личинах — на скалах и в Тассили. Высота изображений около метра. Есть и женщины в масках — сегодня такого в Африке не увидишь. Видимо, у древних сахарских пастухов были другие обычаи. Исследования, проведенные этнографами, позволили установить, что художники, создававшие эти творения, испытывали влияние культуры Древнего Египта и Средиземноморья. Но заметны и элементы чисто африканского стиля, и в масках они наиболее сильны. Это смешение понятно: Сахара в те времена была перекрестком между Африкой и средиземноморским миром, и искусство ее жителей впитало культуру многих племен и народов.

Маски известны далеко не всем народам Африки. Их распространение ограничено. Это главным образом западная часть континента. А вот народы Восточной Африки личин не знали, за исключением племени маконде в Северном Мозамбике и Южной Танзании. Правда, некоторые народы Юго-Восточной Африки применяют в обрядах ряжение, но оно очень скромно и состоит в основном из жгутов соломы. У бушменов и готтентотов вообще не было масок, несмотря на то, что первые всегда считались прирожденными художниками.



Какие материалы брались для изготовления масок? Дерево, кость, металлы, кожа, перья, растительные волокна, рога, раковины, бусы, разноцветные красители. И все это использовалось с большим вкусом. Рассматривать эти произведения искусства в музее или на репродукциях недостаточно. Там они производят не то впечатление, на которое рассчитаны.

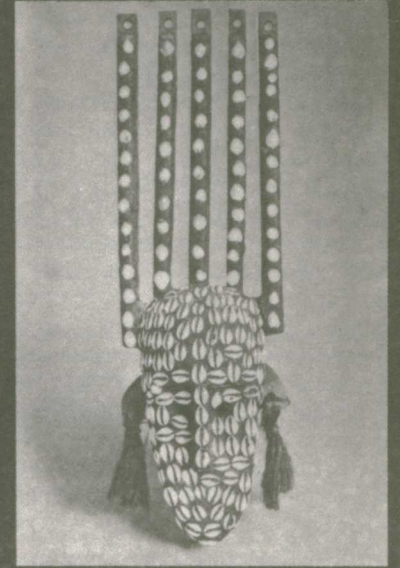
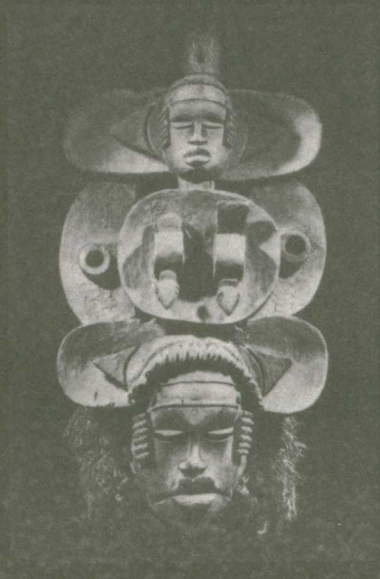
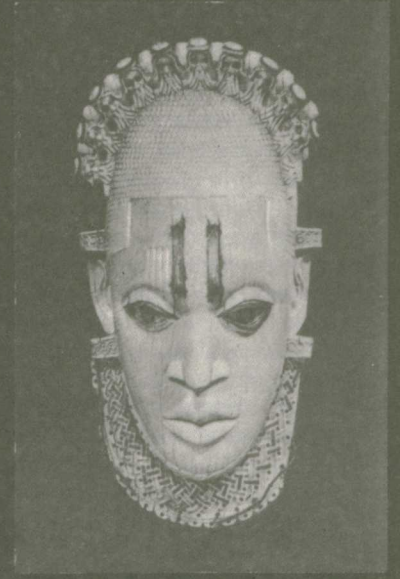


Действительно, вдумайтесь: африканцы не воспринимают личин отдельно. Они надеты на живых людей, которые не стоят на месте. Весь набор маскарадных средств — от наголовника до бахромы одеяний, украшений-погремушек — рассчитан на мелькание. Пусть будет медленное шествие или головокружительная пляска — маска живет, движется под звуки барабана. А иногда — так задуманы некоторые маски народности сенуфо из Республики Берег Слоновой Кости, представляющие гиену или бабуина, — личина может выплюнуть трут: воображаемый огонь, который горит во рту священного животного.

Главная сила воздействия маски на сознание окружающих — в личности ее носителя. Африканцы свято верили и верят, что в маске воплощается дух умершего предка или какой-нибудь стихии, например воды. Конечно, зрители догадываются, кто скрыт под личиной, но эмоциональное напряжение во время церемонии заставляет верить: да, действительно она воплощает тот или иной образ.

Когда зародились первые обряды такого рода? Корни их — в глубокой древности, но они живут и в наши дни, в ритуалах так называемых тайных союзов. При родовом строе они объединяли всех взрослых мужчин. Верховодили старейшины, знахари, колдуны. Они использовали тайные союзы для усиления своего влияния. Во время церемоний их члены скрывались под масками, якобы воплощавшими духов, и вещали измененными голосами. Женщинам и непосвященным запрещалось присутствовать при церемонии. Едва слышав звуки, предупреждавшие о начале шествия, они надолго скрывались в хижинах. Вот, например, ритуал тайного союза малийского народа догонов. Главный праздник у них назывался Сиги и справлялся раз в 60 лет. Его кульминационным моментом было появление Великой маски — воплощения мифического предка в облике змеи. Празднество начиналось на территории племени ару и потом несколько лет постепенно двигалось с востока на запад, пока не охватывало всей земли догонов — пограничные районы Мали и Верхней Вольты.

Великую маску изготавливали к празднику в каждом селении. Это



был похожий на змею деревянный шест красного цвета длиной до 10 метров с прямоугольной головой и орнаментом из черных и красных пятен. До нового праздника все это хранилось под наблюдением колдуна.

Великая маска — это скорее наголовник. Но все другие личины — маски в прямом смысле слова. Их надевали участники церемоний и дополняли причудливыми костюмами из разноцветных одежд. И если Великая маска непременно олицетворяла змею, то индивидуальные изображали различных животных и птиц: льва, гепарда, гиену, обезьяну, антилопу, сову, аиста, страуса, крокодила. Кстати, наиболее древние маски многих африканских народов были связаны именно с этим животным. Так, среди догонов бытует легенда о крокодиле — покровителе их народа. В незапамятные времена воины, преследуемые противником, остановились перед стремниной. В этот момент крокодилы, плывшие по реке, превратились в стволы деревьев и образовали мост для переправы. Догон благополучно перебрались на противоположный берег и оказались в безопасности. В благодарность они объявили крокодилов священными животными и стали вырезать маски, изображающие этих пресмыкающихся. Случалось, правда, что в масках воплощались и образы родного или чужеземного народа — жрецы, мусульмане, врачи-европейцы...

В древности у племен Африки зародилась вера в общее происхождение людей с тем или иным животным. Сегодня ученые называют это тотемизмом. Пережитки его можно найти даже у развитых африканских народов, например йоруба Нигерии. Родовые союзы у них названы по именам животных, и членам племени запрещено охотиться на тотемного зверя. В тотемических церемониях люди просили живность плодиться, а урожаи — быть щедрыми. Они старались приблизиться к своим предкам-тотемам, полулюдям-полуживотным. А для этого нужно было хотя бы внешне походить на них.

Обычны маски и реалистического типа. Однако большей частью облик животного сочетается с чертами человеческого лица. Взгляните на личины племени сенуфо, бамбара, догонов. Водруженные

на головы танцоров, они поражают художественной силой. Кстати, впечатлительность сородичей часто используют колдуны во время врачевания, когда надо внушить почтение, — они просто надевают причудливо раскрашенные маски, заставляя больных трепетать от страха.

Жизнь маски неотделима от жизни племени. Например, отдельные члены тайного союза, узнав о регулярно повторяющихся среди молодежи проступках, могли скрыть себя под маской, созвать юношей и девушек, а потом расправиться с виновниками бичом. Существуют и так называемые охотничьи маски. Их носят члены племен нупе и локо в Северной Нигерии. Это не что иное, как реалистически выполненная голова одного из известных видов птиц. Охотники-птицеловы закрепляют такую маску с помощью ремней и, скрываясь в высокой траве, откуда торчит голова «птицы», медленно и осторожно пробираются к жертве на удобное для выстрела лука расстояние... Одна из многочисленных функций масок — развлекательная. Шуты, скоморохи, клоуны высмеивают людские пороки, сатирически изображают европейцев, подчеркивая «странность» европейской одежды, ловко пародируя комические стороны поведения белого человека в тропиках. Спектакли масок пользуются огромной популярностью и приобретают порой политическую окраску. В красочных представлениях рассказывается о мрачной эпохе работорговли, о хищнической сущности колониализма. С развитием национально-освободительных движений вошли в обиход маски, изображавшие политических деятелей, выходцев из того или иного племени.

Часто можно слышать: африканцы любят все самое яркое. Это ошибочное мнение. Подобное можно сказать о жителях Латинской Америки, европейцах, австралийцах. Это лишь дань современной моде. Нет, африканцу вовсе не безразлично, какого цвета маска — коричневая ли, голубая с белыми полосками или красная. С древнейших времен цвет играл в жизни африканцев очень большую роль. Белый считался ритуальным у многих племен банту Южной и Юго-Восточной Африки, бушме-

нов пустыни Калахари. Те, кроме того, выкрашивали в рыжий цвет волосы девушкам для некоторых священных обрядов.

Краски пришли в современный мир африканцев из глубокой древности. Наскальные рисунки прошлых тысячелетий раскрывают их символику. Для росписей употреблялись красная, желтая, оранжевая, черная и белая краски. Получали их из минеральных окисей: нагретая окись железа при различных температурах дает множество оттенков красного, желтого и черного цветов; гематит дает красную, а болотная руда — желтую краску. Черную добывали из древесного угля, белую — из каолина, птичьего помета и сока молочая. Красящие вещества размельчали в порошок, смешивали с животным жиром, соком некоторых растений, молоком. Смеси получались очень устойчивыми. Наносили их всевозможными острыми предметами, кисточкой из шерсти антилопы, палкой с разлохмаченным концом, просто пальцами. Традиции сохранялись в течение тысячелетий, и лишь сегодня природные красители понемногу вытесняются в Африке синтетическими красками.

Настоящее африканское искусство глубоко традиционно. Изделия создаются в манере, свойственной племени. Резчики творят по образцам, передаваемым из поколения в поколение. Но не правы те, кто говорит, что современные африканские художники — лишь копировщики старого. Они настоящие творцы нового, но в традиционных рамках! Все дело в том, насколько сильным окажется художественный талант мастера, как прочно коренится он в родной африканской почве.

Глубоки и во многом еще не изучены богатые традиции деревянной африканской маски. Она существовала в древности вместе с терракотовой и обогнала ее по разнообразию форм, красок. Но Африка есть Африка — влажный тропический климат и термиты ограничивают век деревянного изделия двумя-тремя десятилетиями, дерево не камень. Сегодняшние африканские маски — прямые наследницы древних личин. Изучать их — значит изучать прошлое и настоящее неповторимой культуры огромного континента.

Н. НЕПОМНЯЩИЙ

ХУДОЖНИКИ — ДЕТЯМ

Этот праздник надолго запомнится учащимся средней общеобразовательной школы № 17 города Мытищи Московской области.

Союз художников РСФСР подарил школьникам коллекцию работ известных советских мастеров графики. По инициативе творческого союза за последние годы в городах и селах России открыты более 60 картинных галерей, где экспонируются произведения живописи и графики. И вот впервые подобная галерея появилась в обычной школе Подмосковья.



Звучит музыка, секретарь комсомола школы Оля Вышегородцева разрезает алюю ленту. Выставка открыта! Учащиеся, их родители, учителя с интересом разглядывают работы. В графических листах отражены героическая история нашей страны, подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, мирный труд, тема комсомола, молодежи.

Заслуженный художник РСФСР А. Зыков в своем выступлении отметил, как важно это событие и для детей, и для художников сегодня, когда вступила в действие реформа общеобразовательной и профессиональной школы, направленная на гармоническое развитие личности, усиление внимания к качеству преподавания изобразительного искусства. О своих творческих планах ребятам рассказали почетные гости — ведущие художники Москвы и Подмосковья.

Школа в Мытищах станет своеобразным культурным центром: здесь намечено проводить встречи с видными живописцами, графиками, искусствоведами. Галерея систематически будет пополняться новыми произведениями изобразительного искусства.

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

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК

Основан в 1936 году

9. 1985

В НОМЕРЕ:

| | | |
|----|---|----------------------|
| 1 | РАЗГОВОР НА ВАЖНУЮ ТЕМУ Развивать чувство прекрасного! | |
| 2 | В ШКОЛАХ И СТУДИЯХ Юные художники Ленинграда | <i>А. Алехин</i> |
| 5 | ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ Изучая искусство | <i>Н. Фомина</i> |
| 8 | РАССКАЗЫ О ШЕДЕВРАХ И. Репин. Портрет хирурга Пирогова | <i>Л. Зингер</i> |
| 10 | ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА Городской пейзаж | <i>Л. Кандалова</i> |
| 15 | МАСТЕРА МИРОВОГО ИСКУССТВА Лука Лейденский | <i>В. Синюков</i> |
| 20 | «Слово о полку Игореве» | <i>А. Артемьев</i> |
| 24 | ПАМЯТНИКИ РОДИНЫ «...Славный город Каргополь» | <i>Г. Дурасов</i> |
| 28 | ХУДОЖНИК И КНИГА Панорама народной жизни | <i>Л. Денисов</i> |
| 33 | УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА Что вы знаете о перспективе (беседа третья) | <i>А. Гангардт</i> |
| 38 | МАСТЕРА РУССКОГО ИСКУССТВА Григорий Сорока | <i>В. Обухов</i> |
| 42 | ОТВЕЧАЕМ НА ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ Как оформить стенгазету? | <i>Н. Шубина</i> |
| 45 | Африканские маски | <i>Н. Непомнящий</i> |
| 48 | Художники — детям | |

Обложки:

1. Ян Вермер Делфтский. Вид города Делфта. Масло. 1660. 98,5×117,5. Маурицхейс. Гаага.
2. На занятиях. ДХШ, г. Выборг. Фото Л. Иванова. 1985.
3. А. Дюрер. Портрет Луки Лейденского. Рисунок серебряным карандашом. 1521. 24,4×17,1. Музей г. Лилля.
4. Г. Сорока. Отражение в зеркале. Масло. 1840-е годы. 41,5×38,5. Государственный Русский музей.

Главный редактор Л. А. Шитов

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

Макет художника В. Ф. Горелова
Художественный редактор Ю. И. Киселев. Фотограф С. В. Майданюк
Технический редактор В. И. Куркова

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

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 12.07.85. Подп. к печ. 16.08.85. А00865. Формат 60×90¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5. Уч.-изд. л. 7,1. Тираж 175 000 экз. Цена 70 коп. Заказ 1174.

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

DI

///



