

Юный ХУДОЖНИК

6 '91

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ

В. Крупин
Слово о русском Севере

1

КОНКУРС «ЖИВАЯ
ВОДА»

З. Подледная
Наследники традиции

2



ЗОДЧЕСТВО

Д. Геннадьев
«Как мера и красота
скажут»

5



МАСТЕРА СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА

В. Манин
Виктор Попков

10

УЧИТЕСЬ ВИДЕТЬ

С. Даниэль
Творчество и природа

14

Е. Павлова
Лица пушкинской
эпохи

18

ПРОМЫСЛЫ

С. Жижина
Резьба по бересте

22

КОСТЮМ

В. Конова
Наряд русской
крестьянки

24

РИСУНОК НОМЕРА

27

КНИГА

В. Терехов
Труд усердный,
безымянный

28



МАСТЕРА МИРОВОГО
ИСКУССТВА

Ф. Заничев
Хусепе де Рибера

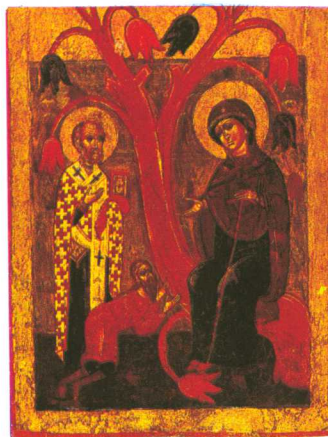
32



ИКОНОПИСЬ

Г. Дурасов
«Северные письма»

36



УРОКИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

С. Александров-Седельников
Архитектура в пейзаже

41

УРОКИ ДЛЯ САМЫХ
МАЛЕНЬКИХ

Л. Шалина
Вечерний пруд

45

НАШИ КОНСУЛЬТАЦИИ

В. Корешков
Дизайн в школе

46

НА ТРЕТЬЕЙ ОБЛОЖКЕ

Л. Головач
Показать красоту
ежедневности

48

ОБЛОЖКИ:

1-я. В. Попков.
Одна. Фрагмент.
Масло. 1966.

120×170.
Государственная
картинная галерея
Армении.

4-я. Чудо о Флоре и Лавре.
Икона конца XVII века.
Архангельский
областной музей
изобразительных
искусств.

УЧРЕДИТЕЛИ:

АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ СССР,
СОЮЗ
ХУДОЖНИКОВ СССР,
СОЮЗ
ПИОНЕРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
(ФЕДЕРАЦИЯ
ДЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ) СССР

УЧРЕДИТЕЛЬ — ИЗДАТЕЛЬ:

ИЗДАТЕЛЬСКО-
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная
коллегия:

А. Д. Алехин,
И. А. Андреева,
И. А. Антонова,
Д. Д. Жилинский,
Н. М. Иванов (отв.
секретарь),
Л. И. Иовлева,
Н. В. Колесникова,
В. Н. Ларионов,
В. А. Малолетков,
Т. Г. Назаренко,
С. С. Ожегов,
В. П. Панов,
Н. И. Платонова (зам.
главного редактора),
О. М. Савостюк,
Б. А. Свинин,
Б. С. Угаров,
Б. И. Шаманов,
С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
В. Я. Дургина
Художественный
редактор

Ю. И. Киселев
Фотограф
С. В. Майданюк
Ведущий номера
Н. В. Колесникова
Технический редактор
Е. А. Забелина

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

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

Перепечатка материалов
разрешается только со
ссылкой на журнал.

Сдано в набор 15.04.91. Подп. к
печ. 16.05.91. Формат 60×
×90/8. Бумага офсетная № 1 и
мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6. Усл. кр.-отт. 25,5.
Уч.-изд. л. 7,2. Тираж 141 000
экз. Заказ 2058. Цена 1 руб.

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

ISSN 0205—5791. «Юный
художник», 1991 г., № 6, 1—48.

СЛОВО О РУССКОМ СЕВЕРЕ

В. КРУПИН,

писатель

Н

едавно проходила в Москве вологодская выставка — иконы, резьба, кружева, домо- тканые коврики, картины. Я водил туда известного специалиста по России — японского профессора Накомото. Своим пророкам у нас не очень верят, а вот если француз скажет или японец, то да! Так вот, господин Накомото был просто потрясен. Хорошо говоря по-русски, он сумел высказать то, что чувствовали все мы: «Этой выставке цены нет. Она глубоко национальна и содержит элементы высочайшей духовности. Если бы она могла приехать в Японию, от посетителей не было бы отбоя».

Русский народ очень талантлив. Во всех краях и областях можно найти уникальные очаги народной культуры. Но Север все-таки сохранил больше. Об этом написано немало книг, например, «Лад» Василия Белова или исследование известного архитектора-реставратора Александра Викторовича Ополовникова. Хотелось бы подчеркнуть две вещи, несомненно повлиявшие на расцвет северного искусства: туда не дошла конница Чингисхана и там не было крепостного права. Северные леса да болота, которые мы сегодня безжалостно губим, остановили завоевателей, помогли сохранить заповедник древней русской культуры.

Северные крестьяне-творцы не служили хозяину, не обременялись, как теперь говорят, социальными заказами. И вместе с тем несомненно служение их одной общей идее — идее праведной жизни. Этому подчинено все: и архитектура избы, в которой не только было удобно жить, но и радостно работать, и внутреннее убранство храма, и костюм, и каждая мелочь из бытовой утвари. Красота была нормой жизни, и любое отклонение от нее оскорбляло. На Севере осмелили бы хозяина, который, построив дом, не завершил бы его достойной отделкой — коньком или охлупнем над крышей, резными наличниками. Или девушку, не имевшую в сундуке нарядов, вытканых и расшитых своими руками. Нарядов было огромное количество — сарафанов одних не меньше дюжины, рубахи, передники, шали, платки. С детства я запомнил пословицу, осуждающую людей за безкультурие в одежде, — «что в пир, то и в мир». И представляю себе неоднократно описанные у Акулова, Белова, Можяева, Тендрякова сцены раскулачивания северных крестьян, — какими же буржуями казались городским комиссарам крестьяне, жившие в высоких пятистенных на подклетьях избах, окруженных многочисленными постройками, с какой ненавистью потрошили они девичье приданое в сундучках... Но любовь народа к труду и красоте неистребима. Помню, сестры мои учились вышивать и болгарским крестом, и русским, и гладью. Начинали с малого — силуэта птички, а потом все усложнялось и усложнялось. Девочкам принято было дарить пяльцы. Как они радовались, вышивая подушечки для иглол, кармашек для ножниц, холстинку для «думочки»! Умение себя обслужить, бережное отношение к добру тоже было нормой.

Как-то я разговаривал со вдовой писателя Даниила Андреева, Аллой Александровной. Она прошла много тюрем и рассказывала, что женщинам и в камерах хотелось создать уют, и они вязали подзоры и украшали ими нары. Надзиратели ругались, обрывали: для чего? Арестантки отвечали: для уюта. Так и записывали в отчетах: «В камере обнаружено запрещенное: книги, письма и три уюта». Страсть и стремление к красоте для народа во многом было спасительным.

Где истоки этого несокрушимого эстетического чувства? Думаю, в природе. У мастериц дымковской игрушки на столах стоят живые цветы. Они свои краски под них равняют. На небо смотрят, сравнивают, какое оно утром, после дождя или к закату. Художники говорят: не только натура, но и время уходит. Я тоже это ощущаю. Если бы был художником, наверное, умер бы от бессилья. В природе в долю секунды происходят перемены, все время бегущий свет. Как его остановить? И вот это бессилье выразить красоту Божьего мира и жажда выразить ее всегда живы в человеке. Воздействие искусства, как воздействие молитвы, нельзя ничем измерить. Искусствоведы говорят про линии, прорисовки, и от этого чувство умирает. Заблуждаются те, кто думает, что, прочитав книги Лазарева или Алпатова, познали искусство Италии. Знание и постижение — разные вещи. Русский бытописатель Иосиф Волоцкий говорил, что перед иконами надо единствовать и безмолвствовать. Такого отношения к себе заслуживает и северное искусство.

Многие дети, открыв этот журнал, увидят такую красоту, которой вокруг себя уже не найдут. Надо признать: народное искусство берегли плохо. И не только разные обстоятельства тому виной, но и сами люди. Почему? Говорили: еще лучше сделаем. Есть в селе церковь, а крестьянам кажется, что «отделка плоха», давайте новую построим. И строили, и иконы поновляли, и не дорожили. Подумаешь, девушка сарафан порвала, она еще лучше выткет. Сядет за ткацкий стан да выткет. И только теперь, когда мы все стремительно стали терять, пришло понимание: собираем-то крохи да остаточки. Экспедиции поехали за иконами, нарядами, храмы свозятся в музеи деревянного зодчества. Все это от безвыходности, понятно. Обиднее другое — традиции уходят из жизни. Север ныне в тяжелом положении. И любование великими творениями предков должно подвигать нас не только к созерцанию, но и к трудам. Все это создавали не пришельцы с других планет, а такие же люди, как мы с вами. Поэтому надо учиться делать красоту своими руками. Не всем дано владеть иглой, как лучшим вышивальщицам, но расшить кофту, платок должна уметь любая девочка. Не всем дано построить церкви, подобные Кижскому погосту. Но владеть топором, чтобы выстроить дом, баньку срубить, должен любой мужчина. Стыдно быть неумехой и в наши дни. Смотрите, любуйтесь, познавайте, учитесь. Иначе как и с кем мы будем возрождать Россию?



КОНКУРС «ЖИВАЯ ВОДА»

НАСЛЕДНИКИ ТРАДИЦИИ



В дни летних каникул вместе с руководителями кружка «Народное творчество» Архангельского Дворца пионеров В. Н. Бурчевским и С. А. Амосовым школьники отправляются в «экспедиции за мастерством». Маршруты пролегают по деревням Мезенского, Вельского, Шенкурского районов Архангельской области, где издавна жители занимаются традиционным художественным ремеслом, каким всегда славился Русский Север. Народные мастера плетут из бересты корзины и туеса, лепят

глиняную посуду и игрушку. Из светлой сосновой щепы мастерят легких изящных птиц, по преданию, приносящих в дом счастье. На добротных ткацких станах, что до сих пор стоят во многих избах, женщины ткут веселую радугу напольных дорожек, а из разноцветных лоскутков создают уютные коврики — кругляши или, как их еще называют, «солнышки» и покрывала «лептяхи», словно собранные из живописных мазков. Здесь можно также научиться традиционному пряничному делу.

Ребятам охотно покажут и рас-

скажут, как создают узоры северной вышивки, как плетут кружева, вяжут крючком, на спицах пушистые варежки, как надо правильно заправить ткацкий станок. На кухонном столе девочки учатся месить тесто для знаменитых архангельских пряников «козуль», готовят сладкое разноцветье глазурного крема.

Мальчики постигают секреты плетения из бересты, посуды из корней сосны, резьбы по дереву, лепки фантастических животных и птиц. Вместе с мастером они отправляются в лес за материалом в особые, известные толь-

ко старожилам места. А потом наблюдают за его работой, выполняют различные задания.

В Архангельск ребята возвращаются духовно обогащенными. Они не могут забыть красоты лесов, рек с силуэтами деревянных резных храмов, еще сохранившихся в этих краях. Высокие клетки северных изб с лаковыми декором резьбы и бревнами-охлупенями в виде птиц и коней, венчающими крышу дома, — все это крепко входит в память, развивает фантазию и воображение, необходимые для становления творческой личности.

Затем в течение долгой зимы школьники постоянно обращаются к впечатлениям летних дней как к источнику вдохновения и красоты. Ведь в городском нашем быту, чрезмерно урбанизированном, заштампованном, такого почти не встретишь. Они пытаются почувствовать тепло бересты, дерева, уютность тканых изделий, проникнуть в тайну образов и фактуры материала, как это делают народные умельцы. И добиваются неплохих результатов, прежде всего убедительности пластических и цветовых реше-



Пряник «Петушок».

ний. Образное начало в сочетании с умелым овладением техническими приемами характерны для деревянной или глиняной игрушки. Естественны и органичны сочетания узоров лоскутов в одеялах и ковриках. В равной степени это относится и к изделиям из бересты в технике плетения или ажурной прорези. Веера крыльев щепных птиц словно трепещут и просятся в полет. Virtuозность и высокий профессионализм порезки крыльев из золотистой сосновой щепы, чув-

ство колорита и орнаментального ритма в украшении пряников определяются прежде всего глубоким усвоением народных традиций и приемов.

Народные мастера всегда большое внимание уделяли эстетике окружающей среды, передавали детям свое понимание красоты. Вот уже много лет в Архангельском Дворце пионеров работает также кружок «Эстетика быта». Им руководит Галина Ивановна Меньшикова, замечательный педагог, бережно и умело использующий в творчестве детей произведения народного искусства. Она знакомит школьников с резными и расписными прялками, глиняной и деревянной игрушкой, формами гончарной посуды, вышивкой, узорным ткачеством, народным костюмом. Большинство участников этого кружка — девочки. Поэтому программа ориентирована в основном на их интересы. Девочки создают композиции лоскутных ковриков и покрывал, шьют национальные костюмы для кукол, постигают искусство мягкой игрушки и архангельских пряников. Г. И. Меньшикова сама досконально изучила «пряничное ремесло». Мест-



Участники кружка «Народное творчество» за работой.

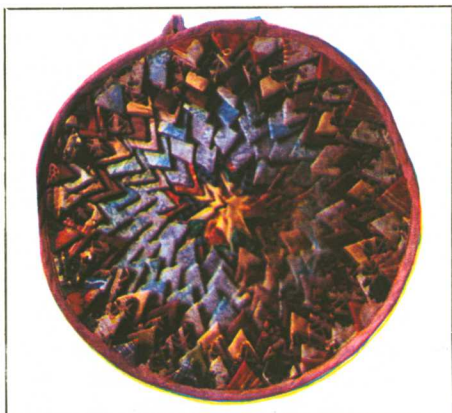
Игрушка лошадка.
Дерево, резьба.



Туесок.
Береста, плетение,
резьба.

Туесок.
Береста, плетение,
резьба, тиснение.





Коврик-кругляш
«Солнышко».
Ткань, шитье на машинке.



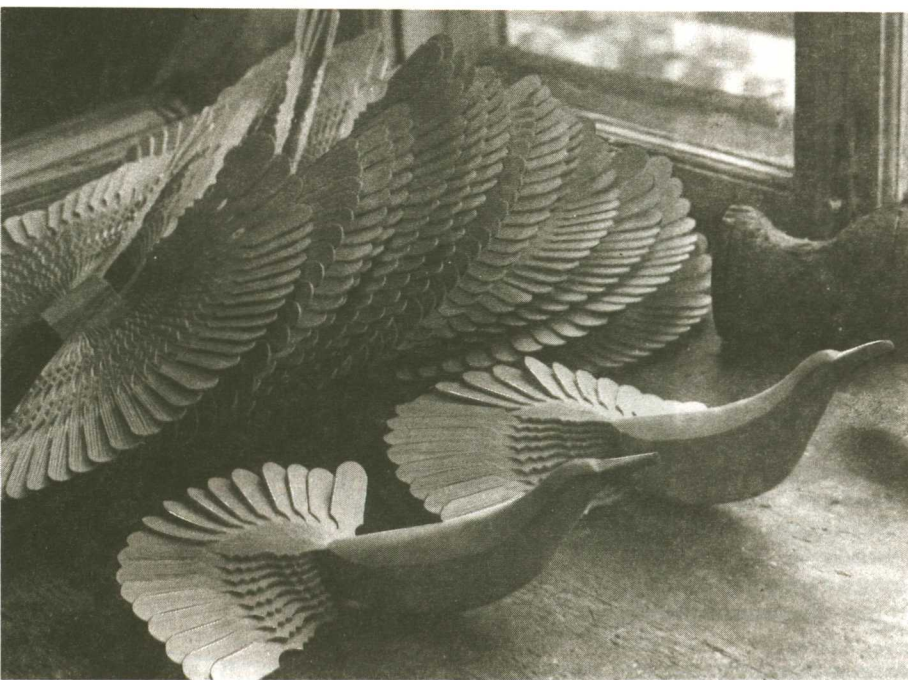
Пряник «Всадник».
«Птицы счастья».
Дерево, резьба, сборка.

ные архангельские знатоки поведали ей до тонкостей секреты замеса теста. Поэтому успехи учениц ощутимы и бесспорны.

В последнее время в работе обоих кружков наметилось новое перспективное направление. За одним столом во время занятий можно видеть школьников всех возрастов и увлеченных мам и пап, а то и бабушек. Совместное творчество в Архангельском Дворце пионеров, удачно начатое два года назад, обещает обогатить кружковую работу новым содержанием и поисками в развитии художественных способностей как детей, так и родителей.

Когда статья была подготовлена, из Архангельска пришло сообщение, что кружки «Народное творчество» и «Эстетика быта» преобразованы в Центр эстетического воспитания школьников и школу художественных ремесел. Выделено специальное здание. Школу возглавил Владимир Николаевич Бурчевский. Галина Ивановна Меньшикова руководит Центром эстетического воспитания школьников. Для ребят и взрослых открываются новые перспективы в приобщении к богатейшему наследию народного искусства.

З. ПОДЛЕДНАЯ,
кандидат педагогических наук



Каких только котов ученых не встретишь здесь! А русалок, царевен, капитанских дочек. Нежные и трепетные Татьяны Ларины, грозные цари Салтаны, мужественные Русланы. Сколько золотых рыбок и ненасытных старух у разбитого корыта! Все это яркое многообразие — в рисунках детей, участников конкурса «Мой Пушкин».

В выставочном зале редакции журнала «Юный художник» собралась жюри. Просмотрено более восьми тысяч работ, присланных из разных уголков страны. Иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина, рисунки, посвященные его жизни и творчеству, выполнены гуашью, акварелью, пастелью, тушью, простыми и цветными карандашами.

— Цель конкурса, — говорит председатель жюри, заслуженный деятель искусств РСФСР Л. В. Владимирский, — приобщение детей к Пушкину. Работы очень интересные. Пушкин был светозарным поэтом, и это не могло не сказаться на рисунках. Особенно яркие, праздничные гуаши получились у младших школьников. Многим ребятам близок юмор Пушкина, и они в этом же веселом ключе изобразили персонажи его сказок. Отрадно, что учащиеся старших классов читают не только те произведения поэта, которые входят в школьную программу. Некоторые из них выполнили иллюстрации к «Маленьким трагедиям». И все-таки хочется отметить, что в наших школах изучают Пушкина однобоко, в основном уделяется внимание общеизвестным сочинениям. Много портретов поэта. Клуб любителей книги при ДХШ № 6 Ленинграда прислал красиво оформленные рукописные книги со стихами Пушкина. Удачно найдены элементы книжного оформления. Жюри высоко оценило скульптуру учащихся Ленинградской городской детской художественной школы.

Подробный обзор конкурсных работ, имена победителей будут опубликованы на страницах «Юного художника» в следующих номерах. А пока сообщаем, что сто участников стали лауреатами конкурса. 280 работ вошли в экспозиции различных выставок. Пятнадцать участников конкурса приглашены в Москву на Пушкинские торжества. Великий русский поэт как бы говорит юным почитателям его творчества: «Здравствуй, племя, младое, незнакомое!»

А. ШИРИНА

„КАК МЕРА И КРАСОТА СКАЖУТ”



Незабываемы на Севере белые ночи. Чутко дремлет чернеющий сосновый бор; светлая гладь реки, могучные дома — все залито тихим жемчужным светом. На фоне немеркнувшей зари над всем земным, обыденным высоко взметнулся ввысь стройный шатер одной церкви, рядом виднеется россыпь главок другой и ажурный силуэт колокольни между ними. Завораживает это величавое, надолго запоминающееся зрелище, созданное вдохновенным талантом безвестных зодчих.

Строя свое поселение, крестьяне заранее определяли, где будет его центр, и этим композиционным центром становились в деревне — храм, в селе, объединяющем несколько деревень, — погост*. Бывало, погост ставили на перекрестках дорог — «розстанях», и к нему, словно лучи, сходились улицы — деревни. Вывишийся в центре храм, а чаще классический для Севера России ансамбль: высокая, просторная летняя и поменьше — зимняя церковь да колокольня объеди-

* Погост на Севере служил одновременно религиозным, культурным и торговым центром, часто больших округов.

няли воедино все постройки селения. Большие их размеры подчеркивали важное общественное значение погоста в жизни волости.

Деревянное зодчество Русского Севера органично слито с окружающей природой. В нем в полной мере проявилось тонкое художественное чутье народных мастеров. На местах равнинных, на низких берегах рек ставили они церкви могучие, стройные, словно бы противопоставляя свое строение монотонности окружающего пейзажа.

Церкви любили возводить и на высоких берегах озер и рек, чтобы отражались они в холодной глади вод и за многие версты были надежными ориентирами для всех «плавающих и путешествующих». Деревянные храмы строили и в стороне от селений, в рощах, где плотно обступали их ели да сосны, под ветками ко-

торых стояли древние, покосившиеся, замшелые могильные кресты.

Деревянное строительство в северном крае находилось в руках самого народа, и в нем особенно ярко проявились его вкусы и народные архитектурные традиции. Крестьяне сообща решали, что им возводить и кому это дело доверить. Затем заключали письменный договор с мастерами, который представлял собой схематическое описание будущего строения и нередко заканчивался словами: «а рубить, как мера и красота скажут».

Плотницкие артели состояли тогда из нескольких «слаутных» мастеров «первой руки», выполнявших самые ответственные работы, да подсоблявших им «товарищей-помочников».

Лес подбирали стройный, сосновый — «рудовый», или, как его еще называли, «кондовый», с мелкослойной смолистой древесиной. «Ронили» лес в зимнюю пору, когда дерево спит. Работали одним топором — пилы до конца XVIII — середины XIX века не употребляли, ведь пиленный лес легко впитывает влагу и скоро гнивает, а у рубленого дерева смолистые поры запечатаны на века. Бревна заготавливали одно к

Никольская церковь села
Бережная Дубрава.
1678.





Лядинский погост.
Покровская церковь.
1743. XVIII век.
Колокольня.
Богоявленская церковь.
1793.

Интерьер трапезной
Покровской церкви
Лядинского погоста.
Акварель. 1941.

Церковь Иоанна Златоуста
в селе Саунино.
1665.
Колокольня.
XVIII век.

одному, затем расчищали место под стройку и лишь тогда приступали к «окладыванию» первого венца будущей постройки.

Самые длинные бревна шли на трапезную — преддверие церкви, которая напоминала просторные боярские хоромы. Служила она и местом для «мирского» совета и сбора податей, здесь вершили суд, заключали сделки и хранили волостные документы. Пришедшие издалека богомольцы дожидались в трапезной начала службы, а после нее подкреплялись пищей перед дорогой. В храмовые праздники в складчину устраивали здесь пиры — «братчины» и «кануны», поминали всем волостным людом умерших. Трапезная к церкви примыкает с западной стороны, с восточной же у нее устраивается небольшой алтарный прируб.

После окладывания первого венца для крестьян-заказчиков был ясен план будущего строения, и они могли воочию представить его в натуральную величину. И затем венец за венцом росли стены будущей церкви. На нижние ряды бревна подбирали потолще, следили, чтобы ложились они по углам то комелем, то вершиной. «Вздымать» лес наверх помогали им сами заказчики. Когда церковная «стопа» поднималась над землей, приспевало время возводить кровли, шеи глав, ставить маковки с крестами. Прежде по тесовой кровле прокладывали слой берес-

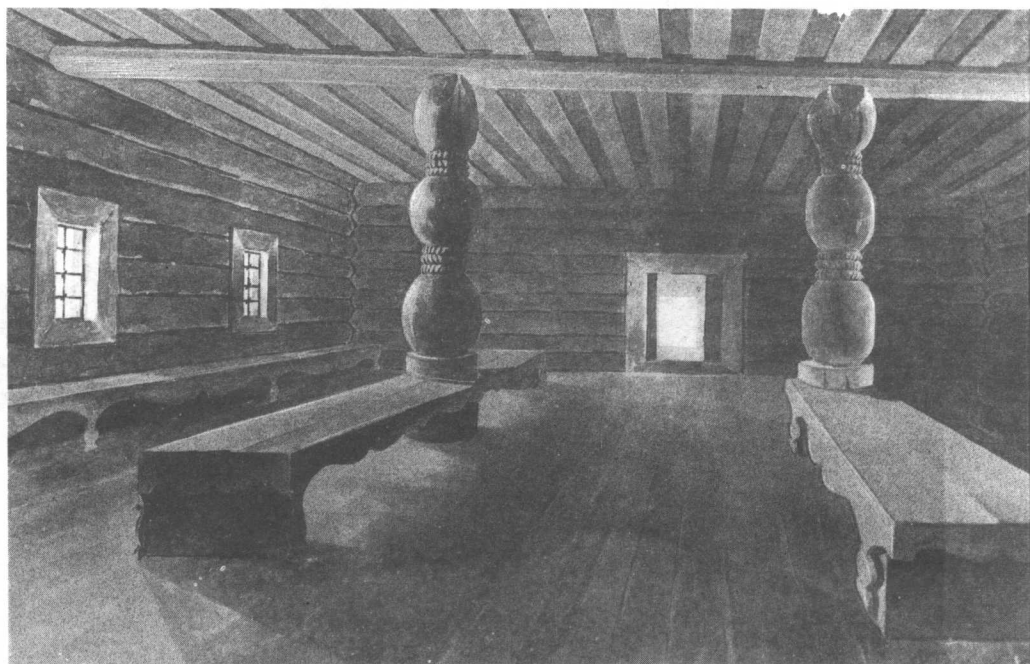
ты, чтоб оберечь ее от гниения, сверху же крыли чешуйчатым осиновым лемехом. На высоком срубе — «рундук» — ставили тесовое крыльцо на два всхода, украшая его «красным тесом» — досками с вырезанными на концах узорами. Строительство больших храмов продолжалось до двух лет, малые рубили за сезон и быстрее.

Северная земля — редкий заповедник деревянного зодчества, где можно встретить все основные типы русских церковных стро-

ений и множество их вариантов.

Самые простые — клетчатые часовни и церкви. Их можно было бы спутать с жилыми или хозяйственными постройками, если бы не стройная, словно еловая, шпикамаковка на щипце кровли.

Всего из одной клетки состоит маленькая, уютная часовенка XIX столетия из деревни Мамонов Остров, выстроенная на высоком взгорке, над безбрежным Кенозером. Легкая, она, казалось, вот-вот расправит свои крылья-полицы и взмоет над водной гла-





Пияльский погост.
Вознесенская церковь.
1651.

С п р а в а — Климентовская церковь.
1685.



Чекуевский погост.
Преображенская церковь.
1687.
Успенская церковь.
1675.

Сретенская церковь.
1893.
Колокольня.
1740.

дью. Укрупненный масштаб членений обусловлен ее местоположением: совсем небольшая, она должна была четко восприниматься издали. «Прозрачное» гульбище делало ее созвучной окружающему пейзажу.

Объем клецких церковных построек прост и целен. Он состоит из трех поставленных по продольной оси прямоугольных сруб-клетей, разновеликих по высоте и размерам.

Клецкие строения, подобно Троицкой церкви Елгомского по-

госта, являются далеким отголоском затейливо крытых древнерусских хором. Несколько верхних венцов их «стопы» развалены — сделаны один шире другого, и сверху возведена бочка, наподобие перевернутой вверх килем лодки с опиленным носом и кормой. Крытые осиновым лемехом, они светились то под цвет северного неба спокойной голубицей, то золотились в лучах солнца.

Типичной для деревянного зодчества Севера была и форма

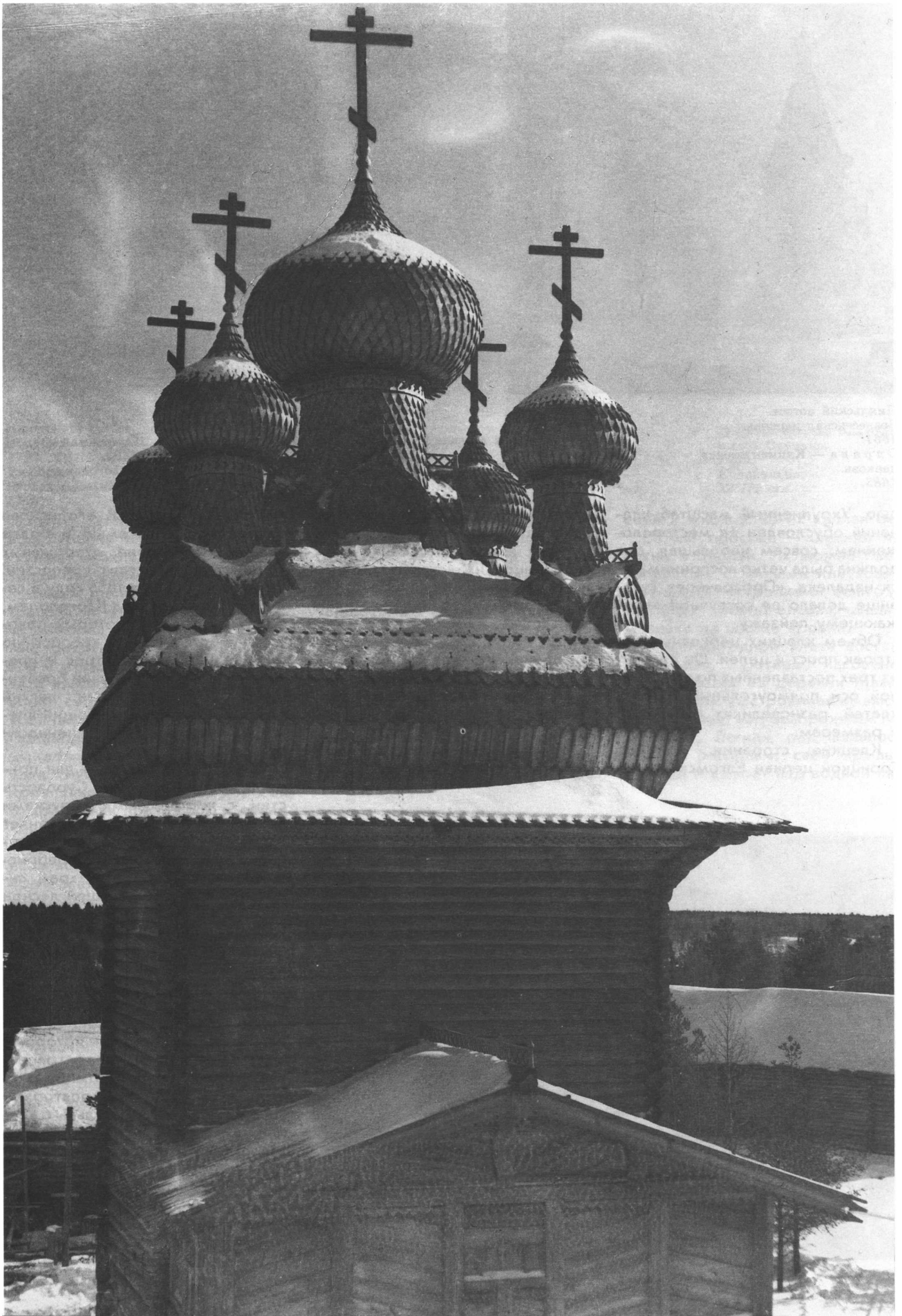
«круглого» храма. В его основе лежит сруб с восемью и более углами, наподобие сторожевых башен древнерусских крепостей. Таким построили в 1655 году в селе Красна» Ляга, под Каргополом, Сретенский храм, который походит на богатырскую крепостную башню. Объем его строг и предельно прост: на могучий бревенчатый сруб поставлен легкий стройный шатер, создающий впечатление взлета и отрешенности от всего мирского.

С востока и запада — два прируба, крытые бочками. Суровость стен, с живописными выпусками концов бревен по углам, оттеняет и ровная гладь шатра, и ювелирная отделка лемехом серебристых глав. Сегодня этот храм сиротливо стоит на большой лесной распадине в окружении берез.

Возводили на северной земле и шатровые храмы несколько иного вида. В строениях этих слились церкви клецкие и башенные. Их увенчанный шатром восьмерик приподнят над землей и покоится на квадратном срубе, к которому пристраивалась длинная трапезная. Продолговатую композицию строения усиливает повторяющийся ритм горизонтальных венцов, а противопоставляется им «взлетающий» ввысь шатер.

По этому образцу была построена в 1665 году в селе Саунине на архангельской земле церковь Иоанна Златоуста. Тридцатипятиметровая, высотой с одиннадцати-





этажный дом, встала она посреди золотого поля ржи, в некотором отдалении от деревень, и казалась уплывающим вдаль сказочным кораблем.

Близок к этому типу церковных построек Богоявленский храм в Лядинах, возведенный в 1793 году. Он покрыт не величавым шатром, а низкой кровлей, украшенной главками.

В основе удивительно стройной Вознесенской церкви 1651 года в селе Пяяла все та же высокая стопа, но уже крещатая в плане. С каждой из сторон к ней пристроено по приделу. Взглянешь на эту церковь — и шапка упадет с головы, ведь высотой она с пятнадцатизэтажный дом.

На том же правом берегу реки Онеги, но ниже по течению, стоит на взгорке вазенецкая Ильинская церковь 1786 года. В ее облике видится уже несколько иной образ: хоть и близка она своим общим решением к пияльской, но в ней нет той безудержной устремленности ввысь. Ее шатер возносится над волнистыми кровлями бочек, над своеобразно крытыми алтарными прирубками. На углах четверика пристроились небольшие башенки-теремки с кокошниками.

Окруженные вековыми деревьями, шатровые церкви — великаны и сами походят на древние могучие ели, высоко поднявшиеся над безбрежными северными лесами. Кажется, что проще и вместе с тем красивее невозможно что-либо придумать: сама природа подсказала строителям эту форму.

Новое время рождало свои архитектурные формы, и со второй половины XVII столетия начинают возводить на Русском Севере кубовые храмы. Их кровля словно невысокий причудливый шатер с криволинейным профилем, чем-то напоминающий бочку. Наиболее простые строения этого типа украшала всего одна поставленная в центре главка, как, например, у Успенской церкви 1675 года в Чекуеве. Пятиглавые же в общих чертах напоминают каменные храмовые строения. Трудно сказать, чем вызвано появление кубовых храмов — гонениями ли на шатер со стороны церкви или просто желанием зодчих сделать свои строения еще более нарядными, замысловатыми.

В храмах с кубовым покрытием фантазия строителей проявлялась в большей мере. Посмотрите, как дивно изукрашен статный, широкий сруб Вознесенской церкви 1668 года с берега реки Куши. Четыре малые маковицы встали поближе к центральной, а их высокие шеи окружены у основания теремками. Средняя же, большая, утверждена на крещатой, что на четыре стороны света, бочке. Под маковицами — нарядные ворот-



Сретенская церковь села Красная Ляга. 1665.

Вознесенская церковь Кушереевской волости. 1668.

Архангельский музей деревянного зодчества «Малые Корелы».

нички, на бочках и теремках — резные гребни, а тонкое, словно отчеканенное чешуйчатое покрытие оттеняет потемневший за триста с лишним лет мощный сруб, лишь изредка тронутый скромным узором.

На кровле Никольской церкви 1678 года в Бережной Дубраве маковиц уже девять: вокруг верхней, центральной, в два круга повели они хоровод. Церковная стопа подняла свой куб повыше, чтобы и с реки, и с суши далеко было видно это радостное ликование куполов.

Сродни ей и «вельми высокая и причудная» Преображенская

церковь 1687 года в Чекуеве. Она крещатая в плане и отдаленно напоминает пияльскую, но ее стопа перекрыта уже не шатром, а ладным пятиглавым кубоватым «верхом», да еще по луковичке-куполку выросло по сторонам, на бочках пристроек.

Вершиной плотницкого искусства стала Преображенская церковь, возведенная в 1714 году в Кижях. Из всех известных нам творений деревянного зодчества она самая сложная и самая нарядная.

Это уже иной тип ярусного храма. Состоит он из трех разновеликих восьмигранных срубов-ярусов, поставленных один на другой. К нижнему «восьмерику» с востока пристроен маленький алтарь, а с западной — невысокая трапезная и крыльцо с широкими всходами. С четырех же сторон примыкают еще и прирубы, которые завершаются сразу двумя, одна над другой, бочками с главками. Также и каждую из восьми граней среднего яруса венчают килевидные кровли с главками, образующими веселый хоровод. Малый верхний ярус имеет уже четыре кровли с маковками, расположенные по сторонам света. А между ними, на возвышенности, величаво утверждена большая центральная глава. Общее впечатление такое, что все купола, а число их — двадцать один, словно взбираются по уступам кровель к горной величавой центральной главе. Каждая же деталь этого дивного храма еще более подчеркивает впечатление общей устремленности в небо.

Деревянное зодчество по сравнению с каменным недолговечно. Грозны для него пожары, немилосердно и само время. Церковное строение в лучшем случае живет лет 300—350, но для этого необходимо ремонтировать кровли, заменять сгнившие бревна, а то и вовсе перебирать его до основания. В большинстве случаев такой ремонт делается несвоевременно и дивные произведения северорусского зодчества гибнут. А ведь каждое из них, несмотря на повторяемость конструктивных приемов, неповторимо, как неповторим и художественный облик тех мест, которые осеняют они своей благодатной красотой.

Д. ГЕННАДЬЕВ

Виктор ПОПКОВ



каждого художника есть свои любимые места, где ему хорошо думается и пишется, где рождаются образы самых лучших произведений. Для Виктора Попкова таким источником вдохновения стал Русский Север. Он отправился туда на этюды, в поисках новых впечатлений, и никак не ожидал, что обретет там главную тему своего творчества.

Вот как сам художник впоследствии вспоминал об этом: «Три года назад мне пришлось прожить 29 дней на востоке от Архангельска в деревне Зимняя Золотица и заездом побывать в двух деревнях на Мезени... Но Север не хотелось включать в свою творческую жизнь. Может быть, в этом виновато громадное количество работ: бесконечных пейзажей, церквей и натюрмортов из предметов, ставших декорацией, вышедших из употребления вещей, уже увиденных В. Стожаровым и другими. Поэтому я ехал туда просто посмотреть новые места, зная, что эта поездка первая и последняя. Приехав в Москву, я забыл крепко-накрепко про Золотицу и Мезень. Но проходило время, и в минуты, которые нельзя назвать радостными, мои мысли обращались к тому северному месяцу. Стало ясно, что так просто от Мезени мне не уйти. Где-то самое дорогое в прошлой жизни живет сейчас там...»

Было это в начале шестидесятых годов. Цикл картин «Мезенские вдовы» стал поистине взлетом в творчестве Попкова. Этими работами художник прочно вошел в историю советского искусства. Цикл создавался в течение десяти лет и был исчерпан только в 1973 году картиной «Сени». А год спустя трагически оборвалась жизнь самого художника. Он погиб нелепо, от пули инкассатора, сидевшего в машине. Последняя картина его была посвящена Пушкину и называлась «Осенние дожди». Было нечто символическое



в таком совпадении. Попков разделил трагическую судьбу большинства российских талантов. Их ранняя гибель — что это? Историческая закономерность или безумная растрата того колоссального духовного потенциала, которым так богат народ?

Лишь спустя годы стало очевидным истинное значение творчества Попкова, его огромное влияние на развитие современного искусства. Разумеется, не он один открывал новые пути в живописи. Новое направление формируется обычно усилиями нескольких художников. Время выдвигает пласт новаторов, но приоритет Попкова в этом процессе очевиден.

Он пришел в искусство в конце 50-х годов, окончив графический факультет Московского художественного института имени В. И. Сурикова. В это время плеяда молодых художников открыла простор творческому потоку, названному вскоре «суровым стилем». Попков присоединился к нему.

В работах 1960—1965 годов поразительно велики колебания художника между оптимистическим и драматическим восприятием действительности. Довольно разнообразны и перемены его живописно-пластических средств: от сочной, почти натурной живописи до экспрессивного, но скупого в цвете пластического языка. Жажда поиска своей выразительной манеры заставляла Попкова постоянно совершенствоваться, но

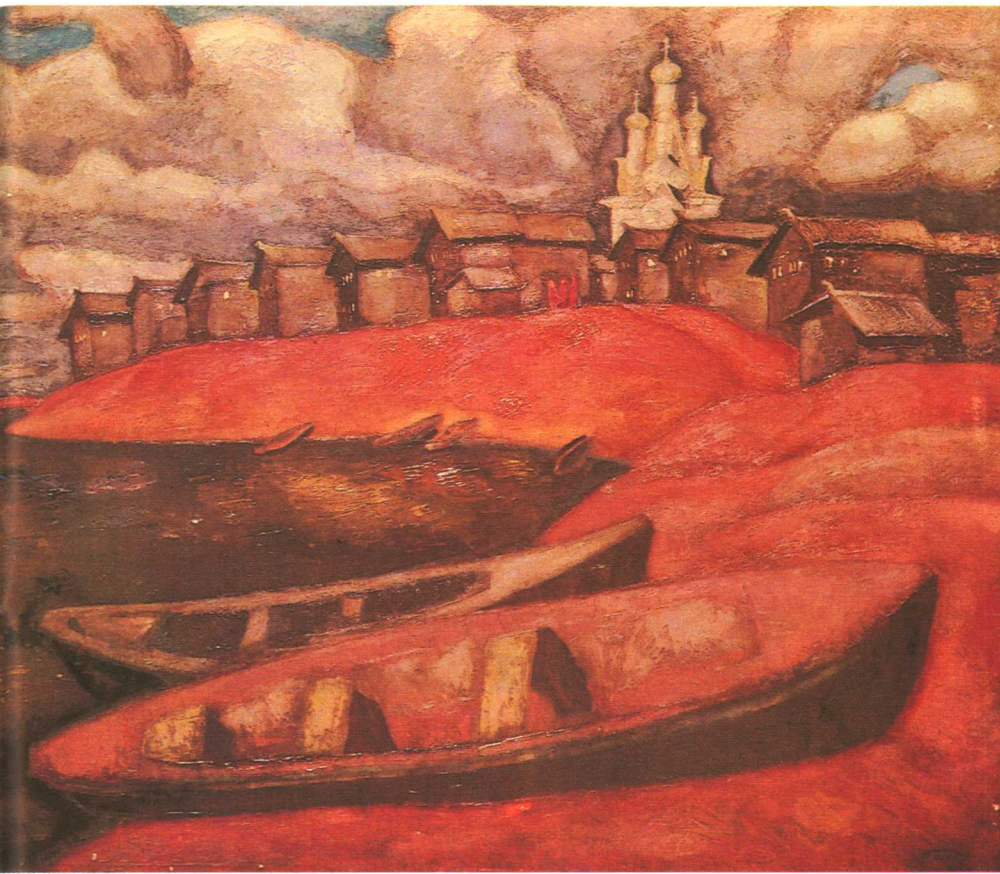
на этом пути ему пока мешало обилие тем и сюжетов.

О неисчислимых бедствиях войны художники писали постоянно. Попков подошел к этой теме не сразу, а осознав всю глубину человеческого горя, все неизбывное наследие войны, ощущаемое не в одном поколении. Работая в окрестностях Велегожа, художник поразился пустоте домов, где жили, а вернее, доживали свой век одинокие женщины. Он увидел в них таких же вдов, как и его мать. На Севере чувство неосознанной ответственности перед одинокими старухами обострилось. Возник замысел картин, которые сложились в цикл «Мезенские вдовы».

Каждый из холстов, представляя одну, настойчиво звучащую скорбную ноту, имел свой особый оттенок, дополнялся новыми красками и мыслями. Художник намеренно отказался от всего натурального, дабы усилить эмоциональное звучание боли. Он как бы дематериализует человеческие фигуры, читаемые бесплотными тенями былого («Воспоминания», 1966).

Сила действия этих фигур удивительна. Попков не разменивался на детали, ограждая себя от всего постороннего, ради выражения главного ощущения — строгой, даже торжественной печали-воспоминания. И «Одна», и «Старость», и «Ожидание» пронизаны чувством боли за человечество. Это мощное страдальческое чувство Попков разлил по всем своим северным полотнам.

Замысел картины «Воспоминания» возник во время поездки по Архангельской области с художниками Мызниковым, Бритовым, Юкиным и Калинычевой. Попков как-то рассказывал, что, наблюдая в избе старух, он представил композицию будущей картины в форме цветка. Старухи, поющие поминальные песни, раскрылись ему затаенным горем и одиночеством. Обращение к прошлому, к воспоминаниям было для них отрадой, источником, восполняю-



В. Попков.
Пролетающие птицы.
Линогравюра. 1966.

В. Попков.
Кимжа. Красный берег.
Темпера. 1967.
33×44.

щим силы для жизни сегодняшней. Фигуры женщин полны значительности.

Напряженные ситуации, за которой прочитываются сложные переплетения жизни людей, подчеркнута тусклым красным цветом одежды, резко звучащим на фоне серых бревенчатых стен. Автор не отвлекается на бытовые подробности, но вместе с тем не избегает «литературности сюжета».

Образам «Воспоминаний» присуща особая заостренность, противопоставленная медлительности течения сюжета. Острота — качество не только смысловое, но и изобразительное. Острые сухие фигуры, аскетичные лица, ломкие складки одежды, прямые линии пола, потолка, наталкивающиеся на параллели бревенчатых стен, — вся рисуночная часть картины представляет собой нечто готическое, колючее, отдающее забытым прошлым.

Центральным и, может быть, лучшим произведением цикла яв-

В. Попков.
Северная песня.
Масло. 1968.
Государственная Третьяковская галерея.



ляется «Северная песня» (1968). В картине встречаются два поколения, два уклада жизни — новый и старый. «Готически» угловатым старухам противопоставлены современные типы молодежи, которых отличают ярко выраженное благородство характеров, просветленность, интеллектуализм. Эти образы — блестящие находки Попкова, они открыли яркую серию интеллектуальных людей в нашем искусстве. Две группы людей даны в утонченном переплетении отношений. Два мира реального бытия сплетены и отгорожены.

Поводом для написания картины послужил реальный эпизод. В селе Зехнове на Мезени Попков и его товарищи по поездке встретились с фольклорной экспедицией, собирающей народные песни. Но драматический смысл картины глубже ее сюжетных рамок. Деревня еще живет старыми традициями, сохраняя свой жизненный уклад, культуру, поддерживая нравственный потенциал города. Городские жители желают проникнуться этой уходящей культурой. Но отторжение уже началось, пропасть между двумя укладами жизни все явственнее. Как сохранить связующую нить? Острая трактовка темы подсказывает выход, но лишь частичный. Остальное предстоит домыслить зрителю. Робкий свет надежды исходит от фигурки девочки, спрятанной за печью. От того, какой она вырастет, воспримет или отринет все родное, зависит будущее. В этой картине Попков поставил проблему национального масштаба в том же русле, как это позже стали делать в своих произведениях писатели Ф. Абрамов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Белов. Собственно, все картины северного цикла об этом.

Работы «Одна» и «Старость» также посвящены одиноким старым женщинам. Без слезливого сострадания и умиления, эти полотна несут правду о жизни русских вдов, о запустении северных деревень, где все здоровое, молодое население перебралось в город, и только ветхие старухи коротают век в родных местах. Следуя за авторской мыслью, зритель невольно задается вопросом: а что же будет дальше с этими огромными домами, с деревянными храмами, когда уйдут в иной мир эти старухи, держательницы жизни?



Попков, пожалуй, первым из художников глубоко вник в большую тему социального и духовного разорения российской жизни. По северным деревням пронесся уничтожающий смерч, разрушивший традиционные устои, обезлюдивший деревни, подвергший уничтожению стародавнюю народную культуру, представляющую взорам людей морщинистым полустертым ликом. Все окружающее видится мертвящим запустением, все на грани тотального умирания, опутанное паутиной, изображение которой в графическом листе «Окно»

повергает в забвение некогда высокие памятники культуры.

Не во всех картинах Попкова присутствует природа. Но, вводя в картину пейзаж, он не просто сопровождает им действие, а подчиняет пейзажу эмоциональный строй сюжета. Такой же смысл имеет пейзаж в картине «Сентябрь на Мезени». Он определяет эмоциональную тональность, задает всей проблематике психологическую окраску. В обрисовке природы художника не покидает конкретность мышления. Природа в его картинах воспринимается как



родная почва, разрыв с которой грозит человеку духовным отчуждением.

Образы мезенского цикла отличаются от распространенных в искусстве 60-х годов. Все героини здесь вроде бы на одно лицо. Это означает, что художник пишет не характер, а выявляет характеристичность образа. Для Попкова важен более типаж, нечто родовое, нежели индивидуальное. В этом заключается новый образный ход художника, воспринятый вскоре следующим поколением живописцев.

Картины, посвященные Северу, отражают большую народную драму, остро прочувствованную художником. Они печальны и трагичны, но все же в них нет безнадежности. Отношение к трагедии у Попкова было своеобразное. Задумавшись над его парадоксальным афоризмом, записанным на альбомном листе при подготовке к следующей картине «Хороший человек была бабка Анисья» — «Трагичность радостная». Эта картина близка по содержанию к «Мезенским вдовам», хотя написана по другому поводу. Но ее в какой-то мере можно считать завершением цикла. Вселенский, философский смысл сообщает «Бабке Анисье» особую значительность, делает ее как бы итогом целого периода в творчестве художника. В этой картине Попков поднимается до понимания безграничной ценности жизни. Мотив полотна — людская память и признательность, дарующая бессмертие даже маленькому человеку. Трагичность радостная...

В северном цикле есть одна работа, выпадающая из общего драматического настроения, — это «Северная часовня». Мальчик заглянул в часовню и увидел красочные росписи старых русских мастеров. Два мира — реальный



В. Попков.
Сентябрь на Мезени.
Масло. 1969—1970.
140×220.

△ Государственный Русский музей.

В. Попков.
Воспоминания. Вдовы.
Масло. 1966.
160×224.

◁ Государственная Третьяковская галерея.

В. Попков.
Северная часовня.
Масло. 1972.
175×105.

Государственный Русский музей.

и вымышленный — не противопоставлены. Первый лишь развивает, дополняет другой. Северная деревня написана светло и солнечно. Мальчик полон удивления, соприкоснувшись с таинственным миром искусства. Уравновешенна и сгармонированна цветовая гамма. Синее небо переходит в синезеленые луговины, затем в серые краски селения и коричневые часовни. И только росписи зажжены ярким цветом, спорящим с яр-

костью солнечного освещения. В «Северной часовне» художник вспомнил свое детство, мир простых, не избалованных радостями подростков. Но идея картины глубже — она в необычайной поэтичности деревенского бытия, в светлом мире познания, в радости перед неизведанным и во взаимной связи всего, что было, есть и будет на земле.

В. МАНИН,
кандидат искусствоведения

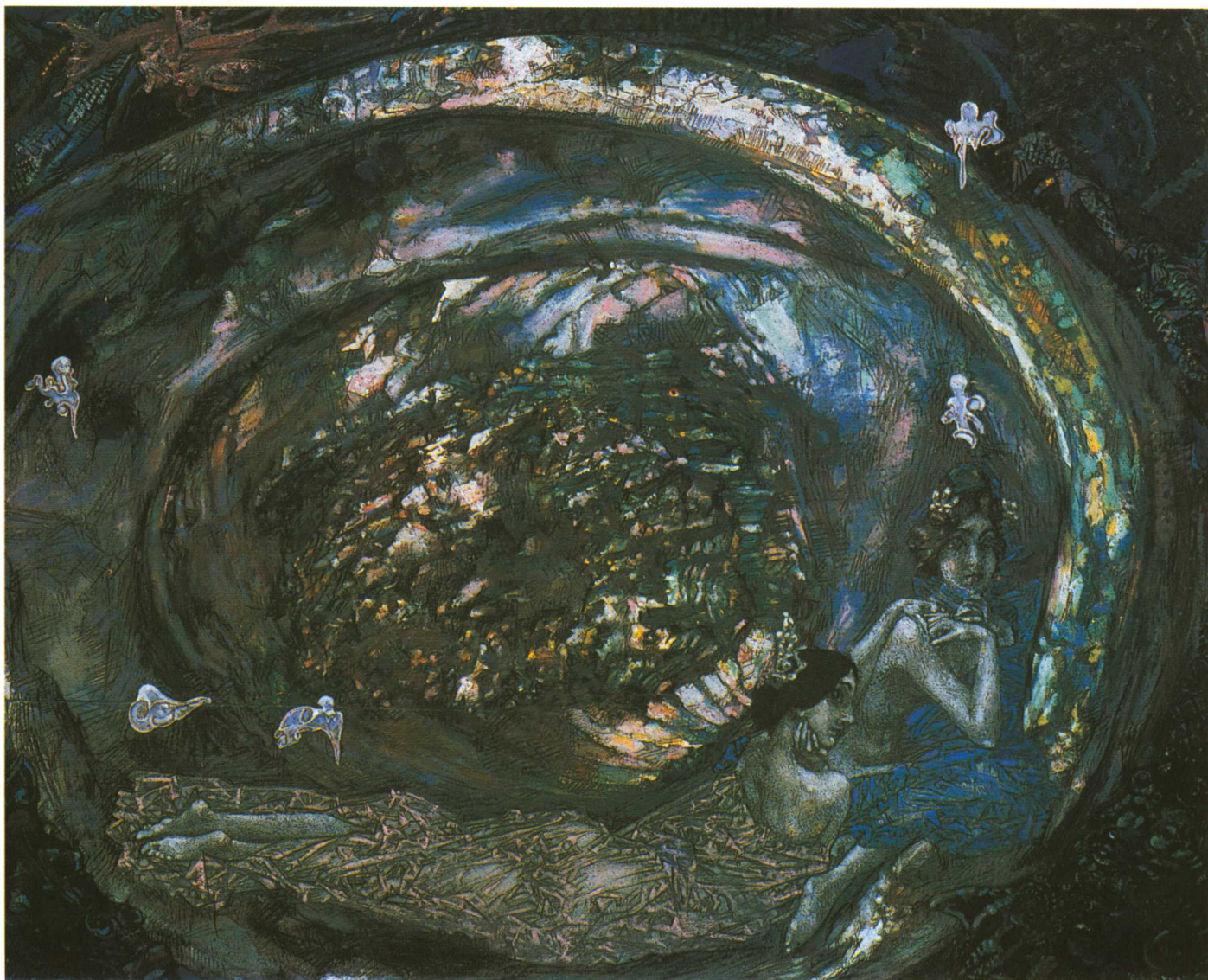
ТВОРЧЕСТВО И ПРИРОДА

Развитию искусства с незапамятных времен сопутствовал призыв учиться у природы, искать красоту в естественном. «Без естественности нет подлинной красоты», — утверждал Дидро, как это утверждали многие времена на природу смотрели разными глазами, и представления о «естественном» менялись от эпохи к эпохе, причем исключительно важная роль в смене этих представлений принадлежит именно искусству.

Может быть, самое удивительное в художественно-эстетической деятельности — это способность воспринимать действительность в категориях творчества. В самой природе более всего впечатляет то, что естественным образом воспроизводит... челове-

ские творения. Именно то, в чем угадывается закономерность, как бы разумный замысел, как бы сознательная композиция, строительство по определенному плану — будь то узор на поверхности камня или фактура древесной коры, форма цветка, кристалла или морской раковины, не говоря уже о таких явлениях, как каждодневное природное представление восхода и заката солнца, — именно это побуждает к выражению наивного восхищения: «Как на картине!» Мы не устаем восхищаться творчеством природы, забывая о том, насколько глубоко определяют культуру и искусство формы нашего восприятия. Но глубины сознания хранят эти определения, а речь при необходимости извлекает их, так сказать, на поверхность.

«Я не премину поместить среди этих наставле-



ний,— писал Леонардо да Винчи,— новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-то местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола,— в его уда-



М. Вруб е л ь.
Жемчужина.
Пастель, гуашь, уголь. 1904.
Государственная
Третьяковская галерея.
◁ 35×43,7.



К. Фридрих.
Пейзаж с радугой.
Масло. 1810.
Музей Фолькванг.
Эссен.
70×103.

К. Лоррен.
Утро.
Масло. 1666.
Государственный Эрмитаж.
113×157.

Ван Гог.
Сад доктора Реми.
Масло. 1889.
Музей Фолькванг.
Эссен.
73,1×92,6.

рах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминал, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или облака, или грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, найдешь удивительнейшие изображения...»

Что же получается? Зрение творит из ничего? Нет, такое заключение было бы неверным. Зрение творит из собственного опыта. Восприятие живописца, будучи воспитано творческой деятельностью, обладает богатым запасом воображения, способного извлекать полезную для себя информацию почти отовсюду. Поэтому и возникает ситуация «инсценировки» изображения на пустом месте, хотя, с точки зрения художника, это место никак не может быть признано пустым.



В своем наставлении Леонардо среди прочего упомянул облака. Переменчивыми образами неба вдохновлялся и Шекспир, один из величайших мастеров «словесной живописи»:

*...Бывает иногда,
Что облако вдруг примет вид дракона,
Что пар сгустившийся напоминает
Медведя, льва иль крепостную стену,
Нависшую скалу иль горный кряж,*

*Иль синеватый мыс, поросший лесом.
Так воздух нам обманывает зренья.
Ты в сумраке вечернем наблюдал
Такие чудеса?*

Шекспировские строки вполне созвучны Леонардо, за одним лишь исключением: облачные чудеса осознаются живописцем не как обман зрения, но



являются сообразным его искусству прочтением видимого. Все явления подобного рода находятся в ближайшем родстве с картинами, с их двойственной реальностью, игрой между «как бы» и «есть», где искусство и действительность одушевляют друг друга и обмениваются ценностями.

Для искусного глаза реальность вообще лишена «пустот», то есть того, что не могло бы служить стимулом для творческого восприятия. И это вовсе не означает, что реальность становится здесь игрой воображения — напротив, она выступает во всей полноте своей выразительности, иными словами, она здесь гораздо более реальна, чем избирательно наполняемая действительность обыденного взгляда. «Для понимающего глаза, — писал Делакруа в своем дневнике, — жизнь присутствует во всем...».

Восприятие черпало и черпает творческие силы в природе, и, когда оно выходит за границы, уставленные обыденно-практическими нуждами, когда

оно предается воображению или погружается в глубины неназванного, оно тем самым не удаляется от природы, а приближается к ней. Когда природное явление получают художественно-образное истолкование, это означает, что человек с благодарностью возвращает свой долг. Совершенная целостность природы находит отображение в специфически человеческой форме сплошь одушевленного восприятия.

Может быть, именно поэтому ни один фантастический сюжет в искусстве не способен соперничать с фантастической естественностью самого искусства.

Творческий дар Леонардо с наибольшей силой, пожалуй, проявился в его способности наблюдать и обобщать наблюдения. И сейчас, в наше время, при исключительно развитой технике наблюдения природных явлений, поражает та пристальность, с какой наблюдал природу искусный и разумный



глаз Леонардо. Поразительна точность, с какой действовала рука мастера, когда он вникал в сплетения водных струй, столкновения облачных масс, строение ветвей дерева и структуру горных пород. Наиболее фантастические достижения Леонардо обнаруживают в глубине своих замыслов не что иное, как естественную основу, природный опыт.

Общеизвестно тяготение Врубеля к причудливому и фантастическому. «Пан», «Царевна-Лебедь», «Демон» не лучшие ли тому свидетельства? И все же есть основания утверждать, что наиболее фантастичен Врубель глубиной своего проникновения в натуру, наиболее поразительны в его творчестве откровения самой природы. «Странная» техника Врубеля странна для того восприятия реальности, у которого для всего существуют готовые имена, где собственно восприятию нет места, а есть лишь узнавание. Для самого Врубеля «техника» есть, по существу своему, способность видеть, а «творчество» — спо-

способность глубоко чувствовать. Во главе красоты стоит природная форма, она, по словам художника, — «носителница души, которая тебе одному открывается и расскажет тебе твою». Это и происходит, когда Врубель рисует цветы: в глубоком созерцании открывается сама душа природной формы, и, отвергнув привычку «называть вещи своими именами», карандаш как бы внемяет этому самораскрытию природы и запечатлевает не столько облик формы, сколько тайну ее образования. Необыкновенна, таинственна и фантастична сама природа, данная непредвзятому созерцанию и тем самым уклонившаяся от закрепощения в именах и названиях.

Как бы ни были причудливы образы Врубеля, их подлинной родиной является природа. Художник признавался, что совсем не собирался писать морских царевен в своей «Жемчужине». «Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагает-

но правдоподобия в них нет. Клод Лоррен до мельчайших подробностей изучил и знал реальный мир, однако это знание было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души. Подлинно идеальное и состоит в умении так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию действительно существующего». Пожалуй, высшим и последним аргументом в пользу этого суждения служит то, что со временем «иллюзия», созданная кистью Лоррена, становится образцом для строителей садов и парков. Не удивительно ли: деревья стали расти так, как предусмотрела кисть живописца! Искусство Лоррена, воспитанное природой, как бы вернуло ей свой долг и обрело форму живой действительности.

«Когда пытаешься добросовестно следовать за великими мастерами, — писал Ван Гог, — видишь, что в определенные моменты все они глубоко погружа-

Леонардо.
Пейзаж с грозой.
Сангина. 1499.
Королевская библиотека.
Виндзор.
29×15.

М. Врубель.
Сирень.
Масло. 1900.
Государственная
Третьяковская галерея.
160×177.

Рембрандт.
Аллея.
Тушь. 1648.
Государственные
музеи Берлина.
9,9×23,5.



ся игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками». Из подобных же метаморфоз видимого рождается женская фигура во врубелевской «Сирени». В сумеречной атмосфере цветущий куст создает впечатление некой фантастически-прекрасной архитектуры, целого «дворца цветов», под драгоценными сводами которого одетая мраком фигурка воспринимается как всегдашняя обительница этих мест, душа цветущей природы, «муза сирени».

«Новоизобретенный способ рассматривания», о котором толковал Леонардо, становится для Врубеля принципом художественного видения, творческого общения с природой. То, что Леонардо предлагал в качестве возможности, стало здесь действительностью.

Для живого, творческого восприятия действительность всегда являлась неиссякающим месторождением самого искусства, и это не парадокс, но выражение глубокой взаимосвязи художественной деятельности с жизнью. Основной принцип творчества обнаруживается в том, что именуют вдохновением: художник, говоря о мире, внезапно осознает, что говорит сам мир, тогда как он, художник, становится «устаами мира» и лишь передает речь жизни.

Гёте призывал отличать художественную правду от правдоподобия и ссылался, в частности, на Лоррена: «Его картины проникнуты высшей правдой,

лись в действительность. Я хочу сказать, что так называемые творения великих мастеров можно увидеть в самой действительности, если смотреть на нее теми же глазами и с теми же чувствами, что они... Действительность — вот извечная основа подлинной поэзии, которую можно найти, если искать упорно и вскапывать почву достаточно глубоко...»

В этом вся суть дела. Для восприятия, исполненного готовности к одушевленному и одушевляющему труду, нет безусловной границы между искусством и действительностью, ибо они живут совместной жизнью и сообща вырабатывают жизненные человеческие ценности.

Вот почему, рассматривая «рисунок» ветвей, мы как бы угадываем в формах естественного роста руку Леонардо или Рембрандта; вот почему созерцаемая даль моря отзывается образами Лоррена, в узорах замерзшего окна прочитывается картина Врубеля, а хлебные поля отдают должное палитре Ван Гога... Природа говорит с человеком на языке искусства, становясь «картиной природы» или «картиной мира». Обретая в человеке сознание собственного смысла, природа, по-человечески воспринятая, возвращается к человеку образами и смыслами. От ее имени и свидетельствует искусство: мир — это произведение, у него есть образ и смысл, смотрите и понимайте.

С. ДАНИЭЛЬ,
кандидат искусствоведения

Лица пушкинской эпохи



Мя художника Петра Федоровича Соколова известно узкому кругу любителей искусства. Он вошел в историю как создатель русского камерного акварельного портрета: небольшого, но и не миниатюрного, исполненного акварелью с натуры за один или два сеанса. Каждый из соколовских портретов был «карманным зеркалом» эпохи, если перефразировать слова П. А. Плетнева, сказанные об Онегине.

О жизни П. Соколова не известно, к сожалению, почти ничего. Мы не знаем его социального происхождения, кто его родители, даже их имен. Нет точных сведений о годе рождения. С известной долей вероятности, по намекам и умолчаниям в воспоминаниях двух сыновей и внучки художника можно прийти к выводу, что Соколов был незаконнорожденным. Это типичная для эпохи судьба бедняка, разночинца или крепостного, выбившегося в люди своим трудом. По рассказам родных, Соколов был маленьким ребенком, когда его отец, имевший в Москве собственный дом и выезд, проиграл в карты все состояние вместе с имуществом и умер, оставив сына без средств. Мать вышла замуж за некоего фон Гильднера и жила с ним в Псковской губернии. Мальчик рос нелюбимым пасынком. С помощью сенатора Пещурова в 1800 году его поместили в Академию художеств в Петербурге, «на казенный счет». «В Академию маленький Соколов, — писал сын Павел, — явился в довольно жалком виде, и вместо пальто на него был надет бабушкин старый салоп, что послужило поводом новым товарищам дать ему кличку «салопница». Но и в Академии, как свидетельствует другой сын, Александр, «теплой выходной одежды часто совсем не было, вследствие чего отец мой поплатился тяжелою болезнью...». В 1809 году Соколов кончает Академию художеств по классу исторической живописи с малой золотой медалью и аттестатом I сте-

пени, но остается там еще на год для участия в конкурсе на большую золотую медаль, дававшую право пенсионерства в Италии. Попытка не увенчалась успехом, и в 1810 году молодой человек остался на распутье без средств к существованию, «когда, — как это было с молодым художником Чартковым в повести Н. В. Гоголя «Портрет», — не на что было купить кистей и красок, когда неотвязчивый хозяин приходил раз по десяти на день требовать платы за квартиру».

Аналогию между судьбой начинающих жизнь художников — Соколова и вымышленного Чарткова — можно провести и дальше. «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант», — поучал Чарткова старый его профессор. Слова знаменательные. В них сказалась принятая точка зрения современников Пушкина и Гоголя на портрет как на низкий жанр. Общеизвестно, сколько усилий, трудов, времени и «талантов» ушло на воплощение высокого жанра исторической картины у Кипренского, Брюллова, Бруни, Иванова. Идеальную картину, созданную русским «отшельником с пламенной душой» в Италии, в «чуждом Риме», где сказалось «изучение Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений», и противопоставляет Гоголь творчеству ставшего модным портретиста, перед которым «однообразные, холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников, военных и штатских не много представляли поля для кисти... Пред ним были только мундир, да корсет, да фрак, пред которыми чувствует холод художник и падает всякое воображение».

Послушаем рассказ младшего сына Соколова — Александра о дальнейшей судьбе отца после окончания Академии художеств: «Помню только, что бедствия его

продолжались недолго, что случай помог ему устроиться в каком-то семейном доме, с целью приготовления мальчика сына в академию, и что через это семейство он имел первые заказы...» Случай не только помог начинающему художнику устроиться домашним учителем в семье Левашовых, но и определил его дальнейшую жизненную позицию. «Левашовы жили уединенно, — писал в своих «Записках» декабрист И. Д. Якушкин, двоюродный брат хозяйки дома Екатерины Гавриловны, — занимаясь воспитанием своих детей и улучшением своих крестьян, входя в положение каждого из них и помогая им по возможности». Добавим, что Е. Г. Левашова до самой своей смерти в 1839 году помогала ссыльным декабристам, а затем и революционеру уже второго поколения — А. И. Герцену.

Несомненно, что одним из тех, кого поддержала Екатерина Гавриловна, был Соколов. Сохранился альбом, принадлежавший Левашовым, где молодой художник запечатлел всех членов семьи. Изображения исполнены в традиционной технике академического рисунка того времени: мягким итальянским карандашом с добавлением сангвины и мела. Лучшие из них — два портрета Е. Г. Левашовой — проникнуты тем особым чувством душевной теплоты и доверия автора к модели, которое в дальнейшем сделалось отличительным свойством натуры мастера.

Итак, начиная со второй половины 1810-х годов, Соколов строит свое материальное существование исключительно за счет исполнения частных заказов. В течение почти четырех десятилетий художник, изображая «мундир, корсет и фрак», передал умонастроения и самочувствие людей этого времени. В 1810-х годах Соколов, как и Кипренский, отразил в натуральных работах понятие о достоинстве человека, его гражданском долге, готовности к самоотверженному служению отечеству. Запечатлел мастер новый тип ге-



П. Соколов.
Портрет знакомой
А. С. Пушкина Софьи
Владимировны Строгановой,
урожденной Голицыной.
*Акварель, итальянский
карандаш, белла. Конец
1810-х годов.*



П. Соколов.
Портрет знакомого
А. С. Пушкина, декабриста
Сергея Григорьевича Волконского.
*Итальянский карандаш,
сангина. Конец 1816-го —
начало 1817 года.*

П. Соколов.
Портрет знакомой
А. С. Пушкина Марии
Николаевны Волконской,
урожденной Раевской с сыном
Николаем.
Акварель. 1826.



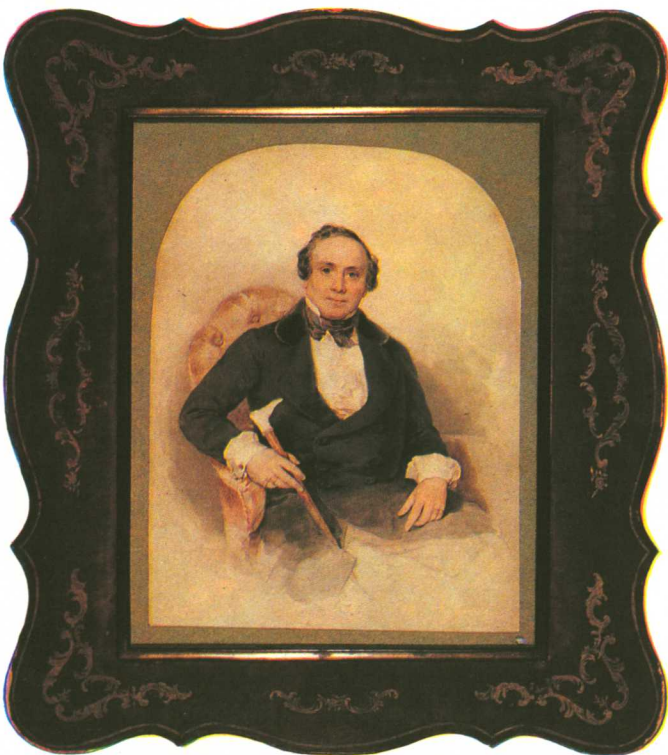


П. Соколов.
 Портрет матери художника (?).
 Акварель. 1823.



П. Соколов.
 Портрет жены художника
 Юлии Павловны, урожденной
 Брюлловой.
 Акварель. Конец 1820-х годов.

П. Соколов.
 Портрет знакомой
 А. С. Пушкина Елизаветы
 Михайловны Хитрово,
 урожденной Кутузовой.
 Акварель. 1838.



роя своего времени, еще с неясной жадной гармонией личности, с надеждой смотрящего в будущее, желанием посвятить «души прекрасные порывы» идеалу. Заслуга обоих художников состояла в том, что показали они своих героев как близких друзей. Рисованные портреты соотносимы со стихотворными жанрами дружеских посланий, песен-романсов и элегий. Как те, так и другие проникнуты атмосферой возвышенного лиризма, равно понятного, близкого и разделяемого автором, читателем и зрителем. Однако то новое во взаимоотношениях модели и художника — некая взаимосвязь, доверие, теплота, сердечность, — что только начинает ощущаться в ранних работах Соколова, в полной мере проявилось в его акварелях 1820-х годов. И если в образах первых портретов видна погруженность в еще неопределенные мечтания, «души неясный идеал», по словам Пушкина, то теперь мысли и чувства принимают большую конкретность.

Форма живописного акварельного портрета, писавшегося сразу набело, удачно уловлена Соколовым из духа времени. Это была эпоха, когда росли оппозиционные настроения, в кипении и спорах рождались новые идеи. Тогда же были созданы «Горе от ума» и «Евгений Онегин», где впервые так ярко отразилась «нравственная физиономия» современников Грибоедова и Пушкина. «В «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в один из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения, — писал В. Г. Белинский, — «Евгений Онегин» есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица... В ней Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания: заслуга безмерная!» Если обратить эти же слова Белинского в адрес Соколова, то мы должны констатировать и его «безмерную заслугу», ибо герои художника — все исторические лица. Есть и обратная связь: рассматривая эти изображения сейчас, мы видим в них не только конкретных людей, но и прототипов пушкинских персонажей.

1820-е — первая половина

1830-х годов были самыми плодотворными в деятельности Соколова. Именно в это время созданы шедевры, сочетающие легкость и свободу исполнения с глубиной и многогранностью характеристики образа.

Соколов первый стал относиться к акварели как к технике станковой живописи по бумаге. Приведем описание его метода в воспоминаниях младшего сына Александра, также впоследствии художника: «Мне, как сыну, нередко следившему за техническими приемами работы отца, известно, что к смывкам, притираниям, сглаживаниям или каким-нибудь средствам вне приемов чисто живописных он никогда не прибегал. С замечательной смелостью правдивый тон лица, платья, кружева, аксессуара или фона ложился сразу, почти в полную силу и детализировался смежными, преимущественно сероватыми тонами, с замечательно прелестью и вкусом, так что ход кисти, ее удары, спускание краски на «нет» оставались на виду, не мешая полной законченности всех частей. От этого в работах его никогда не было заметно никакой замученности и труда... Позднейшие его последователи... не обладавшие при этом строгостью рисунка, которой отличались работы Петра Федоровича, не могли усвоить той правдивости и свежести колорита, тех замечательно мягких переходов из светлых частей к полутонам и глубоким теням, которые составляли главную прелесть этого жанра и вместе его трудность».

Современники чрезвычайно ценили творчество Соколова. Из переписки знакомых Пушкина можно понять, что они прибегали именно к его портретности не только из-за того, что он стал «модным» — это случилось позже, в 1830-х годах, а потому, что более всего доверяли его чуткому сердцу и таланту. Известно, что жены декабристов М. Н. Волконская и А. Г. Муравьева привезли с собой в Сибирь несколько портретов своих оставшихся дома родных, исполненных Соколовым, которые берегли как реликвии. «Дорогая маменька, — писала свекрови А. Г. Муравьева 16 февраля 1831 года, — закажите для меня Соколову портреты детей... Те, что сделал с них Соколов, были очень похожи, и я храню портрет

Миши как реликвию». Здесь мы подошли к одной особенности художника. По-видимому, Соколов не ограничивался передачей простого сходства портрета с моделью, а умел обнаружить и показать в человеке все лучшее, но делал это тонко и деликатно. Почти все его изображения проникнуты искренней сердечностью и доброжелательностью, но отнюдь не сентиментальной сладостью.

1820-е годы и начало 1830-х — это изображения преимущественно поясные, без фона (мы не включаем сюда первые пробы художника, когда он еще подражал миниатюрам, тщательно заполняя фон мелкими мазочками), лицо дается крупным планом, несет на себе всю смысловую нагрузку. Задача художника была выявить душу модели. С середины 1830-х годов, как правило, изображения утрачивают глубину и задушевность, интимный портрет вытесняется официально-парадным. Теперь модели чаще изображаются в рост, на фоне интерьера или его элементов, усиливается бытовой момент, поэтическая приподнятость уступает место домашнему уюту. Внимание художника больше сосредоточивается на антураже, нежели на раскрытии внутреннего содержания человека. Меняется и колорит. Краски становятся ярче и менее прозрачны, пестрят многоцветностью, иногда используются тоновая бумага и белла. Между тем все детали костюма и интерьера выписываются с большим артистизмом и внешним лоском. И хотя увеличивается не менее чем в два раза формат листа, портретный образ мельчает. В эпоху николаевского царства тлетворный процесс утраты иллюзий, разочарований, внутренней опустошенности одинаково сказывается на художнике и его героях. И все же ни один процесс не происходит гладко и прямолинейно. В некоторых портретах последнего года жизни Соколова (он умер внезапно от холеры летом 1848 года) вновь виден почерк виртуоза и психолога, тончайшего знатока человеческой души.

Будем благодарны П. Ф. Соколову, так полно и ярко отразившему в зеркале своего прекрасного искусства облик лучших людей пушкинской поры.

Е. ПАВЛОВА,
кандидат искусствоведения

РЕЗЬБА ПО БЕРЕСТЕ



В начале XIX века в далеком северном городе Великом Устюге жил мастер Степан Бочкарев. В красивой надписи, вырезанной на крышке берестяной коробки, он не только оставил свое имя, но и указал день и год, когда она была сделана: «Работаль устюской мещанинъ Степанъ Бочкаревъ 1817 года месяца октя 20 числа». Сохранилось и другое его творение — овальная табакерка, тоже подписанная. Это был удивительный мастер, и работы он оставил редкостные. Простую бересту его руки превращали в драгоценные вещицы — табакерки, шкатулки, ларчики, покрытые изысканной резьбой с гравировкой, тиснением и прорезью. Резьба не просто декоративна, она полна необычных образов. Летящие и трубящие крылатые аллегорические фигуры, дамы и кавалеры, пьющие чай или кофе, сценка из басни древнегреческого баснописца Эзопа про глупого козла, которого обманула хитрая лиса. Все это располагается в окружении цветов, орнаментальных полос с виноградными гроздьями, цветами, лентами.

Бочкарев и другие мастера не случайно занимались в Великом Устюге этим промыслом. В XVI — XVII веках город был северной столицей искусств и к XIX столетию сохранил былые традиции многоцветных эмалей, черни на серебре, резьбы и росписи по дереву и, наконец, резьбы по бересте.

Изделия из бересты умели и любили делать в России с незапамятных времен. Старые мастера досконально знали все ее достоинства и особенности. Мягкая, бархатистая поверхность бересты,

ее шелковый блеск заставляли работать с ней как с одушевленным материалом, вкладывая в него все свое умение и любовь. Этому учила старая народная традиция.

В древнем Новгороде, Смоленске, Москве бересту использовали для письма, процарапывая буквы острой палочкой. Зная об удивительном свойстве бересты не гнить и не портиться от сырости благодаря смолистым веществам, северные крестьяне применяли ее при строительстве домов, прокладывая крыши для тепла и прочности. В крестьянском быту незаменимы были туеса, или, как их называли на Севере, бураки, крепкие и добротные, украшенные резьбой или многоцветной росписью. Археологические материалы свидетельствуют о существовании в Древней Руси художественной обработки этого природного материала. В курганах средневекового Поволжья найдены ожерелья из бересты XIII — XIV веков. С давних пор делались из полос лыка солоницы или солоники в виде уточек. Они напоминают изображения плывущих птиц в народных вышивках и связаны с древними языческими образами, с символами божества воды. Славянская мифология придавала им важный культовый смысл, который сохранялся в народном искусстве до конца XIX — начала XX столетия.

Не менее древние корни имеют и прорезные розетки — солнца со множеством лучиков на туесах-бураках XVIII века из олонечких земель. Обычно размещались они внизу или наверху сосудов, образуя сложные переплетения узоров. Подложенные под берестяную прорезь розовато-красная бумага и поблескивающая слюда придают розеткам эффект сияния солнца. Это не только декоративный прием. В резной рисунок вложен глубокий смысл: солнце —

источник всего живого на земле, дарующий свет и тепло. Поэтому и в XIX веке его древний образ сохраняет большую эмоциональную напряженность.

В северной резной бересте часто использовался цвет. На маленькой кубышке раскраска красным, зеленым и синим создает праздничное настроение и делает вещь нарядной и привлекательной. Необычайно красива мармошница — коробка для дождевых червей — обычная принадлежность рыбной ловли. С двух сторон она украшена резными гравированными фигурками коня и петуха. Кажется, из-под единого взмаха резца появился стремительный силуэт коня. Развевающийся хвост и грива создают ощущение полета, быстрого, энергичного движения. Перед нами образ коня, которого в сказках называют Сивка-Бурка. А фигурка петуха с пыльным хвостом и гордым гребешком, вырезанная на противоположной стороне, как бы по контрасту спокойна, степенна, застыла в важной позе с поднятой лапкой.

Художественным промыслом по бересте занимались не только мастера Великого Устюга, но и крестьяне подгородных деревень. Шемогодьё — земля по берегам извилистой речки Шемоксы — родина знаменитой шемогодской бересты. Здесь в четырнадцати деревнях занимались ею крестьянские мастера — мужчины, женщины и дети. Заготавливали берестяные пластины весной, когда березы полны соком. Очищали их, снимали пласт за пластом, пока поверхность не становилась гладкой, блестящей, с нежными переливами розоватого, желтоватого, белого цвета, теплого, как живая кожа. Коротким шилом мастер процарапывал предварительный рисунок на пластине, положенной на деревянную доску, а затем острым ножом-резцом вырезал узор, превращая бересту в на-

Мармошница — коробка для дождевых червей.
Береста. 1-я половина XIX века.
Государственный Исторический музей.

С. Бочкарев.
Шкатулка.
Береста. 1817.
Государственный Исторический музей.



Блюдо.
Шеугодская резьба по бересте.
1898.
Государственный Исторический музей.

С. Бочкарев.
Табакерка.
Береста. 1830-е годы.
Государственный Исторический музей.



стоящее кружево. В декоре шеугодских изделий нет никаких изображений, кроме орнаментальных, а главный узор у них — красивый плавный побег-спираль с завитками. Этот мотив, повторенный во множестве вариантов в почерках разных мастеров, и стал отличительной чертой шеугодской бересты.

Выдающимся мастером этого промысла был Иван Афанасьевич Вепрев, крестьянин деревни Куров Наволок. В 1882 году на все-русской выставке в Нижнем Новгороде его наградили бронзо-

вой медалью, как было написано в дипломе, «за весьма хорошие отличающиеся тщательной работой и красивой резьбой лукошки, бураки, шкатулки с фольгой». После награждения он получил право клеймить свои изделия персональным клеймом. Сохранилась одна из шкатулок Вепрева с таким клеймом. Техника резьбы отличается виртуозностью. Легкое ажурное кружево прорези, лежащее на синеватой фольге, кажется прозрачным и невесомым. Тончайшая гравировка листочков и стеблей орнаментального побе-

га превращает узор в изысканную, драгоценную отделку.

В 1898 году одним из шеугодских мастеров было изготовлено большое подносное блюдо, видимо, в дар какому-то важному лицу. Дно и бортик блюда покрыты мелким прорезным узором со множеством орнаментальных деталей. Узор в середине блюда образует ромб с вогнутыми сторонами — своеобразный фигурный «пряник». Подобное изображение было широко известно в народной деревянной посуде, когда пряник, нарисованный на

НАРЯД РУССКОЙ КРЕСТЬЯНКИ

дне, имитировал настоящий. Резной берестяной узор выложен прямо на деревянной основе блюда без подложки. Сочетание желтовато-коричневой лакированной бересты с темным матовым фоном производит эффект блеска благородного металла, и узор смотрится как филигранная работа.

С глубокой древности известны раскраска и роспись по бересте. В музейных коллекциях сохранились лукошки и бураки, украшенные нарядной росписью, выполненной крестьянами, жившими в XIX веке по берегам Северной Двины. Сказочные птицы Сирины с женскими ликами — символы счастья и благополучия, кони, уточки живут на этих вещах среди сказочного растительного орнамента. Целое живописное повествование оставил на стенках бурака крестьянский мастер Яков Ярыгин. Он изобразил сцены из жизни своей семьи: жену — за ткацким станом, за дойкой коровы, самого себя на быстром коне или с ружьем на охоте, торжественную сцену вдвоем за самоваром. Надпись внизу, сделанная красными буквами, подчеркивает важность и значительность вещи: «Сей бурачок очень крепок и угод для содержания кваску с перышком».

Искусство народных росписей на предметах быта издавна существовало и в других областях России. Целые бурачные промыслы со своей самобытной манерой декоративной росписи существовали в северных пермских селениях. Уральские туеса, то совсем маленькие, а то огромные, ведерные, в которых грибы можно было солить или мед хранить, украшались тисненными узорами — звездочками, зигзагами, елочками. Поверх тиснения часто покрывались росписью, геометрическими мотивами, живописными букетами.

Древний промысел живет и в наши дни. В Великом Устюге на фабрике «Северные узоры» современные художники не только продолжают старые традиции, но одновременно рождают и новое искусство — мотивы резьбы, орнамента, темы. В них оживает то наша повседневная жизнь, то славные страницы русской истории, то любимые сказки.

С. ЖИЖИНА



первого взгляда он кажется простым: сарафан, рубаха с расшитыми рукавами и головной убор. Однако при внимательном рассмотрении раскрываются многие тайны, а вместе с ними и сказочная красота наряда, особенно его праздничного варианта, который чаще всего изображается в книжных иллюстрациях и показывается в музеях.

Основой женского и девичьего костюма является рубаха, преимущественно белого цвета. Шилась она из прямых полотнищ льняной или полотняной ткани домашнего изготовления. В рубахах конца XVIII — начала XIX века верхняя часть — рукава — делалась из тонкого холста и более дорогих тканей, а нижняя — подстава — из домашнего грубого холста. На многих рубахах видим полики — вставки, расширяющие верхнюю часть. Форма рукавов была различной: прямые или суживающиеся к кисти, свободные или сборчатые, с ластовицами или без них. Порой их собирали под узкую обшивку или под широкий, украшенный кружевом манжет.

В свадебной и праздничной одежде встречались рубахи-долгорукавки с рукавами до двух метров длиной, с клиньями, без сбор. При ношении такой рукав собирался горизонтальными складками либо имел специальные прорезы — окошки для продевания рук. Рубахи украшались вышивкой льняными, шелковыми, шерстяными или золотными нитями. Узор располагался на вороте, оплечьях, рукавах и подоле. В образцовых рубахах-покосницах, которые носили без сарафана, ширина вышивки подола достигала 30—60 сантиметров. Преобладало двухстороннее шитье красного, синего, черного цвета с металлическими блестками. Наряду с геометрическими мотивами часто встречаются растительные, зооморфные и полиморфные сюжеты,

среди них птицы-павы, кони, барсы. Типично для северной орнаментики изображение древа жизни с предстоящими фигурами. Расположение орнамента на рубахах и его стилистика не случайны. Они несут большую смысловую нагрузку, как бы защищая человека от злых сил и призывая на помощь силы добра.

Еще одна часть женского костюма — сарафан. Само слово восточного происхождения, означало «одетый с головы до ног» и в документах XIV века относилось к обозначению мужской одежды. Женская одежда подобного типа, существовавшая в крестьянской среде с XIV века, имела различные названия, связанные с ее покроем или материалом: костыч, сукман, косталан, дольник, клинник, штофник, кумачник, китайник и другие. В конце XIX века наименование сарафан закрепилось за одеждой этого типа. По своему покрою сарафаны были разнообразны. Самым древним является косоклинный; его шили из сложенного пополам полотнища ткани, а по бокам вставляли клинья. К этому типу относятся олонецкие и псковские шушуну из красной шерстяной ткани, тверские косталаны из белого холста с красными вышитыми и браными узорами. Второй тип сарафана —

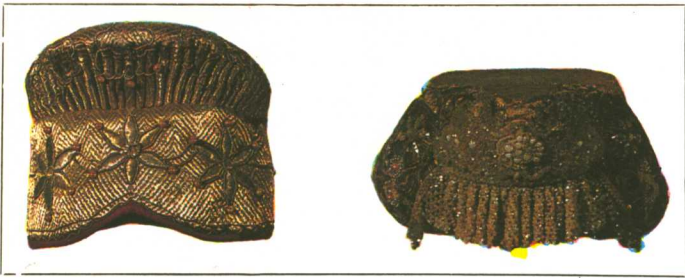
Архангельская губерния.
Женские головные уборы:
сборник Вологодской губернии
и кокошник Олонецкой губернии.
1-я половина XIX века.

Рубаха-покосница с поясом.
Начало XX века.

Архангельская губерния.
Душегрея-шугай.
1-я половина XIX века.

Женский костюм русского
Севера.
Середина XIX века.
Музей народного искусства.
Москва.

Головная повязка девичья и косники.
Конец XVIII — начало XIX века.



косоклинный распашной, перед которого кроился из двух полотнищ ткани и застегивался на медные, оловянные или серебряные пуговицы. Иногда оба полотнища сшивались и имели чисто декоративную застежку. К концу XIX века в северных губерниях появляется прямой или круглый сарафан на лямках.

Для свадебных и праздничных сарафанов в богатых семьях XVIII—XIX веков использовали полупарчу и штофы фабричного производства. Преобладали голубой, зеленый, темно-синий, лиловый и темно-вишневый тона. Нередко по передней линии разреза сарафаны украшались золотым и серебряным кружевом, а также дорогими, филигранной работы пуговицами. Бедные слои крестьянства шили праздничные сарафаны из однотонных, без узора тканей: синего холста, покупной синей бязи — китайки, реже — красной крашенины или шерстяной домо-канной материи. И застежки были скромнее — из оловянных или медных пуговиц. Для того чтобы сарафан держал форму, его обычно «сажали» на жесткую воощеную подкладку холста.

Обязательным элементом костюма был передник. В северных губерниях поверх сарафана надевали передник с завязками, который крепился выше груди. Помимо непосредственного назначения — защиты одежды от загрязнения, передники выполняли чисто декоративную задачу: закрывая неукрашенные части костюма, способствовали цельной цветовой композиции ансамбля. Невозможно представить народный русский костюм без пояса. Он считался предметом сакральным, так как давался каждому при крещении. Ходить без пояса считалось неприличным, особенно молиться Богу. Нельзя было и спать без него. Распоясать человека — значило обесчестить его. Пояс нес большую смысловую нагрузку в разных обрядах, например, в свадебном ритуале — связывание жениха и невесты поясом. Красный пояс, подаренный мужу, охранял его от лишнего ока, наговора, чужих жен.

В зависимости от назначения пояс подвязывался под грудью или под животом. Если сарафан был сшит из дорогих тканей, штофа, бархата, парчи, пояс завязывали на рубашке под ним. Девушки

носили на поясе вышитые карманы — «лакомники», женщины — небольшие кошельки для денег. Мужчины подвешивали на пояс гребни, кистеты. Пояса были плетеными, ткаными.

Зимой и осенью поверх рубахи, сарафана и передника надевалась душегрея, которая также имела ряд разных названий. Епанечки делались из парчи, бархата или алой камки. Особенно нарядно выглядели душегреи из малинового бархата, густо расшитые позументом или золотной нитью. Распашные шугаи (типа жакета) с рукавами простегивались на вате, отделялись металлической бахромой или недорогим мехом. Из дорогих шелков и меха шили жакеты «шубки». Плечевая одежда, к которой относятся душегреи, в значительной степени формировала силуэт костюма. Многослойность, создаваемая большим числом входящих в него предметов, придавала ему объемность и монументальность.

Головной убор завершал весь ансамбль. Для всей территории России, в том числе и для Севера, характерны две различные категории головных уборов: девичьи предполагали открытые волосы и теменную часть головы, делались в форме обруча или повязки, и женские, которые полностью скрывали волосы, обладавшие, по народным поверьям, колдовской силой и навлекавшие несчастья. Девичьи повязки имели форму прямоугольника и укреплялись на голове с помощью лент и тесемок. Их делали из парчи и позумента, штофной ткани, полос кумача с богатым шитьем золотной нитью и рубленным перламутром. Иногда повязки декорировались спускавшейся на лоб ряской из речного жемчуга, рубленого перламутра, бисера. Большой популярностью у девушек пользовались вплетаемые в косу разнообразные косники, изготовленные из тех же тканей, украшенные, как и повязки.

Женские головные уборы северных губерний имеют общее название кокошники. Они исполнялись на заказ профессиональными мастерицами. Излюбленными подделочными материалами были штоф и бархат, расшитые золотными нитями, украшенные бисером, фольгой, стеклом, речным жемчугом, добыча которого в северных реках и озере Ильмень изве-

стна с XVI века. Такие головные уборы стоили очень дорого. Цена некоторых достигала в XIX веке 300 рублей ассигнациями. Поэтому они тщательно сберегались в семье и передавались по наследству. Формы уборов также разнообразны. Например, кокошнику Каргопольского уезда Олонецкой губернии присуща форма шапочки с вытянутым вперед очельем и лопастями, прикрывающими уши. Вся поверхность его обшита позументом, налобная часть густо зашита речным жемчугом и бисером с геометрическим и растительным узором. На лоб спускается поднизь из рубленого перламутра. Вологодский кокошник можно отличить по многочисленным сборам над очельем. Он так и называется «сборник». Кокошник Архангельской губернии имеет жесткую овальную форму с прекрасно декорированным верхом и выступающим вперед очельем без дополнительных украшений. В Новгородской и Тверской губерниях распространена была шлемовидная форма кокошника. Дорогие кокошники часто носили с платками, вышитыми золотными и серебряными нитями плотным орнаментом. Любили крестьянки шелковые, шерстяные, тканые и печатные платки и шали, которые покупались на ярмарках.

Любой крестьянский костюм обязательно дополнялся обувью — лаптями. Их плели из лыка и бересты. Лапти использовали во все времена года, а для тепла и прочности подошвы проплетались конопляной веревкой, то есть «подковыривались».

Итак, даже поверхностное знакомство с женским северным костюмом свидетельствует о том, что это явление очень интересное и сложное. В народном костюме как бы зашифрована информация, хранившаяся нашими предками многие века и дошедшая до нас как через специфический образительный язык, так и через композицию костюма. Вы никогда не встретите одинаково украшенных рубах, передников или головных уборов. Можно лишь восхищаться тонким вкусом, чувством меры, умением черпать вдохновение из окружающей природы, неистощимой фантазией простых русских женщин, изготовивших эти шедевры.

В. КОНОВА

Рисунок номера

Тотовность Пушкина мужественно встречать неразъединимые с прелестью жизни и творчества невзгоды, его размышления о смысле бытия, неумолимости времени, своем одиночестве и грустных предчувствиях настолько сложны и трудны для воплощения в изобразительном искусстве, что успехи в решении этой задачи немногочисленны.

Посоветовал ли кто, сама ли Надя Крылова обратилась к «Элегии» 1830 года, внимание начинающего художника к поздней лирике Пушкина, пронзительной и потаенной, весьма необычно.

Отметим сразу: Надя избежала банальных «поэтичностей», вроде закушенного во рту пера или взвихренных кудрей, обильных в изобразительной Пушкиниане.

Недочеты в работе есть. Запутались в пространстве центральные колонны. Базами они стоят далеко от зрителя, а верхними частями выметнулись на первый план. Сомнительно поставлен столик, на который опирается Пушкин. Поставлен как будто специально мешать танцующим или проходящим из зала в зал. Неубедительна форма стола. Это скорей банкетка на вытянутых ножках. Вряд ли парадный портрет (генерала или царя?) мог висеть не на парадном месте, на боковой стене, с края. Вряд ли в те времена кто мог явиться танцевать в черном, да еще в черных перчатках. Это противоречило бы этикету, а приличия и светские условности соблюдались внимательно, жестко. Белые лосины, думается, были б уместней и выгодней для цветового строя композиции как в облачении офицера слева, так и на портрете. Непонятен предмет с императорским вензелем, висящий на левом боку, возле шпаги, военного в светлой форме. Вензель Александра I в год создания Пушкиным «Элегии» носить не могли, уже несколько лет шло



царствование Николая I. К тому же вальсировать со шпагой на боку невозможно: отбиты будут ноги не только приглашенной дамы, но и других танцующих.

Перечисленные ошибки — от неопытности и недостаточного знания изобразительных документов эпохи. Их внимательное изучение поможет Наде в дальнейшем избегать приблизительности, добиваться ощущения достоверности. Произведение искусства не наглядное пособие по перспективе и истории быта, но оно не должно быть и «развесистой клюквой». Знание материала необходимо, как почва растению.

Достоинство Надиной работы — волевое конструирование композиции, ее построенность на вертикалях и круговом движении танцующих, повторяющем круг колонн. Пушкинскую «Эле-

гию» невозможно прочесть наскоро, в бодром темпе. Ритмика стиха не позволит. Ритму стиха соответствуют вертикали колонн, свечей в люстрах, рамы портрета на стене и замедленно, почти сомнамбулически танцующих пар и стоящих участников действия. Пушкин стоит как бы в круге отчуждения, отдельно от всех, в том числе и от дам, с ним беседующих. Он среди людей и в то же время один, наедине со своими мыслями. Все его как бы обтекают. Возникает ощущение печального кружения вокруг поэта. А ведь именно «закатом печальным» видится Пушкину его грядущее. Личное переживание Надей стихов присутствует в работе. Ее серия позволяет надеяться, что объявленный пушкинский конкурс принесет радостные неожиданности.

А. ЗЫКОВ



ТРУД УСЕРДНЫЙ, БЕЗЫМЯННЫЙ



ипографий и печатных машин в древности не было, книги писались от руки на пергаменте — специально обработанной свиной, телячьей или бараньей коже. На Руси их называли «харатейные», «харатьи» «кожи», или «телятины». Это был прочный и удобный, но довольно дорогой материал

для письма. В XIV веке его вытеснила бумага иностранного производства — «заморская», правда, особо важные документы и в XVI—XVII веках продолжали писать на пергаменте.

Переписчиками книг были главным образом священники, дьяконы и монахи. Тот, кто читал трагедию А. С. Пушкина «Борис Годунов», помнит, наверно, такие строки:

*Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья переписшет...*

Чернила для рукописей изготавливались из чернильных орешков, вишневого клея, дубильных веществ и других материалов и отличались большой стойкостью.

Писали писцы преимущественно гусиными перьями, подвергая их особой обработке: втыкали на короткое время в песок или золу, а затем соскабливали ненужные перепонки. Интересно, что некоторые сохранившиеся до наших дней рукописи написаны кисточкой.

Читать старинные книги без специальной подготовки трудно, и не только потому, что язык наших предков значительно отличался от современного.

Дело в том, что в разные века использовали разное письмо. Так, до XIV века рукописи писали уставом. Буквы уставного письма отличаются прямолинейностью, они словно нарисованы. Форма их напоминает квадрат или вытянутые кверху прямоугольники, причем одна буква отстоит от другой, а весь текст не разделен на отдельные слова. За исключением слов священного характера (Бог, дух и др.), сокращений в уставе и каких-либо надстрочных знаков почти нет.

С середины XIV века на смену уставному письму приходит полуустав, для которого характерно большее расстояние между буквами. Здесь появляются надстрочные знаки — так называемые титла, обозначающие сокращенные слова. Полууставом писали быстрее и несколько размашистее.

Большое внимание уделялось художественному оформлению рукописных книг, они отличались не только выделкой бумаги, красивым почерком, или, как говорили в старину, начерком, но и специальными украшениями.

В начале рукописи или главы, а иногда и абзаца перед текстом делались заставки — декоративные или сюжетные изображения, которые занимали всю ширину листа, а по высоте до трети. В конце книги или ее глав и разделов имелись концовки, подобные заставкам, но меньших размеров. Разрисованные и увеличенные первые заглавные буквы, начинающие текст книги, получили название инициалы. Украшением многих рукописей служили миниатюры — раскрашенные от руки иллюстрации в тексте. Такие рукописи именовались «лицевыми».

Мастер-переписчик в зависимости от традиций того или иного художественного центра и особенностей копируемого оригинала устанавливал общий



Миниатура «Смерть богача»
рукописного Синодика
1743 года.

Разворот рукописного
Месяцеслова конца XVIII —
начала XIX века.

Начальная полоса
«Пасхальные Часы» нотной
певческой книги.
Современная рукописная книга.

Разворот рукописного
Синодика 1743 года.
Вологодская губерния.

формат книги и решал, как писать: в два или один столбец. Он должен был найти пропорции между общим размером книги и размером текста. Все графическое, шрифтовое и художественное оформление зависело от него.

Богослужбные книги для храмов чаще всего делались большего формата и писались крупным уставом или полууставом, и расстояние между буквами там значительное. «Четьи» — книги религиозного характера, предназначенные для домашнего чтения, имели меньшие размеры и написаны главным образом полууставом.

Тексты древних рукописей располагались на двух сторонах листа, которые складывались в тетради; каждая состояла из четырех двойных листов (16 страниц). Если рукопись была солидная, тетради сшивались в книгу, которую затем заключали («крыли») в переплет из двух досок, обтянутых кожей, украшенных орнаментом, а иногда и позолотой. Вместо кожи в более поздние времена употребляли парчу, бархат, атлас и другие дорогие ткани. Для того чтобы книги не портились, а также для их украшения поверх кожи прикрепляли металлические бляхи — угольники, средники.

Интересно, что орнаментальные украшения в книгу вносили уже после того, как текст был написан. Нередко можно встретить рукописные произведения с незаполненными местами или черновыми набросками украшений. Не часто мы обнаруживаем имя художника, исполнившего миниатюры, заставки и инициалы, поэтому довольно трудно разделить работу писца и художника. Принято считать, что переписчик одновременно являлся и автором художественного облика книги. Он приступал к своему многосложному делу со «страхом божием и верою», с молитвой и заканчивал работу благодарением Богу.

Очагами культуры и просвещения на Руси с древнейших времен были православные монастыри. По числу рукописей, а также по их древности одним из самых больших и ценных не только на Севере, но и по всей России было собрание Кирилло-Белозерского монастыря, основанного в конце XIV века. Первый настоятель этой обители Кирилл, будучи сам книгописцем и немного писателем, вменил «книжное рукоделие» в обязанность монастырской братии. При Кирилло-Белозерском и других монастырях западнее реки Шексны существовали специальные «книгописные кельи» или палаты. Обычно же монахи-писцы трудились в плохо освещенных кельях, поэтому нередко при переписке случались опiski и пропуски, за которые заранее просили извинения у читателей. Так, в одной из найденных книг читаем: «Прескочил — простите».

Соловецкий монастырь, основанный в первой половине XV века, не располагал поначалу, как мы сейчас сказали бы, квалифицированными переписчиками. Книги, главным образом «четьи», сюда присылались из Новгорода. Позднее в Соловецкую библиотеку книги либо жертвовались, либо писались там же в специальной палате. В северные монастыри жертвовали книги цари, их приближенные и советники, которые, как это часто случалось, попав в опалу, доживали свой век за монастырскими стенами.

На книгу в прошлом смотрели как на дорогую святыню. Хранили их в так называемой монастырской казне, рядом с другими наиболее ценными предметами церковной утвари. Следует, однако, сказать, что монастырские мастера не часто достигали высот настоящего искусства, уделяя больше внимания собственно переписке, а не художественному оформлению.



У ПЕРВЫМЪ ДНЕМЪ

Д. ДНЕМЪ. ЧА. Г. ДНОЩИ. АИ.



РПЕНААМАРІАБЪШЕРУ
ПТАПЕРВНЕПОЖИШЕ
ЗА. Д. ЛЪ. ВЪБЛОУДЪ. ПО
САДАНЖЕБЪЛОДОБРОДЪ
ТЕЛНЪЗЪРЖАННЮДА



Кроме богослужебных книг (Минеи, Триоди, Службеники, Требники, Часословы и другие), в монастырях переписывались и библейские книги, которые весьма почитались в народе. Для домашнего чтения наши предки — православные христиане — использовали Евангелие, Апостол, то есть деяния и послания Апостолов — ближайших последователей, учеников Христа, а также Псалтирь, содержащую 150 духовных песен — псалмов, посвященных Богу. Все эти книги, особенно последняя, в прошлом служили и для обучения грамоте.

С XVI века по мере укрепления Русского государства и образования всероссийского рынка монастыри как центры создания рукописного наследия начали отходить на второй план. На Севере законодателями мод в формировании книжного репертуара выступают купцы. Купечеству стали необходимы не только духовно-учительные книги, но и светская литература.

В XVII столетии в Русской православной церкви произошел раскол. Противники официальной церкви, следуя «древнему благочестию», предлагали исправлять богослужебные книги по образцу древнерусских, а не греческих, как того хотели патриарх Никон и его сторонники. Расколоучители — знаменитый протопоп Аввакум и другие — доказывали, что внесение исправлений по греческим образцам оскверняет истинную веру.

В то время многие посадские люди и крестьяне бежали в глухие леса Поволжья и Севера, а также в Сибирь, где основывали старообрядческие общины. Они-то и сохранили особенности старого письма.

В последующие два столетия, кроме богослужебных, учительных и житийных книг, старообрядцы изготовляли и церковно-полемические, а также апокрифические, то есть такие религиозные сочинения, которые не признавались официальной церковью. На Севере широкое хождение имели произведения о «конце» света и пришествии антихриста. Некоторые старообрядческие «согласия», или «толки», утверждали, что царская власть — это и есть власть антихриста. Именно об этом свидетельствуют найденные исследователями мезенские сборники (старообрядцы исстари селились по реке Мезень и ее притокам, а также по Северной Двине и впадающим в нее рекам). В тот же период в старообрядческой рукописной книжности весьма популярными были такие книги, как «Страсти Христовы», повествующие о предательстве Иуды, пленении и казни Иисуса Христа, а также Апокалипсис, который содержит пророчества о «конце» света, о борьбе между Христом и антихристом, о Страшном суде и тысячелетнем царстве Божиим.

Значительную роль в истории книжности сыграло в XVII—XIX веках Выгово-Лексинское общежительство. В начале прошлого столетия в одной только лексинской мастерской на переписке книг было занято несколько сот человек. В Выгово-Лексинском общежительстве были организованы специальные школы, готовившие писцов. Из массы рукописного материала XVIII—XIX столетий выговские рукописи отличаются особым стилем в миниатюрах, за-

ставках и инициалах, в этих украшениях нашли отражение художественные вкусы жителей северных сел. В 50-е годы XIX века Выгово-Лексинское общежительство закрыли, однако обучавшиеся на Выге и Лексе писцы, возвратившись в родные села и деревни, продолжали заниматься переписыванием книг.

В XVIII—XIX веках в северных городах получили широкое распространение повести и сказания, переписанные с более старых рукописей. Правда, в тот же период встречались и новые, например, повесть об Идиле, новгородском посаднике, о Бове Королевиче, повести о Варлааме и Иосафе и многие другие. Некоторые из дошедших до нас рукописных книг имеют красочные иллюстрации лубочного характера. Лубок представлял собой изображения с подписями, отличавшиеся простотой и доступностью образов. Миниатюры в рукописных книгах XVIII — первой четверти XIX века обладали преимуществом, которого не хватало книгам печатным, — они были цветные, раскрашенные от руки.

Во многих рукописных книгах этого времени миниатюры даются обычно в лист (в страницу), а не так, как раньше, — вкрапленными в текст.

Особый интерес представляют поморские книги, или, как их еще называют, книги поморского письма. Их художественному облику присущи черты стиля барокко, который получил на страницах северо-русских рукописей XVII—XVIII веков весьма своеобразное выражение. Книжный орнамент приобретает здесь как бы скульптурную форму, причем фантазия художников просто неисчерпаема. Огромный инициал, вплетенный в сложнейшую орнаментацию, занимает всю высоту листа и даже проникает в строки текста. На многочисленных фронтисписах чаще всего можно видеть очертания церквей, увенчанных старинными русскими восьмиконечными крестами изящной удлиненной формы.

Непременный признак книг поморского письма — пышный разноцветный орнамент с серебром и золотом, который придавал им необычайно нарядный вид. Вместе с тем миниатюры поморских рукописных сочинений сохраняют древние иконописные традиции, для них характерны строгие лики в коричневых тонах, авторами которых были, очевидно, иконописцы-профессионалы.

Богатство художественного убранства рукописей XVIII столетия переходит и в XIX век. Мотивы оформления северных книг во многом схожи с мотивами росписи предметов прикладного искусства — прялок, посуды, а также фронтонов домов на Севере. Они отличаются «узорочьем» и в основе своей имеют народный характер. Так, найденные исследователями Месяцесловы прошлого столетия содержат символы времен года, вписанные в затейливые фасонные рамки из гирлянд цветов и плодов. Пером изображены ленты и вазоны, а краской выполнены росписи с размывкой (незабудки, розы) на золотом фоне.

Важно отметить, что традиции рукописной книжности не угасли совсем. Нынешние, живущие на Севере России старообрядцы продолжают дело прадедов: они переписывают старинные книги, правда, не так быстро, как это делалось в древности.

Начальная полоса с заставкой и буквицей Пролога «Март — Май» начала XVII века. Олонецкая губерния.

Хусепе де РИБЕРА

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Хусепе де Рибера наряду со своими современниками Веласкесом, Сурбараном, Мурильо представляет так называемый «золотой век испанского искусства», когда в XVII столетии провинциальная и достаточно консервативная до того живописная школа переживает блестящий расцвет и становится одной из ведущих в Европе.

Родился Рибера в городке Хатива под Валенсией. Приехав в Валенсию на учебу в университет, увлекся живописью и поступил в мастерскую Франсиско Рибальты, признанного главы валенсийской школы живописи. Рибальта, а за ним его ученики первыми в Испании начали писать в новом живописном стиле, который часто именуется «испанским реализмом». Работы Риберы, написанные на родине, до нас не дошли.

Около 1612 года Рибера уехал в Рим, где, по тогдашним представлениям, мог ознакомиться с совершеннейшими произведениями и учиться у крупнейших мастеров. В итальянской столице он примыкает к караваджистам — последователям великого Караваджо. Приверженность этому направлению Рибера сохранит в течение всей своей творческой деятельности.

В 1616 году Рибера переезжает в Неаполь, бывший тогда владением испанской короны и управлявшийся присылаемым из метрополии вице-королем. Здесь и протекает дальнейшая жизнь мастера. Он быстро становится придворным художником неаполитанских вице-королей — сначала герцога де Осуна, потом — де Алькала и сохраняет эту должность при следующих правителях вплоть до 1647 года. Он богат, пользуется почетом, слава его велика, картины охотно приобретаются. Многие из них покупаются королевским двором, но Рибера отказывается переезжать в Испанию, не желая утрачивать материальные и

социальные блага, обретенные им в Неаполе. Нужно также иметь в виду, что Италия оставалась в то время страной наиболее развитой культуры, и жизнь была здесь свободней, чем в Испании.

Сведения о жизни художника довольно скудны, зато с его именем связано несколько зловещих или романтических легенд, которые, правда, не подкреплены документами, но старые биографы рассказывают их уверенно. Согласно одной из них Рибера, являясь главой местных живописцев и пользуясь покровительством вице-королевского двора, создал из неаполитанских художников настоящую банду для борьбы с приезжими североитальянскими мастерами, которые могли бы перехватить заказы. В частности, его обвиняют в отравлении Доменикино и преследованиях другого известного мастера — Гвидо Рени, из-за чего тот вынужден был в панике бежать из Неаполя, бросив начатые работы. Ближайшими подручными Риберы называют художников Коренцио и Караччиоло.

В 1647 году в Неаполе произошло восстание Мазаньелло. По версии некоторых биографов, Рибера принимал в нем косвенное участие. Городские художники якобы организовали некий «отряд смерти», предводительствовал которым ученик Риберы Аньело Фальконе и куда входил, например, столь знаменитый мастер, как Сальватор Роза. Рибера, пользуясь близостью ко двору, покрывал своих коллег и учеников, сражавшихся вместе с восставшими. Подобное сочувствие восстанию следует признать абсолютно фантастичным, так как оно носило антииспанский характер. Рибера же всегда подчеркивал свое испанское происхождение, даже подписи на полотнах сопровождал словом «испанец». Показательно и его прозвище — «Спаньолетто» (испанчик, маленький испанец — художник был мал ростом).

С восстанием Мазаньелло связаны другие, на сей раз действительные обстоятельства жизни Риберы. Для подавления выступления в Неаполь во главе испанского флота прибыл Дон Хуан Австрийский, внебрачный сын короля. Одна из дочерей Риберы бежала с Доном Хуаном и даже родила от него дочь, впоследствии отданную в монастырь. Рибера тяжело переживал эту историю, стал меньше писать, удалился от двора. Конец жизни он провел в предместье Неаполя Позилиппо.

От раннего периода творчества мастера до нас дошло немного работ, большую часть которых составляют графические произведения, выполненные в технике офорта. Интересно, что с середины 1620-х годов Рибера почти перестает работать в этом виде искусства, что может быть объяснено (хотя и частично) поступлением большого количества дорогих и престижных живописных заказов. Из его графики нужно отметить этюды частей лица, показывающие стремление автора к внимательному изучению натуры. Интересны также изображения уродливых голов с безобразными чертами и страшными опухолями на шеях — они тоже явно воспроизведены с реальных людей и свидетельствуют о внимании художника к необычным, странным, пусть даже и некрасивым явлениям. Такое любопытство иногда прямо отражается и в живописном наследии Риберы. Например, в 1631 году он пишет портрет бородатой женщины Маддалены Вентура, снабжая его пространный надписью, поясняющей состав ее семьи, когда у нее начала расти борода, а также, что работа «написана с натуры для удивления живущих».

Интерес к необычному свойствен тому времени, что проявлялось, в частности, в содержании при дворах карликов и умственно отсталых людей в качестве шутов. Художники, прежде всего великий

соотечественник Риберы Веласкес, часто портретировали их. Распространены были также изображения нищих калек, оборванных бродяг. К этому кругу произведений относится и знаменитый «Хромоножка» Риберы.

ответствии со своим темпераментом и пристрастием к необычной, своеобразной натуре часто выбирает острые драматические ситуации, требующие от его героев исключительного напряжения душевных сил, чувств. Поэтому столь

сно показывает умение Риберы сочетать внимание к натуре, подробностям индивидуального облика человека с естественностью поведения в экстремальных условиях. Другие художники часто в подобных сценах изображали главного героя с бесстрастным, просветленным лицом, совершенно отрешенного от тех страшных пыток, которым подвергают его свирепые палачи. У испанского же мастера апостол активен: его тело противится действиям мучителей, мускулы рук натянулись в попытке разорвать путы, лицо, сведенное болью, приковывает внимание своим мужеством. Рибера создает образ не жертвы, но борца. При этом эмоции Варфоломея не представляются неестественными, они вполне соответствуют трагической ситуации, в которой оказался святой.

Риберу иногда называют одним из самых жестоких художников, любящим изображать пытки и казни. Вряд ли это справедливо, так как в большинстве его картин не изображается сам процесс мучений: запечатлена подготовка к казни, самое ее начало. Герою приходится преодолевать нравственные испытания, а не физическую боль. Как человек реагирует на нее, причём непереносимую, художник показывает в сюжетах из античной мифологии. Самый выразительный пример этого — «Аполлон и Марсий», где сатир испытывает те же муки — сдирание кожи, — что предстоят апостолу Варфоломею.

Сила трагического дарования Риберы раскрывается в «Оплакивании», где все персонажи и особенно центральный — Богородица, наделены мощными, глубокими чувствами, которые они при этом выражают предельно искренне и естественно. Многие из того, что связывает художника с караваджистами, свойственно и «Оплакиванию». Во-первых, принципиальное для этого течения стремление свести религиозную историю на землю, представить священные персонажи как простых людей, наделенных обыкновенной, подчас грубой внешностью, естественным поведением и взаимоотношениями друг с другом. Характерно и особое, присущее этому кругу мастеров освещение косым направленным пучком света, выхватывающим из тьмы лишь те части ком-



Хусепе де Рибера.
Поклонение пастухов.
Масло. 1650.
238×179.

Как и большинство мастеров XVII века (исключением была, пожалуй, лишь Голландия), Рибера писал в основном сюжеты священной христианской истории. В картинах этой тематики он в со-

любимы им были сцены смерти или страданий, претерпеваемых его персонажами за веру.

Одно из лучших произведений подобного рода — «Мученичество апостола Варфоломея» — прекра-



Хусепе де Рибера.
Аполлон и Марсий.
Масло. 1637.
180×232.

Хусепе де Рибера.
Мученичество апостола
Варфоломея.
Масло. 1639.
237×234.

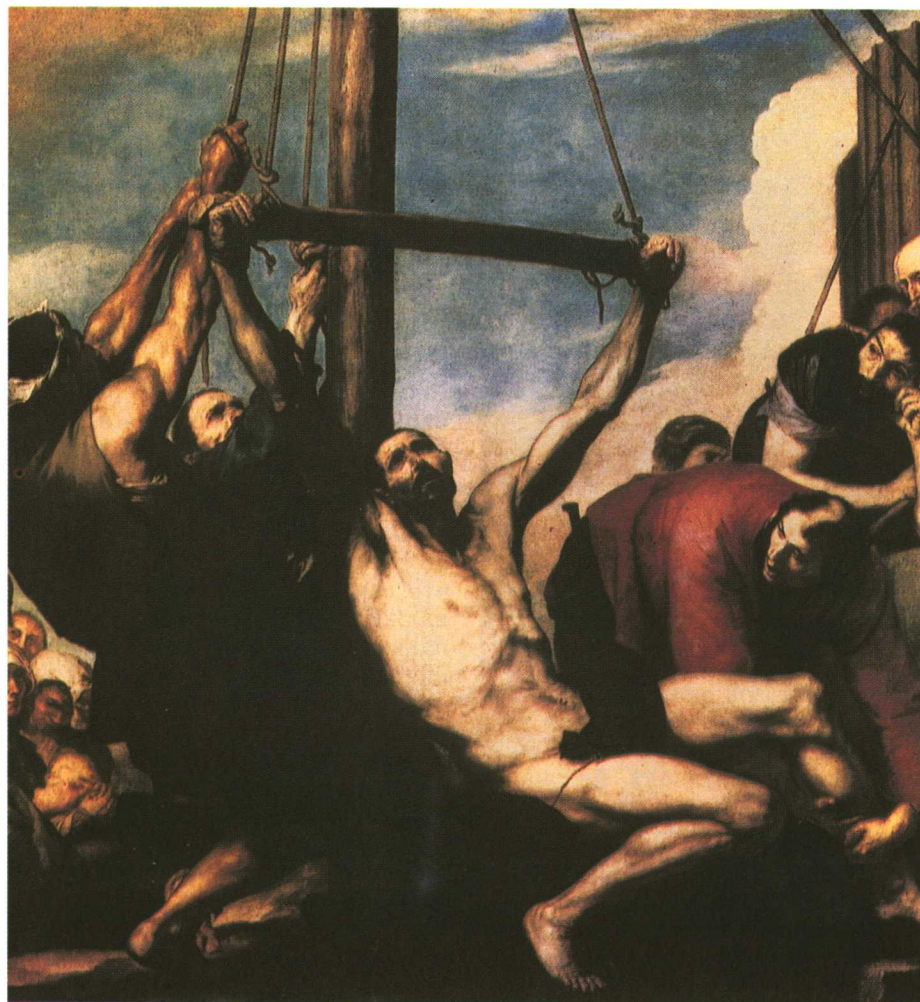
Хусепе де Рибера.
Святая Инеса.
Масло. 1641.
202×151. ▷

Хусепе де Рибера.
Святой Иероним.
Масло. 1644.
109×90. ▷

позиции, которые нужны художнику. Резкая игра света и тени, свойственная караваджистам, как нельзя лучше соответствует драматическому настроению картин Риберы. Цвета он часто распределяет контрастными пятнами, которые мерцают и вспыхивают под действием яркого луча света.

Художником написано много полотен, изображающих одинокие фигуры святых. Большинство из них апостолы или отшельники, как «Св. Онуфрий» и «Св. Иероним». Именно тема отшельнического подвига с отказом от радостей жизни, суровыми самоограничениями очень интересовала испанца. Рибера подробнейшим образом изучает проступающие вены, торчащие кости, дряблые складки кожи, другие следы старческого разрушения тела и аскетического самоистязания. Порой изображает, кажется, предел человеческого истощения. Но такой натурализм не производит неприятного впечатления, так как автор одновременно наделяет героев высокими порывами, напряженной духовной жизнью, переживаниями. Примечательно, что в однофигурных изображениях античных философов (язычников), представляемых в виде бродяг, художник отказывается персонажам в высоких чувствах, что явно видно в трактовке «Архимеда». Однако «Диоген» уже обладает благородным спокойствием философа, открытостью и человечностью, свойственной лучшим образам мастера.

Было бы неправомерным представлять Рибера лишь как художника сугубо драматического, мрачного дарования. Широта таланта позволяла ему создавать и прекраснейшие лирические произ-





женную выставили на позор. Чудесным образом мгновенно выросшие длинные волосы покрыли ее наготу, а появившийся затем ангел укутал ее покрывалом. Однако образ прекрасной мученицы совершенно не замутнен насилием и издевательствами, которым она подвергается. Фигура залита светом, чтобы не отвлекать внимание от героини, фон выбран нейтральным, цветовая гамма почти монокромная. Святая Инеса олицетворяет чистоту и красоту, которые не могут запятнать грубость и зло окружающих.

Хусепе де Рибера изображал самые разные персонажи, ситуации и эмоции. Почти всегда при этом характеры героев цельные и мощные, чувства сильные и благо-

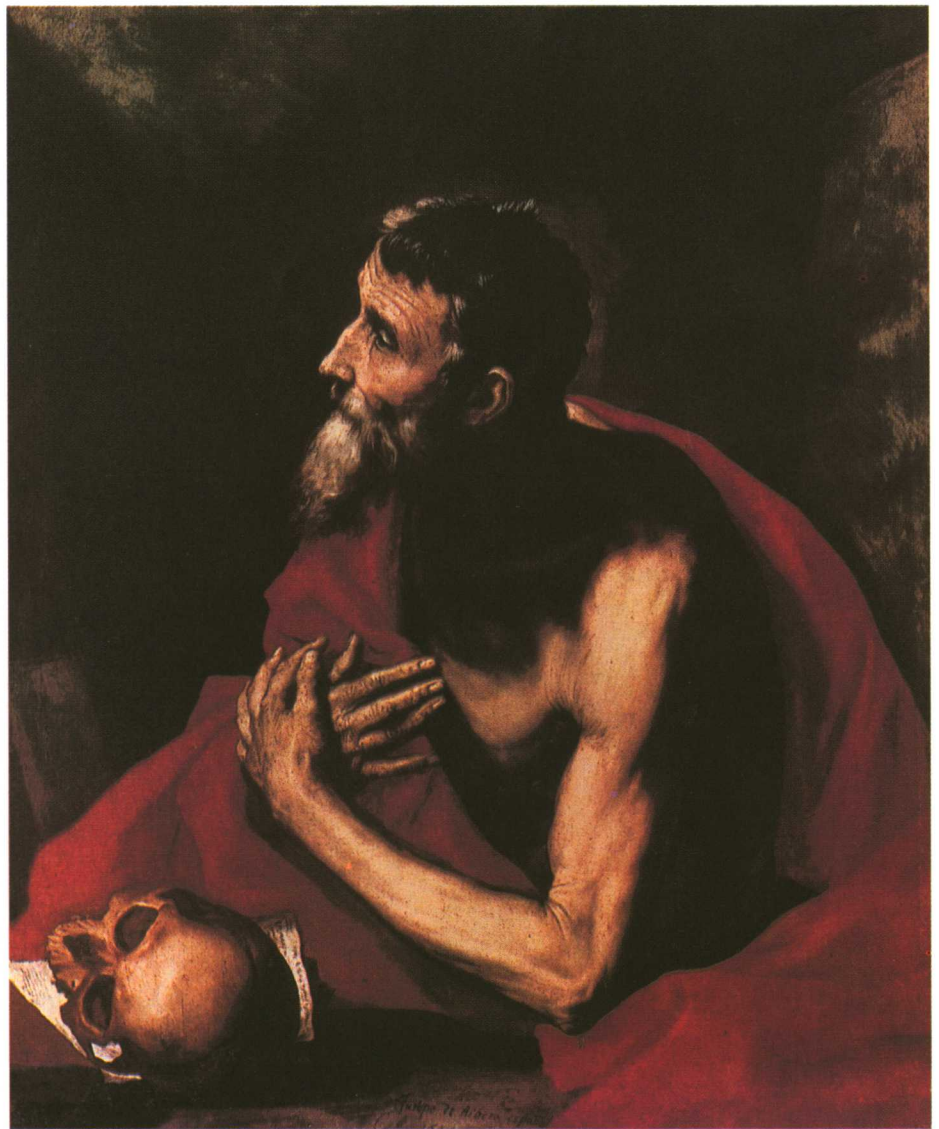
родные. Во всех работах наряду даже с самыми красивыми и приподнятыми образами важным обстоятельством остается внимание к натуре, любовь к воспроизведению предметов материального мира. Отвечают образному строю его работ резкие контрасты освещения, глубокие, интенсивные краски, свободная, смелая манера живописи. Соответствие содержания и формальных элементов придает произведениям особую силу воздействия и художественную значительность. Его творчество было плодотворным развитием караваджистских принципов и важным этапом искусства барокко.

Ф. ЗАНИЧЕВ,
кандидат искусствоведения

ведения, и светлые, гармоничные образы. Один из ранних примеров тому — «Св. Себастьян и св. Ирина», где драматизм ситуации исцеления расстрелянного юноши-христианина и специфические караваджистские приемы не препятствуют созданию интимной, одухотворенной атмосферы милосердия и любви. Мимика персонажей спокойна, движения размеренны и осторожны, лица героев и тело святого Себастьяна прекрасны.

Слияние лирического благоговейного настроения с естественностью внешности и поведения персонажей отличает «Поклонение пастухов». Душевная просветленность, сдержанность эмоций, простота жестов объединяют почти идеально красивый образ Мадонны и пастухов — с простыми, грубыми лицами, одетых в бедные одежды. В таких произведениях цветовая гамма Риберы значительно светлее, темный нейтральный фон сменяется пейзажем — таким же ясным и гармоничным, как и состояние людей.

Поэтичны и многокрасочны работы мастера «Вознесение Марии Магдалины» и «Кающаяся Мария Магдалина». Заметно, что моделью для них была одна и та же девушка — дочь Риберы, с которой написана и «Св. Инеса». Не только внешне, но и по трактовке внутреннего состояния святая Инеса похожа на героинь других лирических полотен мастера, хотя ситуация выбрана художником весьма драматическая. Как известно, святую Инесу за приверженность христианству обна-



„СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА”



Как ни величав снаружи северный деревянный храм, внутри покажется он тесноватым и темным. В слабо освещенной трапезной царит полумрак. Свет проникает сквозь узенькое оконце и высвечивает намытые добела широкие половицы, стены и «опушенные» резными досками лавки. Тяжело открываются расписные двери, и мы — в самой церкви.

Во всем суровая простота, стены и потолок горьковато пахнут смолой и ладаном. Луч солнца падает на иконостас, и в его свете загораются яркими пятнами киновари и изумрудной зелени, охры и лазури ряды икон. Стоят они на расписных травными узорами брусковых полках — тяблах, плотно друг к другу, от низа до самого верха. И все вокруг сразу меркнет от столь необычного по силе впечатления.

«Северные письма» — так называют иконы русского Севера, потому что они имеют собственный неповторимый стиль, технику исполнения и композицию, уходящие своими корнями к древнему иконному искусству. Они отличаются простотой образов, яркостью и чистотой красок. Их создавали не только иконописцы-монахи, но и простые городские и сельские жители, для которых это занятие не было основным. Работали они как артелями, так и в одиночку.

Свои истоки северорусская иконопись берет в двух крупнейших художественных центрах средневековой культуры Руси — Новгороде Великом и Ростове, чьи владения простирались и на бескрайней северной земле. Оттуда во вновь построенные часовни и церкви привозили первые образы, приходили и сами иконописцы. Они оказали решающее влияние на развитие местной иконописной школы.

Северорусская народная икона



Святитель Николай Чудотворец с Козьмой и Дамианом на полях. Фрагмент иконы. XVIII век. Частное собрание. Публикуется впервые.

Огненное восхождение Ильи Пророка. Икона. Начало XVIII века. Частное собрание. Публикуется впервые. ▷

напоминает в целом схематический рисунок, а изображенные на ней образы дышат теплотой и свежестью. Святители, мученики и преподобные подчас предстают вполне земными людьми, похожими на местных крестьян: у них коренастые, приземистые фигуры и большие, натруженные руки. Ткань их одежд, словно сделанная из домотканого сукна или холстины, спадает крупными складками.

Перед нами простодушные изображения тех, кого почитали и к кому обращались с молитвой крестьяне и горожане. Так, святого Георгия просили защитить домашних скот от дикого зверя, святитель Никита Новгородский охранял от пожаров, мученик Мина ис-

целял глазные болезни, святой воин Федор Тирон помогал найти украденные вещи, а великомученик Пантелеимон исцелял от всех недугов. Одним из самых почитаемых на Руси святых был Николай Чудотворец, он считался небесным покровителем плотников, мореплавателей и странников. А кузнецов, ювелиров и лекарей опекали святые бессребреники Козьма и Дамиан.

Библейского Илью Пророка молили укротить огненную стихию и напоить землю водой. Жил Илья в Палестине в IX веке до н. э. В ту пору израильтяне поклонялись не истинному Богу, а языческому божеству Ваалу. За подобное нечестие Илья предсказал стране три года засухи. Царь разгневался на него, и пророк вынужден был скрываться в пустыне. Во время скитаний ворон приносил ему хлеб и мясо, а воду он пил из реки. Спустя три года засуха прекратилась, по молитве Ильи прошел дождь и заколосились нивы.

Много чудес сотворил он за свою жизнь. Как-то Илья сказал своему ученику Елисею, чтобы тот не ходил за ним. Но Елисей не отставал от учителя, зная, что Бог хочет взять его на небо. Когда они подошли к реке, Илья снял свою одежду — милоть — и ударил ею по воде. Река расступилась, и посуху они перешли на другой берег. Илья спросил Елисея, что он хочет получить от него. Ученик желал стать обладателем духовной силы, вдвое большей, чем у учителя. Вдруг появилась огненная колесница, и Илья вознесся на ней на небо, отдав Елисею свою милость, а вместе с ней и пророческий дар. Обо всем этом и рассказывает замечательная, яркая и нарядная икона «Огненное восхождение Ильи Пророка» начала XVIII века.

На Севере, как и в других районах России, над конюшнями принято было ставить иконы мучеников Флора и Лавра, покровителей коней и коневодства. Большую



часть иконы «Чудо о Флоре и Лавре» конца XVII века занимает живописный рассказ о поиске конюхами пропавшего табуна лошадей. Конь для землепашца являлся помощником и кормильцем.

В северных деревнях и селах издавна в день памяти Флора и Лавра устраивались праздники с верховой ездой; тогда же служили торжественные молебны и кропили святой водой коней, чтобы уберечь их от болезней и других напастей. Изображенные на иконе лошади пьют льющую струями студеную воду, бегут в резвом галопе, погоняемые конюхами. А над ними, словно стоя на пригорке, возвышаются заступники за крестьянскую «скотинушку» — Флор и Лавр. В центре между мучениками архангел Михаил — небесный воевода.

Северные иконы особенно ярко отмечены народной верой и добродушием, они напоминают жития святых, пересказанные понятным для народа языком. Из глубокой древности события переносятся изографами в привычную для них современную обстановку, а персонажи далеких времен нередко облачены в русский костюм. В иконах XVII—XVIII веков в полной мере проявились фольклорные мотивы, получившие широкое распространение в народном творчестве. Поражает меткость бытовых деталей, а изображенные на них персонажи подчас трогательны и наивны.

Из многих эпизодов древнего «Сказания о чудесах иконы Тихвинской Богородицы» северному иконописцу пришелся по душе рассказ о пономаре Юрьше. В конце XIV века в Тихвине, как свидетельствует легенда, в честь праздника Успения Богородицы была сооружена деревянная церковь. Пономаря Юрьшу посылают за архиепископом, чтобы он освятил новый храм. По дороге Юрьш встречает в лесу святителя Николая и Богородицу, которая повелевает поставить на выстроенной церкви деревянный крест.

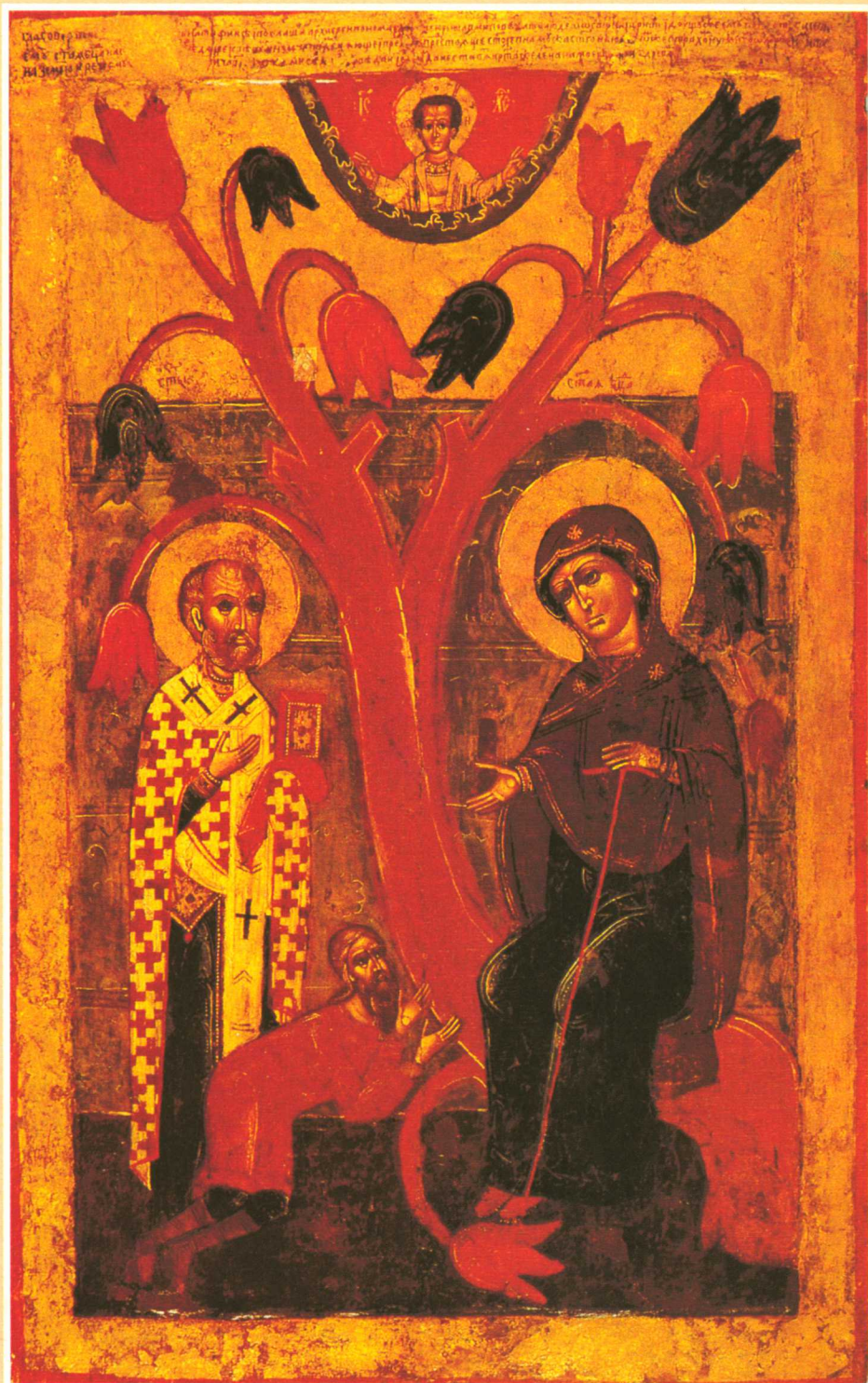
В центре красочной иконы «Явление Богородицы и святителя Николая пономарю Юрьше» конца XVII века мы видим цветущее диковинными тюльпанами дерево. Именно под ним происходит удивительная встреча пономаря с небесными гостями. Мать Божия с посохом в

руке, словно странница, присела на причудливо изогнутый ствол дерева, к ее ногам припал Юрьш. Рядом с Богородицей стоит и слушает ее святитель Николай. Огромные цветы загораются красными и синими огнями, кажется, будто от них исходит благоуханный аромат, о котором говорит и «Сказание».

Благодаря сочности красок иконописец сумел передать общее радостное настроение происходящей

сцены. Заметим, что в иконах, подобных этой, отчетливо отразилось народное видение мира и идеала красоты.

Рождается на северорусской земле и иконография своих, местночтимых подвижников: Зосимы и Савватия Соловецких, Александра Свирского, Феодосия Тотемского, Кирилла и Ферапонта Белозерских. Но мы расскажем здесь о менее известном святом, тем более что история иконописания





Преподобный Александр Ошевенский с монастырем. Фрагмент иконы. XVII век. Музей «Покровский собор». Москва.

Явление Богоматери и святителя Николая пономарю Юрьшу. Икона. Конец XVII века.

◀ Государственный Русский музей.

Убиение царевича Димитрия. Фрагмент иконы «Царевич Димитрий Углический». Середина XVIII века. Частное собрание.

не часто балует нас драгоценными сведениями о том, при каких обстоятельствах возникал тот или иной образ. Это поможет понять историю создания иконы и сам принцип работы древнерусского изографа.

Житие чтимого на Руси преподобного Александра Ошевенского повествует о создании первого образа основателя православной северной обители — каргопольского Александро-Ошевенского монастыря, который для Севера был тем же, чем Троице-Сергиева лавра для средней Руси. В конце 30-х годов XVI столетия настоятель монастыря Вассиан призывает иконописца Симеона с сыном Иоанном украсить иконами вновь выстроенный Никольский храм. Повелевает он написать и образ преподобного Александра.

Изограф не знал, каков был его облик, — много лет прошло со дня смерти преподобного. Он расспросил старых монахов, живших в монастыре, стариков из окрестных сел, но никто из них основате-

ля монастыря не знал в лицо. Как раз в это самое время из села Пяла пришел некий Никифор Филиппов, который лично знал Александра Ошевенского. Он-то и поведал настоятелю, братии и иконописцу, что был тот «возрастом средний человек, лицом сух, образом умилен (красив лицом), очи име влоущене (впалые глаза). Брада невелика и не вельми густа, власы русы вплолы сед (с проседью)». Этот словесный портрет и послужил основанием для создания образа. Иконописец «с радостью и со тщанием написал образ преподобного Александра и положи на гроб его».

В XVII столетии на местной почве складывается композиция иконы Александра Ошевенского, где основатель прославленной обители изображался среди монастыр-

ских строений. Авторы подобных икон порой не просто копировали их, а каждый раз по-своему передавали архитектурный облик монастыря. На одних его строения показаны со стороны дороги, на других — из-за реки, на третьих — вид, открывавшийся из соседнего села. Эти варианты могли возникнуть лишь под непосредственным впечатлением от замечательного монастырского ансамбля, когда изографы жили и творили вблизи его.

С городом Каргополем связан интересный исторический факт, получивший отражение в одной из местных икон. 1 мая 1700 года в городе загорелось деревянное здание Приказной палаты. Огонь готов был переметнуться на крыши посадских дворов. Раздуваемое сильным ветром пламя не давало возможности потушить горевшую





Святые князя Борис и Глеб у стен горящего Каргополя. Икона. Начало XVIII века. Каргопольский краеведческий музей.

угловую Троицкую башню и часть крепостной стены. Горожане в отчаянии уже почти отступили, как вдруг на кровле башни они увидели идущих «по пламени от востока к западу» святых благоверных князей Бориса и Глеба. Согласно преданию с их появлением городская стена тотчас же перестала гореть. Это событие из жизни Каргополя и было положено в основу сюжета иконы «Святые князя Борис и Глеб у стен горящего Каргополя», созданной в начале XVIII века иконописцем Тихомировым. Долгое время она хранилась в церкви «Спас на Валушках», близ которой и произошел пожар.

Наибольший интерес представ-

ляет изображенная в центре иконы деревянная крепость, построенная в 1630 году. Перед нами предстает она с островерхими деревянными башнями, высокими стенами, церквями и избами на высоких подклетьях, изображены на иконе и горожане в своих будничных одеждах. А по сторонам от горящей крепости стоят русские князья Борис и Глеб, чьим заступлением город был избавлен от пожара. Особенно тщательно выписаны их узорчатые, отороченные мехами, низанные жемчугом одежды. По нижнему полю иконы идет текст «летописи», подробно рассказывающий о событии, побудившем изографа взяться за кисть.

Между тем местных иконописцев волновала не только история родного северного края. Они пишут иконы, имеющие отношение к истории Российского государства, стремясь изобразить реаль-

ные исторические события и лица.

На иконе «Царевич Димитрий Угличский» середины XVIII столетия изограф повелал нам о трагической судьбе младшего сына Иоанна Грозного — царевича Димитрия. Вот посланный от Бориса Годунова «вор» — убийца, он уводит восьмилетнего царевича от домочадцев и злодейски убивает его. Один из пономарей случайно становится свидетелем этого преступления и, взбежав на колокольню, звонит «на сполох»; злодеи бревнами пытаются высадить дверь колокольни, но это им не удается, и, отчаявшись, они садятся на коней и скачут прочь из Углича. Кормилица, найдя убитого царевича, припадает к нему с громким плачем, услышав который прибегает царица, собираются родственники и князья. Заблудившиеся в пути убийцы вынуждены возвратиться в город, где народ ловит их и побивает камнями. Над телом царевича поют «надгробное пение» и хоронят в городском соборе. А спустя некоторое время царь Василий Шуйский и патриарх Ермоген повелевают перенести гроб Димитрия в Москву, в кремлевский Архангельский собор.

На Севере иконопись меньше, чем в Центральной России, была подвержена влиянию западноевропейской живописи — «фряжскому письму», которое осуждал в свое время протопоп Аввакум. Большой знаток культуры русского Севера, сам северянин, писатель Б. В. Шергин рассказывал, что «северный крестьянин и мещанин ежили и не гонятся за древностью иконы, то все же требуют, чтобы написана она была письмом «Горним и пренебесным», считая, что все святое и покланяемое может быть передано исключительно формами, линиями и красками греческих и древнерусских иконописных пошибов... Приобретая или заказывая новую икону, требовали, чтобы пошиб был «священный», «канонический».

И северный народ твердо держался исконного иконописного письма, в нем одном видя выражение своей веры и национального духа. Именно поэтому мы сегодня можем по достоинству оценить «северные письма» — эти живописные послания из прошлого.

Г. ДУРАСОВ

АРХИТЕКТУРА В ПЕЙЗАЖЕ



Ф. Алексеев.
Вид на биржу
и Адмиралтейство
от Петропавловской
крепости.
Масло. 1810.
Калининская
художественная
галерея.

Архитектура и пейзаж, что это такое, взятое отдельно и во взаимоотношениях? Когда изображаем город, то в большинстве случаев главное, естественно, — архитектура. И определение подходящее есть — «архитектурный пейзаж». А если природу со строением, то здесь главное — пейзаж. Название само просится — «пейзаж с архитектурой». Но это две крайние точки. Между ними не счесть промежуточных, когда, художнику самому приходится «наводить порядок», решать, что главнее. Какие же типы произведений на эти темы нам известны? Городской (архитектурный), индустриальный, исторический (памятники зодчества), деревенский пейзаж.

Остановимся на архитектурном пейзаже. Всякому понятно, как тема он возникает вместе с образованием городов. Примерно до XV века пейзаж вообще в европейской живописи изображался как фон в картине. Но как интересно он решался. Чего только на нем не рисовали. И города вдаль, и замки рыцарей на утесах, и скалы, и морские заливы, и рощи... Только в XV веке в Италии, родине Возрождения, возникает именно городской пейзаж. Рост и развитие городов с их парками, бассейнами, фонтанами, лестницами, набережными, мостами, экзотическими архитектурными ансамблями пробудили интерес живописцев к этой теме. Надо заметить, в золотой век искусства художник объеди-

нял в себе живописца, рисовальщика, скульптора и архитектора. И не только Микеланджело или Леонардо, а почти каждый.

Они создавали архитектурные проекты. Появились, как вид искусства, рисунки, близкие к чертежам, с тщательной светотеневой проработкой объемов и скрупулезной выделкой деталей, свободные архитектурные эскизы и фантазии.

Неизвестно, что шло впереди в этом благородном соревновании — строительство или рисование. Наверно, прекрасные городские ансамбли и возникли только потому, что были прекрасные художники. Нельзя не обратить внимания на еще один важнейший этап в развитии познавательной способности. Архитектурный рисунок вытолкнул на поверхность новую, до того неизвестную науку — перспективу. Без перспективы, особенно в архитектурных проектах, да и вообще в реалистических изображениях — ни шагу.

Города разрастались около торговых путей, на перекрестках купеческих дорог, возле рек, железных магистралей. Позднее — около месторождений полезных ископаемых. Характерная черта современного города — фабрики, заводы, добывающая промышленность, электростанции — они тоже меняют и формируют пейзаж.

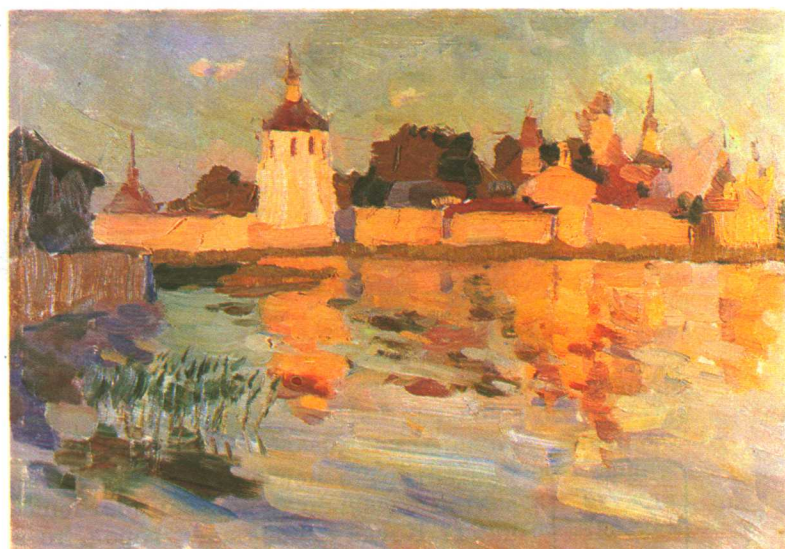
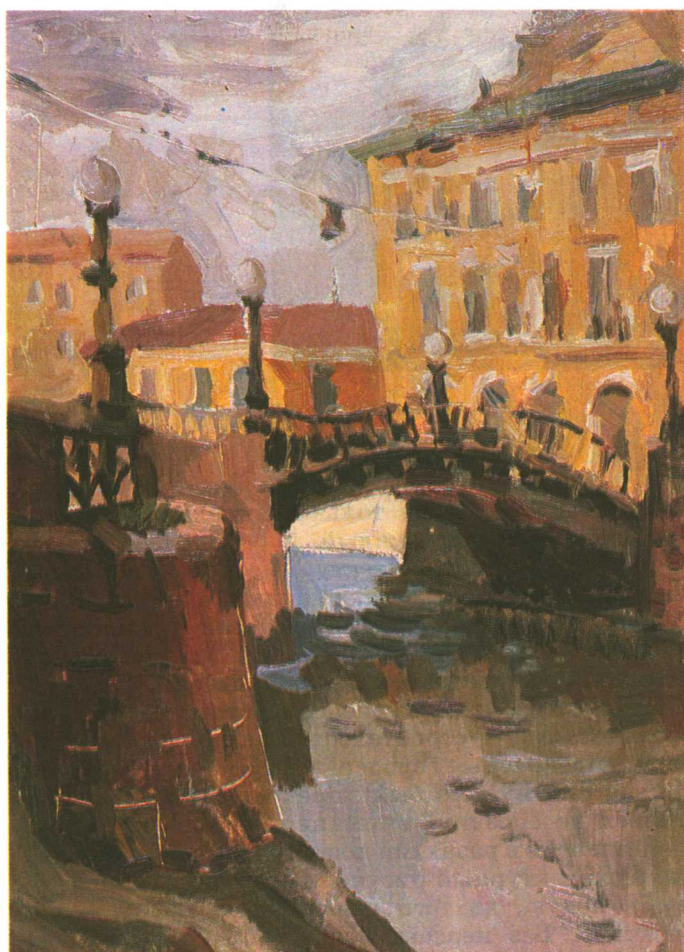
Но и промышленные сооружения должны строиться не как-нибудь, а «по точным правилам искусства». У врачей главная заповедь — «не навре-



Этюды на передачу в натуре состояния, настроения. Верхний интересен тем, что взят против света. В нем гармонично сочетаются ритмы архитектуры и природы, пластика линий, светлых и темных пятен земли и неба.

В сюжете с мостиком, построенном на контрасте прозрачного городского пейзажа и темной, тяжелой воды, чувствуется некоторая напряженность, драматичность.

Широко написанный этюд с озером удачно передает вечернее состояние. Насыщенная цветом, сильно освещенная архитектура смотрится главным организующим пятном.



мать, что производственные пейзажи не вдохновляли авторов. Большинство из них искренне верило в светлые идеалы нового искусства, прекрасное будущее, которое не за горами. Живописцы 20-х — начала 30-х годов были увлечены новыми индустриальными формами, их материалом, неожиданной окраской, ракурсом, обилием движения, внутренней энергией природы. Отношение к индустриальной тематике несло и чувство радостного удивления, и стремление передать его зрителю, что проявилось в незаурядности и мажорности работ той поры. Все это не снимало образного подхода к индустриальному пейзажу, передаче выразительных силуэтов заводских сооружений, их особого колорита. Девиз художников-индустриалов — современность видеть по-современному. Главное — создание выразительного художественного образа, чтобы производственный мотив не превращался в наглядное пособие.

Однако не только дымящие трубы заводов характеризуют город. Память прошлого жива в душе народа. Как величественны, монументальны соборы, трогательно уютны маленькие церковки. Вот где гармония, строгая согласованность, соразмерность элементов целого. Вот где вписанность зодчества в

ди», у архитекторов и строителей — «не наурудуй». Любая постройка должна органически вписываться в пейзаж, придавать ему завершенность, единство, даже выразительность. К сожалению, промышленная архитектура — чаще всего просто строительство, единственная задача которого — соответствовать производственному назначению.

Художники, конечно, не прошли в своем творчестве мимо индустриального пейзажа. Писали Днепрострой, Магнитку, домны, химзаводы, нефтепромыслы, торговые порты. Было бы ошибкой ду-

окружение. И окраска, то сдержанно-белая, то торжественно-красная или разноцветье всех цветов радуги. Золотые купола, радость нечаянного восторга.

А что же деревня? Можно ли причислить к архитектурным произведениям избы, риги, амбары и сараюшки? Безусловно. Это из поколения в поколение передающаяся традиция устройства жизни, складывающаяся веками. А резные наличники, коньки крыш, изукрашенные крылечки и ворота, колодцы с журавлями. Неброскую красоту, глубокое лирическое настроение смогли увидеть в этих уходящих мотивах русские художники. Посмотрите на произведения мастеров второй половины XIX века, когда живопись с легкой руки передвижников обратилась лицом к деревне, и у каждого «от мала до велика» найдешь прекрасные полотна, душевные пейзажи.

Часто слышу от учеников: «Что писать и как?» В основе искусства заложена выразительность, сила проявления чувств, переживаний. Работа художника — это непрерывная борьба за выразительность. Передается ли какой-нибудь уголок природы, фрагмент архитектуры или ландшафт с горами, лесами и широкими морями. Все нас окружающее выразительно. Почувствовать это и донести до зрителя — задача задач.

Как же практически перейти к архитектуре в пейзаже? Главное — не суетиться, а спокойно и целенаправленно трудиться. Поначалу следует просто походить вокруг да около здания и вовнутрь заглянуть. Вдыхая запах, трогая стены, ощущая их шершавость, ждать, когда проснется понимание природы.

В другой раз сделать наброски. Вначале обобщенные, но композиционные. На листе альбома в заранее определенном формате (композиция вообще начинается с выбора формата: удлиненного вертикально, горизонтально или квадратного) размещается рисунок. Следуем основному правилу — чего сколько взять. Вот столько неба, столько-то воды, земли, архитектуры, зелени деревьев... Однако композиция — не только соотношение пятен. Не меньшее значение имеет распределение темного и светлого, броских цветовых ударов, ритм контуров и линий.

Потом порисуйте детальнее, чтобы изображение стало внутренне наполненным. Хотя в окончательном живописном этюде подробности, мелочи могут и уйти, надо уметь жертвовать второстепенным во имя целого. Как в шахматах для выигрыша.

Идешь на этюды, смотришь вперед, отмечая череду новых сочетаний предметов и пятен. Нет-нет, да и назад оглянешься. Опять здорово и неожиданно. Сделаем набросок, охватывая пространством и материалом. Такие предварительные зарисовки встречаются почти у всех больших мастеров. Некоторые, зная, что в это место больше не вернуться (в путешествии, например), делают записи о красках природы, пометки прямо на рисунке. Какого цвета стены домов, земли, неба. Вот темно-красное, а рядом розовое, дальше зеленовато-коричневое. Кому сколько подсказок надо, чтобы потом с наброска можно было написать этюд по памяти. Прекрасная тренировка, между нами говоря.

А зачем пейзажисту уметь верно рисовать? Вро-

Задания на изучение архитектурных деталей. Удачно выбранная точка зрения на монастырь делает композицию монументальной. Слепящие белизной освещенные части зданий создают ощущение праздничности. Россыпь темно-зеленых куполов вносит ритмическое начало. Эмоциональность этюда не мешает внимательному разбору и грамотному воплощению (по законам перспективы) главных объемов архитектуры. Фигурка человека обозначает масштабность пейзажа.

В нижнем этюде — типично фрагментарное решение. Налицо вдумчивый анализ сложной конструкции крепостной башни.



де бы не к чему. Дерево — человек, что ли? Не все ли равно, сучок выше или ниже, больше или меньше? Мнение, мягко выражаясь, ошибочное. Сучок не на месте — дерево не то, форма приблизительная — отношения с окружением вялые, и впечатление от произведения вполсилы. Старайтесь рисовать поточнее.

Принесли рисунки домой, разобрали, рассмотрели, обдумали. Время пришло, погода подсказывает — пора. Берем этюдник, идем писать. Выбрались за околицу. Поля, церквушка, к примеру, на горизонте, перелески. Пейзаж с архитектурой. Главный герой — пейзаж. Постройка только пример обжитости. Архитектура смотрится просто пятнышком, знаком человека, драгоценным камнем в оправе природы.

Пейзажи с доминирующим композиционным началом. Характерны сдержанными колористическими решениями, контрастными точками зрения. В верхнем эскизе — крайне низкая, в городском мотиве наоборот — высокая. Использование подобных приемов помогает авторам выявить динамичность и выразительность сюжета, показать собственную позицию, отношение к теме.



Ближе подходим к зданию. Оно постепенно увеличивается (по законам перспективы). Занимает большее место в поле зрения. Чем ближе, тем детальнее можно его разглядеть. Наконец наступает момент, когда приходится решать, что главнее? Пейзаж или церковь, потому что таковым может быть и то и другое. Все зависит от чувства и ощущений автора. Если берем много неба, так что по

площади оно подчиняет пятно здания, или оставляем широкие поля по краям, вписываем значительный кусок переднего плана, опять главным окажется пейзаж, а архитектура дополнением — вот архитектура в пейзаже.

Подойдем еще ближе к зданию. Чуть не уперлись в стену. Видим кусочек неба, краешек земли впереди и крупно церковь. О главном спора нет, архитектура доминирует, господствует, преобладает.

Ну а если еще ближе подобраться? А зачем? Чтобы рассмотреть какую-либо деталь, резное окошко, изразцы стен, вязь каменного орнамента. А где же пейзаж? Да вокруг. Небо по-прежнему определяет общее состояние природы в любое время суток и погоды. Земля, отбрасывая рефлексы, также принимает участие в игре. Окружение — деревья, вода, все, что за спиной, по бокам — делает фрагмент пейзажным. И это должно быть учтено и выражено «глазастым» живописцем.

Впервые к передаче взаимодействия пространства, света и воздуха, объединяющей световоздушной среды, вплотную подошли голландские художники XVII века. Передача единства природы рождает цельность колорита, несет разнообразие оттенков общего тона. Приходится высказать несколько подходящих к случаю замечаний.

До начала XIX века не было принято писать с натуры на пленэре. Голландская школа, как и другие, была традиционной. Мастер обучал учеников тому, что перенял от своих учителей, что хорошо знал и умел. Делился секретами ремесла вплоть до рецептов: какие краски смешивать, чтобы получить нужный оттенок. Так появился на свет «классический» колорит. Почти монохромный, построенный на оттенках голубого и коричневого. Содержательность цвета, его эмоциональное наполнение достигалось переливами полутонов, тонкой нюансировкой валеров. Не последнюю роль играл и до мелочей разработанный метод деланья вещи. В частности, тонированный холст как заданная основа.

Голландия, родина пейзажного жанра, страна равнинная. Никаких гор, ущелий, лишь ветряные мельницы да небо. Оно-то и стало ведущим. Академический завет «без неба нет пейзажа» наверняка вылез на голландской почве. Каждой части неба в картине стала соответствовать освещенность и окрашенность определенная площадка земли. Небо пишется как пространство. Уложите этот объединяющий источник света, а земля сама выстроится. Небо для пейзажиста — мощнейшее средство выражения настроения. Со временем пейзаж становится местом действия фигурной композиции, «сценической площадкой», где разворачивается сюжет, разыгрываются события. Поэтому, прицеливаясь к мотиву или уже работая над ним, можно и нужно капельку пофантазировать — что тут могло бы происходить. Даже если никакого действия в этюде и не окажется, все равно это обогатит его. Появится второй, невидимый явно слой содержания.

С. АЛЕКСАНДРОВ-СЕДЕЛЬНИКОВ,
преподаватель училища Памяти 1905 года

Статья проиллюстрирована работами студентов
училища Памяти 1905 года.

ВЕЧЕРНИЙ ПРУД

Дорогие ребята! Знакомясь с предыдущими уроками, вы уже знаете о том, как изготовить птичку, посадить «птичий базар» на дерево и обыграть его в красках и музыке.

А теперь речь о таинственном. Вечерний пруд. Макушки деревьев сомкнулись и наклонились к воде. И лепка уже другая — не из гипса, а из глины. Если в результате работы получится то, о чем вы мечтаете, это и будет подлинное творчество.

С чего же начать лепку пруда?

Блин-пруд раскатывают скалкой, как тесто. Не забудьте проложить сухую тряпку сверху и снизу, чтобы глина не прилипла. Если скалкой вы будете «играть» чуть левей, правей или сильнее нажмете на скалку-бутылку, то набегут, побегут волны. Верхнюю тряпку снять, пруд-заготовку переложить на стекло для равномерного высыхания, прикрыть сухой тряпкой, иначе неровным получится дно. Дать хорошо высохнуть, с помощью взрослых обжечь в муфельной печи при температуре до 800 градусов. Если блин-пруд большой, предвари-

тельно разрежьте его на части, потом соберите вместе.

Чтобы избежать сложностей с обжигом, выполните пруд в гипсе, тогда его не нужно ставить в печь. Уловите момент застывания, чтобы поиграть скалкой. Попробуйте вариант на маленьком «блинчике»: вылив гипс на доску, раскатайте его карандашом.

Покрасьте воду по гребешкам, которые образовались от скалки, и поместите в пруд белую птицу с птенцами. Желтое оперение птенцов на пруду становится насыщенным, разгорается в оранжево-красноватый цвет, как щеки у малыша от быстрого бега.

Придумайте композицию с утками. Форма тела утки — пирожком. Один конец острый, его чуть поднимите вверх, получится хвост. Другой — тупой, это грудь. К тупому примажьте буквой Г шейку с головой. Не забудьте, что от носа утки сразу поднимает-

ся лоб, затем лепка плавно спускается к затылку, и еще деталь — на груди есть зоб. Примажьте на грудь маленький комок глины. Утка готова.

Теперь о цвете. Понаблюдайте, какое оперение у самца и самки. У самки скромное в крапинку. У селезня красивая голова, да и крылья иные. Раскрасьте их глазурями, которые требуют обжига 800—1000 градусов, или водяными красками с клеем ПВА. Вот теперь утки получились почти как в природе.

Как разместить их? Предположим, утки спешат на кормежку, шеи у них вытянуты, у некоторых всплескивают по воде крылья. Гребешки волн на пруду, если при обжиге глина получилась светлая, можете подкрасить голубыми солями. Это растворимые в воде кристаллы, которые проявляют свой цвет при обжиге до 1000 и более градусов.

Выполненные вами композиции из глины могут стать неожиданным подарком друзьям, детям детского дома, младшим братьям и сестрам. Научите их тому, что умеете сами.

Л. ШАЛИНА

Композиция «Вечерний пруд».
Керамика.
Коллективная работа
учащихся младшей группы.
Москва.



**ХОТИТЕ СТАТЬ
КРУЖЕВНИЦЕЙ?**

Вятская земля издавна славится творениями искусных рук мастеров: художников, плотников, кружевниц.

Необычно пришло искусство в наш старый город Кукарку (ныне Советск): в начале XVIII века был сослан в Вятскую губернию знатный плотник со своей женой, которая в совершенстве владела плетением кружев. Вот она и научила местных женщин создавать чудо-кружево. Постепенно образовались артели, школы кружевниц, а с 1946 года — училище № 28. Сюда приезжают девочки со всех уголков страны овладеть древнейшим ремеслом кружевоплетения, изучать традиции этого искусства.

Несложны инструменты кружевниц: подушка, подставка, коклюшки, булавки, крючок, сколки. А применяя их в деле, мастерицы создают сказку. На основе вековых традиций самобытного ремесла, привнося современные мотивы, девочки учатся на уроках композиции технического рисунка под руководством опытных преподавателей.

Училище является постоянным участником и призером ВДНХ СССР. Кружевные изделия юных мастериц с успехом экспонировались в Швеции, Японии, Норвегии, Германии, Турции, Италии, Югославии, США.

ПТУ № 28 воспитало немало квалифицированных специалистов, чье призвание — творить красоту, создавать произведения высокого мастерства.

Девочек-старшекласниц, которые хотят овладеть профессией кружевницы, приглашаем в ПТУ № 28.

Наш адрес: 613340, г. Советск Кировской обл., ул. Энергетиков, 3.

Ф. ТИГУНОВА,
зам. директора ПТУ № 28

ДИЗАЙН В ШКОЛЕ



Ю

ный друг, мы продолжаем ранее начатый разговор о том, как сделать школу уютной, красивой, не похожей на соседнюю. Нужно для этого прежде всего желание, немного фантазии и активное трудовое участие. Сегодня речь пойдет об использовании в организации интерьера школы текстильных материалов.

Наш журнал часто рассказывает о доступных видах художественной обработки различных материалов. Рассмотрим, как эти знания и умения можно применить на практике.



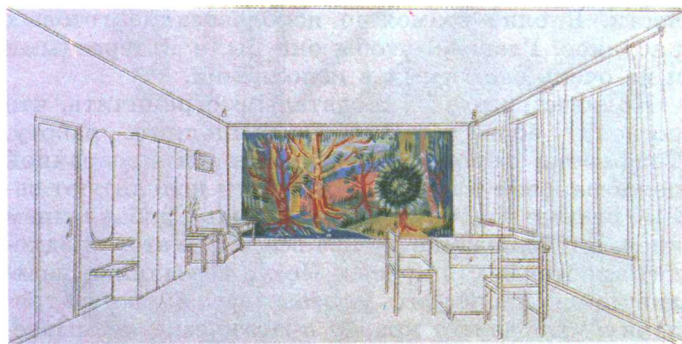
Ткани и другие текстильные материалы занимают сейчас значительное место в любом интерьере и являются важным фактором их гармоничного решения. Они могут быть главным элементом всего оформления или служить мягким фоном для выявления другого материала; цветовым акцентом, камертоном либо самостоятельной частью декора.

Традиционно текстильные изделия широко используются в виде занавесей, штор, мебельных и декоративных тканей, гобеленов, ковровых покрытий. Применение текстиля как нейтрального фона необходимо для усиления эстетических качеств других предметов и произведений искусства. В другом варианте текстильные материалы выступают сами как произведения декоративного искусства. Рассмотрим некоторые, вполне доступные в изготовлении примеры подобных работ. При этом совсем не обязательно брать новые ткани. Можно проявить смекалку, воспользоваться подручными материалами: отходами или кусочками ткани, отслужившей свой век. Лоскутные покрывала, одеяла, шторы, занавеси, плетеные коврики, дорожки и многие другие изделия являются любимым способом украшения интерьера. Уважение к труду, материалу и вещи не позволяет пропасть ни кусочку ткани. И сегодня эти техники довольно часто используются для художественного решения интерьеров.

Из полосок ткани можно сделать простые и красивые коврики для украшения стены, накидку на жесткий стул или кресло, половичок в гимнастический уголок. Плетение его просто. Надеюсь, все умеют заплетать косичку. Вот по этому принципу создается вещь целиком. Коврики могут быть разными по форме, размерам, практическому назначению.

Интересны и декоративные панно, выполненные в технике аппликации. Для их изготовления прежде всего необходимо сделать эскиз. В этом вам могут помочь старшие либо ребята, занимающиеся в ДХШ или изостудиях. Эскиз должен соответствовать выбранному месту по размерам, тематике и назначению помещения. Такая работа украсит игровую комнату, группу продленного дня, библиотеку, кабинет труда, учительскую, холл. Работа вполне может выполняться коллективно.

Обычно основой такого панно служит плотная холщовая или любая другая ткань. Затем на нее с эскиза наносится рисунок, мелом или с помощью цветной переводной бумаги. После подбора кусочков ткани в соответствии с эскизом их нашивают на основу. Эту операцию можно выполнять на машинке или вручную, применяя различные декоративные и отделочные швы, что лишним раз подчеркнет образное решение вещи. В работе часто используются цветные тесемки, сутаж, шитье, веревочки — это зависит от вашей фантазии и материальных возможностей. Нередко приходится готовить материалы самим. Например, когда отсутствуют ткани нужных расцветок, их можно покрасить. Для этого лучше всего взять готовые анилиновые красители. Если их нет, то вспомним о традиционных народных средствах. Так кожура репчатого лука дает оттенки от светло-желтого и охристо-золотистого до коричневого; сок моркови — оранжевый; сок некоторых ягод — красные и красно-фиолетовые цвета. Иногда элементы аппликации при-



Декоративный коврик «Сказочный город». Коллективная работа учеников средней школы № 344, Москва.

Проекты оформления интерьеров школьной столовой и учительской с использованием росписи тканей.

леивают на основу, что вполне допустимо, и удобно это делать клеем ПВА. Если необходимо объемное изображение, что обогащает работу в целом, применяют поролон, ватин и другие наполнители.

Посмотрите, какой замечательный ковер на тему «Сказочный город» для группы продленного дня создали ученики школы № 344 Москвы под руководством студентки-дипломницы Натальи Хилашвили. Аппликативная техника широко применяется при отделке больших текстильных плоскостей. Этим способом легко украсить занавес актового зала школы, сделать задник для спектакля или декорировать ширму кукольного театра.

Рекомендуем еще один вид несложной отделки ткани. Это техника набойки или трафаретной печати, которая также имеет давние народные корни. В основу берется однотонная драпировка. На заданную тему создается эскиз, по которому заготавливаются трафареты для каждого цвета в отдель-

ПОКАЗАТЬ КРАСОТУ ЕЖЕДНЕВНОСТИ

Когда вы, ребята, возвращаетесь из школы, гуляете по улицам родного города, поселка, посещаете спортивные, культурные мероприятия, многое ли вспоминаете из увиденного? Какие, например, встретились вам здания, каково было устройство их окон, наличников, дверей, балконов? А уличные фонари? Одинаковые ли они в центре и на окраинах? А городской транспорт? Как одеваются люди? Можете ли вы набросать по памяти 10—12 различных мужских и женских головных уборов? Или нарисовать силуэт крыш тех домов, мимо которых каждый день проходите? Вы спросите: а зачем все это нужно? Память свою, дорогие ребята, если вы всерьез намерены заняться искусством, надо постоянно развивать. И наблюдательность, ведь она живительная среда, питающая творчество. И остроту восприятия окружающего, зоркость зрения. Без этих качеств невозможно научиться превращать увиденные «кусочки жизни» в драгоценности искусства, создавать композиции, отражающие реальную действительность. Многие художники обладали этими ценными свойствами. Например, известный советский художник Юрий Иванович Пименов (1903—1977) имел поразительную способность видеть в самом обыкновенном необыкновенное, в незатейливых, непродуманных ситуациях каждого дня черты времени.

Такова и его картина «Обыкновенное утро». Она — итог неустанных наблюдений, запоминаний, зарисовок. Улица столицы, омолодившейся после тяжелых военных лет. Спешащие на работу, по делам люди. Ласковое, еще не поднявшееся высоко солнце. Девчужка моет большое стекло витрины. Повествовательного сюжета почти нет. Все в ней на первый взгляд просто, обыденно. Но есть художественная убедительность остро подмеченных деталей.

В своих записках Ю. Пименов говорил: «Показать красоту повседневности, прелесть простых вещей, обаятельность человека в труде и быту — моя задача художника. ...Душа искусства — тонкая душа, и, чем сложнее и умнее будет становиться человек, тем богаче и умнее будет становиться его искусство. Искусство — дело интеллигентное, оно требует не умения ремесленника, а особого, сложного строя души. Его берега закрыты для некультурности и ремесленничества, зато в поисках настоящего, в познании мира оно не имеет берегов».

Л. ГОЛОВАЧ

Ю. Пименов.
Обыкновенное утро.
Из серии «Московские рассказы».
Масло. 1957.
130×100.
Государственный
Русский музей.

ности. Вполне возможно использование готовых рисунков. Главное, чтобы они были интересными и не очень сложными в исполнении.

Количество цветов желательно ограничить, что позволит более качественно выполнить работу. Трафареты хорошо бы вырезать из прозрачной целлофановой пленки. Для печати используют самые разные краски: темпера, гуашь с добавлением клея, масло. Однако лучше всего для этого подходит типографская краска. После высыхания изделие можно прогладить утюгом через влажную тряпочку, что делает краску практически несмываемой. Об оттиске рисунка способом шелкографии журнал уже рассказывал. Этой техникой можно легко и быстро расписать шторы в столовой, библиотеке, сделать орнамент занавеса актового зала.

Мягкость и уют придают казенным помещениям мини-гобелены и небольшие ковровые изделия, которые можно выполнить своими руками. На фотографии видим, как ребята из 682-й школы под руководством студентки-дипломницы Ирины Жуковой создают эти прекрасные вещи. Технология изготовления их разнообразна и вполне доступна, но это предмет особого разговора.

Для создания декоративных композиций можно с успехом использовать сочетание различных драпировок в виде ширм, свободно висящих перегородок с введением в них дополнительных материалов. Например, в ДХШ № 8 Москвы длинный узкий коридор со столбами посередине был оформлен декоративными композициями в технике макраме. Они разделили его на несколько отсеков, образовав в каждом место для отдыха. В этой же технике сделаны и светильники над журнальными столиками. В результате получились любимые ребятами уютные уголки, а неудобное архитектурное пространство приняло обжитой вид.

Итак, текстиль, как сами изделия из него, так и в сочетании с другими материалами широко используется в оформлении интерьеров. Он создает определенный эмоциональный настрой, помогает созданию индивидуального образа общественных и жилых помещений.

В. КОРЕШКОВ

ВНИМАНИЮ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ!

Уважаемые художники! Тех, кто любит и ценит первозданную экзотическую природу, красоты моря, приглашаем в живописный край для работы в детской художественной школе.

Выплачиваются: двойной районный коэффициент, 80 процентов надбавок и льготы Крайнего Севера. Имеется возможность сотрудничества в художественном кооперативе. Предоставляется благоустроенное жилье.

С предложениями и за справками обращаться по адресу:

694550, Сахалинская обл., г. Северо-Курильск, райисполком, отдел культуры. Телефон: 2-11-51.



СѢМЪ МХЪЗ ФЛОРЪ

СѢМЪ МХЪЗ
ПОРЪ ИНА
СѢМЪ МХЪЗ

СѢМЪ МХЪЗ

ЛАБЕ



1 руб.

Индекс 71124