



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





---



**АНАЛИЗ  
И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ИСКУССТВА**

*художественное творчество*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Под редакцией Н. А. ЯКОВЛЕВОЙ*

Издание третье,  
стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**А 64** Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: Учебное пособие / Под ред. Н. А. Яковлевой. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 720 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2570-9 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-91938-402-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие содержит комплекс понятий, используемых в работе с произведением искусства, и методику этой работы, созданную петербургским коллективом авторов — преподавателей истории искусства. В текст включены яркие примеры анализа и интерпретации шедевров отечественного и зарубежного искусства, которые могут послужить достойными образцами для учащихся — студентов и школьников. Сочетание теории, истории и методики преподавания искусства — отличительное свойство этого оригинального пособия.

Пособие адресовано будущим преподавателям искусства в школе, а также будущим искусствоведам, преподавателям гуманитарных профессий, учащимся художественных школ и широкому кругу читателей, интересующихся искусством.

ББК 85.1

**А 64** Analysis and interpretation of a work of art. Artistic co-creation: Textbook. / Edited by N. A. Yakovleva. — 3<sup>rd</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2018. — 720 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The textbook contains a system of notions used when working with art objects, and the methodology of this work, created by the St. Petersburg team of authors — teachers of the history of art. The text includes vivid examples of analysis and interpretation of masterpieces of Russian and foreign art, which can serve as worthy examples for students of secondary and high school. The combination of theory, history and methods of teaching art is a distinctive feature of this original textbook.

The textbook is addressed to future art schoolteachers, as well as future art historians, teachers of humanitarian professions, students of art schools and a wide range of readers interested in art.

РЕЦЕНЗЕНТЫ: *Т. В. ИЛЬИНА* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета; *Е. А. БОРОВСКАЯ* — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств; *Е. В. ЯЙЛЕНКО* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

**Обложка** © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018  
*А. Ю. ЛАПШИН* © Коллектив авторов, 2018  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2018

---



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед вами второе издание учебного пособия, написанного два десятилетия назад. С тех пор изменилось многое: авторы приобрели новый опыт, претерпела изменения система образования, молодое поколение по-иному смотрит на мир, иначе собирает информацию и иначе ее использует.

Авторы доработали тексты глав и уточнили некоторые понятия. Но сущность нашей методики осталась той же: мы по-прежнему уверены, что в основе познания искусства должно лежать активное и грамотное — *сотворческое* — восприятие художественного произведения как *единственной реалии* искусства. При этом восприятие, по возможности, *в оригинале*.

Некогда И. Н. Крамской — глава передвижников и убежденный служитель идейного искусства, написал в одном из своих писем: «Я думаю, для человечества дороги не столько идеи, сколько холсты, в самом прозаическом смысле слова. Хорош холст — человечество его сохранит и будет помнить имя автора; нехорош сам по себе — конечно, им дорожить не будут <...> Главный критерий, который только был, есть и будет, есть именно тот, *что суть картина сама по себе*» (выделено мною. — Н. Я.)<sup>1</sup>.

В свое время мы долго искали название, точно передающее смысл книги, пока не остановились на ключевом понятии: «*Художественное сотворчество*». Именно так мы определяли полноценное восприятие художественного произведения: впечатление, понимание, истолкование. Собственно, речь далее пойдет о *сотворческом восприятии художественного произведения*, входящем в широкий спектр явлений, которые могут быть определены как *художественное сотворчество*.

---

<sup>1</sup> Крамской, И. Н. Письма, статьи. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1966. — С. 248.

Изучение культуры и искусства становится начетническим без умения активно — *сотворчески* — понимать и истолковывать художественный образ, добираясь до его сокровенного смысла. Без этого факты и даты будут пылиться в дальней кладовке памяти, пока не потеряется к ней ключ и не затянется паутиной времени самое дверцу в эту кладовку.

Наша книга — не учебник «Введение в искусствознание». У нее особая задача: помочь будущему педагогу овладеть азами профессионального мастерства посредника, который должен научиться сам, а в будущем научить своих учеников сотворчески воспринимать искусство. Но мы не просто даем методические рекомендации, а стараемся обосновать их особенностями самого художественного творчества.

Нарушая все каноны подобных пособий, мы положили в основу наших текстов прямое общение и важнейший принцип обучения: «Делай, как я!». Ведь этот принцип лежит в основе подготовки педагога и художника. Именно в педагогическом учебном заведении так важно, чтобы каждый преподаватель был настоящим учителем — примером для подражания: сами того не замечая, вы осваиваете основы мастерства, приемы и даже манеру педагогического общения, просто присутствуя на лекции или практическом занятии. Авторы этой книги — опытные педагоги, за плечами каждого несколько десятилетий преподавательской работы. У каждого — свой предмет, требующий особого подхода. Каждый — яркая индивидуальность со своей манерой подачи материала. И мы сочли за благо сохранить эту индивидуальность, не обезличивать тексты и предоставить право каждому автору использовать собственную интонацию и собственную манеру подачи материала.

Судя по отзывам, наш опыт в целом удался. Читая главу за главой, вы будете знакомиться с текстами, открыто и непосредственно обращенными к вам. В одних главах это живой и иногда даже лирический разговор об искусстве. У других авторов вы сможете поучиться строгой логике и сдержанной манере общения, точности и лаконизму формулировок. Так в Императорской Академии художеств в конце XVIII века в классах по очереди работали разные профессора, и каждый отдавал ученикам лучшее, что у него было, но не навязывал свою манеру, свой стиль...

В каждой главе мы стремились решить несколько конкретных задач. Задачи первой, вводной главы — рассказать о том, как современная наука представляет себе природные механизмы творческого процесса — создания и восприятия художественного

образа; определить особенности и выделить этапы этого процесса; обратить внимание на пути поиска и способы постижения смысла произведения; дать вам в руки первые инструменты анализа, определив основные категории и понятия, при помощи которых вы сможете начать самостоятельную работу. И главное, помочь понять, что восприятие произведения — это беседа, в которой участвуют несколько собеседников: автор — создатель произведения; художественный образ как полноправный собеседник; в некоторых искусствах — исполнитель-интерпретатор; иногда посредник — учитель или экскурсовод и всегда — воспринимающий человек. Его именуют реципиентом, но слово это холодное и колючее, а потому мы будем в дальнейшем просто по-русски говорить: читатель, слушатель, зритель. Или обобщенно — восприимчив.

Наша книга изначально была адресована будущим художникам-педагогам, педагогам-гуманитариям. Но, как показало время, пособием широко пользуются старшеклассники общеобразовательных и художественных школ, студенты художественных вузов — будущие художники и искусствоведы, а также учителя. Все, кому приходится выступать в качестве посредников между искусством и человеком. Заинтересовала она и широкий круг читателей, так или иначе соприкасающихся с искусством.

Как научиться управлять вниманием зрителя, решить главную задачу: создать светлое поле, в котором взаимодействуют духовные импульсы художника, запечатленные в произведении, и зрителя, перед ним стоящего, чтобы помочь рождению чуда *индивидуального художественного образа*. Для этого нужно понять, что собой представляет произведение искусства, почему каждый видит его по-своему и притом по-разному: в детстве, в зрелые годы, в старости, в минуты радости и в минуты печали, когда влюблен и когда переживает разочарование в любви. Почему произведения, некогда восторженно встреченные современниками, канули в Лету, не вызывая отклика в сердцах потомков. Другие «засыпают» на века и даже тысячелетия, а затем возвращаются к жизни, вызывая слезы на глазах у новых поколений. Третьи остаются вечно молодыми, и все новые и новые зрители и слушатели переживают восторг узнавания, а исследователи проникают в неизведанные бездны смыслов художественного образа.

Курс, который введен в образовательный стандарт бакалавра образования, когда-то назывался «Описание и анализ произведения искусства». И читали его на первом курсе фа-

культетов изобразительного искусства. Теперь он перенесен на старшие курсы бакалавриата и называется так, как мы некогда назвали нашу книгу: «Анализ и интерпретация произведения искусства».

И все-таки описание, анализ и даже интерпретация, а точнее, истолкование, как сказал когда-то патриарх отечественного искусствоведения М. В. Алпатов, — не самая важная часть работы с художественным произведением. А избыточное внимание к анализу далеко не всегда полезно.

Сам термин «анализ» пришел из греческого языка: *analysis* — это разложение, расчленение — мысленно или в реальности — того или иного явления, которое может быть разобрано, расчленено острием реального или умозрительного скальпеля. И превратится в отдельные, ничем не соединенные части. Мы увидим его элементы, даже связи этих элементов, но из него уйдет главное — жизнь.

В науке анализ — важнейший и необходимый инструмент исследования. За ним следует синтез: обобщение, как бы восстановление *структуры* — связи между элементами. Можно разобрать и вновь собрать будильник, и если сборка произведена грамотно, восстановятся все его качества, вернуться функции немудреного прибора: он будет показывать время и будить нас по утрам веселым звоном.

А цветок? А стихотворение? А картина? Какой осторожности требует аналитический подход к ним! Есть такие произведения искусства, которые вообще его не допускают.

Попробуйте проанализировать «Владимирскую икону Богоматери Умиление» (ил. 1), созданную неизвестным византийским мастером, пришедшую на нашу землю почти тысячу лет назад и признанную на Руси чудотворной.

Даже человек с закрытым сердцем, не обладающий духовным — внутренним — зрением, не сможет равнодушно пройти мимо темной доски с двумя Ликами — Матери и Младенца, если хотя бы на мгновение остановится и взглянет в глаза Богоматери под чуть-чуть сдвинутыми от душевной боли бровями, на нежно склоненную к Младенцу голову, на Его Лик, прижавшийся к щеке Матери. Сердце ваше дрогнет, вы вдруг ощутите боль всех любящих матерей в тревоге о судьбе их сыновей, почувствуете Ее всепонимание и всепрощение, которые возможны на тех вершинах духа, какие недоступны обычному человеческому сознанию. Но никто до сей поры не сумел с математической точностью объяснить, *почему*, благодаря каким своим особенностям этот образ



так глубоко проникает в душу человека, «проанализировать художественные особенности» этого творения.

Будет ли когда-нибудь разгадана тайна шедевра? Бог весть! Ясно лишь, что не поддающимися логическому разуму средствами Владимирская икона способна *умилить*, пусть на короткое мгновение сделать милым всякое раскрывшееся ей навстречу сердце, и зазвучит в нем нота Божественной гармонии, осветит тьму души частица Духа Божия, вложенная в нее изначально. Это почувствовали наши славянские предки и византийское имя Елеуса (*Милующая*) прочитали по-своему: *Умиление*. Так и именуют эту икону и все сделанные с нее списки и списки со списков.

Такой же тайной остается мощь воздействия на душу человека шедевра Микеланджело — четвертого варианта группы Богоматери с телом мертвого Христа. Незавершенная «Пьета Ронданини» (ил. 2), хранящаяся в замке Сфорца в Милане, вызывает слезы даже у совсем не склонных к сентиментальности зрителей.

Так что же такое анализ, если далеко не всегда он помогает понять силу воздействия произведения? Всегда ли он необходим? Каковы его возможности и границы, пути, средства и роль в понимании художественной ценности произведения искусства? И чем он отличается от описания? От истолкования (интерпретации)? Наконец, как превратить анализ из орудия разрушения впечатления в средство его усиления и углубления?

За долгие годы педагогической работы мы убедились в одном: *сотворческое восприятие*, включающее анализ, но не ограниченное анализом, способно сохранить живое дыхание художественного образа. Важно научить человека так работать с произведением искусства, чтобы не убивать главное — его душу.

Конечно, существуют некие общие принципы, и они изложены в первой главе, но их использование в каждом отдельном случае — иное, лично окрашенное.

Каждый из нас в свое время убедился в том, что всякое художественное произведение требует особого ключа. У каждого вида искусства свой материал — отличная от иных плоть, из которой соткан художественный образ, свой язык, свои знаки и символы. Поэтому последующие главы нашего учебного пособия посвящены преимущественно языку искусства, приоткрывают дверь в мир живописи, скульптуры, архитектуры, графики, декоративного искусства и даже в тайны детского творчества... И каждая глава написана специалистом именно в той области, которой эта глава посвящена. А иногда это не только педагоги и искусствоведы-специалисты, но и художники — как графики

В. В. Бабияк и А. И. Мажуга или мастер декоративного искусства О. Л. Некрасова-Каратеева.

Поставив перед собой две задачи: не только познакомить вас с общими принципами работы с художественным произведением, но и показать, как они могут применяться в вашей будущей работе педагога-посредника, мы отказались от единообразия изложения, жесткого отбора сходных примеров, схожей компоновки глав. Выбирайте, сравнивайте и не смотрите на сказанное и рекомендуемое нами как на истину в последней инстанции и нерушимую догму. Мы хотели бы одного: чтобы наше учебное пособие — да и можно ли назвать его учебным пособием в привычном смысле слова? — послужило толчком для ваших собственных размышлений и чувствований, помогло выработать свой метод проникновения в мир искусства, созданный гением сотен поколений художников, тех, кого давно именуют «чувствилищами своей эпохи».

Это пособие для вас написали:

**Бабияк Вячеслав Вячеславович** — художник-график, живописец, искусствовед и педагог. Доктор искусствоведения, профессор. С 1980 г. преподает в РГПУ им. А. И. Герцена (факультет изобразительного искусства). Член Союза художников Российской Федерации. Член Ассоциации искусствоведов Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков (АИС). Автор 60 научных и учебно-методических трудов по проблемам истории и теории графики и учебного рисунка. Участник ряда художественных выставок в России и за рубежом, в том числе персональных

**Бойко Алексей Григорьевич** — кандидат искусствоведения, доцент, член Союза художников Российской Федерации. Член Ассоциации искусствоведов Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков (АИС). Лауреат Государственной премии. Ведущий научный сотрудник Русского музея.

**Лисовский Владимир Григорьевич** — доктор искусствоведения, профессор, член Союза архитекторов РФ, профессор кафедры теории и истории архитектуры Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, автор более 150 публикаций, в числе которых книги, брошюры, каталоги выставок.

**Мажуга Александр Иванович** — художник-график и педагог, кандидат искусствоведения, профессор кафедры рисунка РГПУ им. А.И. Герцена (факультет изобразительного искусства), член Союза художников Российской Федерации, член Член Ассоциации искусствоведов Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков (АИС). Автор свы-

ше 40 научных публикаций, участник более 130 выставок (персональных, международных, всесоюзных, всероссийских, петербургских зональных и т.д.).

**Мозговая Елена Борисовна** — кандидат искусствоведения, профессор. Свыше 30 лет преподавала в институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Автор свыше 60 научных трудов по истории русского искусства.

**Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна** — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена. Заслуженный деятель искусств РФ. Председатель Санкт-Петербургского отделения Международного союза педагогов-художников.

**Сечин Александр Георгиевич** — кандидат искусствоведения, доцент. Почти двадцать лет отдал музейно-педагогической работе в Центре музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея, разрабатывая музейно-педагогические программы и параллельно апробируя их на практике в Российской гимназии при ГРМ. С 2004 г. работает преподавателем в РГПУ им. А. И. Герцена, в настоящее время — доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства (факультет изобразительного искусства). Автор более 30 статей по вопросам художественного образования, музейной педагогики, истории искусства и методологии искусствознания.

**Чаговец Татьяна Петровна** — доцент факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена (факультет изобразительного искусства). Преподавала историю искусства с 1980 по 2015 год. Соавтор учебно-методических пособий «Практикум по истории изобразительного искусства». М. 2004 и «Практикум по истории изобразительного искусства и архитектуры». СПб., 2016, автор учебного пособия «Современная художественная жизнь Санкт-Петербурга». СПб., 2010 и «Словаря терминов по изобразительному искусству. Живопись. Графика. Скульптура». СПб., 2013.

**Яковлева Нонна Александровна** — доктор искусствоведения, профессор, член СХ РФ, член Ассоциации искусствоведов Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков (АИС). Более 40 лет педагогического стажа в школе и вузе. Автор более 150 книг и статей по истории русского искусства, по методике преподавания литературы и истории искусства в школе и вузе и проблемам эстетического воспитания, 40 сценариев телепередач (автор и ведущая).

*С уважением, научный редактор*

# ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОТВОРЧЕСТВА. ТЕЗАУРУС

## ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПОНЯТИЯ

Значение слов изменчиво, а потому, не договорившись о смысле хотя бы важнейших понятий, невозможно вести беседу, даже обыденную. Тем более научное или учебное исследование, особенно в гуманитарной сфере, где *понятие*, получив строгое однозначное определение — *дефиницию*, превращается в *термин*. И становится действенным орудием труда исследователя-гуманитария. Как математика для ученого физико-математических наук, эксперимент для ученого наук естественных наук и, простите, лопата для землекопа. А орудия труда, согласитесь, нужно содержать в порядке.

Задача этой первой, вступительной главы скромна, но немаловажна: определить и по возможности внятно разъяснить значение основных понятий, которые будут использованы в дальнейшем. По сути, в ней дан *тезаурус*, а именно *комплекс основных понятий, который необходим в работе по анализу и интерпретации художественного произведения*. Притом эти понятия в тезаурусе группируются по смыслу, в отличие от словаря, в котором, как правило, слова расставлены по алфавиту. Многие понятия определены по-новому (например, *сотворческое восприятие художественного произведения, жанр, предмет изображения* и др.), некоторые — уточнены (*содержание художественного образа, его элементы и структура, художественный образ и художественная картина мира* и др.), а некоторые — вообще не так давно введены в научный обиход (*предметно-функциональный детерминант художественного*

образа, жанровая хронология и др.), все уточнения и нововведения аргументированы и проиллюстрированы примерами из истории искусства. Более того, в первой главе сделана попытка не только дать подробно комментированный тезаурус, но и изложить основы вытекающей из определенных в ней принципов методики работы с произведением искусства. Так что в полном соответствии с заданными особенностями Пособия заметная составляющая и этой первой главы — методические советы, основанные на педагогическом опыте автора.

Естественно, такое необычное сочетание *теории-истории-методики преподавания* обусловило структуру вводной главы и заметную неоднородность изложения. Так что, несмотря на стремление автора предельно логично и понятно сформулировать сложные теоретические положения, избежать стилевого разнобоя в тексте не удалось.

Понятия и основные определения выделены курсивом, а примеры и попутные размышления мелким шрифтом.

В первой главе в основном использован материал русского искусства, чаще всего живописи, ввиду того, что именно на этом материале исследованы многие положения теории, и еще потому, что вторая глава построена в основном на материале живописи зарубежной.

Прежде всего определим основные понятия: «художественное сотворчество», «сотворческое восприятие художественного произведения», «художественный образ» и некоторые другие.

Само слово *термин* пришло к нам из Древнего Рима: «Термин (от *лат.* terminus — предел, граница) — римский бог межей и пограничных знаков, особенно почитался крестьянами. В честь бога Термина был даже праздник — Терминалии, который отмечался 23 февраля»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Словарь античности. — М., 1989. А вот определение из «Толкового словаря русского языка», составленного замечательным ученым С. И. Ожеговым (22-е изд., М., 1990): «Термин. Слово или словосочетание — название определенного понятия какой-нибудь специальной области науки, техники, искусства. Технические термины. Термины математики. Словарь музыкальных терминов // *прил.* терминологический, -ая, -ое».

Начнем наши терминологию с определения ключевого понятия — *художественное сотворчество*.

Приставка *со-* в таких словах, как «*сочувствие*», «*сопереживание*», «*сожаление*», «*соблезнование*», давно обрела лично, а точнее, «единолично» ориентированный смысл, и эти слова определяют «я-действие» едва ли не более активно, нежели «мы-действие»: «я чувствую твою боль», «я оцениваю вместе с тобой» и т. д.

Словосочетание «*художественное сотворчество*» употребляется менее часто, нежели рядоположенное ему «*художественное творчество*», хотя и не вызывает внутреннего сопротивления в силу прозрачности и мнимой общепонятности. Но стоит только задуматься над его смыслом и объемом, и оказываешься перед необходимостью хоть как-то упорядочить множество попадающих в его поле явлений.

В самом деле, по аналогии с понятиями «*СОбеседование*», «*СОтрудничество*», «*художественное СОтворчество*» — это прежде всего *СОвместное творчество*, коллективный труд по созданию художественной ценности.

Работа средневековой артели по росписи храма и созданию иконостаса, мастеров и учеников одной мастерской (боттеги) в Италии над одной картиной или скульптурой, Кукрыниксов или братьев Ткачевых над общими произведениями — все это примеры *художественного сотворчества*.

Как *сотворчество* может быть определен труд множества мастеров, создающих тот или иной архитектурный ансамбль. Правда, не все в этом случае могут быть названы творцами, в процессе участвуют и просто исполнители — ремесленники. Но ведь от уровня их мастерства тоже зависит немало. В этом смысле творения К. И. Росси (вспомните Михайловский дворец в Петербурге), гений которого был движущей силой работы многих мастеров, — ярчайший пример сотворчества.

Пример коллективного художественного труда являет собой Медный всадник с его монолитной цельностью, которой не нарушило ни участие скульпторов — соавтора (по утверждению самого Э.-М. Фальконе) М.-А. Колло, извалявшей голову постамента, и Ф. Гордеева, вылепившего змею, ни тем паче работа технических исполнителей, в ко-

торой, заметим, самое активное участие принимал сам скульптор.

Вообще в области скульптуры и печатной графики проблема художественного сотворчества давно назрела как предмет особого исследования, ибо перевод замысла в материал никогда не осуществлялся чисто механически, и разобратся в тонкостях авторских посылов и соавторских интерпретаций было бы во всех отношениях интересно и полезно.

Итак, первый смысл термина «художественное сотворчество» — *коллективная творческая работа по созданию художественного произведения или ансамбля (комплекса произведений)*.

В области художественной педагогики получило широкое распространение *сотворчество* как создание «коллективной творческой работы», когда происходит активное взаимодействие участников. И хотя итоги не всегда являются шедеврами искусства, такой вид учебной деятельности обладает высоким развивающим и воспитательным потенциалом как прием обучения искусству, сплочения коллектива, мягкой коррекции личности.

Другой тип сотворчества — *коллективное художественное творчество* — связан со спецификой зрелищных искусств, в которых художественный образ не может быть воплощен автором без участия *исполнителей*, так что в каждом конкретном случае предполагается наличие элементов *интерпретации*. Спектакль, и драматический, и оперный, и балетный, так же как кино- или телефильм, — это плод совместной деятельности не только авторов текста и музыки, но и режиссера, художника-оформителя, артистов, осветителей и прочих работников сцены, участвующих в его создании.

К этому же типу *сотворческой* деятельности относится музыкальное исполнительство — коллективное, в котором ведущую роль играет дирижер, и индивидуальное, ибо *сотворческая* деятельность может быть не только коллективной.

Индивидуальная исполнительская деятельность в музыке, будучи по своему характеру сотворческой, заключает

в себе огромный творческий потенциал. В любом случае произведение композитора так или иначе *интерпретируется* в соответствии с особенностями личности исполнителя, его темпераментом, талантом, уровнем профессионализма и особенностями школы.

*Сотворчество* в области словесных искусств — это исполнительская (художественное чтение) и в еще большей мере переводческая деятельность, уровень активности в которой возрастает от подстрочника к шедеврам, в которых оригинал послужил всего лишь отправным пунктом для собственного творчества поэта или писателя.

В скульптуре перевод глиняного эскиза в материал тоже вроде бы являет собою пример *сотворческой* работы. Особенно в тех случаях, когда он не механический, как отливка в металле статуи по готовой форме, а рукодельный. Однако в этом случае нередко получается, в сущности, копия, повторяющая образец. Но копия никогда не передает всей полноты и совершенства оригинала. В этом случае термин «*сотворчество*» получает несколько сомнительную окраску. Потому мастера высокого уровня — тот же Федот Шубин — предпочитали своими руками после работы над эскизом переводить свой замысел в материал. И все же можно, наверное, сказать, что еще один смысл термина «художественное сотворчество» — *это индивидуальное художественное творчество на основе художественно-образного первоисточника*.

В области изобразительного искусства в объем понятия «*индивидуальное художественное сотворчество*» может быть включен еще ряд явлений<sup>1</sup>.

Как известно, *иллюстрирование* художественных журналов в позапрошлом веке осуществлялось путем создания гравированных аналогов известных картин, репродуциро-

<sup>1</sup> Совершенно особый тип индивидуальной сотворческой работы представляет собой каноническое искусство. Как известно, рамки канона в определенной мере ограничивали произвольное развитие художественно-образных систем, с одной стороны, и были путеводной звездой для художников, с другой. Проблема меры и соотношения творческого и сотворческого элементов внутри канонических художественных систем — особая и весьма сложная проблема, требующая глубоких и многоаспектных исследований. Однако ясно, что постановка этой проблемы правомерна.



вания скульптур и т. п. Как бы горячо ни желал автор такой репродукции самоустраниться, подчинить свою личность и весь творческий процесс задаче точно передать оригинал, элемент интерпретации неосознанно для него вкрадывался в перевод, так что новый образ всегда существенно отличался от оригинала.

Наименьший элемент сотворчества желателен в *копировании* как повторении или тиражировании художественных ценностей, и в этом случае цена копии тем выше, чем точнее — менее «сотворчески» (!) — она повторяет оригинал.

Особое значение имеет опыт копирования в процессе обучения мастерству. Ценность учебной копии не столько в ее внешнем сходстве с оригиналом (для чего достаточно просто воспроизвести фактуру картины), сколько в той тщательности, с какой учащийся повторяет все этапы технико-технологического процесса, углубляя теоретическое изучение традиционной техники и технологии доступными современной науке средствами. Так, специалисты утверждают, что лучший способ обучения иконописанию — это копирование, при котором учащийся усердно повторяет весь процесс создания иконы<sup>1</sup>.

Как близкий копированию тип художественного сотворчества может быть рассмотрена *реставрация* — восстановление в первоначальном виде разрушенной или поврежденной художественной ценности. В этом случае можно говорить о творческом содружестве — вплоть до полного внутреннего самоотождествления реставратора с автором — создателем вещи. Не только данные технико-технологических исследований, рациональное изучение оригинала, но и творческая интуиция — неотъемлемые составляющие работы реставратора.

Чрезвычайно высок уровень *сотворчества* в *реконструктивной* деятельности. Ее плоды определяются неприятным термином «новодел», прилагаемым, например, к новой

---

<sup>1</sup> Особый тип копирования представляет собой создание списка с прототипа в иконописании. На основе созданных, по преданию, еще апостолом Лукою основных *иконографических типов* образа Богородицы в последующие века появилось огромное количество вариантов — *изводов*. О них мы поговорим в главе о феномене русской иконы.

отливке в металле изделия по старинной форме, к гравюре, отпечатанной сегодня со старой доски, даже если она сделана на старой бумаге с соблюдением технологии, к постройке, воспроизводящей разрушенную. После того как по заповедным русским землям прокатился чудовищный разрушительный вал войн и революций, многие архитектурные памятники, музеи, дома и усадьбы великих художников, ученых, путешественников пришлось поднимать из руин. В пригородах Санкт-Петербурга только Ораниенбаум сохранил свои архитектурные шедевры в оригинале. И все же сегодня мы можем вновь любоваться воссозданными из руин фонтанами Петродворца и изящным убранством дворцов Павловска и Царского Села. Важно понимать, какая огромная разница существует между научной реконструкцией, авторы которой трепетно воспроизводят оригинал, соблюдая все тонкости изначального творческого процесса, и реконструкцией-макетированием, к примеру, старого кирпичного или каменного здания из бетонных блоков.

Поражающий воображение пример художественного сотворчества представляют собой реконструктивные копии псковских икон XVI в., созданные знаменитым реставратором А. Н. Овчинниковым, который работал над ними параллельно с раскрытием оригиналов. Применяя новейшие приборы и современные средства изучения темперной живописи, используя технические возможности, позволяющие определить величину зерна пигмента и просчитать количество зерен на миллиметр красящего слоя, реставратор в своей работе стремился с максимальной точностью повторить процесс работы над иконой, характерный для эпохи ее создания. В результате получились образы, позволяющие оценить изначальный художественный уровень и красоту тех пострадавших от времени шедевров русского иконописания, которые мы видим сегодня в музеях со многими утратами.

Весьма интересный и продуктивный тип художественного сотворчества представляет собой *репликация*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По определению В. Г. Власова, «в отличие от копии, репликация является не абсолютно точным повторением, а авторской интерпретацией оригинала с возможным изменением деталей и в этом смысле близка вариации, реминисценции» (Иллюстрированный художественный словарь. — М., 1993. — С. 186).

В обучении искусству создание детьми и даже студентами реплик самого разного рода, стилизаций под древнейшее и новое искусство, рисование по памяти «впечатлений» от увиденных в музее произведений получило самое широкое распространение. Дети интуитивно схватывают самые важные содержательные и формальные особенности великого наследия эпох, а учитель, анализируя плоды детского творчества, получает ясное представление об уровне освоения изученного материала.

Еще один тип *художественного сотворчества* — перевод с языка одного искусства на язык другого во всем многообразии вариантов такой деятельности. Это уже упомянутое выше создание графических копий с живописных произведений, экранизация произведений литературных, телевизионные версии театральных постановок, видеорепродуцирование и т. д.

Совершенно особый тип деятельности, в которой элемент художественного сотворчества может быть очень высок, представляет собой *вербальное моделирование* — создание словесного аналога аудиально (на слух) или визуально (зрительно) воспринимаемого оригинала.

Трудно не согласиться с авторами (среди них, например, Жермен Базен, автор книги «История истории искусств от Вазари до наших дней» (1995)), которые высоко оценивают словесные аналоги несловесных произведений, создаваемые известными писателями или поэтами. Это «иллюстрирование наоборот» не столь широко распространено, как обычное, но порой художественное описание схватывает и передает такие качества оригинала, которые недоступны самому тонкому анализу.

Перечисленные типы *индивидуального художественного сотворчества* представляют собой *художественно-творческую деятельность на основе художественно-образного первоисточника с целью его восстановления, воспроизведения в копии или творческой — соавторской интерпретации*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В объем понятия «художественное сотворчество» некорректно было бы ввести действия по макетированию (воспроизведению внешнего подобия произведения искусства) или графическому моделированию (воспроизведению существенных черт и качеств произведения в виде схем,

Вот мы и приблизились к той части размышлений, которая была отправной точкой: к проблеме *сотворческого восприятия художественного произведения*, как коллективного, так и индивидуального. Полноценное восприятие произведения искусства — это всегда сотворческий акт, в результате которого создается новый, *индивидуальный художественный образ*, возникающий на инвариантной основе авторской работы. Но прежде — о более общем понятии — *художественный образ* — и о том, без чего нам не разобраться в сущности определяемых нами понятий — о структуре и особенностях высшей нервной деятельности. Воспользуемся трудами замечательного ученого, автора нескольких интереснейших книг о природе художественного творчества П. В. Симонова.

**СТРУКТУРА И ОСОБЕННОСТИ  
ВЫСШЕЙ НЕРВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА**  
(по П. В. Симонову)

Модель высшей нервной деятельности создана П. В. Симоновым<sup>1</sup> на основе его опыта нейрофизиолога и нейрохирурга, при этом ученый использовал все то, что сделано в области изучения мозга и психологии творчества учеными, как отечественными, так и зарубежными<sup>2</sup>. Он превосходно разбирался в проблемах культуры и искусства.

П. В. Симонов определяет *сознание* как знание, которое одним человеком может быть передано другому челове-

---

чертежей, обмеров и т. д.), поскольку они не имеют художественного характера. Даже художественно выполненные макеты или графические модели обладают познавательным потенциалом и характеризуют уровень ремесленной искусности исполнителей, а не их художественно-творческую активность.

<sup>1</sup> Симонов, П. В. Мотивированный мозг. — М., 1987; Симонов, П. В. Созидающий мозг. — М., 1993. За последние годы появилось немало работ, в которых то, что было сделано десятилетия назад, уточняется и детализируется. Желаящие могут познакомиться с публикациями самостоятельно. Для тех целей, которые стоят перед нашим пособием, вполне достаточно той простой и убедительной модели, которая разработана П. В. Симоновым. Не будучи специалистом в данной области знания, автор главы тем не менее имел возможность убедиться в том, что модель работает, и потому принял ее безоговорочно.

<sup>2</sup> В отличие от этих ученых-психологов Симонов — практиковавший нейрохирург — использовал данные нейрохирургии, а не только гуманитарных наук.

ку (при помощи слов и знаков), а *неосознаваемое психическое* как *досознание* (бессознательную деятельность мозга), *подсознание* и *сверхсознание*.

*Бессознательная* деятельность мозга, или *досознание*, регулирует:

- а) *витальные* (жизненные) процессы, происходящие в организме;
- б) *врожденные* (бессознательные) рефлексы;
- в) *психические природные проявления* (например, темперамент).

Трудно себе представить, что было бы с человеком, если бы ему пришлось держать все время под контролем жизнеобеспечение организма: свое дыхание, сердечный ритм, ток крови и пр. Мозг освобождает сознание от этой работы, хотя, конечно же, существуют случаи, когда человек подключает сознание к регулированию витальных процессов. От древнейших времен до нас дошли методики саморегуляции, все более успешно применяемые в наши дни: можно научиться ускорять и замедлять, например, сердечный ритм, даже останавливать сердце, снижать и повышать свое давление, температуру тела и пр.

*Подсознание*, по определению П. В. Симонова, это то, что было осознано ранее и может быть вновь осознано в тех или иных условиях. Это:

а) *навыки социального поведения на уровне «нельзя» и «должно»*, которые вырабатываются с раннего детства и определяют затем степень воспитанности взрослого человека;

б) *умения и навыки, усвоенные до уровня автоматизма*. В том числе тонкие — *профессиональные умения и навыки*.

Человеку с малых лет внушают, что нельзя вытирать руки о скатерть, плевать на пол, бросать стаканчики от мороженого на тротуар; что должно в транспорте уступать место старшим, пропускать дам в дверях, мужчинам вставать, когда дама входит в комнату, и т. д. Воспитанный человек все эти действия производит *автоматически*, не задумываясь. Человеку, который усваивал навыки культуры во взрослом состоянии и не довел их до автоматизма, очень легко «проко-

лотся» в ситуации, когда его внимание сосредоточено на чем-то для него важном или если он просто глубоко задумался и перестал себя контролировать.

Педагогу, а также родителям важно осознать, что, конечно, социальные навыки могут быть воспитаны путем внушения ребенку основных правил поведения, но гораздо эффективнее «прямой канал воздействия на подсознание в виде подражательного поведения», или *уподобления* (П. К. Симонов). Не потому ли мы так часто проигрываем воспитательный процесс, что хорошие наши слова расходятся с делами, слово существует две морали: одна для нас, другая для наших детей? Ведь нетрудно заметить, что механизм уподобления зачастую оказывается более мощным воспитывающим средством, нежели словесные внушения, сделанные даже на очень высоком уровне децибел.

Педагог, хочет он того или не хочет, не просто передает своим учащимся знания, он и обучает их по системе «делай, как я», так, как птицы учат своих птенцов летать.

Особенно важно понять функции подсознания педагогу-художнику, который выступает и как учитель-посредник между искусством и учеником, когда знакомит их с процессом художественного творчества на занятиях по живописи, рисунку, декоративному искусству, и как творец-созидатель.

Об *уподобляющей силе* зрительного (визуального) и слухового (аудиального) образов следует сказать особо.

У великого знатока человеческой психики Ж. Сименона, умевшего облекать свои наблюдения в напряженную форму детектива, есть замечательный роман «Новый человек в городе». «Антигерой» романа — гангстер, умудрившийся стать изгоем даже в гангстерской среде, задумывает взрастить собственную банду из нормальных подростков. Он поселяется в маленьком городке и начинает свое разрушительное предприятие с того, что, купив старую бильярдную, увешивает ее стены фотографиями гангстеров и кадрами из фильмов о них. Завлекая подростков, он добивается того, что вскоре они перенимают внешний рисунок поведения бандитов: надвигают на глаза шляпы, поднимают воротники, будто желая спрятать лицо, держат руки в карманах, словно там спрятан кольт. Постепенно меняются их походка, взгляд, манера речи. Вместе с тем происходит незаметное для них самих внутреннее перерождение. Все идет к тому, чтобы были сделаны следующие шаги и молодая бандитская стая окончательно попала под влияние хозяина бильярдной. Но вмешивается наблюда-

тельный отец одного из подростков, и они выходят из состояния своеобразного гипноза, даже не осознав грозившей им опасности.

Весьма велико уподобляющее влияние визуального образа и среды существования на имидж человека, а его имиджа — на внутреннее «Я». И Петр I, европеизировав облик русской аристократии и выстроив новую, европеизированную столицу России, и большевики с планом монументальной пропаганды, с кожанками и красными платочками, в которые оделись комиссары, понимали роль окружающей среды, силу воздействия искусства и внешнего облика человека на формирование и трансформацию его личности, ее само- и мироощущение, а в конечном итоге и на мировоззрение.

Роль подсознания и в художественном творчестве, и в восприятии искусства трудно переоценить.

Художник отождествляет себя со своими любимыми героями: вспомните хрестоматийные примеры с образами мадам Бовари, Татьяны Лариной, Анны Карениной и др. Онегин, Печорин, Андрей Болконский, Илья Обломов — это некие грани личности авторов.

Воспринимая произведение искусства, человек также невольно отождествляет себя с героями, переживая их чувства, и даже усваивает некоторые стереотипы поведения. Может быть, не всегда осознается этот факт, но мы вместе с Пушкиным испытываем светлую печаль уходящей любви, с Бетховеном бурю страстей раненого человеческого сердца, с Левитаном предаемся умиротворенному созерцанию тихой обители.

В наш рациональный век часто упускается из виду эта способность искусства — и отнюдь не только высокого! — вызывать *резонансные переживания* или, по слову Л. Н. Толстого, «заражать» человека. Заражать добром или злом. Механизм подражания в этом случае выступает как уподобляющее начало, воздействующее на человека помимо его сознания и желания. Агрессия, стадное чувство, охватывающее толпу под воздействием определенных сочетаний слов и звуков, часто вообще вроде бы лишённых смысла, может превратить ее в страшное оружие, крушащее все на ее пути. Вспомните: «Кто не скачет — тот москаль! Москаляку на гиляку!»

Подсознание, по утверждению Симонова, управляет также *профессиональными автоматизмами* — «искусными действиями». Едва ли Лев Толстой смог бы написать свои романы, а Илья Репин картины, если бы первый размышлял над правописанием, а второй напряженно следил за движением руки, держащей кисть.

Но, конечно, отработанные до автоматизма «искусные действия» не делают человека художником. Обучить «механике» творчества и даже его «науке», скажем, технике стихосложения, можно любого человека и даже машину. Но, если он не художник по складу личности, по природе, получится только ремесленник. И плоды его творчества будут всего лишь имитацией художественных произведений. В наше время, когда «актуальное искусство» дошло до полного развития, возможно, уже пора развести еще два понятия — *художественное произведение* и *произведение искусства*.

В XVIII — начале XIX века в Академию художеств детей принимали с шести лет, когда еще трудно определить природную одаренность. Малолеток очень хорошо учили, «ставили» руку и глаз по классическим образцам. Выпускники умели отлично рисовать, писать маслом, но творцами становились лишь самые яркие, самые одаренные, такие как Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов. И чего им это стоило! Приходилось преодолевать внушенные им жесткие правила и искать свои пути творчества.

Сломать стереотип, заложенный в процессе обучения, может лишь человек с развитым, богатым творческим потенциалом, который, по утверждению П. В. Симонова, заложен в *сверхсознании*. Этот термин, которым ученый обозначил зону творчества, он позаимствовал у великого русского режиссера К. С. Станиславского.

*Сверхсознание*, по Симонову, это огромный таинственный мир, в котором хранятся все впечатления бытия, полученные человеком в течение всей его жизни.

В накрепко закрытых кладовых мозга хранятся и лицо мамы, склонившееся над колыбелью, аромат жасмина под окном, первая радость от встречи с «Тремя мушкетерами» в



книге Дюма, первое огорчение от полученной «двойки» по арифметике, все страницы всех учебников и все слова, которые довелось услышать на лекциях всех преподавателей, все впечатления от увиденных картин, скульптур, просмотренных спектаклей, прослушанной музыки, все оттенки добрых и недобрых чувств, испытанных на протяжении десятилетий.

Неповторимая вселенная внутреннего мира человека живет внутри каждого из нас. И все эти информационные богатства, «записанные» в таинственных образованиях, которые Симонов называет *энграммами*, находятся в непрерывном движении, вступают во взаимодействие, образуя сгустки неповторимых комбинаций. Именно в сверхсознании, в котором отпечатываются, как утверждает П. В. Симонов, **все (!)**<sup>1</sup> — осознанные и неосознанные — впечатления бытия, на основе их рекомбинирования возникают *протообразы* и *протоидеи*, которым предстоит развитие в сознании и практической деятельности человека.

Чем богаче эти впечатления, тем выше творческий потенциал личности. Самые совершенные гаджеты и Интернет с его информационным грузом не могут заменить человеку космос его внутреннего мира. В сверхсознании не только *возникают*, но и, как утверждает Симонов, проходят *первичную селекцию* «зародыши» будущих художественных шедевров и научных теорий, чтобы в сферу сознания проникли наиболее перспективные. Если внутренняя вселенная личности пуста — творческая активность человека близка к нулю.

В одной из ранних книг, популярных, адресованных неспециалистам, П. В. Симонов сравнил *сознание* с маленьким освещенным переулком рядом с огромным темным проспектом *неосознаваемого психического*.

Но и сознание отнюдь не просто и не однородно. Так, оно имеет принципиальные различия у художника и ученого.

Полагаю, вы слышали о функциональной асимметрии полушарий головного мозга.

---

<sup>1</sup> О том, что такая всеобъемлющая кладовая есть у каждого человека, свидетельствует хотя бы такой факт: под воздействием гипноза человек способен восстановить любое мгновение своей жизни с замечательными подробностями, мимо которых его сознание прошло, не заметив.

Несколько упрощая, можно сказать, что левое «управляет» абстрактно-логическим, вербальным (словесным), аналитическим мышлением, которое во имя познания расчленяет явление на части.

Правое полушарие функционально соотносится с конкретным, невербальным — несловесным, иконическим — целостным образным мышлением.

Люди, у которых преобладает левополушарное, аналитическое мышление, склонны к науке. «Правополушарники» — к искусству.

Правда, выражено это различие только у ярко одаренных художников и ученых, а большинство из нас представляет собой «смешанный» тип. Впрочем, к этому же смешанному типу принадлежат и такие гении, как Леонардо да Винчи и Микеланджело — живое воплощение так называемого «человека Возрождения», одаренного ученого и художника. Да и вообще, это различие не имеет жестко однозначного характера: между полушариями идет непрерывное взаимодействие, а в случае, если одно из них повреждено, его функции берет на себя второе.

И все же эти различия существуют. Потому что для ученого главное орудие труда — *понятие*, позволяющее разъять явление на части и разобраться в его сущности, разложить знания по полочкам и упорядочить их. Можно утверждать, что научное понятие и особенно его определение (дефиниция) — это преимущественно плод работы левого полушария, а художественный образ — правого. Хотя и в первом, и во втором случае активную роль играют оба.

*Понятие* — одно из важнейших орудий научного познания — есть плод аналитических операций, которыми управляет левое полушарие. Не забудем о том, что первоначально самая сложная идея появляется в сверхсознании! Для того чтобы вывести понятие, дать ему научное — доказанное определение — нужно выстроить логическую цепочку, то есть проделать ряд умственных действий — логических операций (таких как абстракция, идеализация, обобщение, сравнение и др.). Понятие определяет и такие явления, предметы и их свойства, которые трудно или даже невозможно представить себе в наглядной форме.

В сущности, именно этим мы с вами сейчас и заняты: выводим несколько актуальных для нас понятий, которые послужат инструментарием для работы с художественным образом.

Чем более строгим, четким, а главное *однозначным* (!) будет понятие-термин, тем острее и точнее будет оно работать в научном исследовании.

Художественный образ по природе своей *однозначным* быть не может. Художник создает целостный художественный образ — особую «вторую реальность», модель, обладающую особыми свойствами как орудие познания мира.

Однако прежде чем обратиться к анализу художественного образа как целостности, определим понятия, без которых описание целостности невозможно.

## СИСТЕМА И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ СИСТЕМНОГО АНАЛИЗА

Немного скучной теории: поговорим о *художественном образе как системе*.

Рассматривая произведение как данность, мы можем представить художественный образ как систему. Принесем очередную жертву богу межей и дорожных знаков Термину и определим комплекс необходимых понятий, смысл каждого из них в пределах нашего текста.

Напомним: *система* — это *способ описания* целостности, но часто, говоря о системе, мы имеем в виду самое эту целостность.

Всякая система (целостность) состоит из *элементов и структуры*.

Необходимое число элементов должно быть полным — достаточным. Желательно, чтобы это число не было также избыточным.

*Структура* — это связи между элементами, которые должны обеспечить *целостность* системы, проявление ее *надсуммарных качеств* и ее *функционирование*. Функционирование системы в применении к художественному образу означает его соответствие замыслу художника и способность к дальнейшему развитию. Пример простейшей

системы — часы-будильник, о которых мы говорили во введении: если высыпать на стол все нужные детали, это еще не будильник. Если в комплекте не хватает даже одной шестеренки, он работать не будет. Если детали соединить неправильно, неверно *структурировать* — будет тот же эффект.

Состоящая из *необходимого* и *достаточного* числа элементов правильно *структурированная* система представляет собой целостность, которая обладает *надсуммарными* качествами и способностью к функционированию (будильник показывает время и звонит в положенный час).

Системы бывают самые разные, но углубляться в этот вопрос мы не станем. Отметим одно важнейшее обстоятельство. В отличие от простой механической (будильника) многие целостности, особенно естественные и органические, являют собой *сверхсистемы* — системы *систем*, которые в свою очередь состоят из *элементов*, соединенных сложнейшими связями (структурой).

Пример всем знакомый — организм человека, в котором можно вычленишь опорно-двигательную, кровеносную, нервную и прочие системы, каждая из которых, в свою очередь, являет собой систему органов; каждый орган — это система особых клеток и т. д. Для описания такой сверхсложной целостности понадобится построить множество моделей<sup>1</sup>.

Необходимо также оговорить смысл, который мы вкладываем в понятие *модель* в пределах данного учебного исследования, и отличие его по смыслу от понятия *макет*. Макет — это воспроизведение внешнего вида того или иного предмета. Например, игрушечный паровозик, похожий на настоящий, — это макет парового двигателя. Учебная модель парового двигателя, очень мало похожая на настоящий паровоз, скорее заслуживает определения «модель паровоза», поскольку обладает существенным сходством с ним. Отметим сразу, что модель обычно воплощает не все, а лишь *актуальные для исследователя* свойства моделируемого объекта, особенно объекта сложного, а потому *всегда упрощает представление о нем*.

<sup>1</sup> Эстетика. Словарь. — М., 1989.

Сложной системой является и произведение искусства как материально-идеальная целостность, которая в анализе может быть условно (мысленно) разделена на *материальную основу* и *идеальный художественный образ*. Такие сверхсложные системы, как искусство в целом, требуют для своего описания не одной, а множества моделей.

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ. ТВОРЧЕСКИЙ АКТ (ПРОЦЕСС)**

Что такое художественный образ?

Спросите об этом у поэта, живописца, музыканта, и он ответит: «Тайна!».

Спросите у теоретика, и он даст множество определений, порой вступающих в противоречие, но, будем справедливы, чаще дополняющих и уточняющих друг друга.

Попытаемся разобраться сами. Для начала отметим главное: *художественный образ есть продукт творческой деятельности художника, человека, обладающего особым даром.*

*Художественный образ* — особая идеальная целостность, в создании и воплощении (материализации, кодировании в материале) которой активно участвуют *сверхсознание, сознание, лево- и правополушарное, подсознание* и даже *досознание*.

Разведем два понятия — *художественное произведение* и *художественный образ*. Это не синонимы, прежде всего потому, что художественное произведение есть *идеально-материальная целостность*, где художественный образ — *идеальная составляющая*, закодированная в материале.

В материальной своей части произведение стабильно — если не брать во внимание естественные процессы старения материала.

Художественный образ динамичен, он имеет характер *процессуальный*, потому что развивается в индивидуальном и коллективном сознании.

*Первая фаза* бытия художественного образа называется *творческим актом*, или *процессом*, в свою очередь состоящим из нескольких этапов:

- *протообраз*, возникающий в *сверхсознании*;
- осознанный, т. е. проникший в сознание, осмысленный *образ-замысел*;
- *авторский художественный образ* *завершенного произведения*, результат развития замысла в согласной работе лево- и правополушарного мышления и интуиции (в которой проявляется действие сверхсознания) и — подчеркнем особо — творческой *практики*, протекающей при участии всех сфер *высшей нервной деятельности* художника.

Значение практики в творческом акте особенно наглядно представлено в изобразительном творчестве — о нем рассказывают зарисовки, этюды, эскизы, в которых фиксируется движение художественного образа, материализуется развитие замысла, его обогащение в динамике *смыслопорождающей*<sup>1</sup> *художественной формы*. В литературе и музыке о том же свидетельствуют черновики рукописей и партитур. Вспомните, к примеру, черновики Пушкина!

*Вторая фаза* бытия художественного образа — это его состояние, *воплощенное в законченном произведении искусства*. В произведении искусства закреплён (закодирован) предшествующий путь формирования и оформления замысла, поиски и находки художника.

Наконец, *третья фаза* бытия художественного образа — это его последующее развитие в качестве *образа-восприятия*, индивидуального и коллективного *художественного сотворчества*.

Рассмотрим образ в его динамике более подробно.

Как рождается *замысел*?

Самый важный, решающий момент — рождение образа, начало творческого процесса. Он сродни озарению и по значению и мощи, а главное, по природе родствен у художника и ученого («Эврика!»). Так, для В. И. Сурикова зрительное впечатление от рефлексов огонька свечи на белой рубашке

<sup>1</sup> Конечно, форма произведения имеет самое прямое отношение и к тем чувствам, которые испытывает воспринимающий произведение человек. Но кто сказал, что чувства не имеют смысла и не входят в объем этого понятия?

стало мощным импульсом: родилась ассоциация, впоследствии выросшая в «Утро стрелецкой казни». Ворона, распутившая черные крылья на белом снегу, послужила зернышком образного решения «Боярыни Морозовой».

К сожалению, немногие художники рассказывают о интимных тайнах своего творчества. Тем более что дальнейший путь развития замысла, ведущий к совершенству художественного решения, тернист и далеко не всякой, даже одаренной личности под силу.

Замысел реализуется и развивается в практике творческого акта, в котором проявляются и природная индивидуальность художественно одаренной личности, связанная с *досознательной* сферой, и профессиональные навыки, доведенные до автоматизма и «спущенные» в *подсознание*. И конечно, *сознание* во всей своей полноте.

Однажды мне пришлось стать свидетелем того, как ученик обвинил своего учителя-скульптора в плагиате, утверждая, что идею одной из своих лучших работ тот похитил у него, своего ученика. Так ли это было, рассудит время. Важно иное: кто знает, была ли бы работа, осуществленная самим учеником, столь же художественно совершенна, как творение мастера? И отнюдь не только потому, что мэтр обладал более высоким профессионализмом! Овеществляемый в творческой деятельности, процесс протекает в бесконечно разнообразном взаимодействии, сопоставлении, сравнении, оценке его результатов. Притом оценке не только, а порой и не столько разумом — художнику совсем не обязательно анализировать результаты своего труда. Неким внутренним чувством, почти ощущением он определяет, «то» или «не то» сотворил, и снова ищет, создает все новые эскизы своей картины, перебирает «тысячи тонн словесной руды» — множество слов в поисках единственно необходимого, самого точного. Если бы можно было в одном месте собрать все эскизы и этюды, которые за два с лишним десятилетия создал Александр Иванов, работая над картиной «Явление Мессии» (ил. 3), получилась бы не выставка, а большой уникальный музей с сотнями экспонатов. Но ведь можно написать сотни бездарных этюдов и эскизов, а в результате получится бездарная мазня. Масштаб личности и ее одаренность — талант имеют решающее значение.

Первоначальный выбор «того», единственно возможного решения происходит, как считает Симонов, не на уровне сознания и объективной самооценки, а интуитивно, при помощи сверхсознания, той «базы данных», которая в нем хранится. Но отбор может идти и на уровне сознания, и с помощью стереотипов, заложенных в профессионально вышколенном подсознании, когда происходит «подгонка» нового под уже имеющееся старое. Так что учтите на будущее: вдалбливание азбучных и «вечных» истин художнику-ученику не менее вредно, нежели его «недоучивание». Трудно, но необходимо найти меру и в собственном творчестве, и в педагогической работе, чтобы не помешать, а помочь творческому развитию художника.

Есть немалое число художников, перед чьим внутренним взором с самого начала возникает будущий образ, с которым они в дальнейшем и работают.

Таким был И. Н. Крамской, чьи письма и статьи об искусстве отличаются замечательной глубиной. По природе, обстоятельствам и школе портретист И. Н. Крамской, по его словам, и картины свои писал методом «портретным», но «списывал» их (так этот метод обозначали теоретики XVIII в. в отличие от «сочинения» сложных многофигурных композиций) не с натуры, а со сложившегося у него *детального образа-представления*. В письме В. М. Гаршину<sup>1</sup> художник раскрывает процесс работы над прославленной своей картиной «Христос в пустыне» (ил. 4). Замысел ее возник на основе «ряда впечатлений», породивших «очень тяжелое ощущение от жизни», понимание всеобщности «страшной драмы» выбора пути: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу». Так сформировалась «страшная потребность» рассказать другим «о своих мыслях и переживаниях». И тогда он ощутил толчок, импульс к творчеству, глубоко отличный от суриковского, о котором упоминалось выше. Замысел Крамского сразу возникает в виде образа, явленного внутреннему взору: «вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье».

<sup>1</sup> Крамской, И. Н. Письма. Статьи. — Т. 2. — С. 446–447.



С каждым днем, по словам художника, образ прояснялся, обретал все более определенные, конкретные черты, словно фокусируясь. И все глубже художник проникал в состояние «увиденного» человека, аналитическим разумом осмысливал первичный образ: для него неподвижность сидящей фигуры человека свидетельствовала о том, «что его душа была также серьезна и глубока», а локти прижаты к телу инстинктивно «из-за наступившего внутреннего холода». «Губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели». Образ в конце концов обретает такую конкретность, что художник утверждает: «Я его видел...» Притом это внутреннее видение пропущено через сердце — сопереживание герою, и это сочувствие таково, что, вольно или невольно, Крамской придает образу Христа заметное автопортретное сходство.

Переоценив возможности внутренней работы над образом, который затем, практически готовый, должен быть всего лишь перенесен на холст (воплощен в материале), не любивший «возни» с эскизами и этюдами, Крамской, по собственному мнению, не справился с задуманным многофигурным полотном «Хохот (Радуйся, царь Иудейский!)», замысел которого мучил его много лет. Картина так и не была завершена.

Впрочем, и Александр Иванов, десятилетия отдавший картине «Явление Мессии», оставил незавершенным свое творение. Работа над грандиозным полотном — это подвиг великого художника. Несчетное количество эскизов, этюды фигур и голов — следование разработанной Ивановым «методике сличения и сравнения», которая помогает уточнить, отшлифовать каждый образ его картины. Десятки пейзажей сливаются в планетарный образ в грандиозном полотне. Материалы свидетельствуют о немислимой сложности творческого процесса истинного художника.

Подчеркнем главное: работа над произведением не есть просто *воплощение* того или иного заданного и изначально понятного художнику замысла, вовсе нет! Где-то в глубинах его души, как ребенок в материнском лоне, развивается художественный образ — вместилище многих смыслов, проясняются его очертания и от него идут непрерывные импульсы, требующие преобразования материи — их носительницы. Эта работа протекает как динамика формы — *формы смыслопорождающей*. Работая над эскизами и этю-

дами, доводя форму до совершенства, художник добивается все более очевидного *приращения смысла* — с каждым истинно глубоким произведением искусства знание человечества о мире и о себе становится богаче, ярче, глубже.

Являясь результатом развития смыслопорождающей формы, художественный образ, в работе над которым действовало не только сознание, но и в полной мере неосознаваемое психическое автора, представляет собой неразгаданную тайну даже для самого создателя. Не случайно умница Крамской уже цитированное выше письмо к Гаршину завершает вопросом, обращенным к самому себе: Христос ли изображен в его картине? И отвечает: «Не знаю!»

В своем творении художник запечатлел чувства и мысли, свое духовное и физическое состояние — то, что им было осознано и осмыслено, и то, что для самого творца осталось скрытым. Потому-то прочтение смыслов истинного шедевра длится бесконечно, меняясь и обогащаясь от поколения к поколению, и каждое поколение, как каждый зритель, создает на основе авторского *художественный образ-восприятие*. Именно поэтому годами бьются исследователи, пытаются реконструировать первоначальный смысл того или иного артефакта. Но об этом речь впереди.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК АРТЕФАКТ

Выше мы уже говорили о том, что произведение искусства и художественный образ — не одно и то же, что условно — в процессе исследования — мы можем рассматривать произведение искусства как взаимосвязанные, но особые составляющие: *идеальный* художественный образ и *материальный* его носитель. В этом случае произведение искусства можно и нужно рассматривать как артефакт — объективный реальный предмет, созданный руками искусного мастера.

В произведении искусства как материально-идеальном целом художественный образ закодирован в слове, звуке, краске, камне. И декодировать — освободить из плена материи, воспринять, прочесть, почувствовать, понять его — может только человек.

В художественном творении мир отображается целостно — не разъятый на части логическим анализом, а как новая, преобразованная, воплощенная в материале художественно-образная реальность. Но необходимо оговорить немаловажное обстоятельство: понятие *завершенности* в отношении художественного произведения, столь привычное в обиходе, оказывается не вполне корректным: в тот момент, когда автор прекратил свою работу (неважно, считает ли он ее завершенной), развитие художественного образа не останавливается, а переходит на новый этап — в восприятии тех, кому он адресован. «Завершенность» произведения и «стабильность» художественного образа — понятия относительные. И дело не в том, что краски выцветают, а мрамор и бронза покрываются патиной.

Нередко произведения, которые современникам, да и самому автору казались не законченными, потомки воспринимают как совершенные и не требующие какой бы то ни было доработки.

Ярчайший пример — упомянутая выше «Пьета Ронданини», последняя из четырех композиций «Оплакивания» великого Микеланджело. Скульптурная группа, изображающая Богородицу и мертвого Христа, не была завершена: работавший над ней до последнего дня жизни мастер даже не успел убрать лишнюю руку — деталь предшествующего варианта. И тем не менее это творение принадлежит к числу высочайших шедевров, созданных человечеством за всю его историю. По силе воздействия на душу человека «Пьета Ронданини» может быть поставлена рядом с благодатным иконописным образом Дионисия (Распятие 1500 г. из Павлова-Обнорского монастыря). Хотя во всех иных отношениях эти два шедевра совершенно различны.

Не закончил свою главную картину — «Явление Мессии» — и Александр Иванов, посчитав, что свою роль «школы» она сыграла.

Нередко оставлял недописанными свои портреты Карл Брюллов.

Современники Николая Ге искренне считали незавершенной его картину «Голгофа». Но наш современник, имеющий опыт общения с живописью XX в., никогда не упрекнет автора «Голгофы» в том, что он бросил свое творение на полпути.

Ведь многие произведения живописцев XX в., которые сами авторы считали законченными, уж тем более показались бы незавершенными зрителям XIX в. Точнее в данном случае было бы сказать о некоей художественной данности, которая оставлена потомкам.

Так что завершенным в данном случае мы будем считать произведение, к работе над которым мастер уже не возвращался. Произведение как артефакт можно изучать более отстраненно от тех впечатлений и переживаний, которые мы испытывали в непосредственном контакте. Но и такое изучение может и должно обогатить наше восприятие художественного образа.

Начнем с *материальной основы* произведения. Искусство делится на виды прежде всего по материалу: «Материал искусства — „вещественный“ первоэлемент, используемый в различных видах искусства для воплощения творческого замысла художника: звук — в музыке, слово — в литературе, цвет и линия — в живописи, дерево, мрамор или бронза — в скульптуре и т. д.»<sup>1</sup>. Уточнить в этом определении можно лишь понятие «воплощение замысла», но об этом мы уже говорили.

Именно материал как носитель художественного образа лежит в основе видовой системы искусств.

В последующих главах каждый из авторов обязательно будет говорить о материальной составляющей произведения искусства. Здесь же мы обратим внимание лишь на то, что сами разновидности материала внутри одного вида искусства определяют характер художественного образа, его смысл, а нередко обозначают изменения мировидения, миропереживания, миропонимания целых поколений людей.

Выбор материала, как правило, мотивирован сознательно, его использование обусловлено смыслом.

Возьмем интерьер киевского храма Софии Премудрости Слова Божия. Декоративное его убранство выполнено с применением мозаики и фресок. И конечно, не случайно драгоценной мозаикой выложено изображение Христа-Пантокра-

<sup>1</sup> Эстетика. Словарь. — М., 1989.

тора (Вседержителя) в куполе, апостолов, евангелистов, мучеников — в подкупольном пространстве, Богородицы, Евангелиста, Отцов Церкви — в центральной алтарной апсиде (выступе на восточной стене, перекрытой полукуполом). Это главные места, где совершались таинства, это сердце храма. Оно и выделено светоносной мозаикой, в то время как иные части интерьера расписаны матовыми фресками.

Иногда смена материала знаменует рубеж эпох в истории искусства и свидетельствует о потрясении основ мироздания, о коренных изменениях в системе художественного мышления. Так, распространение масляной живописи в России во времена Петра I говорит о возобладавшем интересе искусства к обычной земной жизни, о желании изобразить ее «живоподобно». И об упрочении связей с Западной Европой, интеграции России в европейский культурный процесс, освоении общеевропейского опыта. А еще — о нарастающей секуляризации искусства — усилении его светского характера.

Сменой материала ознаменован этот перелом не просто в искусстве — в культуре России, когда появилась внецерковная — светская — живопись. Русские мастера очень быстро освоили накопленный Европой за несколько столетий опыт масляной живописи, и уже работы Ивана Никитина, Федора Рокотова, Дмитрия Левицкого, Владимира Боровиковского, не говоря уж о Карле Брюллове и Александре Иванове, отличаются высоким мастерством.

Можно привести менее масштабный пример связи материала с содержанием образа, его характером.

А. Г. Венецианов в ранний период своего творчества предпочитал пастель — мягкие цветные карандаши (мелки), при растушевке создающие необыкновенно нежную гамму. Его портреты, выполненные пастелью, воздушны, легки и нарядны.

Одна из первых «крестьянских» картин Венецианова — «Очищение свеклы» (около 1820, ГРМ) — также выполнена в технике пастели. Но художник не мог не почувствовать дисгармонию изображения и материала, слишком нежного и изысканного для бытовой крестьянской сцены. В дальнейшем, работая над картинами из крестьянской жизни, Венецианов пользовался более плотными — масляными — красками.

Так что материал — это не косная вещественная основа художественного образа, но носитель смысла, он определяет общее эмоциональное звучание произведения искусства. И не только.

Преобразуя материал, художник реализует весь диапазон средств выражения в различных видах искусства. Именно материал определяет основные особенности смыслопорождающей формы художественного образа, «работающей» по-разному в разных видах искусства.

С материалом тесно связаны *размеры произведения*, неслучайные и несущие смысловую нагрузку.

Размеры о многом могут сказать. Например, о происхождении нескольких икон из одного иконостаса. Попутно отметим: опиленные поля, срезанные края холста — недопустимые, но в реальности часто встречающиеся искажения, из-за которых памятник может надолго «потеряться», особенно в случаях социо-культурных катаклизмов.

Величина скульптуры помогает определить ее функциональную специфику, место, в котором она должна была находиться изначально: городская площадь или комод, накрытый кружевной скатертью, парадный зал, парковая аллея.

Так, в русской академической живописи XVIII в. именно различие в размерах было одним из критериев жанровой дифференциации картин: «исторический большой род» признавался высшим как по «важности предмета», так и потому, что требовал более тщательной «отделки», обусловленной размерами холста. Чем и отличался от «рода частных баталей» или «исторического домашнего» — предшественника бытового жанра, имевших меньшие размеры. По размерам, «отделке» и прочему с «историческим родом» мог соперничать лишь парадный портрет — нередко такая же многофигурная, сложная, тщательно продуманная композиция. Попутно отметим, что в ту эпоху произведение, создаваемое на заказ, требовало «апробации» — одобрения заказчика. Поэтому, прежде чем приступить к «большой» картине или портрету важной персоны, художник тщательно разрабатывал маленький эскиз к ней. Некоторые картины Г. И. Угрюмова для Михайловского замка, парадные портреты Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского и других сохранились в двух вариантах: эскизном и окончательном.

Их сравнение дает интереснейшую информацию о вкусах эпохи и заказчика, политических и эстетических пристрастиях, о направлении поисков художника и тенденциях развития искусства в целом.

В течение первой половины XIX в. размеры исторических полотен увеличиваются по мере того, как картины становятся «хоровыми», все более сложными по своей художественной структуре. Вспомните полотна К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни, А. А. Иванова. По размерам с ними не могли соперничать маленькие «картинки» А. Г. Венецианова, которые современниками и ценились несравненно ниже. Так наглядно в живописи обозначалась шкала ценностей.

В середине XIX в., напротив, уменьшаются размеры исторических картин, увеличиваются картины из современной жизни, которые именовались бытовыми. Полотно В. Г. Шварца из истории Руси XVI–XVII вв. во много раз меньше по размерам, нежели «Бурлаки на Волге» И. Е. Репина, их соотношение зеркально предшествующему соотношению между картинами К. П. Брюллова и А. Г. Венецианова. Позднее размеры полотна перестают играть определяющую роль в жанровой дифференциации.

Однако заметим, что большой размер и монументальность — отнюдь не одно и то же. Порой совсем небольшие работы обладают монументальной формой. А огромные монументы кажутся декоративными статуэтками. Особенно хорошо это выявляет фотовоспроизведение.

О художественной форме подробно рассказано в последующих главах. О том, что в творческом акте она имеет смыслопорождающий характер, сказано выше. Потому отметим лишь, что звук, слово, цвет, линия, так же как светотень, пластика, объем, — это *первоэлементы формы*, связанной с материалом.

Изучение законченного произведения предполагает множество видов работы именно с материальным носителем художественного образа: это не только разнообразные технико-технологические исследования, описания разного рода, работы по консервации, реставрации, реконструкции и т. д., но и изучение произведения — от собственно анализа художественного образа до исследования его истории и определения его места в художественном процессе. Но об этом мы поговорим дальше.

## ОБРАЗ-ВОСПРИЯТИЕ И ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОТВОРЧЕСТВА

В сущности, художественный образ в артефакте пребывает в состоянии небытия до той поры, пока не станет объектом восприятия и не начнется акт (*процесс*) художественного сотворчества. Очень важно понять, что процесс сотворчества по своей природе подобен процессу творчества. Однако если работа автора заканчивается созданием некоей объективной художественной ценности — произведения, то в *индивидуальном сотворческом акте* с произведения все и начинается, а *индивидуальный художественный образ-восприятие* обусловлен произведением — созданием автора.

Отметим: на первом этапе художественный образ имеет *идеально-материальный* характер, когда идеальное обретает материальное воплощение, на втором — *материальный*, будучи закодирован в материале, на третьем — *материально-идеальный* характер, когда материальное стимулирует и обуславливает идеальное.

*Художественный образ-восприятие* выполняет свои важнейшие функции: на уровне впечатления воздействует на чувство и разум человека, обогащает его *сверхсознание* новым, и притом ярким впечатляющим опытом; *осознаваемый*, дарит ему новое знание о мире; воздействует на *подсознание*, и притом по прямому каналу — через *механизм уподобления*. Даже может изменить физическое состояние человека, вызывая определенные реакции на уровне *бессознательного (досознания)*. Так что в процессе сотворческого восприятия, как и в творческом процессе, участвуют сверхсознание, сознание, подсознание и даже досознание человека.

Предмет нашего дальнейшего разговора — чрезвычайно важные особенности непосредственного общения воспримника с произведением искусства: *безмолвное восприятие, впечатление* и способы его *вербализации*, а именно *словесная формула* и *вербальный (словесный) аналог невербального образа*.

Когда вы встречаетесь с созвучным вашей душе художественным образом, у вас может защемить или быстро и ра-



достно забиться сердце, мурашки пробегают по коже, перехватывает дыхание. Вам никогда не приходилось переживать такие ощущения? Что ж, можно лишь пожалеть об этом и пожелать вам развить свою душу до уровня чуткого ценителя искусства.

*Безмолвное созерцание (слушание), впечатление* и его *вербализация* — первые этапы сотворческого восприятия. При этом *впечатление*, особенно самое первое, — это продукт едва ли не важнейшего момента восприятия — безмолвного контакта, когда и происходит *второе рождение художественного образа*. Очень важно не помешать этому процессу даже самым деликатным внедрением в него. Несколько мгновений непосредственного *безмолвного* созерцания визуального образа, погружения в музыку, литературный текст, сценическое произведение — единственный и неповторимый источник дальнейшей жизни художественного образа в душе человека.

Важность, незаменимость и невероятную сложность этого этапа сотворческого процесса легче осознать, если вы поймете, что он симметричен и подобен этапу *латентного* — скрытого — формирования образа в сфере сверхсознания художника.

Именно в такие мгновения происходит и чудо уподобления или *отождествления* человека с воспринимаемым художественным образом.

Мы уже говорили об этом удивительном феномене в самом начале, прикасаясь к чуду Владимирской иконы Богоматери Умиление, но вот еще несколько наблюдений.

Проводя занятия в Русском музее со студентами разных факультетов пединститута, с детьми и взрослыми самых разных уровней подготовленности, разговор об иконе я обычно начинала с «Ангела — Златые волосы», предварительно настроив зрителей на восприятие образа (о настрое — чуть ниже).

И когда в группе стихали разговоры, глаза устремлялись к небольшой источенной временем доске, с которой сияет тихим светом архангельский лик, одна за другой, вторя движению архангела, мягко чуть вбок клонились головы, широко распахивались карие, голубые, серые глаза, смыкались

уста. На знакомых лицах обычных студентов появлялись отблески Образа, словно со дна каждой души поднималось то светлое детское начало, которое верующие называют частичей Духа Божия, данной при рождении каждому, но не каждым сохраненной.

Преображающее уподобление длится, может быть, несколько мгновений, но успевает наложить печать добра и света на сердце человека.

Неоднократно в самых разнообразных аудиториях приходилось убеждаться в том, насколько важно «не заболтать», не испортить грубым вмешательством контакт, в котором рождается собственный, индивидуально неповторимый художественный *образ-восприятие*.

В момент безмолвного созерцания огромный объем информации, закодированной в плоти художественного образа и не осознанной до конца самим художником, потаенными каналами переходит в духовное пространство *личности-восприемника* и окрашивается ее собственным светом.

Так в душе и сознании восприемника рождается новый, *уникальный художественный образ — образ-восприятие*, отличный от того, который создал художник, но не менее ценный. Да, он вторичен по отношению к первому, но у каждого восприемника он свой, ибо каждый человек приносит в создание художника свой опыт, свое состояние, окрашивает его светом своей души.

Нередко, приступая к первой курсовой работе, студенты, если и не говорят вслух, то думают: что я могу сказать нового, если об этой картине, скульптуре, литературном или музыкальном произведении уже написано так много, да еще столь авторитетными людьми? Разве что компиляцию, пересказ чужих мнений... И, ничтоже сумняшеся, перекачивают из Интернета по кусочку из разных чужих текстов.

Не стоит этого делать: другие люди до вас видели эти произведения своими, а не вашими глазами, сквозь призму своего опыта, своей эпохи. Никто еще не воспринимал его так, как вы, и никто его именно так никогда не воспримет. Более того, в другие периоды жизни вы сами увидите его по-иному, не так, как раньше: образ продолжает жить, раз-

виваться, обогащаться в душе читателя, зрителя, слушателя. Поэтому не бойтесь говорить о своем видении, даже если оно вступает в противоречие с устоявшимся — хрестоматийным.

Вслед за этапом безмолвного восприятия естественно наступает момент, когда у человека возникает желание поделиться своим впечатлением, выразить его словом. И этот момент посредник не должен упустить.

Испытанные чувства могут быть столь сильными, что сами выльются в форму единственно нужного слова или формулы из нескольких ключевых слов. Именно они, явившиеся из глубины души в вашем личном переживании, послужат путеводной нитью на занятии с учениками, когда вы будете вместе с ними искать «золотой ключ» к воспринимаемому образу. Это не описание картины, не пересказ пьесы, не анализ музыкального произведения. В краткой реплике, как в формуле, может содержаться не просто мимолетная оценка, а квинтэссенция того душевного отклика, который вызван произведением. Так, ученики пятого класса одной из хабаровских школ с потрясающей точностью выразили главный смысл «Троицы» Андрея Рублева: *согласие и светлая печаль*.

Рождение *словесной формулы* в сотворческом восприятии аналогично моменту *рождения замысла*, той вспышке творческого озарения, о которой говорят художники. После этого осознания замысла и начинается развитие образа.

Следующий этап работы во время непосредственного контакта с произведением — это создание *вербального (словесного) аналога невербального образа* (эссе) — монолог, в котором вы (или ваши ученики) должны «развернуть» словесную формулу в эмоционально окрашенный текст. Поищите самые точные слова. Это очень трудно, ибо не многим удастся найти адекватное словесное выражение для передачи тонких движений души. Но опыт показывает: если вы имеете дело с истинно художественным произведением, первую формулу всегда можно будет позднее развернуть в текст, который сам обретет впечатляющую силу. Художественный «перевод» такого рода — тоже искусство, и владеют им не многие профессионалы. Ученический «перевод»

может быть менее впечатляющим, но должен обязательно предшествовать описанию и анализу. А эссе — фиксация первого впечатления, которое и есть основание для анализа.

На этом не заканчивается развитие художественного образа, потому что начинается его осмысление — анализ как поиск ответа на главный вопрос: как, какими средствами художнику удалось создать такой *впечатляющий* и *содержательный* образ? А затем углубление результатов анализа в изучении истории создания и исторического бытия художественного произведения и определение его места в художественном процессе.

Прежде чем перейти к разговору об этих операциях, уточним еще несколько важных для их осуществления понятий.

### **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РЕАЛЬНОСТИ И В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОПЛОЩЕНИИ**

Реальный мир, который мы воспринимаем, существует в физическом пространстве и времени. Проблема художественного пространства и времени — одна из самых сложных в науке об искусстве. Напомню самые простые и элементарные сведения, без которых вы не сможете работать с произведением искусства.

Начнем с того, что и сами искусства обычно делят на пространственные (такие как живопись, скульптура, графика), временные (музыка, литература) и пространственно-временные (театр, кино и пр.). Хотя само это деление достаточно условно, пространство и время играют огромную смысловую роль. Притом особую в каждом из искусств. Об этом будет сказано в главах, посвященных конкретным искусствам. Мы рассмотрим примеры из русской живописи.

Живопись — искусство пространственное. А потому для нее, казалось бы, проблема передачи пространства, в котором существует изображаемое явление, очевидно приоритетна и столь же очевидно проста: человек, предмет, действие должны быть изображены «похоже» — объемно, в пространстве, в окружении других вещей и предметов, помогающих понять, в каком пространстве они существуют.

Однако пространство реальное и пространство умозрительное, например в картине, — принципиально различны. Смысловая наполненность пространства картины несомненна. Невозможно даже представить себе, что И. Е. Репин изобразил запорожцев, пишущих письмо турецкому султану, в тесной мазанке. Хотя и такую возможность исключить нельзя (учитывая, что и письма-то такого не было в исторической реальности).

Замкнутое пространство, в котором Федотов изображает вдовушку (во всех четырех вариантах картины «Вдовушка»),<sup>1</sup> подчеркивает безысходность ее положения (ил. 5).

Расположение одинокой фигуры в портрете также исполнено смысла. Совсем не случайно возникло понятие «портретная пространственная зона»: это верхний треугольник пространства, ограниченный двумя диагоналями, проведенными из угла в угол.

Поместив голову лежащего на смертном ложе Петра I в это пространство, И. Н. Никитин изобразил его как живого, словно бы подчеркнув этим свое нежелание смириться со смертью властелина России. Перед нами метафора перехода от жизни к смерти: так спиленное дерево на мгновение замирает перед тем, как рухнуть (ил. 6).

Сдвинув влево свое изображение в автопортрете 1867 г., Крамской создает ощущение входа модели в пространство холста. Искусствоведы давно интерпретируют этот автопортрет как олицетворение выхода на историческую сцену России поколения разночинцев.

Конечно, живопись — пространственное искусство, но, вопреки утверждениям, что в картине запечатлен лишь один миг бытия, время в ней присутствует, и его изображение также исполнено смысла.

Конечно, время жизни персонажа как бы остановлено в картине: зритель составляет свое представление о том, в каком времени жили или живут изображенные персонажи, по множеству примет. Иногда форма воротничка на платье или мундир портретируемого позволяет с точностью до десятилетия датировать картину.

Но это время, если можно так выразиться, «внешнее». «Внутреннее» время присутствует и живет и в самом вроде бы статичном изображении. Это — «сюжетное время».

Посмотрите, как широко оно разворачивается в картинах П. А. Федотова. Мы хорошо можем представить себе вчераш-

<sup>1</sup> Представленный на последней выставке пятый вариант большинством искусствоведов не признается авторским.

ний вечер маленького чиновника в картине «Свежий кавалер (Утро чиновника, получившего первый орден)» (ил. 7). Пирושка была отменная, с пением модных романсов под гитару, да так залихватски, что полопались струны, с битьем посуды, а возможно, и с потасовкой. И день, когда ему вручили этот первый крестик, который он нацепил на халат, купленный, по всей вероятности, у старьевщика, заношенный и явно не по размеру тщедушного героя. И его старательную службу. И вероятное будущее, когда его дурашливая высокомерная маска прирастет к лицу и он будет именно так выпячивать губу, свысока посматривая на тех, кто от него зависит.

Но открытие Федотова было даже не в том, как он развернул время внутри картины. Самое важное открытие художника первым подметил один из ярых его недоброжелателей — критик П. Л. Леонтьев (заметьте, недоброжелатели очень полезны, их зоркий взгляд примечает такие вещи, которые ускользают от взглядов друзей!): герои Федотова — люди, по словам Леонтьева, «временные», они принадлежат своей эпохе, они таковы, какими их вылепила эта эпоха. Как скажут искусствоведы веком позднее, художник открыл социально-историческую обусловленность типичной личности. То, что человек как социальный тип формируется под влиянием среды, в которой протекает его становление, развитие, жизнь, а эта среда временем обусловлена. Образ «временного человека» — яркое качество социального, критического русского реализма, и одним из основоположников этого творческого метода был П. А. Федотов.

О пространстве и времени в каждом из искусств обязательно будет сказано в последующих главах, потому что всякий художественный образ, так или иначе, существует в пространстве и времени, а с изменением представлений о мире прежде всего меняется пространственно-временная парадигма<sup>1</sup> искусства.

Так и мы начали рассматривать особенности художественного образа во времени — как процесс, во временном измерении. А теперь перешли к его характеристике в относительно статичном — пространственном измерении.

---

<sup>1</sup> Среди двух миллионов ответов на вопрос: «Что такое парадигма?» — в Интернете мне больше всего понравился такой: «Парадигма — это мир стопудовых истин, которые для ученого не подлежат сомнению». А если серьезно, в нашем случае это комплекс основополагающих представлений и понятий, которые вырабатывает каждая эпоха и которые ложатся в основу созидаемого ею образа мира.

## ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Форма, закрепленная в материале, не исчезает и в «снятом», идеальном состоянии — в *образе-воспоминании*, в *образе-представлении* читателя, слушателя, зрителя. Как до воплощения она в изначальном виде уже существовала в идеальном *образе-замысле* автора.

Выше мы говорили о развитии образа в творческом акте как о динамике *смыслопорождающей* формы. Именно в этом процессе слитые воедино форма и содержание становятся одним из самых важных инструментов познания мира. Это самая важная, хотя и не единственная ее функция. Форма активно воздействует на человека, может успокоить или гармонизировать его, а может ввергнуть в печаль и отчаяние.

В отношении к художественной форме часто используется понятие *стиль*. О единстве стиля, да и вообще о его существовании говорят в тех случаях, когда нужно определить некое гармоничное единство выразительных средств, используемых художником или группой художников, характерных для той или иной художественной школы (мебель в стиле Людовика XIII), того или иного творческого метода, реализующего единые художественные принципы (романтизм, символизм, реализм и пр.). Теория стиля была разработана некогда Генрихом Вельфлином и Алоизом Риглем, использовавшими это понятие как категорию художественно-историческую. В наше время такое употребление понятия «стиль» скомпromетировано чрезмерно расширительной его трактовкой, когда оно употребляется для определения порой почти несопоставимых по смыслу и объему понятий (таких как «византийский стиль», «гобеленный» или «парсунный» стиль). Так что лучше все-таки не смешивать хотя бы такие сложные комплексные (включающие единство принципов содержания и формы, структуры и функций) понятия, как «творческий метод», и приложимое все-таки прежде всего к форме понятие «стиль».

Содержание и форма, слитые неразрывно, могут быть условно разделены в анализе: анализируя форму, мы про-

никаем в содержание произведения. Но и здесь необходимо уточнить некоторые понятия.

Часто, особенно в разговоре о живописи, отождествляют понятия: *изображение предмета*, *предмет изображения* и *содержание художественного образа*. Между тем они далеко не однозначны. Напомним: *содержание художественного образа* развивается от *предмета изображения* к «*пластической концепции*»: в процессе работы художника над его творением оно меняется, обогащая знание человека о себе и о мире.

Понятия *изображение предмета* и *предмет изображения* тоже не однозначны. С первого класса детям доходчиво объясняют: если вы видите на картинке цветы и фрукты — это натюрморт, если деревья и речку — это пейзаж, если человека — это портрет. И, ничтоже сумняшеся, продолжают: натюрморт, портрет и пейзаж — это жанры живописи. О жанрах поговорим позже, но для того, чтобы понять различие между *предметом изображения* и *изображением предмета*, достаточно вспомнить предметное наполнение той же картины Сурикова «Боярыня Морозова» (ил. 8). Какие только *изображения предметов* мы на ней не обнаружим! От шитых золотом головных уборов боярышень до вериг нищего, от маковок церквей до соломы, на которую усажена мятежная боярыня. Тут все просто: кисть художника поместила на полотне множество *изображений предметов*. Но разве они сами по себе были средоточием работы художника?

С *предметом изображения* этой картины все гораздо сложнее. Предмет изображения есть изначальная *содержательная основа образа-замысла*, которая в творческом процессе превращается-преобразуется: в законченном произведении *содержание авторского художественного образа* обогащено, оно наполнено новыми, более богатыми и глубокими смыслами. Для того чтобы определить, что именно было изначальным *предметом изображения* для самого автора, необходимо иногда провести серьезное исследование. И совсем не факт, что наши выводы художник подтвердил бы.

Художники редко задумываются над такими проблемами, как изначальный, присутствующий в замысле *предмет*



изображения — часть, грань, аспект действительности материальной или идеальной в прошлом и настоящем. Ведь ворона на снегу отнюдь не была предметом изображения задуманной Суриковым картины «Боярыня Морозова». Как художник-реалист, он избрал предметом изображения один из переломных моментов в истории русского народа. Но едва ли сам изначально точно и четко сформулировал, что именно было содержательной основой замысла его будущего произведения. Художники редко «умствуют» на такие темы, их мозг, как считал Крамской, устроен иначе — со встроенной в него способностью *художественного концепирования*, итогом коего является совершенный, исполненный глубокого смысла художественный образ.

Теоретики не случайно говорят о том, что искусство в не меньшей степени, чем наука, служит познанию человеком мира и особенно себя самого. Так что с уверенностью можно говорить об одном: в завершенном произведении *содержание художественного образа* есть преобразованный и обогащенный новыми смыслами *предмет изображения*.

### ЭЛЕМЕНТЫ, СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Коль скоро мы рассматриваем художественный образ как динамическую целостность и описываем его как систему, мы должны определить *элементы* и связывающие их в целое связи — *структуру*.

Нередко в качестве элементов художественного образа рассматривают, например, цвет и свет в живописи, пластику в скульптуре, линию и пятно в графике. Но это *характеристики формы*. Так же как предмет изображения, сюжет, тема, идея — *характеристики содержания*. То есть *надсуммарные качества* целостного художественного образа как системы. Поскольку художественный образ есть сверхсложная система, его элементами должны быть признаны подсистемы — *целостные художественные образы*. Они присутствуют во всех видах искусства, поскольку имеют *надвидовой характер*.

Состав этих элементов с наибольшей полнотой и очевидностью представлен на высшем уровне обобщения — в *художественном образе мира*. Это вершина иерархии художе-

ственного образа, в основе которой — конкретное произведение искусства, а первый уровень обобщение — жанр.

Исходя из общепринятых принципов классификации, назовем эти *первоэлементы родовыми художественными образами*. Их всего пять.

Это образы:

- *человека* — от имперсонального до индивидуального (портретного);
- *общества* — социальной среды бытования человека, от семьи до человечества в целом;
- *культуры (цивилизации)* — в широком смысле слова как «защитной» среды и механизма материальной и духовной адаптации человека к условиям изменяющегося мира, всего того, что именуется второй, или рукотворной, природой, включая искусство, науку и технику;
- *природы* — нерукотворной среды, в которую входят живая и «неживая» (одухотворенная и неодухотворенная) ее составляющие — животный и растительный мир, земной и космический;
- *духовного мира* — той внеположенной человеку духовной реальности, которую человечество в разное время считало именовало Богом, Абсолютом, Духовным космосом, Духом, Всемирным разумом, духовной реальностью, тонким миром, ноосферой. А еще коллективным подсознанием и сверхсознанием.

Каждый из художественных *первоэлементов* может присутствовать в произведении в явном или скрытом виде как доминирующий или в сочетании с другими. Может ложиться в основу разных жанров и жанровых систем, поочередно занимая в них центральное место. В стремлении к полноте воплощения становится важнейшим определяющим фактором — *движителем художественного процесса*.

Так, в портрете Петра I в круге, приписываемом кисти И. Н. Никитина (ил. 11), образ портретируемого не просто занимает центральное место, на нем все и сосредоточено. Все остальные составляющие художественного образа мира растворены в этом, центральном.

А вот в картине Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни» (ил. 9) образ того же Петра I — это личность самодержца

(человек) во взаимоотношении не просто с другими личностями — с тем же рыжим стрельцом (ил. 13) в поединке их взглядов, но и с современным ему обществом России в разнообразии его слоев, уровней, групп (*социум*). Петровская Россия представлена как совокупность человеческих судеб. В противостоянии власти и народа. При этом позиция художника выражена ясно и недвусмысленно. Не случайно группа Петра I расположена так, что за ее спиной мощные стены и башни Кремля, стены — олицетворение силы государства. За спиной готовящихся к смерти стрельцов и их близких — только Бог, и усеченные рамой купола собора Покрова на Рву словно бы первые принимают на себя удар топора (цивилизация). Разворачивающейся на наших глазах трагедии вторит туманное утро с его приглушенными красками, городской пейзаж (природа).

Так художник использует весь спектр образных первоэлементов, чтобы передать сложный, многослойный, глубокий смысл. Образ человека в диапазоне от разгневанного царя до плачущего ребенка. Социум — от того же царя и его правящей верхушки, новой армии — преображенцев до казнимых стрельцов и вопящей от ужаса и горя стрелецкой женки. При этом каждый общественный слой дан в разнообразии характеров и судеб.

Стены Кремля и собор Василия Блаженного, множество костюмов, оружие — все не просто «привязывает» образ картины к определенной эпохе, но исполнено смысла.

Не менее, чем яркость, многоплановость каждого из образов, значима структура, которая их связывает. Ни одна фигура, ни одна деталь не может изменить своего места.

Представьте себе, что группа стрельцов изображена Суриковым на фоне крепостной кремлевской стены, а группа царя и его сторонников — на фоне собора! Смысл образа изменился бы на противоположный.

Открыто и явно или скрыто, потаенно, опосредованно взаимодействуют между собою образы Бога, человека и природы, социума и цивилизации в произведениях всех видов и жанров искусства. Об этих взаимодействиях будет говорить каждый из авторов глав, посвященных отдельным видам искусства.

Художественный образ как системная целостность выполняет определенные *функции*.

В жизни человечества искусство выполняет широкий спектр функций. Важнейшая, *доминантная* — это функция искусства как особого способа познания мира и самопознания человека — наряду с наукой и практикой. Но искусство в определенной мере изменяет мир и воспитывает человека, это тоже одна из доминантных функций. При этом художественный образ обладает способностью уподобляющего воздействия на сферу неосознаваемого психического, может гармонизировать или дисгармонизировать состояние человека. Немалую роль играет функция мемориальная: искусство сохраняет живую память о прошлом человека и человечества.

Функции художественного образа — важнейшее, определяющее весь его строй качество. Функциональная полноценность произведения обеспечивается (вспомните будильник) полнотой набора элементов художественного образа и их структурой, его содержанием и формой. Процесс развития художественного образа протекает согласно *предметно-функциональному детерминанту*. Иными словами, в самом замысле художника, вне зависимости от того, осознает он это или нет, уже заложено представление о содержании (предмете изображения) и о том, каково предназначение будущего творения. Развитие художественного образа как преобразование предмета изображения направляется именно этой, смутно осознаваемой или вовсе неосознаваемой целью.

А поскольку в этой работе достаточно велика доля неосознаваемого психического, в динамике восприятия образа, «оторвавшегося» от автора и зажившего собственной жизнью, функции порой резко меняются, потому что восприимчив видит произведение не только сквозь призму личного опыта, но и сквозь пласты времени, отделяющие его от эпохи автора.

По своим функциям различаются не только отдельные произведения, например, героический портрет и шарж на ту же персону, но и жанры (парадный и камерный портреты, социально-бытовая и социально-историческая картины, плакат и ведута), и виды искусства (живопись и скульп-

тура). По-своему понимали предназначение искусства мастера-иконописцы и художники-романтики, символисты и реалисты России и Франции XIX в.

Думайте, познавайте, анализируйте, но не забывайте: картина — не шарада. Художественный образ не исчерпывается ни анализом содержания и формы, ни перечнем и характеристикой подсистемных элементов и их структуры, потому что все-таки возникновение образа — великая тайна художественного творчества. Как и его восприятие — тайна *художественного сотворчества*. Сотворчества, которое начинается в тот момент, когда первый зритель подходит к новой картине. Когда мастер снимает покрывало со скульптуры. Когда раздвигается занавес на премьере спектакля. Когда под сводами зала филармонии звучат первые ноты новой симфонии. Или когда в зале кинотеатра гаснет свет и на экране появляются первые кадры нового кинофильма.

## АНАЛИЗ И ОПИСАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Коль скоро образ постигается в непосредственном контакте так полно и глубоко, нужен ли анализ? Для чего нужна следующая за анализом работа: изучение истории создания произведения, определение его места в творчестве художника, в контексте искусства, культуры, истории? Вообще, сто́ит ли использовать сухой аналитический подход там, где свое слово сказало сердце? Ведь мы уже говорили выше, что существуют такие шедевры, которые вовсе не поддаются анализу: «Владимирская икона Богоматери», «Пьета Ронданини» Микеланджело...

Несомненно, сто́ит: как в творческой, так и в сотворческой деятельности анализ играет весьма заметную роль.

Аналитическая работа не всегда должна проводиться непосредственно в музее. Аналитическими операциями особенно не следует увлекаться с детьми: можно непоправимо разрушить *образ-впечатление* и его благотворное воздействие на душу, которое гораздо важнее, нежели наши интеллектуальные экзерсисы. Тем не менее анализ — не только научный, но и учебный — нужен хотя бы как объективная

проверка субъективного впечатления. В каждом из искусств он строится по-особому, есть масса приемов и методов этой работы, о которых расскажут авторы следующих глав, но общим нервом учебного анализа как части сотворческого восприятия все-таки является вопрос: какими художественными средствами удалось художнику (поэту, композитору) именно так воздействовать на вашу душу? Начать такую работу можно и в музее.

Произведение искусства само подсказывает, по какому пути можно проникнуть в глубины смысла художественного образа. Существуют своего рода «зацепки», которые захватывают сознание возникшим вдруг вопросом. Поиск ответа на него — во внутреннем ли монологе, в общении ли с сотрудниками или учениками — нередко приводит к озарению («Эврика!»). Потому и беседы такого рода — а вы обязаны научиться вести их с группой ваших однокурсников — называются *эвристическими*.

С таких вопросов обычно начинается «раскручиваться» аналитическая работа в музее или архитектурной среде.

Для примера упомяну о некоторых «подарках», которые часто получала от студентов в своей педагогической работе. Это были вопросы, которые впоследствии помогали и мне самой на некоторые вещи посмотреть по-новому. Ведь задать нужный, провоцирующий размышления или дискуссию вопрос гораздо сложнее, чем найти ответ на него.

«Почему у „Нагого мальчика“ Александра Иванова такое трагическое лицо?»

«Почему фигура юноши, поднимающего расслабленного в картине „Явление Мессии“ Александра Иванова, изображена в канонических одеждах Христа?»

«Почему пуст киот в картине К. С. Петрова-Водкина „Мать“ 1915 г.?»

«Почему П. А. Федотов во втором варианте картины „Свадьба майора“ убирает люстру, деталь, которую искал так долго?»

«Почему в скульптурном бюсте Ш. И. Михельсон работы Ф. И. Шубина до жирного лоска отшлифован мрамор, в то время как в большинстве случаев „кожа“ лиц на его же портретах кажется матовой?»

Таких вопросов можно припомнить множество.

Намеренно не даю здесь ответов, попытайтесь сами их найти.

Подвигнуть аудиторию на анализ произведения может помочь *имитация экспертной — атрибуционной* работы, например, с произведениями, на этикетке которых стоят буквы «Н. Х.» — неизвестный художник. Научная атрибуция — весьма сложное дело, но и игра в экспертизу будит творческую активность, заставляет искать аналоги, активизирует ассоциативное мышление, побуждает сравнивать, сопоставлять множество произведений, а в конечном итоге помогает в изучаемом творении увидеть и подметить многое, что могло уйти из зоны внимания бесследно.

Если речь идет о пластических искусствах, полезны композиционные схемы, аналитические зарисовки, колористические «раскладки», анализ пространственного построения, «проигрывание» аксессуаров и т. д. Любой аналитический прием — это прежде всего способ истолкования элементов формы, их осмысления. Измеряйте, раскладывайте, чертите схемы — но не ради самих этих схем, а во имя понимания смысла, ибо в истинно художественном образе нет «пустот» — и сам материал, и размер, и формат — все исполнено смысла.

Огромное значение имеет *переключение с субъективно-го впечатляющего восприятия на объективные аналитические действия*.

Это особый этап работы, и он должен быть проведен деликатно. Что касается изобразительного искусства, первый и самый действенный прием — рассматривание рисунка, картины, скульптуры. Или *почеркушка* — беглая зарисовка, которую можно сделать возле произведения. В «Практикуме»<sup>1</sup> мы уже рекомендовали делать почеркушки во время лекций — с доски или с экрана. Эти зарисовки не претендуют на какую бы то ни было художественную ценность, но, попробовав сделать такой рисунок в музее, вы увидите, как рельефно выступит на первый план главное, а многое, не замеченное ранее, попадает в поле вашего внимания.

Заметим: скульптуру нужно и рассматривать, и зарисовывать «в круговом обходе» — в разных ракурсах. Каждый

---

<sup>1</sup> Яковлева, Н. А. Практикум по истории изобразительного искусства / Н. А. Яковлева, Т. П. Чаговец, Т. Ю. Дегтярева. — СПб., 2016.

ракурс раскрывает особую грань смысла. Так, Михаил Васильевич Ломоносов в бюсте Федота Шубина в одном ракурсе предстанет перед вами в образе античного мудреца, в другом — негибавшего борца за российскую науку, в третьем — усталого стареющего человека, каким его мог увидеть только близкий доверенный друг.

Рассматривание произведения в группе можно активизировать различными приемами. Это, например, соревнование на внимательность.

Предоставив группе время на внимательное рассмотрение картины, предложите одному из участников занятия, стоя к полотну спиной, ответить на вопросы товарищей о том, что изображено. Мне не довелось видеть ни одного студента, который бы ответил на все вопросы одноклассников. Поразительно, какие детали образа замечают участники игры и как тонко схватывают особенности формы и содержания. После ряда таких тренировок участники этой игры будут несравненно более внимательно рассматривать картину, графику, скульптуру.

После того как вы рассмотрели произведение, следует сделать его *описание*.

Описание произведения искусства и его вербальный аналог, о котором говорилось выше, — отнюдь не одно и то же. *Вербальный (словесный) аналог* — это эмоциональный перевод полученного впечатления на язык слова, развернутая в красочный рассказ словесная формула впечатления, которую мы искали после безмолвного созерцания. *Описание* — это самостоятельная и самоценная операция, переход от субъективного впечатления к объективному восприятию. Если ваши эссе — это фиксация впечатления, образавосприятия, то в описании вы работаете с произведением как артефактом.

Сделанное скрупулезно и профессионально описание не только картины, скульптуры, графического листа, но и рукописи или партитуры в музейной работе важно как фиксация состояния артефакта и как составляющая атрибуции. Немало «безымянных» находок удалось идентифицировать с утраченными некогда благодаря тому, что сохранились их грамотные описания.



Студенты искусствоведческих факультетов на первом курсе получают специальное задание: сделать музейное описание произведения искусства. В системе подготовки педагога-художника такая работа хороша как упражнение по «остранению» — абстрагированию от эмоционально окрашенной информации. Описание помогает на известную вещь посмотреть под особым углом зрения, заметить такие детали, которые ранее ускользнули от внимания. Умение описать произведение — это и часть работы по составлению музейных карточек.

Самое краткое и точное образцовое описание можно найти в научном каталоге, и мы рекомендуем приучать себя к серьезной работе, используя опыт сотрудников Русского музея, Третьяковской галереи, Эрмитажа. И не только.

В описании, как в музейной карточке, должны быть указаны, а в устном сообщении (если это локальное и заранее подготовленное задание) даны следующие сведения об анализируемом памятнике:

1. Фамилия, имя, отчество, даты жизни автора. Если авторство вызывает сомнение, ставится знак вопроса. Тем же знаком отмечаются любые сомнительные данные.

2. Название произведения, прежде всего первоначальное, если возможно — авторское, а также те его варианты, которые фигурируют в литературе. Здесь же приводятся данные о портретируемом, которые желательно установить, о сюжете и о том событии или произведении, которое легло в основу сюжета.

3. Дата создания (если возможно — начала и окончания) произведения.

4. Материал.

5. Размеры: для произведений живописи и графики в системе «вертикаль × горизонталь», для скульптуры еще и третье измерение — глубина, для круглой скульптуры — диаметр.

6. Подписи, надписи, клейма, штампы.

7. Принадлежность и местонахождение произведения (в каталоге можно найти данные об истории бытования произведения: откуда поступило в музей, кому принадлежало ранее, на каких выставках было представлено и т. д.).

8. Инвентарный музейный номер.

9. Состояние памятника.

10. Иконографическое описание.

11. Выставки, на которых экспонировалось произведение.

12. Библиография — важнейшие работы, которые посвящены памятнику или в которых даны важные сведения о нем, интересные описания или анализ.

Первые три пункта можно заполнить по музейной этикетке, но лучше воспользоваться каталогом из самых последних, и ссылка на источник сведений должна быть обязательно. Оставьте свободное место для возможных уточнений.

В каталогах обычно находим и размер вещи. Если цифры сопровождаются памяткой «(в свету)», это значит, что указаны размеры не скрытой рамой поверхности полотна или графического листа.

Если вы измеряете вещь сами, лучше использовать рулетку<sup>1</sup>.

Определив размеры, поищите подпись художника, дату — это, как правило, авторские пометы на лицевой (но иногда и на оборотной) стороне холста или рисунка. Со временем вы будете узнавать руку автора и, может быть, научитесь отличать подлинные подписи от фальшивых, пока же можно воспользоваться справочниками (если возникает такая необходимость). Например, автографы художников иногда приводятся в каталогах музейных собраний и выставок<sup>2</sup>.

Если вам посчастливилось увидеть оборот картины или графического листа, поищите надписи, штампы, печати и попытайтесь воспроизвести и расшифровать их в вашем описании (карточке).

Принадлежность и местонахождение — это адрес памятника, без которого ваша карточка лишается значительной части своей ценности.

Материал (4) и состояние (9) памятника — пункты, особенно важные при описании произведений искусств, именуемых пластическими, пространственными, визуальными, — живописи, графики, архитектуры, скульптуры, декоративно-прикладного, театрально-декорационного. Оба эти пункта описания, так же как большинство каталожных сведений, относятся к тому, что в начале нашего разговора мы назвали «материальным носителем художественного

<sup>1</sup> В карточку вносятся только объективные данные. Так что будьте предельно внимательны.

<sup>2</sup> Например, в Каталоге живописи XVIII — начала XX вв. (до 1917 г.) Государственной Третьяковской галереи (М.: Изобразительное искусство, 1984).

образа», его телесной оболочкой. В научных каталогах и рабочих картотеках состояние материального носителя фиксируется весьма тщательно. Каждая маленькая трещина на красочном слое не просто чревата утратой — она есть симптом состояния вещи, показатель нарушений режима хранения и т. д.

В учебной работе фокусирование внимания на состоянии произведения в его материальном теле не только переключает на трезвое аналитическое мышление, но и дает ценную информацию. Постарайтесь поискать следы утрат и чинок, дополнений и изменений — учитесь и учите своих учеников мысленно восстанавливать первоначальный вид предмета. Состояние доски или холста, бумаги, красочного слоя, поверхности камня или бронзы поможет увидеть воочию пласты времени, сквозь которые прошло произведение.

В иных искусствах — той же литературе или музыке — материальный носитель информации не имеет такого смыслового наполнения, как в пластических. В самом деле ни качество бумаги, ни шрифты, ни формат листа не меняют образного строя стихов А. С. Пушкина, так же как партитура — звучания симфонии. Хотя тонкие ценители слова утверждают, что проза Ф. М. Достоевского в старой орфографии воспринимается иначе, чем в новой. Но зато вид и состояние рукописи или партитуры (качество и сохранность бумаги, чернил и т. д.) могут подтвердить или отвести как недостоверные предположения о времени, месте создания и даже авторе произведения.

В процессе описания произведения вы сможете лучше представить себе, каким оно вышло из рук мастера. *Научная реконструкция* — это дело Мастеров, не просто владеющих глубокими разносторонними знаниями и вооруженных новейшими достижениями науки и техники, но прежде всего одаренных особым талантом. Недаром имена Юрия Павловича Спегальского, Петра Дмитриевича Барановского, Адольфа Николаевича Овчинникова и других входят в историю отечественного искусства рядом с именами лучших художников.

Но и учебная реконструкция — мысленная, визуальная, изобразительная или виртуальная — небесполезна. Тем более что состояние памятника, несущего на себе следы времени, впитавшего чувства многих поколений людей, оказывает само по себе огромное воздействие на восприятие. Чистенький, «с игопочки» новодел не способен вызвать такой эмоциональный отклик, как потемневшая, с многочисленными утратами старинная икона, замшелая часовенка в лесу или пожелтелый лист старой рукописи. Почему? Тайна сия велика есть...

Описание произведения включает *иконографическое* изучение: вы должны ответить на вопрос «что именно изображено?». И это не определение сюжета, хотя оно необходимо и имеет огромное значение. *Сюжет*, как правило, фиксируется в названии вещи. А если названия нет? Со временем вы изучите иконографию мирового искусства, по крайней мере настолько, чтобы сразу опознавать — прочитывать наиболее распространенные сюжеты. И кстати, сопоставление произведений, написанных разными художниками на один и тот же сюжет, — один из самых интересных видов работы и один из наиболее богатых источников информации. Но в вашем описании иконографии произведения вы обязаны строго следовать фактам, не выходя за пределы видимого, даже если сюжет определен в названии. Хотя бы потому, что даже давнее, закреплённое традицией название может быть неточным или ошибочным.

Так, долгие годы в каталогах и даже в монографии о художнике огромное полотно Г. И. Угрюмова проходило под двумя вариантами названия: «Венчание на царство Михаила Федоровича Романова» или «Избрание на царство Михаила Федоровича Романова». Изображение не соответствовало сохранившимся описаниям этих событий. Исследование показало, что оба названия неверны: художник изобразил *призвание* Михаила Романова на царство, которое происходило в соборе Ипатьевского монастыря, а по срокам — как раз между его *избранием* на Красной площади в Москве и *венчанием* в Успенском соборе Московского Кремля.

Иконографическое описание должно идти на уровне скрупулезной фиксации данности: на таком-то расстоянии

от правого края картины на уровне пола (столько-то сантиметров от нижнего края полотна) изображена стоящая женская фигура высотой ..., с поднятой правой рукой и опущенной левой. Женщина одета в синий хитон... и т. д. Совершенно особое значение иконография имеет при работе с иконой. Об этом поговорим в третьей главе.

Ценность данного вами описания произведения определяется его точностью. Небольшие, почти незаметные расхождения в позах, пропорциях, положениях фигур и предметов могут привести к принципиальным изменениям атрибуции вещи.

Таковы самые общие принципы описания артефакта. В разных видах искусства оно имеет свою специфику, с которой вы познакомитесь, читая последующие главы.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЦЕЛОСТНОМУ ВПЕЧАТЛЕНИЮ

Выделяю этот маленький раздел ввиду его особой важности, особенно для работы в музее. Можно так увлечься аналитическими операциями, что произойдет разрушение впечатления, а значит, и целостного образа. Никогда не обрывайте общение с произведением на полуслове — аналитических рассуждениях.

*Возвращение к целостному впечатлению* представляет собой важнейший этап сотворческого восприятия художественного образа.

В музее, после того как вы с группой внимательно рассмотрели произведение и провели его первичный анализ и истолкование, *необходимо* вернуться к полноценному — целостному восприятию: еще раз прослушать музыкальное произведение, прочесть стихи, взглянуть свежим взглядом на картину или статую. Приемов возвращения множество. Каждый вырабатывает свои способы эмпатии, отождествления, вхождения в образ и возвращения к нему. Во всяком случае, педагог должен иметь внушительный арсенал таких приемов. Как показывает опыт, возвращение аудитории от работы аналитической к душевному восприятию осуществляется по-разному.

Можно достичь нужного эффекта, используя эмоционально мощный сигнал: интонацию, музыкальный фрагмент, поэтический текст — своеобразный мостик, аналогичный тому, который использовался в прелюдии к восприятию произведения.

Есть и совсем простой метод, но работает он только в аудитории, с которой посредник связан прочными узами доверия и приязни: просто предложить еще раз пережить безмолвное общение с произведением — и снова прислушаться к своему сердцу. Этого может оказаться вполне достаточно.

### УЧЕБНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Важный этап работы представляет собой *учебное исследование произведения*.

После того как в музее вы получили прочную основу непосредственного восприятия произведения и составили о нем собственное мнение, попытавшись его понять — проанализировать (или даже интерпретировать), — следует продолжить изучение. В принципе это может быть развернутое научное или учебное исследование, которые различаются и объемом, и глубиной, но протекают в сходном алгоритме.

Все множество способов изучения произведения искусства сводится к комплексу основных операций:

- 1) изучение произведения как материального артефакта;
- 2) анализ художественного образа как динамической целостности;
- 3) изучение истории создания произведения;
- 4) исследование произведения в контексте творчества мастера и в более широком контексте: социальном, культурном, художественном;
- 5) изучение исторической динамики художественного образа произведения после его завершения — в индивидуальном и коллективном восприятии, в общественном сознании, изменения его восприятия и интерпретации в различные эпохи. Выше мы говорили о первых операциях. Очень коротко — о последующих.

*Изучение истории создания произведения* — творческого процесса — позволяет понять очень многое.

Работу следует начать с изучения даже не первых эскизов, а с *эпистолярного наследия* художника и *мемуаров* — его собственных и его современников. Именно здесь могут быть обнаружены истоки замысла. Переписка художника с заказчиком (например, Екатерины II с Вольтером, а затем с Э.-М. Фальконе, художников-передвижников с П. М. Третьяковым) или со зрителем (И. Н. Крамского с Гаршиным), встречная переписка (И. Е. Репина с художниками, критиками, писателями и т. д.), изданные с замечательными комментариями в прошлом веке, остаются неисчерпаемым кладом сведений для исследователей. И не думайте, что все уже понято и описано до вас: и в этой области каждое поколение находит свое, а вы сделаете самые неожиданные открытия — по крайней мере, для себя.

Сейчас переводятся в электронную форму и становятся доступными многие *архивные материалы* — то, что лишь мечтали увидеть ваши предшественники и чем — в электронном виде — вы можете пользоваться свободно.

Естественно, при изучении произведения живописи, скульптуры, графики следует обратиться к *изобразительным материалам*. Сначала в каталогах. Затем, когда вы будете вполне подготовлены, в музее. В «Практикуме» мы подробно рассказывали о том, как работать с карточками<sup>1</sup>. Так что не жалейте времени и обязательно создавайте карточку на каждый этюд, эскиз и т. д. А потом «поиграйте в пасьянс»: все, что вы накопили, постарайтесь разложить по хронологии, чтобы понять логику развития художественного образа. Эскизы картины дадут вам возможность понять, как постепенно кристаллизовался замысел. Этюды — о том, как «отрабатывались» основные элементы формы, углублялся и уточнялся смысл.

Работая с материалами, созданными на разных этапах развития образа, вы словно бы шаг за шагом повторяете

<sup>1</sup> Практикум по истории искусства / Н. А. Яковлева, Т. П. Чаговец, С. В. Ершова. — СПб.: Лань, 2016.

путь художника. Смею вас заверить, это чрезвычайно увлекательное занятие.



Рассмотрим только один, но зато яркий пример такой трансформации первичного содержания — «Явление Мессии» Александра Иванова, неоднократно упомянутое выше. Очень быстро, пунктирно проследим, как меняется смысл образа в работе над композицией картины.

Первоначально художник просто искал библейский сюжет, который не был бы использован ранее. Отыскав Явление Спасителя людям, молодой художник намерен изобразить его как величайшее событие в жизни человечества. Потому первые эскизы картины полны патетического восторга.

Но вскоре патетика сменяется стремлением к достоверности. Художник словно всматривается в жизнь и в человека и понимает, что едва ли смысл события не мог быть сразу понят людьми. Потому эскиз маслом 1834 г. (ил. 10) поражает почти обыденным, бытовым решением. И хотя в основу группировки фигур положена академическая пирамидальная схема (в усложненном варианте сочетания нескольких пирамид), это не придает камерной композиции торжественности. Пространство замкнуто, уподоблено сценической площадке с кулисами и задником. И внешне, и внутренне сомасштабны людям на берегу образы Крестителя и Самого Христа. В сущности, перед нами сцена купания на берегу водоема — событие будничное, отнюдь не имеющее того «всемирного», «эпохиального» звучания, о каком изначально говорил художник.

Это решение не могло удовлетворить Иванова. Зритель должен был проникнуться чувством сопричастности к *величайшему событию* в истории человечества. В поисках разрешения противоречия между конкретностью явления и всемирным и вечным смыслом Явления художник в последующие годы создает такую пластическую концепцию, в которой поистине нет ни единого случайного — «пустого» — элемента. Итогом многолетней работы мастера стала новая живописная композиция, основанная на принципе единства пространства и времени и воплощенная в его картине, а затем в гениальных библейских эскизах.

На пороге бедствий и социальных катаклизмов, в предчувствии кризиса цивилизации и губительного для человечества экологического тупика Иванов заложил в композицию своего главного творения пророческий смысл: у человечества нет иного пути, как рано или поздно, прямым или окольным путем прийти ко Христу. Даже удаляясь от него. Ибо Он Сам



идет к людям, как врач к больному. Именно к Нему, Кто изображен на грани двух миров<sup>1</sup>, сходятся все линии композиции. К Нему направляет своих учеников Иоанн Предтеча, возвышающийся над толпой. К Нему восходит по дуге, словно очерчивающей земную твердь, группа кающихся в глубине леса. Сам Спаситель направляется к тем, кто от него удаляется, чтобы и они с неизбежностью развернулись Ему навстречу.

Если бы от всего творчества Иванова осталась только эта композиция — как от «Троицы» Андрея Рублева, — мы все равно могли бы утверждать, что эти мастера гениальны, и по праву гордились ими.

В своем творении художник, говоря современным языком, *закодировал* чувства и мысли, свое духовное и физическое состояние — то, что им было осознано и осмыслено, и то, что для самого его осталось скрытым. Иванов в конце концов разочаровался в картине и признал ее «всего лишь» школой. А между тем прочтение смыслов этого шедевра обогащается от поколения к поколению, и каждое новое поколение, как каждый новый зритель, создает на основе авторского свой художественный образ.

В системном анализе есть положение, согласно которому развитие любой системы (целостности) определяется действием двух комплексов факторов. Это ее *внутренние* — *имманентные* особенности и закономерности, которым данная система подчиняется, и импульсы, *идущие от среды*, в которой протекает развитие системы.

Изучение динамики композиции великого творения Александра Иванова позволяет понять «внутреннюю» *логику саморазвития* художественного образа. Но образ и возникает, и развивается под влиянием множества внешних влияний, потому что, хотим мы это признать или нет, художник всегда тысячами нитей связан со своим временем и с той средой, в которой он рожден и в которой ему суждено жить и творить. Изучая процесс создания произве-

---

<sup>1</sup> Это точное наблюдение о пространственной символической расстановке фигуры Спасителя, так же как истолкование положения его ступней, коснувшихся земной тверди, но еще не опирающихся на нее в полной мере, принадлежит М. М. Алленову. В свое время Зарянко воспринял эту деталь как ошибку Иванова в рисунке, что было принципиально невозможно.

дения, необходимо учитывать, что среда, импульсы которой влияют на развитие замысла, сложна и многослойна, и ее влияния неоднозначны. Несколько упрощая, можно представить себе структуру контекста, в котором развивается конкретный художественный образ, так:

- *творчество самого художника*, логика, согласно которой каждое новое произведение обусловлено *предшествующими* и в свою очередь *определяет последующие*;
- *художественная среда*: окружение художника людьми, близкими ему по направлению и характеру творческих исканий. Например, различия в творчестве Константина Сомова и Андрея Рябушкина во многом обусловлены тем, что первый принадлежал к петербургскому обществу художников «Мир искусства», а второй — к среде московских живописцев, увлеченных историей, жизнью и бытом Московской Руси XVII в. Многослойный *контекст* — это и *творческий метод*, в рамках которого работает художник (для Сурикова — русский реализм, для Сомова — «Мир искусства»), и близкий художнику *хронотопографический тип искусства* (для Сурикова — русское искусство второй половины XIX в.). Импульсы идут и от более глубоких и отдаленных по времени и пространству художественных слоев: Суриков часами просиживал в зале, где помещена была картина Александра Иванова «Явление Мессии»; в творчестве Константина Сомова можно отметить влияния русского и французского искусства XVIII в.; в живописи Андрея Рябушкина — отголоски русского иконописания, особенно позднего, и т. д.;
- *художественная культура и цивилизация* (культура в широком смысле слова как механизм адаптации человека и человечества к изменяющемуся миру). И Суриков, и Сомов, и Рябушкин принадлежат русской, а шире — европейской культуре XIX в. Особенности их творчества принципиально отличаются от, к примеру, китайского, японского или африканского искусства;
- *социально-историческая ситуация*, в которой создается произведение (для первых исторических картин Сурикова — трагические 1880-е гг. России, для Сомова —

петербургская художественная среда — общество рубежа XIX–XX вв.).

*Исследование художественного образа в контексте творчества его создателя* — увлекательная работа.

Обычно мы приходим в музей или выставочный зал, обладая определенной информацией о художниках и обстоятельствах их творчества. Даже выставка современного искусства, по поводу которой ни один критик не успел высказаться, обычно экспонирует произведения, включенные в знакомый нам социокультурный контекст: художники — наши современники, и их творения должны быть в определенной мере понятны уже потому, что являются порождением эпохи, в которой мы живем.

Всякое произведение не есть нечто обособленное, случайное в творчестве художника. Оно свидетельствует о логике творческого поиска. Можно построить множество моделей творческого пути мастера, рассмотреть его с позиции жанра (Репин — портретист, Репин — мастер социально-бытового жанра, Репин — исторический живописец), в соответствии с проблематикой и тематикой его творчества (проблема личности в творчестве Репина; проблема революции в творчестве Репина; тема народа в творчестве Репина) и т. д. Но, может быть, самое интересное — это движение идей, проявляющееся в отдельных этапных произведениях, когда каждое из них можно увидеть не как нечто отдельно существующее, но как звено единой и неразрывной цепочки напряженной внутренней работы души.

Удивительный пример в этом отношении нам дает наследие А. А. Иванова и В. И. Сурикова — людей молчаливых и не оставивших развернутых размышлений об искусстве, — в отличие от склонных к теоретизированию, например И. Н. Крамского и А. Н. Бенуа.

Поставив в один ряд ранние картины Иванова, можно увидеть, как он последовательно ставит перед собой и решает несколько задач — содержательных и формальных<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О логике творческого развития Александра Иванова / см.: Н. А. Яковлева. Александр Иванов. — М., 2003. — С. 20–26.

Взятые во взаимосвязи — как единый цикл, — этапные исторические полотна В. И. Сурикова дают возможность проследить прежде всего биение мысли о взаимоотношениях личности и народа — важнейшей для эпохи 1880–1890-х гг. в России.

Непосредственно не связанный с русским революционным движением, чудом художественного прозрения Суриков умеет в конкретности явления вскрыть действие общих социально-исторических закономерностей, не утрачивая ни полноточности реального факта, ни сложности и психологизма исторического характера. Выбирая эпизоды ключевые, он никогда не изображает явление «равным самому себе», и каждый элемент его образов — композиция и колорит, отдельная деталь или атрибут, начиная с названия, — оказывается наполнен глубоким многослойным смыслом.

Так, «Утро стрелецкой казни» — это и утро славной эпохи преобразования России, омраченное трагедией народа, и утро жизни Петра, переживающего драму разобщения с подвластными ему, но не понимающими и не приемлющими его людьми.

Нравственная изоляция Петра — своего рода ключ к дальнейшим размышлениям художника о причинах краха многих начинаний царя-реформатора. В картине «Меншиков в Березове» (ил. 11) перед зрителями предстает бесславный закат жизни сподвижника Петра, совсем недавно неограниченного властелина России. Сосланный юным Петром II в глушь, в избе, срубленной собственными руками, он словно крупная хищная птица в тесной клетке.

Если в «Утре стрелецкой казни» отразилась тормозящая сила разобщения исторической личности и народа, а в «Меншикове» — трагедия личности, пережившей свою эпоху, то в третьем полотне — «Боярыня Морозова» — Суриков являет пример того, как человек обретает силы в фанатичной вере и поддержке народа.

Сила слова — едва ли не вторая по значимости тема всего цикла исторических полотен Сурикова. Суриков показывает на материале русской истории силу слова, могущество прямого и страстного обращения к людям.

В «Стрельцах» Петр угрюмо немолвует, и его диалог с рыжим стрельцом безмолвен. Народ вопит и рыдает — бессловесно.

Тяжкое молчание в «Меншикове» нарушается лишь голосом читающей вслух Александры.

В «Боярыне Морозовой» композицией обусловлено сложное и осмысленное озвучивание картины: хохот и глумление смолкают там, куда доносится страстное слово влекомой на муки женщины, где воцаряется молчание и сопереживание ее страданию и ее вере. Композиция картины рупорообразна. Помещая в центре холста темную фигуру Морозовой, ее иссушенное внутренним огнем бледное лицо и взметнувшуюся вверх руку с двоеперстием — символом старой веры, художник рассекает толпу на две части. Слева и за спиной скованной боярыни, по ходу везущих ее саней, те, кто еще не услышал ее слова, не увидел исступленного лица и потому либо равнодушен, либо настроен откровенно враждебно к ней. Справа, за санями, бороздящими пушистый снег, — просветленные состраданием лица тех, кто испытал обаяние ее призыва: это люди, уже сплоченные чувством сопричастности происходящему.

Толпа выступает в такой конкретности отдельных персонажей, в таком разнообразии характеров и их проявлений, что по произведению Сурикова можно составить представление о жизни различных социальных слоев Руси XVII в., о странниках и юродивых, о положении женщин, о торговых связях страны. И конечно, о расколе, ставшем знаменем антифеодальных и оппозиционных движений. Но главное — о том, каким представляется художнику народ, его способность, всей душой откликнувшись на страстный призыв гонимого носителя идеи, сплотиться в монолитную силу, готовую воспринять и взрастить посеянное семя. Суриков провидит силу слова, напрямую обращенного к народу. Слова, сыгравшего в революции 1917 г. важнейшую роль. Ведь не случайно памятники вождям, поставленные советской властью, были чаще всего изображением ораторов.

Развивая принципы Иванова, Суриков воплощает их в конкретном материале русской истории, увиденной с позиции человека второй половины XIX в. Ясная логика его размышлений и мощь открытия становятся понятными при глубоком проникновении в ткань животрепещущих, полнокровных образов. Герои Сурикова не просто воплощают те или иные грани идеи. У каждого из них — своя судьба, свое место в истории, свой путь. Русский национальный

характер показан в историческом его становлении, в единстве всеобщего и индивидуального.

Способность художника «угадывать» прошлое, передать самый «дух эпохи» обращена была к сердцу зрителя, а не только к его разуму. Трагедия и героический пафос давно отшумевших событий, драма сердца тех, кто был их свидетелями и участниками, затрагивала чувства зрителя XIX в., порождала ассоциации с его собственной судьбой. И наталкивала на размышления.

Потому-то сквозь облик фанатичной сторонницы протопопа Аввакума, сожженного по приказу «Тишайшего» — царя Алексея Михайловича, современники прозревали знакомые черты тех, кто столь же жертвенно и фанатично шел на борьбу за идею, в которую свято верили, — освобождение России от самодержавия. Революционерка-народоволка Вера Фигнер, в архангельской ссылке увидев гравюру с картины Сурикова, вспоминала казнь «первомартовцев»-цареубийц: «В розвальнях, спиной к лошадям, в ручных кандалах Морозову увозят в ссылку, в тюрьму, где она умрет. На исхудалом, красивом, но жестком лице — решимость идти до конца... Гравюра говорит живыми чертами, говорит о борьбе за убеждения, гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни... 3 апреля 1881 года... Колесница цареубийц... Софья Перовская...»

Мы сегодняшние, далеко ушедшие от революционной идеологии не только XIX, но и XX в., живущие в обстановке ежечасной террористической угрозы, иначе оцениваем деяния первомартовцев — тех, кто сделал террор орудием революционной борьбы: слишком высока оказалась плата за их подвиги. Слишком страшными — последствия их «методов борьбы». Но уже Вера Фигнер ощутила диалектику, неоднозначность образа Морозовой в картине: она говорит о лице красивом, но жестком. Не просто подвиг во имя веры, но фанатизм. Какое предупреждение содержал образ, Суриковым созданный? И разве менее сложны образы Петра, Меншикова в других его картинах? Может быть, пройдут десятилетия, и наши потомки лучше нас поймут смысл живописных прозрений и предсказаний русских пророков — великих художников?

Являя собой пример замечательной цельности и верности идее, В. И. Суриков отнюдь не является исключением в

ряду художников. Попытайтесь посмотреть с позиций художника-педагога на творчество А. П. Лосенко, перед которым стояла огромная задача: освоить и донести до сознания учеников русской Академии художеств опыт европейской живописи. Если вспомнить о том, какое место в его жизни занимала педагогическая работа, какие методические пособия он оставил своим ученикам, нетрудно увидеть педагогическую подоплеку и в его живописном наследии. Мастер внимательно изучает опыт европейской живописи и одновременно создает своего рода «учебные пособия». Его ранние картины являют собой образцовые примеры построения барочной («Жертвоприношение Авраама») и классицистической композиции («Прощание Гектора с Андромахой»), освоения законов пластики человеческого тела («Каин и Авель»), живописной формы и колорита.

Иногда произведения художников в силу тех или иных причин складываются в циклы, и тогда каждое из них занимает определенное место, дает возможность понять главную мысль автора и увидеть свет вдохновлявшей его идеи. Таковы «Смолянки» Д. Г. Левицкого, крестьянский цикл А. Г. Венецианова, «Петриада» В. А. Серова. Во второй половине — конце XIX в. такие циклы иногда задумывались изначально как серии (творчество А. Н. Бенуа или В. В. Верещагина).

В этих случаях было бы грубой ошибкой рассматривать отдельное произведение вне контекста — глубина его интерпретации напрямую обусловлена тем, учтено ли его место в творчестве мастера или в задуманной им серии.

Многое можно понять в процессе *изучения художественного образа в социально-историческом и культурном контексте*. В определенной мере особенности произведения определяются и характером природной среды, в которой живет художник.

Суриков вырос в Сибири, среди потомков казачьей дружины Ермака, а Александр Бенуа — в среде петербургской художественной элиты, что во многом предопределило характер творчества каждого из них. Творчество одинокого и бедного отставного офицера, почти самоучки П. А. Федотова и И. Е. Репина, работавшего в союзе единомышленников,

поддержанных всей мощью общественного мнения и относительно независимых материально, также глубоко различны. Творческая смелость одного и другого по-разному «тянет» на весах истории.

Советское искусствознание в значительной мере абсолютизировало *социально-исторический фактор*. В трудах советских искусствоведов сама периодизация искусства тесно и однозначно связана с социально-исторической обстановкой. Возьмите Русь — Россию, и вы увидите, что основные этапы развития ее культуры и искусства соотнесены с историческими событиями: домонгольское искусство; искусство периода борьбы с монголо-татарским игом; искусство централизованного Московского государства... искусство России периода капитализма и т. д. Лишь в последние десятилетия прошлого века ученые углубились в общекультурные процессы и их влияние на искусство. Проблема исследования логики саморазвития искусства в отечественном искусствоведении пока даже не поставлена.

Несомненно, в социально-историческом подходе есть реальный смысл. В разные исторические периоды в различной социальной среде искусство выполняет разные задачи, у него различны не только тематика и стиль, но и доминирующие виды. Однако и абсолютизировать социально-исторический фактор не следует: он один из многих в ряду тех, которые воздействуют на художника и которые можно обнаружить в произведении.

В процессе анализа отдельного произведения можно по целому ряду признаков определить, в какой из исторических периодов оно создано, какие мысли и чувства волновали художника и его современников. И каковы были взаимоотношения человека вообще и личности творческой с обществом в эту эпоху, творил ли художник свободно или «социальный заказ» уродовал его замыслы, да и самое личное.

Отметим: существует множество механизмов воздействия на художника, прямых и косвенных. Советские художники работали в атмосфере идеологического прессинга, которому можно было либо подчиниться, либо вступить с ним в борьбу, либо научиться его преодолевать. Совсем не



случайно говорят об «эзоповом языке» многих советских художников, поэтов, театральных деятелей и пр. Страшная вещь — цензура, обмануть ее было ох как непросто.

Но и фактор материальный — не менее значим и силен. Это мощный механизм прямого воздействия на художника. Есть искусства, в занятиях которыми художник более свободен от материальной зависимости (литература, музыка), и такие, которые всецело находятся во власти заказчика (архитектура, монументальная скульптура, театр, кино). Можно по ночам работать в котельной, а в свободное время писать стихи и прозу, публикуя их в Интернете, но трудно для собственного удовольствия возвести памятник, построить дворец, поставить оперу или балет.

Потому и вкусы заказчиков прошлого с наибольшей очевидностью сказываются на архитектуре и скульптуре: петровское, аннинское, елизаветинское барокко, даже сами названия этих стилей в истории русской архитектуры тому ярчайший пример. Что и как строить — зависит от заказчика в первую очередь, от профессионального мастерства и творческой фантазии мастера — во вторую.

Денежный — *материальный регулятор* — особенно четко действует в условиях рыночного общества. Даже поздние передвижники оказались в зависимости от рынка и, если не считать таких гигантов, как Суриков, Репин, Васнецов, просто эксплуатировали вошедшие к концу XIX в. в моду демократические мотивы — создавали небольшие «кабинетного формата» картины из жизни «простого народа» и бойко торговали ими по всей России (Н. П. Богданов-Бельский, В. И. Якоби, даже В. Е. Маковский и др.). Именно так великий русский реализм на рубеже веков разделился на два потока: позднее передвижничество — по сути своей, эпигонское, и младореализм Валентина Серова и широкого круга московских художников. Постарайтесь не путать эти два явления.

Мощнейшее средство регуляции художественного процесса — *общественное мнение*. Выше мы уже говорили о том, что само понятие «общество» охватывает многослойные явления: семья — ближайшее окружение (друзья) — круг единомышленников в творчестве — более широкая социо-культурная среда.

Одобрение или неодобрение профессиональной среды особенно чувствительно для самолюбия художника, оно может жестко подействовать на его самооценку, укрепляя или разрушая уверенность в себе. Замалчивание или непризнание, отрицательное отношение собратьев по искусству не компенсируется ни жизненными благами, ни официальными наградами, ни тысячными очередями зрителей, пробивающихся на модную выставку.

Художники-единомышленники рано или поздно образуют творческие объединения, вырабатывают общие принципы, формируя не только отдельные творческие методы, но и прокладывая магистральные направления искусства.

Полное преодоление внешних влияний удастся разве что гениям, но и для них эта борьба не проходит бесследно. Во всяком случае, внутренняя независимость достается гению очень нелегко. И примеры тому немногочисленны, но яркие: Винсент Ван Гог, Александр Иванов, Павел Федотов, Павел Филонов.

Так что, анализируя произведение, постарайтесь узнать, как, когда, в какой среде формировался, жил, творил, как взаимодействовал с различными людьми и властями его автор. Какие идеи исповедовал и чему и во имя чего противостоял в то время, когда работал над исследуемым произведением. Это поможет глубже понять, адекватно замыслу истолковать художественный образ, не искажая его. В этой работе главные помощники — опубликованное эпистолярное наследие художника и его корреспондентов, их мемуары, периодические издания, в которых публикуются рецензии на выставки, а главное — архивные материалы, которые с развитием цифровых технологий становятся все более доступными.

И последнее. Влияние на искусство природной среды, в которой живет и творит мастер, изучено очень мало. А ведь оно существует. Простое обыденное наблюдение: русичи назвали свой любимый цвет красным — красивым. Не потому ли, что жили среди снегов зимой, и красный цвет согревал душу, среди зеленых лугов и лесов — летом, а красный цвет — дополнительный к зеленому? Разные этносы по-разному воспринимают пространство и время, цвет и свет.

Это хорошо известно ученым, но искусствоведы этой проблемой занимаются мало. Может быть, именно вы заинтересуетесь этой проблемой, и ее решение станет делом вашей жизни? Почему бы и нет?..

### **«БИОГРАФИЯ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАК ИСТОРИЯ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Наконец, один из интереснейших и важнейших аспектов исследования художественного произведения — это *изучение его «биографии»*: исторической динамики как бесконечного процесса его интерпретаций — начиная с авторской и проходящей через годы и столетия. Произведение живет до той поры, пока оно интересно и нужно людям.

Нередко потомки оказываются неготовыми к восприятию творения, опережающего свое время, которое впоследствии будет признано шедевром. Не одна классическая опера и не один гениальный драматический спектакль были освистаны на премьере. Не была по достоинству оценена современниками, незадолго до того увенчавшими славой Карла Брюллова, картина Александра Иванова «Явление Мессии». Известный идеолог школы натурализма С. К. Зарянко после смерти художника даже выискал в рисунке гениального художника некие «неправильности». И лишь потомки поняли, что кажущиеся «ошибки» Иванова, безусловно владевшего рисунком, исполнены глубокого символического смысла, осознали, насколько прав был художник, предупреждавший, что в его картине нет ни одной не исполненной смысла черты.

В том случае, если создан полнокровный художественный образ, а не хилая, придуманная за письменным столом конструкция («Что бы такое сделать, чтобы ни на кого и ни на что не было похоже?»), поколения исследователей и просто восприимчивиков будут открывать в нем все новые и новые глубинные слои смысла.

Классический пример — Медный всадник Э.-М. Фальконе.

Не «апробовав» — не одобрив — монумент, сотворенный Растрелли, Екатерина II по совету Дидро заказала памятник Э.-М. Фальконе, известному во Франции мастеру изыскан-

ных статуэток из фарфора в стиле рококо, автору сложной скульптурной группы для алтаря парижской церкви Св. Роха, выполненной в традиционных формах французского барокко. Лишь близкие друзья увидели способность Фальконе создать произведение истинно великое. Но и они представляли будущий памятник по-своему, так что решение скульптора было для них большой неожиданностью.

Дидро, например, советовал создать целую аллегорическую группу в духе замысловатого позднего барокко: «...покажите им вашего героя на горячем коне, <...> гонящего перед собой варварство <...> с наполовину распущенными, наполовину заплетенными в косы волосами, покрытым дикой шкурой <...> Чтоб я видел с одной стороны любовь народа, простирающего руки к своему законодателю, <...> чтоб с другой стороны я видел символ нации, распростертой на земле» и т. д.

В ответ Фальконе убежденно и решительно выражает: «Памятник будет выполнен просто. <...> Петр Великий сам себе сюжет и атрибут <...> Надо показать человечеству <...> творца, законодателя, благодетеля своей страны...»

Воплощение этого замысла было безукоризненным, даже более глубоким, чем виделось автору. Его творение начало жить независимой жизнью в первые же минуты после того, как тяжелое покрывало после сигнала, данного ракетой, соскользнуло к подножию монумента.

Стоявший, возможно, в этот миг в толпе зрителей А. Н. Радищев пытается в «Письме к другу, жительствующему в Тобольске», «отгадать мысли творца образа Петрова»: истолковав аллегорический смысл атрибутов (горы, змеи, одеяния) и жест героя, автор «Письма» замечает: «...мог бы Петр славней быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольность честную».

Нужно ли цитировать поэму А. С. Пушкина «Медный всадник», знакомую всем с детства? «Властелин судьбы», «уздой железной» поднявший Россию «над самой бездной» «ужасен в окрестной мгле» и в то же время прекрасен и велик:

Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!..

Нетрудно заметить, насколько сместился акцент в восприятии образа, созданного Фальконе, за несколько десятилетий. А прочитав прекрасную книгу А. Л. Кагановича, посвященную этому шедевру монументальной скульптуры, вы узнаете, как менялось видение этого произведения от эпохи к эпохе — гениальный образ, созданный французским скульп-

тором, жил и развивался во времени *самостоятельно, вне зависимости от автора.*

Еще один яркий пример того, как время изменяет восприятие произведения, — известная картина Бруни.

Для тонкого знатока и глубокого исследователя истории русского искусства А. Н. Савинова картина Федора Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация» (ил. 12) — одна «из лучших картин русского классицизма, в которой строгость стиля передает сильное, мужественное чувство», а Гораций — идеальный герой: «Бруни не мог передать содержание реалистически, не мог раскрыть сложных внутренних переживаний. Он идеализировал своих героев и композиционно сочлал их рассудочно и четко»<sup>1</sup>.

Искусствовед следующего поколения — автор прекрасной монографии о художнике А. Г. Верещагина — внимательно всматривается в картину и обнаруживает, что «художник попытался раскрыть душевные движения людей, удивленных, потрясенных и испуганных поступком Горация». Современники, да и потомки полтора столетия не замечали того, что было заложено в образе, созданном Бруни, и что, помимо сознания зрителей и критиков, привело к перестановке акцентов в его восприятии: ведь современники художника называли картину Бруни иначе, нежели то значится в каталогах Русского музея: «Триумф Горация». Вывод исследователя о творческом методе художника отличается глубиной и неоднозначностью: «В творческом методе Бруни очевидно зарождение новых тенденций: отказ от рационалистически одноплановой характеристики действующих лиц, поиски индивидуализации и даже психологической сложности <...> „Смерть Камиллы, сестры Горация“ как раз стала одним из этапов сложения его *романтического метода*» (выделено мною. — Н. Я.)<sup>2</sup>.

Не однажды после обсуждения выставок, выхода книги о творчестве художника, статьи в журнале или газете доводилось слышать от «истолкованного» автора: «Все искусствоведы выдумали! Я и не помышлял о том, что они якобы обнаружили!»

<sup>1</sup> Савинов, А. Н. Ф. А. Бруни / Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников / Под ред. А. И. Леонова. Первая половина девятнадцатого века. — М.: Искусство, 1954. — С. 474, 473.

<sup>2</sup> Верещагина, А. Г. Федор Антонович Бруни. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — С. 40.

Причем говорится это с глубоким сарказмом. А зря! Конечно, всякое истолкование художественного образа, его творческое восприятие включает изрядную долю субъективизма, оно всегда индивидуально окрашено. Но профессионализм иногда помогает искусствоведам вывести на уровень сознания то, что художник вложил в свой образ неосознанно, что извлек из духовной атмосферы эпохи благодаря своей чувствительности, которую называют творческой интуицией. Именно она помогает мастеру улавливать то, чего не осознают и не чувствуют окружающие<sup>1</sup>.

Это очень увлекательное занятие — проследить за тем, как от эпохи к эпохе все новым светом озаряется один из отобранных временем классических образов. Вы почувствуете не только эпоху, когда последним прикосновением кисти или стеки мастер окончил свой труд, но и другие времена, прошумевшие над шедевром<sup>2</sup>.

Надеюсь, вы осознали главное: изучение жизни образа во времени — в восприятии произведения современниками и потомками — это не просто фиксация различных, порой поражающих своей противоречивостью высказываний, с одними из которых вы согласны, другие же кажутся вам странными и раздражают своей нелепостью (вроде обвинений А. А. Иванова или И. Е. Репина в неумении рисовать). Это и ваш путь к глубинам смысла художественного образа.

---

<sup>1</sup> Иногда современники намеренно смещают акценты смысла, как некогда сделал это уже не раз упомянутый И. Н. Крамской. Когда на выставке появилась картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», власти узрели в ней подтекст, направленный против царствующего дома в связи с казнью террористов-первомаковцев. Картина была снята с выставки, и художнику грозили немалые осложнения. И тогда И. Н. Крамской обращается с письмами к редактору реакционной газеты «Новое время» А. С. Суворину и князю П. И. Воронцову-Дашкову, переакцентируя внимание с политического смысла картины на психологический — драму нечаянного убийства отцом сына. Этот изощренный политический ход помогает избавить Репина от весьма серьезных осложнений и сохранить крамольное полотно.

<sup>2</sup> Необходимо заметить, что историческая динамика художественного образа воплощается не только в слове: нередко эхо шедевров появляется в творениях потомков. Так случилось с «Медным всадником»: не только поэт, но и художники впоследствии не однажды изображали его в своих произведениях, и притом каждый видит его по-своему — Суриков, А. Бенуа и многие-многие другие. Так идет сквозь время этот памятник, так — то грозный, то просветленный — меняется его лик, обращенный к каждому из поколений.

Работая с письмами, мемуарами, критическими статьями и искусствоведческими исследованиями, вы, возможно, найдете ответы на вопросы, которые до того оставались неясными для вас, уточните и откорректируете свое понимание. С кем-то из своих предшественников согласитесь, а с кем-то вступите в полемику.

И еще один аспект работы с произведением.

Изучая произведение в многослойном контексте (творчество автора — художественная — общекультурная — социально-историческая среда), мы, по сути, определяем его место — координаты — в художественном процессе.

Путь такого исследования, давно используемый искусствоведением, — это видовой и жанровый подходы. История искусства рассматривается по регионам, по хронологии и по видам: история литературы, история музыки, архитектуры, изобразительного, театрального и т. д. искусств. Загляните в любой учебник по истории изобразительного искусства: он строится по *хронотопографическому* принципу, а внутри каждого раздела наиболее ярко выделяются имена художников и жанры искусства. К сожалению, жанры и определяются, и рассматриваются внесистемно.

Предлагаю вам еще одну возможность представить художественный процесс как *жанровую хронотипологию* — метод описания исторического развития искусства как *жанровой метасистемы*, в которой можно было бы найти место каждого произведения: определить, к какому *жанру* оно относится, в какую группу (*семейство* или иную *жанровую ассоциацию*) входит этот жанр, в какую *жанровую систему*, реализующую принципы творческого метода, входит эта ассоциация и в какую *сверхсистему* входит эта жанровая система.

## **ЖАНР И ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ. РАЗДЕЛ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

Системный подход, познавательный потенциал которого далеко не исчерпан, дает возможность создания такой модели художественного процесса, которая позволяет ре-

шить многие до сей поры остающиеся в тени проблемы. В частности, проблему жанра, которую много раз пытались сбросить со счетов и которая остается не сдавшейся крепостью в тылу завоеванной искусствоведением территории. Отказаться от понятий жанрового ряда в истории искусства вплоть до эпохи так называемого актуального творчества не смог пока ни один исследователь. И притом жанр до сей поры не обрел строгой логически выверенной и проверенной на конкретном материале дефиниции. Включаю в главу учебного пособия этот раздел в надежде, что работа над решением проблемы, которая увлекла меня много лет назад, будет продолжена читателями этого текста.

Начнем, как и положено, с определения основных понятий: *типология, хронотипология, жанр*.

*Типология* как метод познания применяется в том случае, если нужно упорядочить множество сложных и разнообразных объектов. В отличие от простой классификации *типология* как система строится на основе *типа*, обладающего определенными параметрами: все объекты сначала делятся на группы (типы) по принципу типологического сходства, а затем выстраиваются в единое целое (систему) согласно тем же параметрам. *Хронотипология* учитывает фактор времени и применима для описания динамической, развивающейся системы.

Можно поискать новое название для типа — единицы типологии (типологемы), но в искусствоведении такие типы давно именуются жанрами.

Издавна любая история любого искусства использует понятия жанрового ряда, потому что первая характеристика произведения, порой даже предваряющая имя автора и название, — это определение жанра, в котором оно выполнено: *роман-эпопея* Л. Н. Толстого «Воскресение», *опера* Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», *исторический пейзаж* «Москва XVII столетия. На рассвете у Воскресенских ворот» А. М. Васнецова и т. д. К сожалению, понятие это до сей поры так и не стало термином, хотя попыток дать ему определение — дефиницию — десятки.

Жанровые определения, особенно в приложении к живописным произведениям, кажутся элементарными и ли-



шенными познавательной ценности: изображен человек — портрет, изображены вещи — натюрморт, изображена природа — пейзаж. Создается впечатление, что они годятся только на то, чтобы примитивно упорядочить, разложить по ящичкам «жанровой кассы» материал истории искусства. Сначала виды искусства, а внутри видов — жанры.

Однако на самом деле все гораздо более интересно и информативно. Жанровые особенности произведения имеют особую функцию в его восприятии и интерпретации. Вот яркий пример.

На 25-ю — юбилейную — выставку передвижников в 1897 г. В. М. Васнецов представил большое полотно «Царь Иван Васильевич Грозный» (ил. 13). Произведение было замечено и стало предметом жаркой полемики в печати.

Недоумение вызывал прежде всего жанр произведения.

«Васнецов дал „Ивана Грозного“, который, однако, не вполне оправдал ожидания тем, что оказался портретом, а не картиной», — пишет известный критик В. Дедлов в газете «Русь»<sup>1</sup>.

«Это нечто переходное от исторической живописи к бытовой», — заявляет критик А. в газете «Русское слово»<sup>2</sup>.

Больше всего волнует зрителей проблема: портрет ли центральный образ картины или не портрет. И хотя никто из них никогда не видел даже весьма редких прижизненных изображений Грозного, о «сходстве» образа Васнецова со сложившимися представлениями (похож — не похож) зрители говорят смело и уверенно.

В целом же образ не вызывает сочувствия и симпатии: «Картина представляет не человека, а только жесткую и вытянутую, как деревянная палка, куклу»<sup>3</sup>. «Лицо — какая-то маска, долженствующая изображать порочную страсть»<sup>4</sup>. «В самом же Грозном есть что-то ужасно неприятное, скажу прямо — карикатурное»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Дедлов, В. XXV передвижная выставка // Русь. — 1897, 14 марта.

<sup>2</sup> А. В мире красок // Русское слово. — 1897, 10 мая.

<sup>3</sup> Стасов, В. Выставки // Новости и биржевая газета. — № 93. — 1897, 4 апреля.

<sup>4</sup> Авсеенко, В. Разговор // Петербургская газета. — № 72. — 1897, 15 марта.

<sup>5</sup> С. Д. Передвижная выставка // Новости и биржевая газета. 1-е изд. — № 67. — 1897, 9 марта.

Почему так взволновала первых зрителей жанровая принадлежность произведения Васнецова? К какому жанру на самом деле мы относим эту картину? И вообще — какое это имеет значение?

Прежде всего обратим внимание на то, что и зрители, и критика, столкнувшись с принципиально новым явлением, попытались приложить к нему привычные мерки. И то, что картина Васнецова в старые параметры «не помещалась», обострило интерес к ней.

Уже одного этого достаточно, чтобы обратить пристальное внимание на категорию *жанр*. А она удивительно многозначна и многофункциональна.

В *истории искусства* жанрами называют конкретные группы произведений (например, русский парадный портрет второй половины XVIII в.; реалистическая повесть; соната и т. д.).

В *художественной критике* жанр выступает как мера, позволяющая понять и оценить новое по своим художественным качествам произведение.

Потому *теория искусства* и *эстетика* рассматривают жанр как важнейшее понятие — *кате́горию типологии*. И в то же время понятие «жанр» до сей поры остается рабочим, а не научным термином. В чем причина такого положения?

Искусство предъявляет нам неисчислимое множество уникальных — разнообразных и неповторимых явлений, и оптимальный метод приведения их в некий порядок — *типология*, для построения которой не просто выбираются один или даже два существенных признака, а моделируется *тип*, обладающий определенными параметрами. Именно на основе типа все огромное число разнообразнейших произведений искусства можно разделить на группы — конкретные *жанры*. Согласно тем же параметрам, эти группы соединяются в систему при помощи теоретической модели.

Собственно, так и используется понятие *жанр*, прошедшее проверку временем и обычно употребляемое. Попробуем выработать дефиницию и превратить его в термин.

Слово «жанр» пришло к нам из французского языка (*genre* — род, вид), а во французский — из латинского (*ge-*

*nus, generis* — род). Это понятия, родственно близкие понятию *тип*.

Во-первых, сразу отбросим омоним: в некоторых трудах по истории искусства этим словом и производным от него определением (жанр, жанровая живопись) обозначают *бытовые картины* разных эпох. Мы слово «жанр» в этом значении использовать не будем.

Можно было бы привести длинный ряд определений понятия *жанр*, которые дают теория искусства и эстетика. Беда в том, что все они основаны на различных сочетаниях классификационных признаков: *содержания* и/или *формы, структуры* и/или *функций*. Но мы выше отмечали, что это *надсуммарные качества системы*. Задача же состоит в том, чтобы понять, что отличает *искусство* как систему и жанры как *элементы* этой системы в качестве их *родового свойства*.

Анализ истории многострадального понятия — дело долгое и сложное, займетесь им, если вас зацепит эта проблема. Обратите особое внимание на труды М. С. Кагана, Г. К. Вагнера и А. З. Васильева.

Все становится на место, если мы положим в основу системы целостный *художественный образ произведения искусства* — его *единственной реалии*, которая представляет собой *развивающуюся целостность* и может быть описана как *динамическая система*.

В этом случае жанры могут быть определены как *типы произведений*, сходных по параметрам *художественных образов*. Необходимо соблюдение важнейшего условия, некогда определенного М. С. Каганом: жанр должен быть признан *начальным* и *основным элементом типологии*. То есть не может быть никаких поджанровых членений. Напротив, жанры выступают как элементы различных объединений, которые другой известный исследователь — Г. К. Вагнер — предложил называть *жанровыми ассоциациями*.

Как нетрудно убедиться, ассоциации могут быть разнородными. Простейший пример из истории искусства — русская реалистическая историческая живопись, включающая в себя такие жанры, как социально-исторический,

историко-бытовой, евангельский, исторический портрет, исторический пейзаж и даже исторический натюрморт. В свою очередь, *жанровые ассоциации* складываются в *системы жанров*, реализующие принципы того или иного творческого метода (классицизма, романтизма, реализма, символизма и т. д.). Так можно выстроить сверхсложную иерархическую сверхсистему — *глобальную жанровую хронотипологию*, в которую войдут все произведения искусства, созданные человечеством, обитающим ныне на планете Земля. Мы с вами такую головокружительную задачу ставить перед собой не будем. Но попытаемся конкретизировать сказанное.

Выше мы рассмотрели описание художественного образа произведения искусства как динамической системы. И выделили ряд определяющих его во времени и пространстве параметров. Взяв за основу жанра особенности художественного образа, мы признаем, что жанр должен объединять произведения, сходные по форме и содержанию, составу образных элементов, связующей их структуре и функциям. И по особенностям развития художественного образа, поскольку жанр *как подобие произведения не есть застывшая форма: каждый жанр развивается, проходя те же этапы, что и любое входящее в него произведение: латентное (скрытое) зарождение, развитие, становление, стабильное существование — функционирование, а затем — стагнация и угасание или трансформация в новый жанр.*

Итак, еще раз: жанр мы рассматриваем как *совокупность произведений, создающих целостный художественный образ того или иного типа, а значит, можем описать его как динамическую систему*, состоящую из необходимого и достаточного числа образных первоэлементов (*родовых художественных образов — см. выше*), связанных определенной структурой, обладающую *надсуммарными качествами* содержания и формы, способную к *развитию* и выполнению определенных функций.

Рассмотрим данное определение на примере *предметной живописи*, в которой все эти качества проявляются наиболее наглядно.

В живописи пять названных ранее художественно-образных первоэлементов (*человек, социум, цивилизация, природа, духовная реальность*) образуют бесчисленное множество жанров, различающихся не только составом элементов, но и структурой, которая их соединяет.

Так, есть жанры *моноструктурные*, в которых безусловно преобладает один из элементов: портреты, интерьеры, пейзажи, натюрморты в различных жанровых модификациях<sup>1</sup>. Даже если в таких произведениях присутствуют иные образы, они подчинены основному и служат его обогащению.

Тот же исторический портрет Грозного кисти Васнецова (ил. 18) включает и *натюрморт* — вещный мир (одеяние царя, посох, лестовка в его руках, ковер под ногами), и *интерьер* — переход с лестницей внутри кремлевской стены, и *пейзаж* в проеме окошка, но все они подчинены главному — *образу царя* — и активно участвуют в создании и обогащении этого образа.

Для сравнения: портрет Грозного в картине художника А. Д. Литовченко «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» (1875, ГРМ) включен в композицию на правах одного из практически равноправных образов. Не будем сейчас оценивать это не самое удачное живописное произведение, но нетрудно заметить, что изображения интерьера и натюрморта — сокровищ в этой картине — выполнены художником едва ли не с большим увлечением и мастерством, нежели образ царя, который приобрел характер почти стаффажа. А в картине И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» образ царя включен в драматическую сюжетную ситуацию, перерастающую рамки личной драмы, и обретает глубокий обобщающий смысл.

Вы ведь знаете, что такое *анималистические жанры*. Это тоже *жанровая ассоциация*, потому что среди них существует, например, особый жанр — портрет лошади. Таких портретов немало в Музее коневодства. А реконструктивные образы доисторических существ, порой выполненные с замечательным натурализмом? Но изображение представителей

<sup>1</sup> Мы имеем в виду именно живопись, поскольку в иконе художественно-образный компонент существует в особом статусе.

животного мира чаще всего существует в картине на правах «малого» образа — подчиненного основному. Реже они включаются в такую сложную по смыслу композицию, которую невозможно причислить к анималистическому жанру, хотя образ животного (в широком смысле этого слова) выступает в качестве основного элемента.

Так, Карл Брюллов в картине «Всадница» создает, разумеется, портрет всадницы, а не лошади. Сказочно красивая, она лишь играет роль пьедестала для прелестной девушки, хотя написана с огромной любовью. Точно так же, как собачки в портретах членов семьи Юсуповых кисти В. А. Серова, подчеркивающие изысканную красоту моделей.

А вот стая грачей в картине «Грачи прилетели» А. К. Саврасова (1871, ГТГ) (ил. 14) играет гораздо более активную роль в смысловом строе художественного образа. Кажется, зритель даже слышит шорох крыльев хлопотливо кружащих птиц, возвещающих приход весны.

Наконец, вещи вороны, недвижно сидящие на замшелых камнях на берегу студеного северного моря, — это безусловные «герои» одного из лучших полотен Н. К. Рериха «Зловещие» (1901, ГРМ) (ил. 15).

Здесь самое время сформулировать и особо подчеркнуть важное положение: жанровый анализ не есть способ механического деления всех произведений искусства на жестко определенные группы. Тем более что далеко не все произведения искусства с эталонной чистотой воплощают жанровые типологические признаки. Жанровый анализ — это инструмент исследования художественного образа на всех уровнях типологии.

Если произведения, в которых преобладает один из художественных образов, могут быть названы *моноструктурными*, то все остальные определяются как *полиструктурные*.

Среди них можно выделить *биструктурные* произведения, такие как *портрет-интерьер* в романтической живописи, когда художник с одинаковым вниманием пишет и интерьер, и портретируемых, поскольку ему важно подчеркнуть неразрывную связь человека с его теплой «оболочкой» — домом, или популярный во второй половине XX в. *натюр-морт-пейзаж*, когда два образа в картине равноправны.

Появление таких жанров обычно симптоматично и свидетельствует о важных мировоззренческих сдвигах.

Самый распространенный вид полиструктурных жанров — *сюжетная картина* во всем разнообразии жанровых модификаций.

Для определения конкретного жанра недостаточно зафиксировать состав элементов и их структуру. Например, *камерный* и *парадный* портреты различаются своими *функциями*: один имеет интимный, часто — мемориальный характер, отражая те качества личности, которые обращены к ее ближнему кругу, второй — репрезентативный, он представляет личность в ее социальной роли.

Различие функций влечет за собой отличия в *содержании* и *форме*: трудно перепутать большеформатные *парадные портреты* полководцев, царей, общественных деятелей, на которых они представлены в торжественных позах, в соответствующих одеждах и окружении, с особым выражением лица, с их же *интимными* или *камерными* изображениями, предназначенными для близких людей и помещаемыми в комнатах (потому и камерные — комнатные).

Образы различаются и *способом преобразования* реальности. Так, камерный (интимный) и парадный портреты могут быть *натурными*, когда художник пишет своего современника, и *посмертными*, которые, как правило, требуют *реконструктивной* работы. Хотя и тут есть замечательные исключения, тот же «Петр I на смертном ложе» И. Н. Никитина (1725, ГРМ). Не будем брать в расчет те, которые являются ремесленной работой с фотографии или с натурального портрета. В такой работе нет ничего дурного, но и творческое начало в ней, как правило, присутствует в небольшой степени. Ремесленными могут быть и посмертные портреты, когда они представляют собой простые копии с натуральных работ. А вот И. П. Аргунов, создавая *посмертные портреты* для фамильной галереи Шереметевых, прижизненные изображения портретируемых дополнял атрибутами, взятыми из парадных иностранных портретов, не пытаясь изменить характер образов. Напротив, преследовал цель создания якобы натуральных изображений.

Но и образы, созданные методом реконструкции, различны, а значит, произведения могут относиться к разным жанрам. Так, *русский живописный исторический портрет* появляется только в XIX в., когда в общественном сознании укрепилось представление о социально-исторической обусловленности личности, о том, что от эпохи к эпохе изменяется не только антураж и костюм, но и сам человек.

Новый образ и новый жанр связаны с посмертным портретом чертами преемственности, но существенно от него отличаются: в содержание исторического портретного образа вошел тот след, который личность оставила в истории. Формирование новой содержательной основы образа повлекло за собой рождение принципиально иного *способа* создания центрального образа и его функций, главной среди которых стало *исследование и оценка роли конкретной личности в истории*.

Вернемся к дискуссии, с которой начинался разговор о значении жанра.

Так что же прояснилось для зрителей в итоге споров, которые вызвало полотно Виктора Васнецова? Во-первых, как мы помним, спор шел о «портретности» центрального образа, т. е. о том, портрет или не портрет написал Васнецов?

Сегодня мы знаем (благодаря методам научной реконструкции внешности человека по его скелету) или думаем, что знаем: именно Васнецов, располагая самыми скудными сведениями, сумел наиболее убедительно передать облик Грозного. Да и спор шел не столько о внешнем сходстве героя Васнецова с историческим прототипом, сколько о самой сути личности одного из самых противоречивых правителей Руси.

Современники Виктора Васнецова считали, что реалистический портрет должен быть ориентирован на создание образа *определенной индивидуальности в совокупности ее внешних и внутренних характеристик*. Стасов, Авсеенко и, надо думать, многие зрители почли, что художник искажил образ героя и даже не передал внешнего сходства с оригиналом. При этом, естественно, никто из них Грозного не видел, не знал и не мог знать. Образ, созданный Васнецовым, выверялся и оценивался по тому сложившемуся стереотипу, который ранее предложили историки (Карамзин, Соловьев, Ключевский), популярные писатели (Лермонтов, Алексей



Толстой) и художники (Репин, Шварц и др). Именно этому, сложившемуся в представлении зрителя портретному образу должен был отвечать новый. А Васнецов предложил более сложное и диалектически противоречивое понимание личности правителя Руси XVI в. Зрителям отказаться от стереотипа было не так-то просто.

Вторая тема полемики: портрет или историческая картина — это невиданное дотоле полотно. Казалось бы, какое это имеет значение?

Само слово *картина* издавна в русском языке используется в двух значениях: более широком — для определения любого живописного произведения и в суженном, когда имеется в виду полиструктурное сюжетное полотно. Для портрета характерна *субординационная* структура, когда все образные элементы подчинены центральному. В полиструктурных жанрах отношения между образами *координационные*, более сложные и неоднозначные.

Оказывается, ответ именно на этот вопрос, потребовавший внимательного декодирования смысла вещественного окружения центрального образа, дал возможность зрителям многое понять. И прежде всего, что перед ними все-таки *портрет*, поскольку все элементы предметного мира говорят о трагической противоречивости и сложности характера, о величии и силе изображенной личности. Начиная с *зажато-сти* одинокой и все-таки величественной фигуры в тесном пространстве лестницы, ведущей *вниз*, ее изолированности от мира, который виден в окне, и до предметов в его руках — посоха, которым был убит сын, и лестовки, свидетельствующей о покаянии.

Наиболее проницательные, «видящие» зрители наверняка были солидарны с Дедловым, который лучше многих понял диалектическую сложность и противоречивость созданного художником образа: «...это царь, грозный, жестокий, даже неумолимый в гневе, но царь могущественный, сознающий значение для отечества и силу своей власти, а потому и стремящийся ее увеличить всеми средствами»<sup>1</sup>. Картина побуждала зрителя к активному восприятию, к размышлениям

<sup>1</sup> Дедлов, В. XXV передвижная выставка // Русь. — 1897, 14 марта. Кстати говоря, Дедлов был именно «видящим» зрителем, в отличие от «грозного» В. В. Стасова, у кого оппоненты отмечали неумение воспринимать визуальный образ и который вынес однозначно жесткий и совершенно несправедливый вердикт по поводу картины Васнецова: «Творчества, изображающего душу, чувства, характер, натуру — тут не было, ни малейшего» / В. В. Стасов // Новости и биржевая газета. — 1-е изд. — 1897, 4 апреля.

о роли личности — и не только Грозного — в истории. И сегодня загадочная личность первого русского царя снова и снова всплывает в искусстве, вызывая новые дискуссии.

Понадобилось почти сто лет для того, чтобы понять: В. М. Васнецову удалось создать эталонный по своим качествам *исторический портрет*, воплотивший образ сложной исторической личности. Кстати, верным симптомом появления нового жанра произведений является понятие, его локализирующее. Поначалу оно существует на операционном уровне, затем находится заинтересованный ученый, исследующий само явление и дающий понятию дефиницию, превращая его в термин.

Определив место произведения в пространстве жанра, необходимо выяснить *координаты* самого жанра в системе, его породившей, и его корни (*происхождение*).

*Исторический портрет* обладает чертами сходства и с портретом, и с исторической картиной, входит в *ассоциацию жанров исторической реалистической живописи*, которая в свою очередь составляет важнейшую часть *системы жанров русской реалистической живописи XIX в.*

Во времени ближайший предшественник реалистического исторического портрета — *посмертный живописный портрет*, которому предшествуют *нагробная (натрунная) парсуна*, пришедшая к нам из Польши, и *посмертный иконописный портрет XVII в.*, связанный преемственными связями с *портретной иконой* — одним из типов иконописания. Эта «жанровая цепочка» может быть продлена в глубь веков.

Необходимо учесть, что центральный образ произведения Васнецова вызревал не только в среде близких ему жанровых моноструктур, но и в качестве «малого» в полиструктурных исторических картинах В. Г. Шварца, И. Е. Репина и других художников, в русской литературе и исторической науке.

Таковы координаты жанра, эталоном которого явилось произведение, созданное Васнецовым.

Для того чтобы самостоятельно определить координаты избранного вами произведения, придется перевернуть немало страниц разных исследований, поработать со многими

понятиями, а главное, о многом подумать самостоятельно. Такое исследование может положить начало вашим будущим научным изысканиям. Ведь для того, чтобы выстроит подобие приведенной здесь системы связей, понадобились усилия не одного исследователя<sup>1</sup>.

Как сказано выше, далеко не все произведения искусства имеют ярко выраженную жанровую структуру. Тем более что в реальности художественного процесса существует множество промежуточных и переходных жанровых форм (модификаций), потому что художник редко задумывается о том, в каком жанре произведение он создает. Особенно если работает вне канонической (подобной иконописанию) или иной регламентирующей системы (например, классицизма).

Искусство как важнейшая часть человеческой культуры включает бесчисленное множество отдельных художественных произведений.

На первом уровне обобщения они объединяются в *жанры*. На следующем уровне обобщения в иерархии жанровой хронотипологии стоят *жанровые ассоциации*. Это прежде всего — *семейства жанров*: те жанровые модификации, которые разрабатывают один и тот же *родовой художественный образ*. Например, в единое жанровое семейство входят парадный, интимный, исторический и все иные модификации *портретного образа*. Другие семейства представляют собой *пейзажные жанры*, *натюрморты* самых разнообразных типов, *анималистические жанры*, *бытовые и исторические картины* в широчайшем диапазоне модификаций европейской предметной живописи Нового времени.

Но все эти модификации существуют отнюдь не бесспорно, они на основе все тех же параметров, основанных на особенностях художественного образа произведения искусства, выстраиваются в *жанровые системы*. Каждая из

---

<sup>1</sup> Пушкарева, Е. Л. Русская портретная икона. — СПб.: АКД, 1998; Яковлева, Н. А. Русский живописный исторический портрет. К проблеме формирования жанра. — СПб.: АКД, 1972; Яковлева, Н. А. Русская историческая живопись. — М.: Белый город, 2005; Яковлева, Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. — М.: Белый город, 2007; Яковлева, Н. А. Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М.: Белый город, 2010 и мн. др.

таких систем базируется на определенных принципах и тоже имеет особые, отличающие ее от других *содержание и форму, элементный состав, его структуру и функции*. Комплекс этих принципов обычно называют *творческим методом*. Таким образом, можно сказать, что *жанровая система есть реальный результат воплощения принципов творческого метода*. В истории русского искусства Нового времени это — барокко, сентиментализм, классицизм, романтизм, реализм, символизм, импрессионизм в разной степени их развития и реализации. Так, в русской архитектуре и скульптуре особые достижения связаны, пожалуй, с классицизмом. В живописи — с реализмом. Но корректными суждения о любой системе могут быть только в том случае, если они базируются на серьезном ее исследовании.

Для своего времени замечательно глубоким и полным было исследование *русского классицизма*, принадлежащее Н. Н. Коваленской. И совсем не случайно оно имело комплексный характер: в живописи классицизм так и не реализовал свои принципы, в конце концов переродившись в академизм XIX века («ученический классицизм» по определению А. Г. Верещагиной).

*Русский романтизм* как целостное явление исследовали А. П. Валицкая и В. С. Турчин.

Советское искусствознание признало *реализм* абсолютной вершиной развития искусства и мерилom ценности любого художественного явления. Эта абсолютизация привела к ожесточенному отрицанию и явной недооценке достижений действительно великого *русского реализма второй половины XIX в.*

Уже в постсоветский период вышел ряд книг, посвященных русскому классицизму и реализму, академизму, символизму, импрессионизму в русской живописи<sup>1</sup>. Но, если вы думаете, что об этих явлениях все уже сказано и

<sup>1</sup> Карев, А. Классицизм в русской живописи. — М., 2003; Романовский, А. Академизм в русской живописи. — М., 2005; Турчин, В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. — М., 1984; Яковлева, Н. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. — М., 2007; Русакова, А. А. Символизм в русской живописи. — М., 2008; Филиппов, В. Импрессионизм в русской живописи. — М., 2003 и др.

можно больше не пытаться найти нечто новое, вы глубоко ошибаетесь. Зато материала для построения собственной модели небольшого периода художественного процесса, опираясь на теоретические представления о *жанровой хронотипологии*, более чем достаточно.

Названные и не названные труды дают возможность представить в очень краткой форме и «снятом» виде (не аргументируя выдвигаемые положения) гипотезу *хронотипологической модели* русской живописи Нового времени.

Светское искусство Нового времени в целом и живопись, в частности, сформировались в России после длившегося более семисот лет *теоцентрического православного образования*, сосредоточенного на *познании* Бога и важнейшей цели (*доминантной функции*) — *обожения* человека, возвращения его к гармонии, утраченной в момент грехопадения. Поворот к внешнему миру происходит в русской иконе независимо от внешних влияний. В иконах начиная с XVI в. нетрудно увидеть «завязи» портрета, пейзажа, натюрморта — будущего образа *мира дальнего*, который готовится стать центром светского искусства.

Уверенно осваивая все накопления европейского искусства, русское развивалось согласно собственной логике. Процесс становления и развития русского искусства Нового времени растянулся на три века, и в начале этого периода живопись была сосредоточена на *родовом (надвидовом) образе человека*: первый, еще *протопортретный* образ создавала *русская парсуна*. Весь XVIII в. современными исследователями безоговорочно определяется как *портретный*<sup>1</sup>. Классицизм в русской живописи, в отличие от скульптуры и архитектуры, не получил полного развития именно потому, что русского художника интересовал человек с его чувствами и переживаниями, а не сами по себе исторические события и грандиозные свершения. И хотя Академия художеств прилагала огромные усилия для развития историче-

---

<sup>1</sup> »Известно, что портрет представляет собой ведущий жанр в русском изобразительном искусстве на протяжении всего XVIII столетия», — пишет известная исследовательница О. С. Евангулова в книге «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.» — М., 1987. — С. 111.

ской картины, всячески поощряя занимавшихся ею художников, плоды этих усилий вплоть до появления Карла Брюллова, Федора Бруни и Александра Иванова были несопоставимы с тем цветением портрета, которое отмечено шедеврами Ивана Никитина, Федора Рокотова, Дмитрия Левицкого, Владимира Боровиковского, Ореста Кипренского.

Ни классицизм, ни романтизм и тем более сентиментализм, как ни говори, стимулированные западноевропейскими влияниями, не создали в русской живописи полноценной системы жанров — носительницы гармоничной картины мира. Но в определенной мере обеспечили переход к следующему этапу развития жанровой сверхсистемы русской живописи Нового времени — *социоцентрическому*. Так проявилась сила действия внутреннего регулятора развития системы и ее устойчивость по отношению к внешнему воздействию.

Система жанров русской реалистической живописи XIX в. явилась плодом творческого метода, сосредоточенного на создании социально ориентированной картины мира. Жизнь русского общества была в центре внимания деятелей науки и искусства, а более всего — литературы и живописи в России начиная с 1860-х гг. Вторая половина XIX и начало XX в. — время абсолютной гегемонии реализма, который в то же время сосуществует с продолжающими свое развитие с большей или меньшей активностью иконописанием, академизмом, натурализмом, романтизмом, символизмом.

Как доказывают исследования, *образ мира*, который создает система жанров в пределах того или иного творческого метода (реализма, романтизма, классицизма и т. д.), проходит те же три этапа развития, что и *образ произведения искусства*: 1) скрытого (латентного) зарождения и становления в лоне предшествующей системы; 2) полной реализации и воплощения в произведениях заложенной в него изначально программы, когда складывается *картина мира*; 3) осмысления и развития в общественном сознании.

Интуитивно вы уже восприняли понятие *картина мира*. А как оно соотносится с понятием *образ мира*? Да и вообще, нужен ли еще один термин?

Несомненно. Ведь он аналогичен тому состоянию — этапу бытия художественного образа произведения, который выше был определен как стабильный образ *завершенного произведения*, венчающий творческий процесс. При этом картина мира — явление очень сложное. Она создается разными видами искусства в разных странах, и притом асинхронно: в то время как на Руси была создана и развивалась, обретая гармоническую полноту и совершенство, теоцентрическая — православная картина мира, в Италии проросла и расцвела антропоцентрическая (гуманистическая) картина мира, которую принято называть Ренессансом — Возрождением, поскольку для самих итальянцев она связывалась прежде всего с возрождением нации, о котором напоминали величественные памятники античности. Кстати, именно поэтому, строго говоря, искать в русском искусстве Возрождение некорректно, зато определить аналогичный итальянскому Возрождению этап созидания *гомо(антропо)центрической — гуманистической картины мира* — правильно со всех точек зрения. Но, выявляя общность и различие этих явлений, стоит использовать все параметры, применить инструменты научного анализа — базирующиеся, как мы помним, на свойствах художественного образа произведения искусства как динамической целостности.

Реалистическая система жанров в русской живописи развивается согласно тем же закономерностям и проходит те же этапы, которые мы выделили в индивидуальном творческом акте.

В первой половине XIX в., когда ни один реалистический жанр еще не появился, скрыто (латентно) формируются *предметно-функциональный детерминант* и *пространственно-временная парадигма* новой системы. Алексей Венецианов вводит в сферу искусства главный социальный слой России — крестьянство, Василий Тропинин и Павел Федотов — жителей городских. Вспомните XVIII в. — в русской живописи образ человека из народа был редчайшим явлением. Так расширяется предметная сфера русской живописи. В то же время в русском обществе созревает представление о необходимости социальной ориентации искусства, осознание долга перед народом как главное предназначение (цель) искусства.

Одновременно Венецианов со своими учениками преобразует пространственную сферу живописи — выводит ее на русский простор, в котором живет и трудится народ России, и создает образ, который ляжет в основу национального пейзажа (ил. 16). Федотов открывает «социальное время», разрабатывая образ личности, сформированной обществом, в котором она развивается и живет, — образ «временного» человека. Русская живопись «натуральной школы» сосредоточена в эти же годы над созданием *типа* — жанра, главный предмет изображения которого — *социальная роль личности*. Типизация станет для русской реалистической живописи одним из важнейших методов создания образа социально-исторически обусловленной личности.

Так обозначается поворот от «портретного видения мира» к социальному, от антропоцентризма к социоцентризму в русской живописи.

В годы 1860-е. — переломные, пореформенные — тектонический сдвиг в русской живописи становится очевидным прежде всего благодаря появлению нового — *обличительно-го* по своему характеру *социально-бытового жанра*, который разрабатывает Василий Перов и художники его круга (ил. 17). Расцветает и *портрет-тип*, в котором индивидуальность портретируемого подчинена социально-типичному в его характере.

Словно почувяв опасность утраты глубины психологического образа и того, что было накоплено за предшествующий портретный период развития, в 1870-е гг. живопись русская «возвращается» к портрету, и этот «шаг назад» не позволяет упростить представление о человеке. Портрет-тип остается на правах одного из портретных жанров, притом не центрального. Самые заметные произведения 1870-х гг. — это выдающиеся портреты кисти Перова, Крамского (ил. 18, 19), Репина и др. Личностное начало мощно проявляется в структуре «жанра-гегемона» — социально-бытового, в котором на место усредненного «мужичка-горемыки» приходит образ личности, обладающей качествами деятеля — субъекта исторического процесса: «Бурлаки на Волге» И. Е. Репина (ил. 20), «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова и др. В 1870-е гг. активно пополняется «галерея замечательных русских людей» (инициатива П. М. Третьякова), развивается «народный» портрет.

Сходным образом изменяется *историческая картина*, в которой преобладает портретный образ, а социальные ка-



таклизмы предстают в форме столкновения сильных характеров: «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Н. Ге (ил. 21); «Суд Пугачева» (особенно в окончательном варианте) В. Г. Перова; «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» И. Е. Репина (ил. 22) и др.

Портрет развивается в нескольких жанровых модификациях (социально-психологический, народный, портрет-тип) и формирует новое *жанровое семейство*.

В эпоху реакции 1880-х гг., после разгрома народничества, накопленные реализмом качества — широта и глубина социального видения и понимание сложности человека — интегрируются в исторических жанрах, наращивающих ассоциативную активность. Повышенная концептуальность исторической картины, ее свобода от эмпирического правдоподобия побуждает зрителя к активному поиску скрытого в глубине художественного образа смысла. В исторической живописи развивается ряд новых жанровых модификаций. Утратившая на время качества монументальной формы, русская живопись обращается к наследию мастеров прошлого, и прежде всего Александра Иванова.

В *социально-историческом жанре*, особенно в творчестве В. И. Сурикова, вырабатывается новая форма, позволяющая выявить и сделать достоянием зрителей основные закономерности социально-исторического процесса. Глубоко осваивая наследие А. А. Иванова, Суриков создает эталонные произведения этого жанра, связанные логикой развития целостной исторической концепции, центральной проблемой которой является взаимоотношение личности и народа.

*Историко-бытовой, фольклорно-исторический, исторический портрет и исторический пейзаж* — все эти жанры создают яркий, стереоскопический образ прошлого России и ее народа, позволяющий современникам отыскивать аналогии, исторически резонирующие события, превращать прошлое в «ключ» к настоящему. Необходимым компонентом семейства жанров исторической реалистической живописи становится пришедший в нее из романтической системы (и не порывающий с ней до конца), однако реалистически преобразованный *евангельский жанр* (ил. 23).

Социально-историческое видение мира, обострившееся в реалистической живописи 1880-х гг., так же как ранее портретное, оказывает влияние на все жанры системы.

Третий период эволюции системы отмечен межсистемной активизацией образа природы, зафиксированной в отечественной науке А. А. Федоровым-Давыдовым, В. П. Лапшиным и др. В системе реалистической живописи пейзаж обогащает живописный образ мира, и фокусирование на нем оказывается проявлением внутренней логики ее развития.

В итоге образуется несколько семейств жанров как моноструктурных (портрет и пейзаж в широком диапазоне отдельных жанров), так и полиструктурных («современные» и исторические жанры). Возникают диахронные жанровые пары: *социально-бытовой и социально-исторический, бытовой и историко-бытовой жанры, социально-психологический натурный и исторический портрет, городской и исторический архитектурный пейзаж*. Различаемые по принципу времени, они соединяются общностью сферы отображения. Так формируется незамкнутое, открытое по своей структуре ядро системы, дополняемое множеством менее значимых в пределах исследуемой системы, но расцветывающих и расширяющих ее спектр жанров (*автопортрет, театральный портрет, анималистические жанры, натюрморт* и т. д.), множеством промежуточных и атипических структур. Антинормативность реализма сопротивляется ценностной иерархизации жанров, хотя не исключает наличия тех или иных предпочтений, связанных с социальной ценностью предметно.

Конец XIX — начало XX вв. не были кризисными для системы жанров русской реалистической живописи XIX в., если, конечно, не отождествлять реализм с Товариществом передвижных художественных выставок, в котором одерживает верх искусство, справедливо определяемое как «поздне-передвижническое». Напротив, поздняя стадия исследуемой системы ознаменована появлением совершенных по своей структуре произведений, увенчивающих основные жанры и отличающихся замечательным совершенством двуединого по своей миметически-символической структуре живописного образа: «Государственный Совет» («Горжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» Репина (ил. 24), «Богатыри» (ил. 25) и «Царь Иван Васильевич Грозный» В. М. Васнецова, «Петр I» (ил. 26) и портреты Серова, «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин» Сурикова (ил. 27), «Озеро (Русь)» Левитана (ил. 28) и ряд других значительных произведений реалистов разных поколений.

На завершающей стадии развития системы жанров создается целостная, гармонично развитая картина мира — *национально-видовой вариант генеральной художественной картины мира*.

Обратите внимание на то, что речь идет не о смене одной картины мира, например, антропоцентрической, другой — социоцентрической, а о непрерывном созидании целостного образа мира: во-первых, искусство, в отличие от науки, не выбрасывает старых ценностей, а накапливает их, а во-вторых, как правило, старые системы в самых разных формах существуют рядом с новыми.

На рубеже веков, начиная с пассаизма художников «Мира искусства», создавших культ культуры и искусства прошлого, начинается новый этап развития русского искусства, когда в центр системы агрессивно прорывается *образ цивилизации*, вызвавший рождение русского авангарда.

Впрочем, реализм и в XX в. не уходит в прошлое, он развивается и видоизменяется в соответствии с общественными потребностями и, как нынче говорят, вызовами времени. И здесь необходимо сделать одну оговорку: среди отвечающих от магистрального течения потоков выделяется *соцреализм* — это эпигонское по своей природе, сформированное советской властью искусство, эксплуатирующее разработанную реализмом форму для пропаганды господствующей идеологии.

Споры о том, что есть соцреализм и можно ли это определение приложить ко всему советскому искусству, особенно обострились в постсоветский период. Между тем жанровый подход дает по крайней мере один, зато неопровержимый аргумент в пользу того, что соцреализм не был полноценным творческим методом. Соцреализм и реализм похожи по форме, потому что в ее действительности и соответствии массовому восприятию большевики убедились, реализуя план монументальной пропаганды. Различие между соцреализмом и реализмом связано не только с содержанием, но именно с формой и ее использованием: реалистическая форма имеет *мыслепопорождающий* характер, на счету реализма огромное число истинных открытий в социальной сфере. Соцреализм мимикровал под реализм: искусство ни в коем случае не должно

было отображать и искать истину в жизни советского общества. Оно выполняло заказ власти, а именно *иллюстрировало* и *пропагандировало* положения идеологии, изложенные в Истории ВКПб и иных нормативных документах, как истину в последней инстанции. Так что и функции у соцреализма были совершенно иные.

Итак, историческая динамика сверхсистемы русской живописи протекает как развитие образа мира, в котором поочередно становятся центром жанровой системы и набирают силу родовые художественные образы: Бога — человека — социума — цивилизации. Все эти образы дополняют развивающуюся и стремящуюся к целостности, полноте и гармонии художественную картину мира.

На рубеже XIX–XX вв. в русском искусстве происходят сложные процессы, итогом которых является русский авангард. Его явление вполне укладывается в логику художественного процесса.

Пятая в отечественном искусстве картина мира, *центрирующаяся вокруг образа цивилизации*, начинается с культурантропоцентризма «Мира искусства», создающего культ отечественного и зарубежного искусства предшествующих эпох.

Русский авангард предстает как гимн современности с прорывами в науке и технике, как попытка углубить познание мира и человека путем объединения усилий искусства и науки, проникновения в неосознаваемое психическое, использование средств искусства для усиления его способности воздействовать на массовое сознание и неосознаваемое психическое. Агрессивность русского авангарда усиливалась той социальной ситуацией, в которой ему суждено было родиться. В дальнейшем XX в. с его социальными, научно-техническими и информационными революциями не только порождает новые техногенные виды искусства, но и провозглашает перерождение творческой деятельности человека, создающего художественный образ мира, в креативную, пытающуюся активно и даже агрессивно трансформировать реальность окружающего мира и самого человека.

Этот период искусства слишком сложен для такого пособия, как наше. Создал ли XX в. новый образ мира и сложился ли этот образ в картину мира — пока большой вопрос.

Ни для кого не секрет — школа помогает освоить прошлое во имя будущего и побаивается заниматься настоящим в искусстве. Мы все же рискнули включить десятую, заключительную главу, посвященную современному искусству и дополняющую предлагаемый нами тезаурус.

Не знаю, насколько удачна, но уверена — бесполезна попытка провести вас по некоторым этапам исследовательской работы и познакомить с новыми методами исследования.

Попытаемся сформулировать самые важные положения непростого для понимания последнего раздела.

*Жанровая хронология* — это сложная иерархическая динамическая система, базирующаяся на жанре как первом уровне обобщения.

*Жанр* как типологема основан на особенностях художественного образа произведения. Параметры жанра совпадают с параметрами единичного художественного образа, а именно: жанр как типологема характеризуется особым составом образных *первоэлементов* и их *структурой*, обладает надсуммарными качествами — содержанием, формой и функциями. Развитие жанра направляется *предметно-функциональным детерминантом* и протекает поэтапно — от латентного зарождения к зрелому воплощению художественного образа. Жанр взаимодействует с другими жанрами в той системе, в которой сформировался (синхронные связи). Так образуются *семейства жанров* и *жанровые системы*, реализующие принципы *творческих методов*. *Диакронные жанровые цепочки* — это результат взаимодействия жанров во времени.

Каждое произведение занимает то или иное место в жанре или имеет промежуточный (переходный) характер. Каждый зрелый жанр занимает свое место в *жанровой системе*, которую создает тот или иной *творческий метод*. В динамике художественного образа на любом уровне обобщения можно увидеть тяготение к реализации заложенной в нем программы вплоть до достижения полноты и гармонии.

В русском искусстве можно увидеть три сложившиеся картины мира:

*теоцентрическую*, сосредоточенную на образе Бога, но включающую и другие образные первоэлементы;

*гомо(антропо)центрическую* (гуманистическую), центр которой занимает образ человека (в живописи вполне обоснованно говорят о *портретном видении мира*);

*социоцентрическую*, сосредоточенную на общественных проблемах, на познании общественных отношений и исторических закономерностей развития общества, время зарождения которой приходится на 1840–1850-е гг., а расцвет — на конец XIX — начало XX вв.

*Геоцентрическая (природоцентрическая) картина мира*, по мнению некоторых исследователей, сложилась в русской живописи в конце XIX — начале XX в., вписавшись в реалистическую картину мира. Хотя, возможно, настоящий расцвет образа природы еще впереди. Когда человечество вплотную подойдет к экологическому кризису.

Об особенностях искусства XX–XXI вв., создающего новую картину мира (назовем ее условно *техноцентрической*), вы прочтаете в десятой главе.

Надеюсь, и этот раздел, и наше пособие в целом пригодятся вам в будущем, когда вы будете писать свои курсовые работы и диссертации — магистерские, кандидатские и докторские.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И СОВЕТЫ

Закончим вводную главу самыми общими выводами и советами.

Художественное произведение — *единственная реалья искусства*. Оно представляет собой *уникально неповторимую целостность*, в анализе условно разделяемую на *материальный носитель* и *идеальный художественный образ*.

Художественный образ — это *динамическая целостность*, которая проходит три фазы: 1) зарождения, становления и развития — в творческом акте; 2) объективного бытия — в *завершенном произведении*; 3) активного индивидуального и коллективного восприятия — в *акте сотворческом*.

*Сотворческое* — *активное восприятие* подобно художественно-творческому акту, ибо в нем на основе тво-

рения художника рождается индивидуально окрашенный и столь же неповторимый художественный образ-восприятие.

*Сотворческий акт* предполагает несколько важных моментов взаимодействия созданного художником образа и его восприемника: 1) *впечатление* — момент рождения субъективного индивидуального художественного образа на основе объекта — артефакта; 2) *осмысление* полученного впечатления путем анализа, исследования и интерпретации художественного образа; 3) возвращение к целостному восприятию.

**Совет первый.** Не забывать, что в процессе художественного и культурологического образования нет ничего более важного, нежели способность к *сотворческому восприятию искусства* и умение его организовать. Если вы — будущий художник, а тем более учитель изобразительного искусства, научитесь *сотворчески* воспринимать искусство, ибо так вы заложите основы культуры собственной личности и получите в свое распоряжение ключ от дверей, ведущих в сокровищницу мирового искусства — сердца и движителя культуры и цивилизации в целом.

**Совет второй.** Помнить: в общении с искусством наиболее важны два момента: *изначальное безмолвное восприятие* произведения искусства и *возвращение* к нему после всех аналитических и исследовательских операций. Без этого общение с искусством будет подменено пустыми и холодными умствованиями «по поводу» искусств. Несмотря на то что совет этот кажется легко выполнимым, абсолютное большинство педагогов и экскурсоводов «забалтывают» своих подопечных, не дают им возможности установить глубокий контакт с произведением.

**Совет третий.** Помните: первый и второй советы вовсе не означают, что анализ и последующее изучение произведения искусства не нужны или, упаси Бог, вредны для вас как будущего посредника между произведением и его восприемником. Для того чтобы глубже понять художественный образ и вернуться к общению с ним обогащенным новым знанием и более глубоким пониманием, следует для себя мысленно «реконструировать» работу художника:

а) сосредоточиться в момент безмолвного контакта с произведением;

б) постараться найти наиболее точные слова для выражения полученного впечатления;

в) создать словесный (вербальный) аналог художественного образа;

г) рассмотреть произведение как артефакт и попытаться самостоятельно понять, какими средствами художник добился того впечатляющего воздействия, которое произвел на вас данный художественный образ;

д) изучить историю создания произведения, опираясь на все доступные источники информации: подготовительные материалы в хронологической последовательности, мемуары и эпистолярное наследие (письма) автора и его современников — изданные, а при возможности — хранящиеся у самого художника, его наследников, в музеях и архивохранилищах;

е) рассмотреть произведение в контексте творчества мастера и попытаться понять, как оно вписано в логику его творческого развития;

ж) выяснить влияние среды на творчество художника. Для этого определить координаты произведения в художественном контексте, в более широком контексте культуры материальной и духовной, в связи с философскими, эстетическими, нравственными идеями своего времени, а также выяснить связь художественного образа с социально-исторической и общекультурной ситуацией, в которой он возник. В некоторых случаях выявится и влияние природной среды, что особенно важно для самых ранних этапов развития искусства, когда связи человека с природой были еще очень прочными.

**Совет четвертый.** Ввиду значимости выделим его как особый. Изучая произведение искусства, не забудьте уделить серьезное внимание третьей фазе бытия художественного образа — его *исторической динамике в коллективном и индивидуальном восприятии* после того, как оно было завершено и начало собственную, независимую от автора жизнь.



**Совет пятый** — для учителей и студентов, которым предстоит выступать на музейных занятиях в качестве посредников.

Довериться нашему опыту, который предлагает следующие этапы работы: 1) *настраивающая и информативная прелюдия*; 2) *безмолвный контакт*; 3) *саморефлексия* — краткое формульное и развернутое словесное выражение полученного впечатления; 4) *рассматривание и описание* художественного произведения как артефакта; 5) *анализ* как выяснение того, какими своими качествами оно произвело полученное впечатление и какие средства для этого использовал художник; 6) *переключение*, настраивающее на возврат к целостному впечатляющему восприятию; 7) *вторичный безмолвный контакт*.

А теперь — в путь. Выполните задания, проверьте себя и переходите к главам, посвященным конкретным видам искусства.



#### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Тождественны ли понятия «произведение искусства» и «художественный образ»? Аргументируйте свою точку зрения.
2. Каковы основные фазы бытия художественного образа как процесса? Охарактеризуйте каждую фазу, используя конкретный пример.
3. Насколько правомерно утверждение, что развитие художественного образа бесконечно?
4. Какую роль в искусстве играет материал, из которого создано произведение? Как определяются виды искусства в зависимости от материала?
5. Чему подобен и почему так важен момент бессловесного — безмолвного непосредственного контакта в процессе восприятия произведения искусства?
6. Какое место занимает анализ в работе с художественным произведением? Во всех ли ситуациях он необходим?
7. Есть ли различие в смысле понятий «анализ» и «истолкование»? Можно ли проникнуть в глубины художественного образа только при помощи анализа? Мотивируйте свою точку зрения.
8. Как можно определить понятия «текст» и «контекст» по отношению к художественному образу произведения искусства? Постройте графическую модель контекста и на примерах поясните: как составляющие контекст элементы влияют на свойства художественного образа.

9. Как вы думаете, в зависимости от каких факторов развивается художественный образ в индивидуальном восприятии? Вспомните свои первые и последующие впечатления от одного из любимых произведений искусства.
10. Почему и как от поколения к поколению меняется восприятие произведений искусства? Покажите на примере.



### ЗАДАНИЯ

1. Выпишите на карточки из текста вводной главы выделенные курсивом термины и их определения и дополните их, используя словари.
2. Вспомните и опишите самое сильное впечатление в вашей жизни от общения с произведением искусства. Постарайтесь написать так, чтобы ваш читатель не просто понял вас, но и пережил сочувственно с вами это впечатление.
3. Предложите варианты вопросов, провоцирующих и организующих эвристический анализ любого избранного вами произведения искусства.
4. Составьте музейную карточку произведения изобразительного или декоративно-прикладного искусства, используя один из каталогов издания 2010-х гг. (по выбору).
5. Составьте план-проспект исследования избранного произведения искусства, включая библиографию.



**«ПОЭЗИЯ В КРАСКАХ»:***как воспринимать произведение живописи и работать с ним***ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ.****«НАТЮРМОРТ С АТТРИБУТАМИ ИСКУССТВ»  
(ШАРДЕН)**

**В** одном из залов Эрмитажа у окна висит «Натюрморт с атрибутами искусств» Жана Батиста Симеона Шардена, написанный в 1766 г. (ил. 1). Шарден неоднократно писал натюрморты с атрибутами наук, музыки, искусств, но холст, находящийся в Эрмитаже, можно считать итоговым. В нем выражено кредо французского художника эпохи Просвещения.

Первое впечатление от картины особое, мы как будто попадаем в мастерскую художника и видим предметы, которые естественно «уживаются» в ателье, расположившиеся на устойчивой плоскости стола в «согласной беседе».

В чем смысл этого «диалога предметов»?

Язык аллегории, эмблемы, атрибута был характерен для эпохи Просвещения, в век энциклопедистов; многие художники предпочитали обращаться и к образам античной мифологии.

В натюрморте Ж. Б. С. Шардена образ античного покровителя ремесел, а значит, и искусств, Меркурия есть центр, к которому стягиваются предметы, олицетворяющие виды искусства. Аллегория? Несомненно! Но интересно, что этот образ Меркурия был создан другом Шардена скульптором Жаном Батистом Пигалем.

Вспомним, как отзывался Дени Дидро о реалистических исканиях Пигаля и Шардена. Он считал, что скульптор изображал натуру «правдиво, горячо, сильно», а о натюрмортах живописца писал: «Это сама природа: предметы

словно существуют вне полотна, они изображены столь правдиво, что кажутся реальными»<sup>1</sup>.

Действительно, пластический язык Ж.-Б. Пигаля и Ж. Б. Шардена обладает определенным родством. Их образам свойственна монументальность и одновременно живость и естественность.

Внимание зрителя невольно притягивает чуть смещенная от оптического центра фигурка Меркурия — самый высокий и светлый пирамидальный объем, который в определенной мере «действует» на все взаимоотношения элементов изображения.

Итак, скульптура Меркурия есть композиционный центр холста Шардена. Отметим, что характер движения в скульптуре Ж.-Б. Пигаля, так восхищавший современников, придает особый динамизм композиционному строю полотна.

Но одновременно это и аллегория скульптуры со всеми присущими скульптуре видовыми качествами. Шарден пишет известную скульптуру Ж.-Б. Пигаля так, что зритель сразу узнает ее, но, воспроизводя живописным языком, как бы сообщает ей те свойства, которые помогают зрителю понять отношение художника к своему коллеге и его творению.

Порывистая фигура Меркурия словно освещает все предметы, она же и вбирает в себя все отражения от них.

Обратим внимание на соотношение формата холста (112,0×140,5) и размер скульптурного изображения Меркурия — оно явно доминирует в холсте, задает масштаб всем другим элементам изображения. Попутно отметим одну интересную особенность. Шарден все натюрморты писал с натуры, предварительно расставляя предметы так, чтобы выявить их собственные свойства в связи с другими. Мы узнаем любимые вазы и кувшины Шардена в его натюрмортах, помним их характеристики: плотность массы, фактуру, окраску, масштаб, но одновременно замечаем, что в каждом натюрморте они, эти же предметы, чуть-чуть меняют свои свойства, подчиняясь воздействию соседнего предмета и пространственно-световой среды.

<sup>1</sup> Дидро, Д. Салоны. — Т. 1. — М., 1989. — С. 77.

Так и в «Натюрморте с атрибутами искусств» скульптура Меркурия «вынуждает» менять масштаб и даже некоторые фактурно-цветовые свойства предметов: вазы, папок, книги и инструментов художника.

Внимательный зритель обнаружит и другие, пластические, а значит и смысловые связи элементов изображения. Характер движения в скульптуре Ж.-Б. Пигалья — пауза перед активным действием — создает эффект динамического акцента всего ритмического строя произведения. Это своеобразный «водоворот» в регулярном поле холста. Так активному движению в скульптуре вторят кисти, торчащие из палитры, как бы выделяя «оживленный диалог» живописи и скульптуры. Торжественно-спокойны в своей вертикальной устойчивости тяжелые книги и папки — олицетворение графики и литературы. Рулоны бумаги и чертежи, свешивающиеся со стола, — возможно, это — воплощение идеи, очерчивающей путь от замысла, эскиза, архитектурного проекта до его завершения, — вносят живую, беспокойную интонацию своим диагонально-дуговым направлением. Медали, разбросанные на столе, — это утверждение значительности зодчества. Они выпускались в честь закладки здания или окончания строительства. Темно-синяя лента с крестом (орден Св. Михаила), помещенная между ящиком с палитрой и книгой, — напоминание о награде, полученной Пигалем в 1765 г. из рук дофина после завершения памятника Людовику XIV в Реймсе.

Кстати, вспомним историю создания этой картины — она была выполнена по заказу Екатерины II, вероятно, по рекомендации Дени Дидро для украшения конференц-зала Академии художеств. Однако по прибытии в Петербург в 1766 г. она была оставлена в Эрмитаже.

Итак, разобравшись в том, что означают изображенные на картине предметы, мы еще только начали постигать смысл изображения.

Дени Дидро считал Шардена «первым колористом Салона».

Колорит (от *лат.* color — цвет) — в произведениях изобразительного искусства система организации цветовых отношений на изобразительной плоскости, образующих

определенный смысл. Одним из условий гармонии цветовых отношений является принцип контраста.

Первое колористическое впечатление от натюрморта Шардена — чего-то совершенно безыскусственного, удивительное ощущение того, что Дидро определял, как правдоподобие.

Наш глаз с удовольствием отмечает теплую коричневатую поверхность стола и ящика с палитрой, светлеющую скульптуру Меркурия, «холодок» добротной чертежной бумаги, мягкий металлический блеск медалей и инструментов, плотность старых красно-коричневых папок и книг, все это «купается» в свете, мягко погружено в жемчужно-зеленоватую среду.

Как это написано?

Шарден дает возможность заглянуть в святая святых своей мастерской: он помещает в композиции «Атрибутов искусств» палитру на высокий подиум, хотя на самом деле это обыкновенный ящик для красок, и нам хорошо видно расположение красок на нем. Это и есть те краски, которыми написана картина, их совсем немного: свинцовые белила, охра (желтая, коричневая, красная) и ультрамарин, распределены они в определенной последовательности.

Известно, что по тому, как на палитре лежат краски, можно отчасти судить о темпераменте художника и его живописном почерке.

Палитра Шардена свидетельствует о размеренном и взвешанном труде, о стремлении к добротной работе. «В поте лица растирал он краски, уточняя рецептуру, приготавливая лишь ему одному известные составы. Никто не интересовался больше него «химией красок», потому что никто не придавал столь исключительного значения «живописной кухне». Для него последняя была залогом мастерства, залогом успеха»<sup>1</sup>.

И современники Шардена, и исследователи наших дней пытаются понять технику живописи художника. Существуют ценные свидетельства тех, кто бывал в мастерской Шардена, кто видел, как он работал.

<sup>1</sup> Лазарев, В. Н. Старые европейские мастера. — М., 1974. — С. 303.

Но чтобы разгадать секреты его живописи, недостаточно только знать, какими красками он писал и какова была его система наложения красочных слоев.

Художник (не без грустной улыбки Мастера) сам дает нам редкую возможность поразмышлять не столько о техническом процессе, сколько о том, как этими лежащими перед нами немногими красками создать мир: мир, в котором в гармоничном согласии «живут» предметы его мастерской, атрибуты жизни художника.

Попробуем так же неторопливо рассмотреть, вчувствоваться собственно в живопись натюрморта.

Скульптура Меркурия — гипсовая студия (мы узнаем ее в картине Шардена «Урок рисования», 1748) написана более «порывисто», чем другие вещи на столе, и кажется, что «мертвый» гипс оживает. Этому впечатлению немало способствует игра скользящих теней и рефлексов на светящейся поверхности скульптуры, чуть голубоватых и желтых, теплых и холодных оттенков. Они мягко отражаются и на палитре, и на рулонах бумаги, и на чертеже, угасая на шероховатой, коричневой фактуре папки.

Шарден предпочитает вязкость, густоту краски с тем, чтобы из «косной массы» мелкими и плотными мазочками, по выражению В. Н. Лазарева, напоминающими стежки, формировать плоть вещи на холсте. Так преимущественно он пишет и «Атрибуты искусств».

Но скульптура Меркурия написана иначе: основательность моделировки сочетается с легкостью касания кисти, что помогает преобразению «учебного пособия» в нечто живое и одухотворенное. Невольно вспоминается высказывание Шардена о трудностях обучения художника, о том, как сложно после штудирования гипсов обращаться к изображению природы. Нет ли и здесь невольного урока Мастера, продемонстрировавшего, как осуществляется это преобразование неодушевленной природы в живую природу?

А возможно и другое: Шарден не принимал участия в спорах о величии искусства, об иерархии жанров, принятых в стенах академии, но атрибуты искусства, написанные как простые вещи в их естественных сочетаниях, в том числе скульптура Меркурия, без риторики и назидания

раскрывают позицию художника и помогают понять его отношение к античным образцам и мифологическим персонажам в скульптуре, еще весьма почитаемым в XVIII в.

В эпоху Просвещения, во многом благодаря усилиям Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро и Ф. Вольтера, простота и естественность становятся нормой и проявлением вкуса, и Шарден — один из немногих художников XVIII столетия — утверждал это своей жизнью и творчеством.

В живописном строе «Атрибутов искусств» есть поражающее любого зрителя чувство достоверности. Кажется, что не только наша память хранит основные цветовые характеристики предметов обстановки мастерской, но наш глаз, узнавая, «осязает», «ощупывает» и фактурные свойства вещей, указывающие на каждодневное общение с ними художника.

И в то же самое время мы сознаем, что все в этом полотне разумно устроено, строго выверено, в том числе и цветовые отношения.

Суммарное и, конечно, приблизительное ощущение колористического строя холста «Атрибутов» может быть сведено к сочетаниям больших цветовых сближенных созвучий: плотно-коричневого и зеленого с серебристым налетом, светлого, но не белого, со сдержанными акцентами красного и темного синего, а также мягкими вспышками серебра и золота.

Отметим сразу, Шарден в результате красочных наслоений (а он сохраняет классическую технику письма маслом: пропись, подмалевок, моделирование цветом и лессировки) достигает особого качества красного и коричневого цветов, какое на склоне лет приобретает гениальный Рембрандт.

Что мы имеем в виду?

Рембрандт в поздние творческие годы отказывается от передачи «цветности», иллюзорной вещественности мира, предпочитая передавать не материал и его фактуру, а материю и ее движение. Нечто подобное мы обнаруживаем в цветовых сопряжениях натюрморта Шардена.

Нет ли здесь противоречия?

Мы ведь писали о достоверности, узнаваемости предметного мира художника, но в том-то все и дело, что, «схватыв-



вая» сущностные качества вещей, мы одновременно ощущаем ту особую взаимосвязь предметов, которая и рождает представление о разумно устроенном мире, а значит, и о свойстве каждого атома этого мира.

Когда натюрморт «Атрибуты искусств» Шардена освещен ровным и ясным светом, лющимся из окна, можно отчетливо увидеть, как бесконечно разнообразен Шарден в характеристике каждого цвета: от кофейно-коричневого стола до мягко-охряного тона кожаной папки и до глубокого (до блеска!) темно-коричневого — вазы. Художник как будто разыгрывает на наших глазах гаммы, из которых рождается мелодия, подобная тем, что мы слышим в камерных пьесах И. С. Баха.

А как по-разному «ведет себя» красный цвет! Располагаясь в разных пространственных зонах, он обладает иными качествами: от мягко вспыхивающего на первом плане до насыщенного — на втором и мерцающего, глубокого, теплого — на третьем. Можно без конца описывать все эти переливы, мерцания и отражения цвета в натюрморте Шардена. Но предоставим слово современникам, чутко уловившим живописный дар художника: «Вот кто умеет создавать гармонию красок и светотени! О Шарден! Не краски — белую, красную и черную — смешиваешь ты на палитре: саму плоть предметов, омывающий их воздух и свет приносишь ты на полотно своею кистью»<sup>1</sup>.

И действительно, если всмотреться, как написана скульптура Меркурия и бумага в «Атрибутах», можно заметить бесчисленное множество оттенков цвета — белых и серовато-голубых, холодного и теплого тона — в их пересечениях, наплывах и касаниях.

Шарден не оставил нам письменных размышлений о своем творческом методе, как, например, У. Хогарт, все содержится в его живописных работах.

Краски, лежащие на палитре в «Атрибутах искусств», — это и своеобразный автограф художника, но нам кажется, что один эпизод, приводимый Кошеном, как будто раскрывает еще один смысл этих красок и дает ключ к пониманию

<sup>1</sup> Дидро, Д. Салоны. — Т. 1. — М., 1989. — С. 77.

творческой личности Шардена. «Некий художник, — рассказывает он, — все похвалялся особыми средствами, с помощью которых он очищал и совершенствовал свою палитру. Господин Шарден, выведенный из терпения болтовней человека, не обладавшего в его глазах иным талантом, кроме таланта холодного и тщательного исполнителя, задал ему вопрос: „Но кто вам сказал, что пишут красками?“ — „Чем же, в таком случае?“ — спросил тот, озадаченно. „Пользуются красками, но пишут чувствами“»<sup>1</sup>.

Во всех натюрмортах Шардена вещный мир обладает одними и теми же устойчивыми качествами: предмет выступает в своих органических связях с человеческим бытием и природной сферой, одновременно он трактуется как значительное и драгоценное явление.

Почему же у нас возникает ощущение величавого бытия предмета в «Атрибутах искусств»?

Попробуйте уподобить атрибуты мастерской художника, стоящие на столе, естественным природным формам, и вам откроется прекрасно устроенный мир, напоминающий классицистические пейзажи.

Вдумчивый зритель может возразить: как можно сравнивать столь не схожее между собой — пейзажи классицистов с их пространственной необозримостью и натюрморты — даже Шардена.

Если представить линию стола как низкую линию горизонта в пейзаже, несомненно, станет очевидной панорамность изображенного мира, и стена будет восприниматься не как фон, а как глубина неба. Обратим, кстати, внимание на утонченную пространственную характеристику этой зеленоватой среды. А вещи, в разумном и естественном сочленении между собой, находящиеся на границе неба (стены) и земли (стола), вылепленные весомо, будят воспоминания о пирамиде горы, кулисах деревьев и... классической архитектуре.

В связи с этим сравнением можно вспомнить современника Шардена К. Н. Леду, чьи утопические проекты (город Шо) зиждились на красоте геометрических форм, созданных «простым движением циркуля» (куб, шар, цилиндр),

<sup>1</sup> Лазарев, В. Н. Старые европейские мастера. — М., 1974. — С. 29, 30.

которые вместе с тем выражали определенные философские и моральные идеи. Так и в картине художника мы ощущаем величие простых, ясно обозримых объемов предметов, согласованных между собой как элементы архитектурной конструкции.

Рассматривая натюрморт Шардена в неожиданном ракурсе, мы более отчетливо можем понять, как организуется пространственная структура полотна.

Подведем некоторые итоги: архитектоника изображения ясно читается, элементы конструкции, вертикальные, горизонтальные и диагональные — дуговые композиционные оси — соотносены с форматом холста. Горизонтальная линия стола делит поле картины таким образом, что получается соотношение 1:3; зона между «небом» и «землей», где помещаются вещи, занимает около одной трети плоскости изображения, в результате возникает некое равновесие среды и предмета. Пространство в натюрморте неглубокое, но все пространственные планы ясно обозначены.

В центре — четко воспринимаемый пирамидальный объем скульптуры и параллелепипеда ящика с палитрой, устойчивые вертикали книг и папок образуют своеобразные кулисы, ограничивающие пространственную протяженность. Диагональные движения кистей, рулонов, линейки и разных инструментов художника, веерообразно расходящиеся, указывают на «линию схода» на горизонте, а вместе с тем светотеневые контрасты и закругления форм создают эффект дуговых, объединяющих направлений.

Пространство в натюрморте Шардена свидетельствует о том, что построено оно по законам «прямой», «итальянской» перспективы. Но посмотрим, как живописец, сохраняя ее принципиальные положения, по-шарденовски «неназойливо» нарушает правила.

В чем же заключаются эти «перспективные искажения»?

Проследите внимательно за тем, как построена форма каждого предмета, ненадолго мысленно абстрагируясь от образа картины. Что же вы увидели? Да, конечно, ящик с красками «не построен», края книг и папок в глубине изображения почему-то загибаются, образуя мягкую, чуть

вибрирующую дугу, «охватывающую» соседние предметы. И тут же обнаруживаете, что большая часть вещей — даже скульптура Меркурия — написаны с разных точек зрения, а не с одной позиции художника. Мало того, если мы мысленно в композиционной схеме завершим в перспективном сокращении каждый отдельный объект изображения, то с удивлением выявим нечто неожиданное: ящик с палитрой написан с элементами обратной перспективы, рулоны бумаги, резко «сокращаясь», выгибаются как ступени стилобата, а папки с книгами едва заметно, но наклоняются к центру, как колонны античного храма, чтобы казаться прямыми. Все эти криватуры, органично применяемые живописцем, и есть еще одно свидетельство его композиционного мышления.

Классически ясная композиционная структура в «Атрибутах искусств» насыщена динамическими связями, и характер их различен. Мы размышляли о светоцветовых акцентах, об известном их «несовпадении» с линейно-пластическим решением, придающим произведению эффект достоверности и естественности. Особо нужно отметить характер освещения в натюрморте Шардена. Это подвижная световая среда, то мягко окутывающая предметы в глубине, то контрастно высвечивающая рельеф и фактуру атрибута на первом плане, то легким световым бликом обозначающая грани предмета и металлические поверхности медалей и инструментов.

Уже не один раз подчеркивалось, что в натюрмортах Шардена царит «дружеская атмосфера», объединяющая предметы и человека, с ними общающегося. Уместно, вероятно, в связи с этим вспомнить о психологическом типе самого художника. Доброжелательный, чуждый тщеславия и позы, он вел размеренный образ жизни, наполненный неустанным трудом (в вашей памяти наверняка возник «Автопортрет», 1771, Лувр, Париж) (ил. 2). Мастерская, семья, Академия — вот круг его жизни. Уединенный созерцатель в ателье, заботливый в семье, деятельный и обязательный в Академии — таким воспринимали его современники и таким хочется его видеть и нам.

Мы невольно пытаемся найти черты внутреннего сходства художника и его персонажей, отождествляя атмосфе-

ру его жизни с духовной атмосферой его хорошо устроенного мира в картинах.

Шарден выполнил заказ Екатерины II тогда, когда французские просветители уже сформулировали свои взгляды в знаменитой «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» (1751–1780), изданной под руководством Дени Дидро. Это был период расцвета французского Просвещения: Ф. М. Вольтер написал философские повести «Кандид» (1758), «Микромегас» (ок. 1752), а также «Философский словарь» — язвительный сборник статей-памфлетов антиклерикального характера, Ж.-Ж. Руссо издает «Рассуждения о неравенстве», в которых он защищает простых людей с их «естественными нравами». Выходят в свет его «Новая Элоиза» и «Эмиль» (1762).

Уже Д. Дидро выступил как яркий художественный критик в «Салонах», его суждения для ценителей искусства есть эталон «просвещенного вкуса». В портретах М. К. Латура, скульптурных образах Ж. А. Гудона и Э.-М. Фальконе, в нравоучительных картинах Ж.-Б. Грёза воплотились духовные коллизии эпохи Просвещения. И в произведениях Шардена, лишенных выпренности и «сладкой размягченности» Грёза, — сердечных и глубинно простых, выражены сущностные признаки эпохи Разума и Чувства.

Подводя итог нашему размышлению о натюрморте Шардена, кратко обозначим эти признаки. В «Атрибутах искусств», как и в «Лавке Жерсена» А. Ватто (1721) — в произведениях, как бы очерчивающих временные границы Просвещения, с особой исповедальной интонацией выражено самое главное для художника: смысл творчества.

Исполнив государственный заказ, Шарден выполнил требования, предъявляемые к «Аллегориям искусств», но написал натюрморт так, что современный ему зритель, а тем более зритель иных эпох, размышляя о смысле изображения, обнаружит интеллектуальную и затаенно-интимную рефлексию души художника. Рефлексия души и ума и есть некий «нерв» духовной жизни просветителей.

Натюрморт Шардена побуждает размышлять о месте художника в обществе, об официальном признании и настоящем ценителе искусства, об иерархии жанров в живописи и о том, что может вместить «малый» жанр — натюр-

морт, и о том, что такое одушевленный и неодушевленный предмет в картине, что такое краска, что такое цвет в холсте, ею сотворенный, и что такое гармония в искусстве.

Мы не случайно обратились к натюрморту Шардена, в котором представлены все виды изобразительного искусства: особая роль в нем все-таки отведена живописи. О ней и пойдет речь в этой главе книги. Благодаря волшебной кисти Шардена мы словно очутились в ателье художника, атмосфера которого настраивает нас на размышления о том, что такое живопись. Рассматривая натюрморт французского мастера, мы продолжаем задавать вопросы: каковы возможности живописи по сравнению с другими видами искусств? Какими красками писали живописцы в давние времена и какими сейчас? Что такое язык живописи, как он формировался и каким языком говорит современный художник? Имеет ли значение формат и масштаб произведения? Нужна ли картине рама? Эти и множество других вопросов возникают у каждого, кто хочет научиться понимать смысл живописного произведения и характер его воплощения.

Для того чтобы дать представление о живописи как виде искусства, можно было бы ограничиться такой предельно краткой формулировкой: живопись — это изображение на плоскости (поверхности), выполненное красками. Но выслушаем суждения живописцев и поэтов. Леонардо да Винчи в своем трактате «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» утверждал: «Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы — все то, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как видимые вещи порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи. Избранные произведения. — В 2 т. — Т. 2. — М., 1995. — С. 55.

В завершении полемики Леонардо заключает: «Живопись — это поэзия в красках». Как бы вторя ему, Поль Сезанн подытоживает: живопись не скульптура. Ее язык — цвет. Вступает в диалог и Гёте: «Художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески»<sup>1</sup>. Подобных высказываний можно было бы привести множество, они свидетельствуют о том, что кисть живописца может передать и рябь на воде, и плывущие облака, и сгущающиеся сумерки, и запечатлеть в полифонической мощи космические масштабы бытия природы и жизни человека. Особое преимущество живописца перед скульптором и графиком — это колористические средства, великое разнообразие технических, собственно живописных приемов, то есть владения цветом.

## ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Краска, лежащая на палитре и на картине, — это не одно и то же: краска становится цветом на холсте только тогда, когда она входит органичной составной частью в композиционную структуру произведения, одновременно и формируя ее.

Любителям искусства, а тем более начинающим художникам, нужно не просто знать различные техники живописи, но и представлять себе технологический процесс каждой из них. Зритель, понимающий технику письма живописца, может определить время, когда было создано произведение, стиль или школу, наконец, узнать руку мастера.

Возьмем к Шардену, его всегда отличаешь среди французских колористов XVIII в. по тому, как он окутывает предметы и фигуры светом, как пишет белый цвет — с разнообразными рефlekсами, как плотно и добротнo звучит цвет в его небольших полотнах. Мы только тогда в полной мере сможем оценить силу и мощь живописной манеры картины «Святой Себастьян» Тициана (ил. 3), написанной в последние годы жизни, когда будем знать, как изменилась

<sup>1</sup> Гёте, И. В. Об искусстве. — М., 1975. — С. 156.

соотнесенность красочных слоев в его холсте по сравнению с ранним периодом творчества мастера.

Один из учеников Тициана, Якопо Пальма Младший, оставил ценнейшее свидетельство процесса работы художника: «Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чисто красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением при помощи всего лишь четырех мазков вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры... Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами... И по мере того, как он открывал черты, не соответствующие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой жалости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руки и ноги. Работая таким образом, он корректировал фигуры, доводя их до той высшей гармонии, которая способна была выразить красоту природы и искусства... Никогда он не писал фигуру *alla prima* (т. е. с одного раза), имея обыкновение утверждать, что импровизатор не может сочинить ни умного, ни правильно сложенного стиха. Последние ретуши он наводил ударчиками пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам и втирая один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-нибудь угол, чтобы усилить это место, либо лессировал красочным тоном, точно каплями крови, в целях оживления живописной поверхности. Именно так он доводил до полного совершенства свои фигуры... К концу он поистине писал более пальцами, нежели кистью»<sup>1</sup>.

В произведениях, написанных Тицианом на склоне лет, таких как «Несение креста», «Оплакивание Христа», «Ко-

<sup>1</sup> Цит. по: Лазарев, В. Н. Старые итальянские мастера. — М., 1972. — С. 412, 437.



ронование терновым венцом» и «Святой Себастьян», художник мыслит цветом, делая его носителем глубочайших чувств и переживаний, и главное средство выражения у Тициана — цвето-светоносная стихия. Действие любой из этих картин за счет динамики взаимодействующих, словно мерцающих красочных слоев, как бы рождается на глазах у зрителя. Иное в ранних работах Тициана, где красочная кладка более стабильна и конструктивна, их отличает зримая и более определенная цветовая характеристика.

Манера Тициана и мастеров венецианской школы XV–XVI вв. — одно из величайших колористических достижений, но, чтобы достичь этого уровня, искусство живописи прошло долгий путь развития.

**Темпера.** Первые живописные работы, а это были изображения животных, появились в эпоху палеолита. Такие росписи обнаружены в Каповой пещере на Урале, в Испании и Франции в пещерах Альтамира (ил. 4), Фон де Гом, Ляско и других местах. Исследователи, отмечая поразительную точность и натуральность воспроизведения форм бизонов и оленей, уважительно называли алтамирскую живопись «первобытной Сикстинской капеллой». Уже тогда была изобретена древняя темпера — краска, состав которой включал в себя пигмент (красящее вещество), — охры, мел и сажа, смешанные с жиром, вероятно, кровью животных. До сих пор эти живописные изображения сохранили интенсивность цвета.

Темпера использовалась и древнеегипетскими мастерами, но состав связующего элемента был другим. Основой его предположительно был воск с добавлением неизвестных нам компонентов.

Особый интерес представляют фаюмские портреты, найденные в некрополе Фаюмского оазиса, — египетские портреты греко-римской эпохи I–IV вв. Они были написаны на дощечках, вставлялись в забинтованную мумию или вывешивались в атриумах. Поразительно живые лица с передачей индивидуальных особенностей, возраста, этнического типа, выполненные с тонким пониманием цвета и тона, свидетельствуют о новом качестве искусства и одновременно о новых возможностях в технике. Фаюмские портреты

написаны энкаустикой, восковой темперой и яичной темперой.

Портреты, созданные в энкаустической технике, отличаются блестящей и матовой поверхностью и разнообразной фактурой. Известен рецепт приготовления энкастики: чистый пчелиный воск варился в морской воде. Затем в полученную массу добавляли смолу и размешивали с растертыми в порошок земляными красками. Эту красочную пасту накладывали на дощечки или на холст и писали, как металлическими инструментами, так и кистями. Фактура знаменитого «Портрета мужчины с бородой и в золотом венке» (ГМИИ, Москва) образована плотными, густо положенными мазками. Живописный покров его, по определению В. В. Павлова, «переливает чудесным гляncем великолепных по глубине цвета красок». Наиболее многочисленны фаюмские памятники, выполненные в технике восковой темперы, которая отличается от предыдущего способа тем, что художники работали разжиженной (т. е. разогретой) восковой краской с параллельным употреблением густой энкастики и даже чистой темперы в одном и том же произведении, например, в портретах «Мужчины с маленькой бородкой» и «Юноши с золотым венком» (оба — ГМИИ, Москва) (ил. 5).

Краски, связующим элементом которых является воск, долговечны, не подвергаются разложению, не меняют своего цвета. Древнеегипетские, античные и раннесредневековые живописцы (особенно в восточно-христианском мире) создавали в этой технике творения, в которых достигали то поразительной иллюзорности, то обобщенно и свободно передавали объем, живую форму. Значение же фаюмских портретов еще и в том, что они послужили одним из истоков средневековой иконы.

В эпоху Средневековья наибольшее распространение получила так называемая классическая темпера. Ею писали иконы, применяли ее и для росписей в церквях. Само слово «темпера» (от *итал.* temperare — умерять, смягчать, смешивать) отчасти раскрывает и свойства техники. В Византии и Западной Европе с X по XVI в., а на Руси вплоть до XVIII столетия темперную живопись применяли очень

широко — пигмент замешивался на яичном желтке с добавлением натурального окислителя, отсюда и другое обозначение — яичная темпера. У классической темперы много преимуществ перед другими техниками живописи, во-первых, в отличие от гуаши и акварели (тоже клеевых техник) она при высыхании не размывается водой, во-вторых, с течением времени темперные краски не утрачивают своей интенсивности, не светлеют и не темнеют, конечно, если красочный слой не подвергался механическому воздействию или воздействию огня. Темпера полупрозрачна, достаточно быстро сохнет в процессе письма, поэтому издревле иконописцы, опираясь на канонические установления, применяли многослойную систему нанесения красок. В письме ликов иконописец соблюдал важнейшее правило — он шел от темного к светлому, благодаря такому техническому приему возникал особый эффект светоносности для явленности образа не телесного, а надмирного. Иконописцы выработали ряд живописных приемов, обусловивших развитие различных колористических систем XVI–XX вв.

Собственно, иконописные приемы: вохрение, оживки, пробела, ассист и золочение — это не изобретение отдельных мастеров, а традиция канона в христианском искусстве.

В разных странах художники по-разному использовали свойства темперной живописи, в зависимости от местных географических условий менялись технические приемы. Так, в Индии, в пещерах Аджанты (IV–VIII вв.), изображение наносилось на специально подготовленную основу, состоящую из смеси глины, коровьего навоза и измельченного в порошок трапового камня. Для росписи потолков добавляли рисовую шелуху. По этому шероховатому слою толщиной от 4 до 8 мм накладывали тонкий грунт белой штукатурки — «чу-нам». Впоследствии он полировался. Яичные краски растирали с добавлением рисовой или льняной воды с патокой или клеем. Пигменты, кроме ляпис-лазури, добывались из окрестных горных минералов. Предварительно нанесенный черный или коричневый контур заполняли красочной росписью, которую полировали железной лопаточкой. Общим с фреской было лишь то, что грунт в процессе работы постоянно смачивали водой. В пещерах

Аджанты расписывали не только стены, потолки, но и колонны. До сих пор не разгадан секрет свечения красок в темноте. Существует предположение, что это происходило из-за употребления слюды.

В изобразительных циклах Аджанты отражены представления древних индийцев о единстве человека, божества и природы. Художники писали ограниченным набором локального цвета, манера письма упрощенная, за счет чего возникала органичная связь с архитектурной средой и освещением.

В новейшее время живописцы часто пользуются другими разновидностями темперы — казеиновой, казеиново-масляной и поливинилацетатной. Быстро сохнущие краски позволяют работать на любой поверхности, писать как многослойно, так и в один прием. Все виды темперы обладают матовой поверхностью. Для придания блеска некоторые художники используют лак, а иконописцы — только олифу (вываренное растительное масло).

**Фреска.** Одной из самых трудоемких, но известных еще с Древнего Востока техник стенной росписи является фреска (от *итал.* *fresco* — свежий, сочный). Живописцы писали по сырой штукатурке пигментом, разведенным водой. Одновременное высыхание основы и красок обеспечивало прочность сцепления и долговечность. Одним из прекрасных образцов античной фрески, сохранившей яркость и чистоту звучания цвета, является роспись виллы Мистерий близ Помпеи (I в. до н. э.) (ил. 6).

В Средние века в соборах романской эпохи фресковая живопись располагалась преимущественно на сводах, частично на стенах и, как правило, была контрастной. Изображения заключались в отдельные «клейма» — прямоугольники, за исключением сцен в апсидах. В Византии, а особенно в Древней Руси, мастера фрески расписывали всю поверхность сводов, парусов, стен и столпов, что значительно усложняло технико-пластический процесс. Работая на криволинейных основах, они должны были учитывать все взаимодействия конструктивно-символических элементов храма. В XIV–XV вв. художники, преимущественно в Европе, заимствовали приемы мозаичной живописи, одним из

первых, кто применил этот метод, вероятно, был Джотто. Расписывая церкви в Ассизи и в Падуе, он сначала покрывал стену толстым слоем грубой штукатурки, затем наносил красной краской рисунок всей композиции (синопию). В дальнейшем эту основу покрывали тонким штукатурным слоем из расчета на дневную норму помощников Джотто, тщательно выглаживая поверхность. Затем светлой охрой прорисовывали, восстанавливая скрытый контур изображения. Только после этого выполняли живопись в технике фрески по мокрому грунту (ил. 7).

Монументальные произведения Древней Руси, созданные великими духовидцами Феофаном Греком, Андреем Рублевым и Дионисием, отличаются утонченной гармонией и разнообразием колористических решений.

В эпоху Возрождения и в XVII в. техника фрески обрела необычайную популярность во всей Европе. Потребность в украшении соборов и капелл, дворцов и вилл вызвала к жизни шедевры, созданные Мазаччо, Фра Беато Анжелико, Д. Гирландайо, С. Боттичелли, Рафаэлем, Микеланджело, Пьетро да Кортона, Аннибале Карраччи, Дж.-Б. Гаулли и многими другими прославленными мастерами. Для того чтобы облегчить воплощение своих замыслов в одной из сложнейших техник, художники выполняли картоны — подготовительные рисунки одного масштаба с живописным изображением для перевода на расписываемую поверхность. Метод переноса картона на стену осуществлялся припорохом или картон разрезался на квадраты в соответствии с дневной нормой работы фрескиста. Этот фрагмент прибивался гвоздиками к сырой штукатурке стены, рисунок обводился специальным деревянным ножом, получалась графья, которая и служила основой для росписи. Живописцам приходилось работать очень быстро, часто в самых неудобных для себя положениях, о чем весьма красноречиво свидетельствует Микеланджело в сонете, написанном после завершения им грандиозной росписи потолка Сикстинской капеллы:

Я получил за труд лишь зоб, хворобу  
(Так пучит кошек мутная вода  
В Ломбардии — нередких мест беда!)  
Да подбородком вклинился в утробу.

Грудь, как у гарпий; череп мне на злобу,  
Полез к горбу; и дыбом борода;  
А с кисти на лицо течет бурда,  
Рядя меня в парчу подобно гробу.  
Свисает кожа коробом вперед,  
А сзади складкой выточена в строчку,  
И весь я выгнут, как сирийский лук.

Фресковый цикл Сикстинской капеллы потрясает (ил. 8). Микеланджело, подобно демиургу, сотворил величавые образы, исполненные духовной и физической мощи. По меткому сравнению В. Н. Лазарева, они, словно грозовые тучи, проносятся над нами. Это ощущение усиливается тем, что персонажам, по воле их творца, тесно в уготованных им пределах, как реальной архитектурной среды, так и созданной живописными средствами. Гёте после посещения капеллы записал в дневнике: «Я уже не могу ощущать вкуса в природе, так как я не могу на нее смотреть такими большими глазами, как Микеланджело»<sup>1</sup>. Эти слова очень точно выражают чувство, которое испытывает человек после увиденного.

Наряду с фреской применялась и роспись по сухой штукатурке — секко. Достаточно часто использовалась смешанная техника. Так, Вазари свидетельствует о том, что Микеланджело по завершении росписи «хотел пройтись кое-где посуху, как это делали старые мастера написанных внизу историй (их авторами были Козимо Росселли, Пьетро Перуджино, Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Лука Синьорелли. — Т. Ч.), тронуть там и сям фоны, одежду и лица лазурным ультрамарином, а орнамент золотом»<sup>2</sup>. Но, как известно, Микеланджело этого не осуществил.

Техника фрески требует от художника быстрой и уверенной, без поправок, работы. При этом он должен представлять себе всю композицию в целом. Именно поэтому фрескисты, подчиняясь материалу, создают образы обоб-

<sup>1</sup> Цит. по: Лазарев, В. Н. Микеланджело. Жизнь и творчество. — М., 1964. — С. 53.

<sup>2</sup> Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. — СПб., 1992. — С. 312.

ценно-монументального характера, избегая дробности и «многословия».

К тому же ему следует учитывать, что известь из-за химической реакции плохо сказывается на некоторых пигментах, а при высыхании происходит высветление колорита.

Современные мастера монументальной живописи не часто применяют классическую фресковую технику, предпочитая либо смешанную технику, либо используют новые, часто синтетические материалы.

**Мозаика.** Не менее распространенной классической техникой живописи, используемой в станковом и декоративном искусстве, была мозаика (от *musivum* — посвященная музам) — изображение, составленное из плотно пригнанных друг к другу кусочков разноцветных материалов (гальки, полудрагоценных камней, мрамора, смальты, искусственных сплавов и др.) на цементирующей основе.

В античные времена мозаичные изображения располагались преимущественно на полах домов (Помпеи, Геркуланум, Пренесте), дворцов и терм (Рим, Галилея, Северная Африка). Эллинистические и римские мастера мозаики часто копировали картины греческих мастеров. Они стремились к передаче иллюзии жизни, создавая многофигурные и ландшафтные композиции (ил. 9).

В Средние века мозаика переместилась с полов на стены и своды церквей, созданная из сплава цветных стекол (смальты), она выполняла уже иную смысловую и художественную роль. Согласно средневековой концепции света, в мозаике цвет выступает как блеск, как то, что лучится, отрываясь от поверхности и как бы целиком перевоплощаясь из материи в световую энергию (мозаики храма Св. Софии в Константинополе, храмов в Равенне VI–XI вв.). Такой эффект достигается и за счет того, что кусочки смальты кладутся на поверхность неровно, образуя живописный рельеф, что усиливает важнейшее свойство мозаики: она сама испускает сияние, становится светообразующей.

В эпоху Возрождения, с XVI в. смальтовую мозаику заметно потеснила так называемая «флорентийская», набираемая из более крупных по сравнению с римской, фрагмен-

тов цветных, в том числе и полудрагоценных камней. Это позволяло художникам не только извлекать разнообразные цветовые возможности, но и обыгрывать текстуру материала. Поразительного художественного эффекта достигали мастера XVI–XVIII вв., создававшие декоративные композиции для украшения мебели, а также панно из пластинок натурального камня: яшмы, лазурита, перламутра, сердолика и т. п.

Начиная со второй половины XIX столетия, когда в Петербургской академии художеств было организовано мозаичное отделение, многие памятники были украшены мозаикой, в том числе городские соборы: Исаакиевский и Воскресения Христова (Спас-на-Крови). В эпоху модерна распространенным декором являлись мозаичные панно для экстерьера, например, майоликовые: фриз по эскизу Н. Рериха дома на Большой Морской, д. 35, или интерьера — камин, созданный М. Врубелем в доме Бажанова, ул. Марата, д. 72.

Современные мастера мозаики работают как в русле классической традиции, так и создают изображения из новых материалов и сплавов, часто соединяя собственные свойства мозаики с техниками других видов монументального искусства. Мозаичные панно декорируют общественные здания, спортивные комплексы и станции метро. Важнейшее преимущество мозаики состоит в том, что она вечная, никогда не померкнет ее цвет. Ее выразительные возможности безграничны: от имитации станковых полотен до ярко выраженных скульптурно-живописных решений.

Мозаики средневековых храмов создавали особую световую атмосферу. Той же цели, но по-иному, служили витражи (от *лат.* vitrum — стекло) в готических соборах.

**Витраж.** Витраж — это орнаментальное или сюжетное изображение из стекла или любого другого материала, пропускающего свет. Располагаться он может в окне, двери, перегородке, в виде самостоятельного панно. Окрашенные стекла, заполняющие любые проемы, существенно влияют на восприятие интерьера, усиливая его художественную выразительность.



Витраж был известен уже в Древнем Египте (II тысячелетие до н. э.). В раннехристианских базиликах Рима и Равенны заполнением оконных рам служили алебастр и селенит, которые приглушали яркий свет внутри и создавали своеобразный декоративный эффект благодаря игравшему в полумраке узору естественных прожилок. В X–XII вв. в романских храмах появляются сюжетные витражи из кусков цветного стекла, вырезанного по контуру изображений и скрепленного свинцовыми полосками.

Окрашенный цвет витражей призван был преображать интерьеры соборов, чтобы возвести души верующих к истинному свету — Богу. Поясним нашу мысль. Для всей средневековой христианской традиции субстанции золота и стекла имели сакральное значение, почитались как знаки или символы света. Образ света в качестве духовного символа имел по меньшей мере две грани — ясность и блистание, которые по-разному материализовались в церковном искусстве Византии и Запада. Византийская смальтовая мозаика отражает и преломляет, но не пропускает свет, поэтому блистание ее, как и золота, непрозрачно. В витраже, напротив, важна именно прозрачность стекла.

Свет витража в соборах выступает, таким образом, как ясность, ведущая к познанию бытия.

В заключение отметим, что в романских храмах изображения на толстых стеклах были крупного размера. Свинцовые перемычки не всегда следовали контуру фигур и атрибутов. В XIII–XIV вв. витражисты в больших и высоких оконных проемах достигли удивительного художественного единства каркаса и живописи на прозрачной основе. Примером тому служат французские собор Парижской Богоматери (XII–XIV вв.) (ил. 10), соборы в Шартре (XII–XIII вв.) (ил. 11), Реймсе (XIII в.), диаметр большой розы на фасаде которого 11,5 м, собор в Амьене (XIII в.), церковь Сен-Шапель (XIII в.), где приглушенный блеск мозаик звучен прозрачному рисунку великолепных витражей.

Сочетание цветов в витражах было обусловлено их символическим значением, в период высокой и зрелой готики оно приобрело необычайную разработанность оттенков. Сюжетные циклы в храмах, раскрывающие историю Ветхо-

го и Нового Завета, располагались по определенной иконографической схеме, символически соотносились друг с другом. Витражные композиции, находившиеся на разных фасадах, взаимно отсвечивая в буквальном и метафизическом плане, настраивали прихожан на аналогическое, т. е. возвышенное, а в готическом искусстве и с оттенком мистической экзальтации, познание.

Опыт средневековых витражистов побуждал художников Нового времени к созданию живописи на стекле, но к каким бы результатам они ни пришли (витражи У. Морриса в Саутгейте, 1862; «Рыцарь» М. Врубеля, 1890; оконные витражи на лестницах зданий эпохи модерна (ил. 12) и в капелле Четок в Вансе А. Матисса, 1950; витражные панели для Института искусств в Чикаго «Окна Америки» М. Шагала, 1977), ослепительная красота прозрачных цветных окон соборов Западной Европы XI–XV вв. неповторима. В настоящее время используются как принцип классической техники (Тиффани) витража, так и накладной, расписной, пленочный и комбинированный — по способу изготовления, а также применяются различные технологические способы, например, пескоструйный способ, травление, гравировка, фьюзинг и др.

**Масляная живопись.** Одной из самых широко распространенных, хотя и относительно молодых, является техника масляной живописи. Масляные краски, известные еще в античную эпоху, были забыты, вытеснены мозаикой, фреской, витражом и темперой. Воссоздателем был или, точнее сказать, вновь разработал технику письма маслом нидерландский живописец XV в. Ян ван Эйк. Он автор знаменитого Гентского полиптиха (многочастная икона) (1426–1432, Гент, собор Св. Бавона) — программного произведения нидерландского Возрождения. В закрытом виде алтарный образ содержит 8 секций (или 12, если считать изображения сивилл и пророков), а в открытом — 12 изображений. Художник, создавая образ Вселенной, благоговейно и молитвенно пишет божественно устроенный мир. По меткому суждению Панофского, Ян ван Эйк в своем восприятии мира и передаче его предметной сущности живописными средствами пользуется одновременно микроско-

пом и телескопом. Художник передает облик людей и природы, достигая при этом невероятной натуральности, доходящей до иллюзорности, во многом благодаря изобретенной им технике письма. Масло позволило ему добиться глубины и мягкости тональных переходов цвета, скрупулезной трактовки мельчайших деталей. Нидерландские мастера XV в. всегда писали на деревянных досках, покрытых белым грунтом, — подготовительным слоем, состоящим из рыбьего клея и мела. По традиции, идущей от иконного левкаса, поверхность грунта шлифовалась. Красочная поверхность, нанесенная тонкими слоями на такую основу, обладает своеобразным эффектом мягкого свечения. В последней четверти XV в. итальянцы ввели в употребление холст, а позже — и цветные грунты. Следует отметить, что на ранней стадии развития техники масляной живописи многими мастерами применялась темпера как подмалевок. В некоторых произведениях это создавало явный структурообразующий эффект, часто сопряженный с локальной характеристикой цвета. Темпера служила основанием для последующих слоев масляной краски, контрастных по тепло-холодности по отношению к ней, придавая таким живописным произведениям своеобразную интонацию.

Связующим элементом этой излюбленной всеми живописцами краски является жидкое растительное масло: льняное, маковое, ореховое, пихтовое. Оно долго сохнет, поэтому работу можно вести долго. В процессе письма можно снять мастихином красочную массу, можно смывать специальными разбавителями, можно применять разнообразные приемы, например, плотной пастозной живописи, когда рельеф краски организует структуру работы (такой манерой пользовались Ван Гог и Жорж Руо).

Начиная с XVIII в., пигменты стали значительно разнообразнее, наряду с традиционными земляными красками, полудрагоценными камнями (лазурит), красками, получаемыми из растений и насекомых, появляется больше окислов металлов и красящих веществ химического происхождения. Это позволило художникам применять необычайно широкую красочную шкалу, но их подстерегает особая опасность: несоблюдение технологического процесса часто при-

водит к потемнению, прожуханию, оседанию и шелушению красочного слоя. Именно по этой причине безвозвратно «погасли» краски пейзажей барбизонцев, очень сильно изменилась картина Куинджи «Ночь на Днепре». Посетители музеев обращают внимание на некоторые полотна, имеющие общий желтоватый или мутноватый тон. Это происходит из-за взаимодействия покрывного лака и красочного слоя. Но эта беда поправима, реставраторы возвратят холстам утраченную чистоту и ясность цвета.

Масляной краской можно писать на холсте, дереве, картоне и бумаге, она хорошо сцепляется с ними. Для того чтобы ускорить процесс высыхания масла и достичь большей свободы письма, мастера пользуются сиккативами и смолами.

Почему же так привлекательна для большинства «картинщиков» масляная живопись? Особое ее свойство — пластичность, именно в живописи маслом остается след от движения кисти художника, сохраняющий всю непосредственность «дыхания» живописного процесса. Ни классическая темпера, ни фреска, а тем более мозаика не знают такого фактурного разнообразия, как масло. Приемы письма, обусловленные составом красок, тоже многообразны. Можно вести картину несколько лет, нанося каждый последующий слой на подсохший, или, наоборот, писать быстро, в один прием, пастозно строя живописным рельефом композиционную структуру холста.

Закрепленные в фактуре следы движения порывистой, легкой, напряженной, быстрой или, наоборот, медленной и тщательной кисти, энергичного мастихина или любого другого инструмента можно назвать «живописной кинетикой» или точнее — «поверхностными линиями». Приведенное выше описание трехстадийной работы Тициана маслом свидетельствует о том, какими приемами письма мог пользоваться живописец, «вызывая к жизни образы, возникшие в его душе». Мазок и пастозность красочного слоя, в сочетании с лессировками в их динамически взаимообусловленных и пересекающихся отношениях, начиная с XVI в., станут на несколько веков основой живописной системы.

Непревзойденными мастерами, писавшими в многослойной классической технике маслом, были художники Джорджоне, Тициан, Веронезе, Пуссен, Рубенс, Рембрандт, Вермеер Делфтский.

Назовем основные составляющие красочной структуры в ее классическом проявлении: пропись, основной слой или подмалевок, моделировка цветом и лессировки. Пропись — первая стадия работы живописца над картиной, выполнялась, как правило, одной земляной краской — умброй или сепией, возможно применение трех, значительно реже — четырех красок. Смысл этой стадии структурообразующий, т. е. организация пространственно-масштабных отношений элементов изображения. Нечто подобное осуществляли в подготовительных картонах фрескисты. Иногда мастера XVII в. не закрывали этот слой в законченных произведениях, так, в картине Рубенса «Персей и Андромеда» видна пропись в периферийных ее частях.

Второй слой — подмалевок. Этот слой составляют корпусно нанесенные белилами мазки уточняющего, моделирующего характера. Художник по-разному пишет свет в зависимости от художественных задач в разных стилистических системах. Нидерландские живописцы предпочитали прописывать обнаженные части тела тонким красочным слоем на основе белил в отличие от аксессуаров, одежды и среды. Этот прием называется инкарната. Прекрасный пример такого решения — образы Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова Гентского алтаря Яна ван Эйка. Оговоримся, что строгая моделировка одной краской здесь смягчена имприматурой (цветовой тонировкой грунта или любой красочной поверхности).

Основной слой мог выполняться как маслом, так и темперой. Мы имеем уникальную возможность увидеть этот этап живописного процесса в работах мастеров XVI–XIX вв. Сравните, как по-разному соотносятся пропись и подмалевок в картинах Джорджоне «Юдифь» (голова Олоферна), «Воскрешение Лазаря» Веронезе, «Поклонение волхвов» Рембрандта (Эрмитаж) (ил. 15) и в эскизе Александра Иванова «Явление Мессии» в фигурке мальчика, вылезающего из воды (ГРМ). В холсте Джорджоне белилами уточняется

объем значительно более характерный, чем читающееся, мягко промоделированное, идеальное лицо Юдифи; у Веронезе в неглубоком рельефном пространстве белой краской мощно лепится пластика фигур; Рембрандт создает ощущение пространственных глубин, их динамического противопоставления и подвижного освещения; в картине А. Иванова белильный слой, выполняя роль светотеневой моделировки формы, служит одновременно цветовой подкладкой, чтобы после прописки охрой на теле мальчика возникли холодные рефлексy.

Поверх подмалевка обычно наносится корпусный слой, в котором определяются основные цветовые отношения. Последний слой — лессировки, призванные придать картине завершенность, блеск красок, «дыхание». Понятие лессировки употребляется в двух основных значениях: как технический прием работы и как завершающая стадия письма.

В зависимости от композиционно-фактурных качеств предшествующих красочных слоев применяются разные лессировочные приемы: тонировка, моделировка и ретуширование. Мастера классической живописи, как правило, прописывали моделирующей лессировкой лицо и тело, но достаточно часто, как это делал, например, Тициан, использовали все способы лессировок в одном холсте. Бессмысленно перечислять все возможные секреты живописной «кухни» старых мастеров. Отметим главное: художник начинал картину с теплой прописи, затем писал холодными красками, строя форму, чтобы вернуться к теплomu тону в завершающей лессировке. Просвечивая одна сквозь другую, краски создавали редкостную красоту цвета и фактуры, воспринимаемую по-разному при естественном свете и в освещенном электричеством интерьере.

В соблюдении трехстадийной последовательности письма старые мастера выражали внутренний процесс творчества — сначала рисунок, затем светотень, потом цвет. Живописцы Нового времени стремились смешать эти стадии, предпочитая манеру письма в один прием.

Одним из самых ярких художников, в чьем творчестве своеобразно соединились принципы классической (музей-

ной) живописи и языка искусства XX в., был Поль Сезанн. В его работах, как и в произведениях его последователей и большинства мастеров нашего времени, воплощается пластическая идея: в холсте все, от первого до последнего мазка, есть одновременно рисунок, форма и цвет. Сезанн не случайно любил говорить «не моделировать, а модулировать цветом».

Завершая краткий экскурс в историю техник живописи, заметим, что зрителю, стремящемуся постичь смысл произведения данного вида искусства, это нужно не только для того, чтобы понимать значение слов «фреска», «энкастика», «темпера», главное в другом. Технику живописи нужно определять не только как сумму различных действий и приемов, обусловленных свойствами материала. Это сложная часть творческого процесса, объединяющая в одном лице и сочинителя, и исполнителя. Что имеется в виду? Произведение искусства есть нерасторжимое идеально-материальное целое, в котором материальный носитель играет огромную роль. Вне работы творческого воображения художника, его композиционного мышления нельзя рассматривать и технику его письма.

Для того чтобы узнать живописный почерк мастера, необходимо представлять себе, как художник мыслит в материале. Вспомним, например, картину М. Врубеля «Демон сидящий». «Образ гордый и печальный» нельзя понять без огромных фантастических цветов, словно сделанных из драгоценных камней (ил. 16). Они написаны маслом, плотной красочной пастой, не столько кистью, сколько мастихином, самой манерой кладки напоминая работу мозаичиста. Интересна история возникновения этого мотива. Сохранился эскиз стилизованных тюльпанов, сделанный Врубелем для каминного экрана в Абрамцеве, граненость форм цветов в холсте была подсказана живописцу фактурой камня и дерева. Все это свидетельствует о том, что Врубель, добываясь нужного ему художественного результата и сопрягая свойства материалов разных видов искусств, привнес в живописную ткань специфическое качество.

Технику масляной живописи предпочитают станковисты. В настоящее время масло — самая широко распростра-

ненная техника. Возможно, это связано с тем, что картина наиболее автономна от конкретной архитектурной среды. Техника *alla prima* позволяет современным живописцам писать раскованно, динамично, в соответствии с нашим стремительным веком. К тому же относительная техническая легкость дает возможность выразить в творческом акте свое понимание мира.

Среди новых живописных технологий и приемов следует назвать **акрил**. Связующим его является водная суспензия синтетических смол, коалесцентные вещества и стабилизаторы, используются земляные и синтетические пигменты. Широкое распространение акриловая краска получила из-за своих неоспоримых возможностей. Она позволяет художнику писать как пастозно, создавая рельефную фактуру, так и применяя классическую многослойную технику письма, и в один прием, как акварелью или темперой. Цвет акрила интенсивен, устойчив, поэтому им часто пользуются для станковых, монументальных и декоративных работ. Акриловая краска быстро сохнет, что является одновременно достоинством и недостатком техники для живописца.

Одной из ныне распространенных техник является **аэрография**, осуществляемая с помощью прибора, распыляющего краску сжатым воздухом. Изобретена в 1876 г., в настоящее время напыление аэрографом можно наносить локальной краской и достигать тончайшие тональные переходы на любой грунтованной основе с соответствующей ей составом краски.

**Пастель и акварель.** Среди различных техник пастель (от фр. *Pastel*) можно назвать принадлежащей живописи и графике, с абсолютной точностью определять ее принадлежность к этим видам искусства не всегда возможно. Пастель — бархатистый, сыпучий, довольно хрупкий мягкий материал, в пигмент которого входит мел, отсюда и ее утонченные цветовые характеристики. Связующее — клей, камедь, но в значительно меньшем количестве, чем в акварели, поэтому завершённую пастельную работу необходимо фиксировать. Происхождение пастели относят к эпохе Возрождения, а излюбленной она становится у художников рококо (Ф. Буше) и других мастеров XVIII в. (Ж.-Б.-С. Шарден,



М.-К. Латур, Ж.-О. Фрагонар), обращались к ней и живописцы XX в. (З. Серебрякова, Н. Тырса и многие другие). Каждый из них в соответствии со своей индивидуальной манерой использовал растушевку, эффект оптического смешения, штриховку и иные приемы, тонко нюансируя цвет и тон, но также прибегая к контрастным, сочным цветовым отношениям.

Акварель (от *фр.* aquarelle), которая также считается пограничной между живописью и графикой. Связующее акварели — клей гуммиарабик, иногда с добавлением меда, траганта, разводится водой. Художественные свойства ее проистекают из ее технических свойств. Она прозрачна, быстро высыхает, основой для нее является бумага, часто специальных сортов. Этой краской можно писать многослойно, в один прием и «по-сырому». В последнем случае требуется очень быстрая работа импровизационного характера. Техника акварели известна с древних времен, ее применяли в Средние века и в эпоху Возрождения, но только в XVIII столетии она приобретает самостоятельный статус. Широко известны акварели А. Дюрера, Д. Тернера, К. Брюллова, П. Соколова, А. Н. Бенуа, А. Фонвизина, В. Конашечича, Т. Мавриной и многих других.

## ВИДЫ ЖИВОПИСИ

Чтобы полноценно воспринимать живописный образ, нужно представлять себе, для чего он предназначен, т. е. знать функцию произведения. В самом общем виде можно сказать, что вид живописи определяется его функцией.

**Монументальная живопись.** В Древнем Египте стены погребальных камер, которые из живых никто не должен был видеть, покрывались изображениями сцен трапез, охоты, принесения даров.

По представлениям древних египтян это было необходимо для продолжения жизни в царстве Осириса. Рельефные композиции часто раскрашивались ограниченным набором красок, определяемых цветовым каноном. Каждый цвет имел определенное сакральное значение, но вместе с тем удивительно точно отражал в абстрагированной худо-

жественной форме реалии земного бытия. Образы древне-египетских рельефов, в соответствии с воплощенной в них идеей Вечной жизни, отличала монументальность пластического воплощения. Величаво значительными представляли они перед лицом вечности. Вне пространства подземных гробниц их существование не имело смысла.

Обусловленность изображения архитектурной средой — главное качество монументальной живописи. И хотя такие сцены в искусстве Древнего Египта достаточно часто называют росписями, это не живописные произведения, а чаще всего раскрашенный рельеф со всеми присущими скульптуре качествами. Тем не менее, несомненно, эти рельефы оказывали влияние на монументальную живопись. Приведем в качестве примера поразительную настенную роспись XIV в. до н. э., найденную во дворце Эхнатона: две юные грациозные царевны, одна из которых непринужденным ласковым жестом касается подбородка своей сестры. Ощущение естественности, какой-то доверительной интимности усиливает цветовое решение, построенное на сочетании сближенных отношений розовых, песчаных и золотистых тонов, оттененных мелкими голубыми вкраплениями орнамента подушек. Точки темных бус и другие украшения подчеркивают прелестную наготу полудетских фигурок. Подобных росписей египетское искусство до амарнского периода не знало.

Монументальная живопись неотделима от архитектуры. В этом плане наиболее впечатляющими образцами являются витражи, мозаики и фрески средневековых храмов. Они обладают и другими сущностными признаками этого вида изобразительного искусства — художественно-смысловым единством с литургическим действием. Храм являлся духовным центром, путеводной звездой как для нации, так и для отдельной личности, и характер убранства соборов в полной мере отвечал этой задаче. Воздействие на верующих было тем проникновеннее, что оно осуществлялось с помощью всех видов искусств в их синтезе. Таким образом, настенные и подкупольные росписи, витражные окна входили составной частью в общий художественный ансамбль. Сюжетные изображения в соборах в зримых образах явля-

ли путь вселенской истории, воплощавшийся в обширных живописных циклах, создание которых было важнейшей чертой монументального искусства. Еще одним отличительным качеством монументальной живописи является воплощение глобальных идей, значительных тем, источниками которых могут быть государственный заказ или частное лицо. Храмовая, дворцовая и предназначенная для других общественных сооружений живопись отличалась грандиозностью художественного решения. Примеров тому великое множество. Достаточно вспомнить написанные во славу рода Гонзага фрески Мантеньи, «Историю святого креста» Пьеро делла Франческа, росписи палаццо Барберини для утверждения значительности личности главы дома, папы Урбана VIII, выполненные Пьетро да Кортона, серию мифологических и исторических композиций, созданных для венецианских патрициев итальянским художником Дж.-Б. Тьеполо. В искусстве XX в. известны произведения П. Пикассо (ил. 19), Д. Сикейроса «Новая демократия» и «Полифорум» (Мехико), а также многочисленные витражи и керамические панно Ф. Леже.

*Декоративная живопись.* Декоративная живопись, как и монументальная, тесно связана с архитектурной средой. Но в отличие от монументальной живописи с масштабностью ее цикловых композиций или композиций единичных, но «вмещающих большое время», произведения декоративной живописи в большей мере отвечают потребности украшать интерьеры и экстерьеры зданий, подчиняясь в большей степени архитектурным формам.

Выделим несколько характерных образцов: в древних Помпеях были найдены декоративные росписи, названные исследователями по производимому ими художественному эффекту «инкрустационными», «перспективно-архитектурными», «канделябрными». В первом случае римские живописцы расписывали объемные архитектурные элементы (дом Саллюстия), во втором — достигали живописными средствами искусной имитации архитектуры, что создавало ощущение раздвигаемого пространства, а в последнем подчеркивали плоскости стен, помещая на них изображения трельяжей, канделябров, гирлянд, цветов, орнамен-

тов, что создавало уютную атмосферу жилого интерьера. Найденные античными живописцами принципы декорирования получили дальнейшую разработку в творчестве мастеров от Средних веков до наших дней.

Одним из часто встречающихся приемов изобразительных декораций являются плафоны (от *фр.* *plafond*) — роспись потолка либо сюжетная, либо воспроизводящая сложные построения архитектурных форм, призванная иллюзорно осуществлять прорыв в пространство. Художники барокко предпочитали плафонную роспись многим другим видам живописи, потому что она позволяла им соперничать с архитектурой. Характерно, что во многих интерьерах барокко плафонные композиции не только воплощают образ неба с облаками и «небесными жителями», но и имитируют купол и подкупольное пространство, пронизанное светом. При помощи только живописной поверхности мастера XVII–XVIII вв. создавали мистический эффект переживания пространства, когда у зрителя смещались представления о реальных и идеальных формах бытия (А. Поццо, плафон церкви Сант-Иньяцио, Рим).

Плафоны могли исполняться в любой технике: фрески или маслом на холсте, натянутом на подрамник. Иногда термин «плафонная живопись» употребляется в этом, более узком значении. Непревзойденными мастерами «панорамного иллюзионизма» были также Б. Перуцци, В. Скамоцци и прославленный П. Гонзага, осуществлявший свои архитектурные фантазии в Павловске и в Архангельском.

Гонзага был не только прекрасным архитектором, но и очень известным театральным декоратором. Его способности в этой области особенно ярко проявились тогда, когда он стал художником эрмитажного театра. Его успех был столь значительным, что театральная и художественная публика Санкт-Петербурга съезжалась в театр только для просмотра его декораций, без спектакля. Гонзага поражал своих современников тем, что его «театральная архитектура» казалась подлинной, но вместе с тем исполненной романтического вдохновения.

Заметим, что провести границу между монументальной и декоративной живописью, особенно если это относится к

произведениям классических периодов, бывает достаточно сложно. В определении этого вида изобразительного искусства надо исходить из характера образа и духовного контекста эпохи.

В XVIII в. во Франции в рамках стиля рокайль для создания камерной изысканной атмосферы дворцовых интерьеров были разработаны такие формы декоративной живописи, как небольшого размера настенные панно (от *фр.* *panneau* — доска), помещаемые, как правило, между зеркалами, над изящными консольными столами и банкетками.

Одним из тех, кто прославился в этой области, был Ф. Буше, автор пасторальных и шаловливо-эротических мифологических сцен. Его работы, выполненные в тонких, сближенных цветовых отношениях, напоминают шпалеры. Это сближение станковых и собственно декоративных форм было показательным для стиля придворного живописца Людовика XV. Для большего художественного единства с убранством помещений обрамление панно делалось орнаментальным.

Получили распространение декоративные или сюжетные композиции аллегорического содержания, расположенные над дверными или оконными проемами, — десюдепорты (от *фр.* *dessus de la porte* — над дверью).

Тенденция к живописности внутреннего пространства, характерная для стиля рококо, повлияла и на плафонную роспись, она больше не обманывает глаз, не дразнит воображение прорывами в небесную сферу, она мягко, непринужденно, «игриво» согласуется с рельефным орнаментом, канделябрами и зеркалами.

**Театрально-декорационная живопись.** Особой областью, о которой можно объективно судить, если размышлять о зрелищных искусствах, является театрально-декорационная живопись. Истоком творчества художников в театре, конечно, были древние религиозные мистерии. Оказывали влияние на развитие художественного оформления спектакля и сценические действия Античности и Возрождения.

В Средние века театральной сценой иногда являлись паперти готических соборов. Таким образом, прекрасными

декорациями представлений были фасады, а точнее, порталы храмов.

Только в эпоху Возрождения можно отметить появление художников театра, которых называли сценографами. Сценическому действию отдавалось довольно узкое пространство просцениума, всю остальную часть сцены, ее середину и глубину заполняли перспективными декорациями, создающими иллюзию реальной глубины. Изобретение такой декорации приписывают архитектору Донато Браманте (начало XVI в.), но совершенно очевидно, что это открытие было подготовлено перспективными исканиями художников XV в. Среди первых ренессансных декораторов называют феррарского мастера Джованни да Удини и римского — Бальдассаре Перуцци. Любопытно отметить, что один из образцов театральной архитектуры Возрождения сохранился до наших дней. Это знаменитый театр Олимпико в Виченце, а его создателем был известнейший архитектор Андреа Палладио.

Декорации театра «Глобус» (1598) в Лондоне, широко известного благодаря Шекспиру, были очень похожи на испанские — деревянные сооружения, прообразом которых служили гостиничные дворы. Они размещались в глубине сцены. Эта конструкция была ярусной, с обилием ниш, галерей и карнизов. Другие элементы декорации были чрезвычайно лаконичными: кресло, например, обозначало дворец, а дерево — лес.

В XVII — начале XVIII в. прославленными художниками-декораторами были члены семьи Биббиена, осуществлявшие в своих архитектурных фантазиях иллюзорную прямую перспективу. Они эффектно использовали сложные ракурсы и светотень. Творчество десяти художников четырех поколений Биббиена повлияло на формирование самобытных сценографов Дж. Валериани и уже упоминавшегося Гонзага, с именами которых связана новая эпоха в русском театрально-декорационном искусстве. Уроки театрального перспективизма стали определяющими для России в XVIII — начале XIX в. После периода исканий с 1880-х гг. начинается подъем в сценической живописи, когда в Мамонтовскую оперу приходят такие

выдающиеся художники, как В. Васнецов, В. Поленов, М. Врубель и К. Коровин.

Отныне роль художника театра стала особо значительной; декорация могла определять образ спектакля (Л. Бакст, Н. Рерих, К. Малевич, П. Пикассо, Ф. Леже, Н. Акимов, Д. Боровский, М. Шемякин).

Рассматривать художественные качества театрально-декорационной живописи нельзя без анализа всех составляющих сценического образа.

**Станковая живопись.** Станковая живопись — младшая сестра среди своих родственниц — монументальной и декоративной, правда, дата ее рождения двойная: Античность и Возрождение. В отличие от своих более «почтенных по возрасту» живописных «сестер», она пожелала стать самостоятельной, отказаться от сковывающей ее действия «родительницы» — архитектуры, и жизнь ее была полна превратностей. Так можно было бы начать рассказ о станковой живописи, обращаясь к юной аудитории.

Термин «станковая живопись» объясняется в словарях как «живопись, созданная на станке», т. е. выполненная художником на мольберте. Это толкование верно лишь отчасти. Если значение слов «монументальный» (от *лат.* *monere* — напоминать) и «декоративный» (от *лат.* *decorare* — украшать, прославлять) в определенной мере характеризует их как вид искусства, то предназначение станковой живописи из ее названия можно вывести лишь опосредованно.

Мы часто употребляем как синонимы выражения «станковое живописное произведение», «картина», «холст», «полотно», что вполне правомерно. Действительно, станковая живопись — это прежде всего картина, которая имеет свою историю. Из описания Плиния нам известно о состязании двух прославленных древнегреческих художников — Апеллеса и Протагора, живших в IV в. до н. э. Не рассматривая суть их творческого соперничества, отметим, что это были живописцы, которые демонстрировали друг другу картины, поставленные на мольберт.

Существует достаточно много литературных описаний произведений античной живописи, до нас дошли лишь имена создавших их художников: Полигнота, Зевксиса, Паррасия,

Деметрия и Силаниона, к сожалению, оригинальных их творений не сохранилось. Есть основания полагать, что выполнялись они на пинаках — досках, как уже упоминалось, восковой темперой. Косвенным подтверждением распространения древнегреческих пинак служит уникальное сочинение «античных экскурсоводов» Филостратов (II–III вв.), само название которого симптоматично — «Картины, или Образы».

До сих пор ученые не пришли к единому мнению о подлинности картин, описываемых Филостратами, но для истории станкового живописного произведения очень важен следующий факт — не только в древности, но и в византийские времена ценили их труд, и Возрождение, ведомое Филостратами, с увлечением изучало картины античных художников.

Настоящее возрождение, точнее, второе рождение станковой живописи произошло, конечно, в XV в. в Италии.

Но вернемся еще раз к словарному определению, ведь и средневековую икону можно причислить к тому, что выполнялось на мольберте, и по этому признаку назвать ее станковой. Суть любого образа, а иконного особенно, не в том, в каких условиях создавалось произведение, а для чего и для кого оно творилось.

Икона для иконостаса была иной, нежели икона выносная или поклонная, а тем более написанная для красного угла жилища верующего, она была необходимым элементом сакрального действия или пространства. Икона никогда не вычленялась из сакральной среды, картина же, наоборот, выделившись из архитектурного ансамбля, обретая автономность, становится миром в себе, миром, который зритель воспринимает уже иначе, чем икону.

**Икона** — только образ, ведущий к первообразу. Поскольку цель иконы лишь «приоткрыть завесу над сокрытой истиной»<sup>1</sup>, она есть лишь некая проекция смысла, именно поэтому она не нуждается в обрамлении, в раме.

Картина же в ее понимании, сложившемся в эпоху Ренессанса, есть мир, воплощенный в телесных видимых фор-

<sup>1</sup> Фотий. Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1962. — Т. 1. — С. 338.



мах, которые и воспринимаются как таковые. Концепция ренессансных художников принципиально зрительна. Леонардо это формулирует следующим образом: «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира?»<sup>1</sup> Глаз для него — «окно души», как холсты живописцев — своеобразные окна в природу, отныне заключенные в раму. Позиция возрожденческого зрителя по сравнению со средневековым становится иной, предстояние перед образом переходит в диалог, картина эпохи Ренессанса призывает к активному сотворчеству.

Начиная с XV столетия, станковая живопись — неотъемлемая и очень заметная часть художественного процесса. Это, видимо, объясняется тем, что непосредственный диалог, завязавшийся между художником и зрителем, нельзя было прервать, он был интересен и значим для обеих сторон. На протяжении пятисот лет язык общения был чрезвычайно разнообразным: от ясно построенного, выпукло образного, до языка намеков и ассоциаций, от нравоучительного и критического до «невнятного бормотания», но об этом разговор пойдет дальше.

**Миниатюра.** Среди других видов живописи следует отметить миниатюру (от *фр.* *miniatur*, *лат.* *minium* — киноварь). Ее происхождение восходит к древнеегипетским временам, когда писцы употребляли красную краску на папирусах. В Средние века в манускриптах монахи-художники выделяли киноварью или пурпуром заглавные буквы или первые строки, отсюда пошло выражение «писать с красной строки». Впоследствии миниатюрой стали называть произведение небольшого размера.

Возникнув как декоративная роспись страницы рукописной книги и первоначально подчиненная начертанию текста, миниатюра приобрела в разных странах к концу средневековой эпохи самостоятельное художественное значение, иллюстраторы расцвечивали — «иллюминировали» рукописи священных писаний христианской и буддистской религии (Библия, Псалтирь, молитвенники и свитки). Наряду с ними покрывались цветными сюжетными

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи. Книга о живописи. — М., 1934. — С. 68.

украшениями страницы летописей, исторических хроник, народного эпоса и светской поэзии.

В искусстве Дальнего и Ближнего Востока миниатюра имела давнюю и развитую традицию. В Китае, например, с VII до XVI в. миниатюристы создавали на веерах, экранах и ширмах утонченные по стилистике живописные композиции, сюжетами которых были и образы буддистских божеств, и сцены из жизни знати, и философские диспуты, и прогулки красавиц. Как в станковой живописи, так и в работах небольшого размера ценились пейзажи («горы — воды», «цветы — птицы»). Выполненные на шелке, они впоследствии наклеивались на твердую основу, из них сплетали альбомы. Альбомные произведения сами становились предметом литературных бесед, составляли бесценные коллекции миниатюр знаменитых мастеров при дворах императоров и вельмож («Дикие утки в камышах», Хуан Цюань, X в., Пекин, музей Гугун).

Индийская миниатюра известна еще с XI в. Она украшала так называемую Гуджаратскую рукопись на пальмовых листах. В Индии существовало много живописных школ в этой области изобразительного искусства: бенгальская, непальская, раджпутская, могольская XII—XIX вв. Выделим из них последнюю. Наиболее интересный ее период — XVI—XVIII вв. Могольская миниатюра замечательна тем, что ведущими среди ее качеств являются реалистические устремления и чисто светские интересы. Немалую роль в обретении этих черт сыграла миниатюра Средней Азии. Миниатюра Ирана, отличающаяся поразительной чистотой и звучностью цвета, напоминая узорностью и колоритом ковер, была тесно связана с литературой, любовной лирикой. По-иному было в могольской школе. Краски стали плотнее, цветовые контрасты смягчились. Для художников этой школы характерен интерес к конкретной личности, к хронике, историческим событиям (серия иллюстраций так называемых «Мемуаров» султана Бабура «Баbur наме»).

Предвосхищая в Европе появление станковой живописи, миниатюристы подробно и детально воплощали красоту земного мира. Уникальным в этом плане является знаме-

нитый «Часослов герцога Беррийского» (1411–1416), иллюминированный братьями Лимбургскими. Миниатюры в нем, посвященные временам года, передают мерное течение жизни.

Совсем иным, «небесным духом» проникнуты листы Евангелия Хитрово (конец XIV — начало XV в.), созданные гениальным Андреем Рублевым. Символ евангелиста Матфея, вписанный в золотой круг Ангел в голубом, мягко взметнувшимся одеянии, рождает ощущение света и гармонии.

В ранневизантийскую эпоху кроме книжной миниатюры создавались мозаичные иконы, складни, расписные образки. Особую известность в Западной Европе получили лиможские эмали, в отличие от перегородчатых византийских, выполненные в технике выемчатой эмали по золоту и меди и обладающие очень тонким, в результате многочисленных обжигов, живописным эффектом. Если в XIV–XV вв. это были многоцветные изображения редкого изящества, то с XVI в. лиможские мастера стали изготавливать произведения в технике гризайли — белой эмали по-черному или темно-синему фону. Лиможцы выпускали изделия очень высокого художественного достоинства, среди которых большинство имело утилитарное назначение: кувшины, тарелки, реликварии. Однако изготавливались и собственно живописные произведения — складни, триптихи и плакетки (от *фр.* *plaque*) — поверхности маленького размера, покрытые эмалевой росписью, преимущественно на мифологические и библейские сюжеты.

Среди большого числа предметов декоративно-прикладного характера можно выделить изделия, выполненные в технике лаковой росписи и имеющие давнюю традицию в Китае, Японии, Вьетнаме.

В России с конца XVII до XX в. существовала интересная ветвь искусства: художественные промыслы в Федоскино, Палехе, Мстере, славящиеся расписными лаковыми изделиями. Федоскинцы предпочитали изображать сцены из крестьянской жизни, опираясь на произведения русских художников. Они выработали собственный оригинальный стиль, в котором тесно сплелись народные традиции и

профессионализм. Художники Палеха ориентировались на иконопись XVII в., их сюжетный репертуар состоял в основном из сказочных и фольклорных мотивов. Мастера Мстеры, в отличие от Палеха и Федоскино, писавших по черной основе, применяли светлый фон, на котором любили в светотеневой манере изображать природу, обширные пространства, окружая их золотым орнаментом наподобие рамы.

Самостоятельную линию развития имеет миниатюрный портрет, отличающийся большим разнообразием и родственно связанный с эллинистической камеей и римскими медалями, запечатлевшими лица знаменитых людей. Особую популярность получили такие портреты в XVIII–XIX вв. Чаще всего они выполнялись в форме медальонов на округлых или овальных основах из кости, дерева или металла, использовалась, конечно, и бумага. Миниатюристы работали в разных техниках, но предпочтение отдавали масляной живописи и акварели, позволявших им добиваться тонкости исполнения. Главное требование к таким изображениям — создание похожих и вместе с тем одухотворенных образов на память. Миниатюрные портреты предназначались для домашнего интимного обращения. Не случайно медальоны, внутри которых мог находиться портрет, носили на цепочке на шее. В то же время это были своеобразные «мини-галереи» или семейные альбомы.

Мы кратко охарактеризовали различные виды живописи, но, чтобы понять смысл художественного образа, мало знать родословную произведения и то, какими красками оно написано, важно еще понимать язык живописи.

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

Вам, наверное, приходилось оказываться в ситуации, когда вы могли общаться с другим человеком только при помощи жестов и мимики, потому что не знали его языка, а он вашего. Помните это ощущение беспомощности?

Кажется, что произведение изобразительного искусства не требует перевода, «взглянул — и мыслью объял», но тогда почему одни зрители могут часами созерцать карти-

ны или настенную роспись, а другие видят в этом странное соединение красочных пятен или воспринимают только фабулу, считая, что они все поняли? Да, конечно, довольно многочисленная часть публики лишена возможности общения, неспособна понять «собеседника», в данном случае живописное произведение.

В этом разделе мы дадим те представления, без которых начинать постижение чужого языка бесполезно. Даже если вы выучите иностранные слова, без правил грамматики и способов построения речи вы не сможете ни читать, ни разговаривать. Эта «школьная истина» применима и к языку живописи.

Мы уже рассуждали о том, какими красками пользуются художники, для чего предназначались их произведения, теперь обратимся к структуре художественного произведения, благодаря которой и возникает в материале искусства — образ.

Прежде чем мы начнем размышлять о составляющих изобразительной системы, мы должны еще раз напомнить, что в произведении все элементы живописной системы образуют целостность, мы же разъединяем их в тексте только для большей четкости изложения.

**Изобразительная поверхность.** Живописные и графические работы, в отличие от архитектурных и скульптурных, выполняются на плоскости. В этом — одно из главных условий и особенностей их существования. Создавая в красках условную реальность на плоской поверхности, живописец на протяжении многих веков стремился создать иллюзию глубины, пространства и времени, в соответствии с духовными устремлениями людей своей эпохи.

В творческом акте художник разрешает эту профессиональную проблему изображения объема на плоскости, постоянно испытывая «сопротивление» последней. Решение этой проблемы начинается с осознания регулярного поля изобразительной основы. Плоскость, на которой пишет живописец, имеет свои оси координат — вертикальную и горизонтальную, даже в том случае, когда формат не прямоугольный, а овальный или криволинейный. Это наиболее очевидно по отношению к монументальной живописи,

произведения которой создаются в уже организованной архитектурной среде с ее четко обозначенными вертикальными и горизонтальными членениями конструкции.

Зритель, воспринимающий картину, может даже не отдавать себе отчета в том, что он постоянно соотносит изображение на плоскости с тем, что он получил в практике своего реального бытия, что при созерцании произведения он устанавливает такие же горизонтальные и вертикальные ориентиры. Поясним на двух примерах. Вспомните, как вы писали натюрморты с натуры, каждый из вас знает, как трудно в заданном формате передать объемно-пространственные отношения предметов, стоящих перед вами на столе. Воспроизведенные предметы то не помещались на листе бумаги, то оказывались слишком мелкими, то «мешали» друг другу, все эти трудности возникали только потому, что не были установлены системы координат относительно границ изобразительной поверхности.

А теперь проделайте простейший эксперимент. Попробуйте проверить приведенное выше рассуждение об архитектонике холста Шардена «Атрибуты искусства». Возьмите репродукцию этой картины, сверху положите кальку, на которую нанесите контуры предметов натюрморта, предварительно точно очертив границы воспроизведенного полотна. Затем разделите изображение на 4 равные части двумя осями — по горизонтали и вертикали — проведите две диагонали из угла в угол. Что у вас получилось? Вы увидели, как художник организовал изобразительные элементы относительно вертикально-горизонтальных силовых линий поля. Конечно, это только схема, к тому же линейная, но она помогла вам убедиться в том, что любое изображение строится с учетом невидимых, но постоянно присутствующих, а поэтому ощущаемых осей координат на плоскости.

Мы бы не хотели, чтобы нас поняли слишком буквально. Мастер не может не учитывать эту структурную основу, но в процессе творчества он то подчиняется ей, то спорит с нею, т. е. находится с ней в полярных отношениях. Иначе говоря, живописное произведение рождается из своеобразного конфликта плоскости, объема и краски.

Принцип *регулярности изобразительного поля*, который несет гравитационную структуру изображения, определяет и другие элементы живописной структуры, такие, как симметрия и ритм, в свою очередь являющиеся важнейшими составляющими композиционной структуры. Речь, конечно, идет не о математической симметрии, а о связи компонентов живописного полотна в симметричных отношениях. *Закон симметрии* лежит в основе органической жизни. Вы наверняка обращали внимание на то, как устроен цветок, как соразмерны в нем все его части, как в живой природе все соответствует одно другому, наконец, как соотносятся все функциональные системы нашего организма. Симметрия и ритм — взаимообусловленные средства гармонизации форм реального бытия и произведения искусства.

Обратимся к примерам из классической живописи, чтобы понять, как *симметрия* и *ритм* — структурообразующие элементы композиции — помогают уяснить смысл произведения. Сравним в этом плане две картины классицистов XVIII и XIX вв. — Ж.-Л. Давида «Клятва Горациев» (1784, Лувр) и Ф. А. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824, ГРМ). Оба мастера взяли в качестве сюжета историю Горациев. Давид изображает эпизод, когда отец благословляет сыновей на борьбу с братьями Куриациями из Альба-Лонги, исход которой решал судьбу города. Бруни предпочел ту часть истории, когда Гораций убивает Камиллу, потому что она оплакивала одного из погибших врагов. Интересно, что замыслы художников развивались некоторым образом зеркально: Давид сначала предполагал другой поворот темы — «Отец защищает от ликторов Горация, приговоренного к смерти за убийство сестры», а Бруни — «Триумф Горация».

Картина французского мастера, по выражению Э. Делакруа, являет собой образец «мощной и мужественной прозы», чему в немалой степени способствует ясная, четко упорядоченная ритмика холста: если с репродукцией картины «Клятва Горациев» проделать ту же процедуру, что и с натюрмортом Шардена, то вы увидите, что относительно центральной вертикальной оси изобразительной поверхности пластические массы располагаются приблизительно на

равных расстояниях и уравнивают друг друга. Только в левой части работы между фигурой отца и сидящими сестрами возникла большая цезура (от *лат.* caesura — расщепление), а по всей остальной поверхности холста паузы и цезуры распределены достаточно равномерно. Акцентирован центр, там, где встречаются простертые в клятве верности руки сыновей и благословляющая — отца. Большое значение имеет система повторов. Посмотрите: три пролета арок, на фоне которых разворачивается действие из трех групп, и количество ясно воспринимаемых светотеневых зон тоже три. Если мысленно провести вертикальные линии по центральным осям обеих групп и фигуры отца, то плоскость изображения будет разделена на три почти равные части.

Мы выделили только то характерное, что позволяет судить о симметричном членении плоскости. В торжественном, мерном ритме «Горациев» Давида, в чеканно ясной упорядоченной форме выражена тема высокого героического деяния.

В произведении русского живописца Бруни в интонацию «мужественной прозы» вплетаются взволнованно-эмоциональные ноты, они звучат не слишком явно, и это выражается в ритме полотна. В картине «Смерть Камиллы, сестры Горация» все персонажи располагаются в основном симметрично, но в отличие от «Горациев» Давида менее равномерно вписываются в сценическое пространство, они в большей степени смещены в обе стороны от центра. Если в произведении французского художника *оптический* центр почти совпадает с *композиционным* («встреча рук»), то в полотне Бруни композиционный акцент смещен в правую сторону, где Гораций через затянувшиеся паузы предстает в некоей психологической изоляции. Справа не принимающая его толпа, слева сочувствующие Камилле персонажи. По тонкому наблюдению А. Г. Верещагиной, «триумф оборачивается трагедией героя»<sup>1</sup>. Это ощущение рождается из-за протяженности ритмических пауз, своеобразного колебания ритмического ряда, усиленного светотеневым реше-

<sup>1</sup> Верещагина, А. Г. Ф. А. Бруни. — Л., 1985. — С. 38.



нием. Язык жестов, столь характерный для классицистической стилистики, по-разному звучит в произведениях Давида и Бруни. Если в картине французского художника определяющим является мотив воздетых в едином порыве рук сыновей и отца, а склонившиеся в печали сестры с опущенными руками «уведены в тень», то у русского мастера «разговор рук» (выражение Верещагиной) эмоционально контрастен: гневный жест руки Горация противостоит «всплеску» рук толпы и здесь же — «поникшие бессильные прекрасные руки Камиллы»<sup>1</sup>.

Вывод напрашивается следующий: у Давида — концентрация на идее долга и доблести, у Бруни — конфликт чувства и долга. И то и другое нашло убедительное воплощение в ритмической организации обеих работ.

Мы намеренно не коснулись весьма существенных моментов: освещения и цветовых отношений, не уделили внимания выражениям лиц персонажей, опустили подробности истории создания картины и прочее; нам хотелось показать, что, сосредоточив внимание на двух компонентах композиции, можно попытаться извлечь из их анализа основную идею произведения. Разумеется, это сделано только для того, чтобы рельефнее выделить эти элементы из множества составляющих композицию живописного полотна.

**Композиция.** Композиция (от лат. *compositio* — соединение, составление, сочетание) живописного произведения, как и произведения любого другого вида искусства, есть соединение изобразительных элементов как смыслового целого.

Композиция — это форма существования произведения, поэтому для того чтобы понять ее органичную систему, нужно представлять себе ее «генетику» и то уникальное, что приобретается в результате деятельности творческой индивидуальности.

Композиция не может быть разъята на части, так как композиционный процесс охватывает все этапы создания произведения от выбора формата до последнего движения кисти художника.

<sup>1</sup> Там же. — С. 37.

Размышляя о языке живописи, мы, по существу, говорим о составе композиции: ее функции, способах ее гармонизации, об изобразительных средствах, но прежде всего о том, как образуется художественная целостность.

Если понимать композицию как закон, на котором зиждется строение живописного произведения, то одним из его проявлений, помимо регулярного поля, ритма и симметрии, может быть названа *перспектива*.

Понятие художественной перспективы (*perspectiva artificialis*) возникло по отношению к возрасту живописи сравнительно недавно — в эпоху Возрождения, само же это явление существует со времени рождения искусства. Наверное, точнее было бы сказать, что искусство появилось тогда, когда художник смог образно передать свое пребывание в реальном пространстве.

*Художественная перспектива* — это система изображения пространства на плоскости. В ней в живописной форме воплощается то, как осознает себя художник в пространстве мира, иначе говоря, какие он устанавливает связи с природой, Богом и человеком. В зависимости от того, что из этой триады становится в определенный исторический отрезок времени наиболее значимым, и формируется определенная пространственная концепция. Художественное пространство или иначе — пространство в произведении искусства — воплощает то особое чувство пространства, которое пронизывает всю культуру, выражая ее основу. Размышляя о художественном пространстве, мы должны представлять, что постигать ее можно в разных смысловых акцентах, изучая как категории художественной культуры и теории изобразительного искусства. Мы будем в основном обращать внимание на способ организации пространства в произведении искусства, одновременно соотнося с типом культуры или стилевыми особенностями.

В искусствознании не без влияния ренессансных теоретиков сложилось терминологическое обозначение разных перспективных систем: прямая, обратная, параллельная, ортогональная, сферическая, есть и более частные определения — «лягушачья», «с высоты птичьего полета».

Анализируя композицию произведения, нужно исходить из того, что выражает пространственная структура данной вещи, т. е. каково мировидение художника, а не только искать приметы перспективных построений по указанному терминологическому реестру. В картине могут одновременно присутствовать и прямая, и обратная перспективы, причем в каждом отдельном случае это может быть обусловлено разными причинами.

***Пространство мира и пространство картины.*** Уже Поль Сезанн поразил своих современников особой, «неправильной» перспективой, смещенными пространственными зонами, наплыванием глубины на первый план, изображением словно закачавшегося мира. Еще в большей степени удивляет своей совершенно неожиданной с точки зрения классических принципов организацией пространства П. Пикассо, например, в серии работ «Художник и модель». В своих произведениях Пикассо демонстрирует своеобразную художественную игру несопоставимых масштабов, словно «выхватывая» своих персонажей из разных пространств, что рождает ощущение пребывания в разных временных измерениях всех участников действия художника, природы, зрителя.

На самом деле эти «неправильности» — искривление перспективных построений и картинах Сезанна «Берега Марны», «Гора Сент-Виктуар» — имеют свою художественную логику, неслучайно исследователи назвали пространственную концепцию Сезанна сфероидной. Сезанн, стремившийся «оживить Пуссена на природе», одновременно желавший преодолеть импрессионистическую изменчивость мира, тяготел к созданию устойчивого, незыблемого образа природы. Именно поэтому все элементы сотворенного им мира существуют словно в замкнутой сферической структуре. Мы можем вспомнить в качестве характерного примера картину «Большая сосна близ Экса» (Эрмитаж) (ил. 17). Как-то Н. Пунин остроумно заметил, что если извлечь из картины Сезанна сосну, то останется пустой холст. Действительно, все компоненты изображения сцеплены друг с другом на всех уровнях многослойного письма по принципу взаимного проникновения. Могучая сосна является своеоб-

разным центром мироздания, плотно врастая в землю и упираясь кроной в небо, она одновременно направляет свои упругие ветви в глубину дали и вытягивает их на первый план пейзажа, как бы охватывая, обнимая и в то же самое время вмещая бесконечность мира. Это переживание пространства усиливается типично сезанновским сопоставлением пространственных планов: сосны, приближенной к зрителю, и далеко отодвинутых неизмеримых глубин, словно бы увиденных с вершины сосны. Пространственные зоны, в свою очередь, взаимодействуют между собой своими слегка колеблющимися дугowymi протяженностями. Картина Сезанна — это не разомкнутая пространственная структура работ импрессионистов, сомасштабная человеку, словно приглашающая войти в нее, а пребывающая в своем величавом бытии природа, с которой не вступишь в непосредственный зрительский контакт.

Если цель Сезанна — воссоздать полноту и гармонию классики через свое индивидуальное ощущение, то Пикассо решительно, всем своим творчеством опровергал многие эстетические принципы классики. В произведениях Сезанна пространственные планы сдвинуты, но сделано это для обретения цельности. Пикассо же намеренно расшатывает привычные нормы изображения, он может создать ощущение опрокинутого или разрушающегося пространства. Если в некоторых работах Поля Сезанна время как бы замедляет свой бег, то у Пикассо оно то тянется томительно медленно, то словно останавливается, то ускоряется. В этом отказе от прочности, стабильности проявляется дух искусства XX в., воплотителем которого был Пабло Пикассо. Он часто стремится оперировать понятиями космического масштаба, но вместе с тем в его творчестве постоянно присутствует обращение к микромиру человека, его бесконечно волнует открывание самого себя. Так, серия Пикассо «Художник и модель» по сути — вселенная души его творца.

Начав этот раздел о перспективе с имен Сезанна и Пикассо, мы констатируем у Сезанна своеобразную переработку классических пространственных систем, а у Пикассо попытку создания новых принципов организации пространства. Тем не менее мы обнаруживаем в их художественных

системах также и возвращение к архаическим доклассическим временам.

Возможно, интерес не только Пикассо, но и многих других художников XX в. к древним культурам объясняется тем, что в своем творчестве они стремились вернуться к истокам языка живописи.

*Пространственная концепция искусства Древнего мира.* Религиозное мировоззрение египтян побуждало их создавать образы для вечной жизни, любое изображение должно было быть вместилищем души, поэтому скульптура и живопись наделялись качествами, необходимыми для этой цели. Двойник человека, его художественное изображение, характеризовался объективно, и пространство рельефа или росписи обладало теми же объективными чертами. Древнеегипетские художники совмещали фас и профиль в одной фигуре (лицо — в профиль, глаз — анфас, плечи — анфас, ноги — в профиль), применяли разномаштабность в зависимости от значимости персонажей, не учитывая ни их физического размера, ни перспективы, потому что для египетских мастеров это не существенные признаки явления. Земная поверхность обозначалась линией, которую Б. Р. Раушенбах назвал опорной. Передача глубокого пространства осуществлялась при помощи проекции, вида сверху. Так изображались, например, пруды. Для этой же цели какую-нибудь постройку, например гробницу, могли показать в разрезе или поместить содержимое сосуда над ним, чтобы было понятно, что именно предназначается хозяину гробницы. Еще одним из допустимых приемов изображения глубины было перекрытие одного предмета другим.

Все эти признаки свидетельствуют о знаковости изобразительного искусства, его теснейшей связи с письменностью.

Особо следует отметить ритмическую структуру древнеегипетской живописи, так как при всей своей упорядоченности и четкой ориентации на вертикально-горизонтальное членение изобразительной поверхности она обладает разнообразием и демонстрирует художественную изобретательность ее создателей.

Явления и предметы, зафиксированные в пространстве росписи, ясно читаются. Деление пространства на горизонтальные зоны, словно строчки, тянущиеся по периметру погребальных камер или опоясывающие фасады храмов и колонны, дают наглядное представление о непрерывности времени и бесконечности жизни.

Мы уже отчасти писали о том, как в античном искусстве, особенно в эллинистическую и римскую эпохи, создавалась иллюзия пространственной глубины, основанная на зрительном, а не умозрительном, как в Древнем Египте, принципе. *Введение перспективы* приписывается Аполлодору из Афин (вторая половина V в. до н. э.). Его называли скиаграфом, т. е. «живописцем теней». Тем не менее можно утверждать, что в античном искусстве не было художественно разработано изобразительное пространство. Достаточно вспомнить, как в тех же знаменитых помпеянских росписях (I в. до н. э. — I в. н. э.) фигуры изображаются на условном фоне, а для эффекта устойчивости снабжались условными же тенями.

Но точнее было бы сказать, что в древнегреческой культуре «чувство пространства» порождалось представлением о совершенном, конечно, космическом или божественном пространстве. А поскольку одним из главных принципов античной эстетики выражать зримо «телесно» даже самые абстрактные идеи, то и космос мыслился шарообразным, круговым. Время имело замкнутый циклический характер. Исходя из этого, мы понимаем, что росписи краснофигурных ваз и белофонных лекифов свидетельствуют об особом обозначении глубинного пространства.

Так, например, рассмотрите шедевр вазописца Евфрония VI в. до н. э. — пелику с ласточкой. В ней с удивительной свободой мастер разворачивает на тулове сосуда пластический диалог мужчины, юноши и мальчика, радующихся началу весны. Вся сцена располагается на упруго круглящейся поверхности сосуда. Эффект кругового движения многократно выявлен характером росписи.

Идея круга, круговращения как совершенной формы чрезвычайно важна для античной культуры.

В Средние века пространственно-временная цикличность обрела иную, отличающуюся от античности смысловую окрашенность, воплотившуюся в символике изобразительного языка.

*Художественное пространство в произведениях средневекового искусства.* Пространство средневекового образа строилось в соответствии с главными ценностными ориентирами духовного пространства человека. Он ощущал себя живущим между небесами и преисподней, между востоком — раем и западом — местом Судного дня.

В смысловом соответствии с этими ориентирами в иконе присутствуют три зоны, символически обозначающие землю, церковь и небо. Они могут быть изображены или только мыслиться, но их присутствие обязательно. Эти ярусы и есть двухмерный пространственный каркас иконы, определяющий все содержательные связи в ней. Художественное пространство иконы очень наполнено, многослойно. Оно символически вмещает прошедшее, настоящее и будущее время.

Созерцание иконы не предполагает какой-либо определенной, фиксированной точки зрения, взгляд зрителя, охватывая явления и предметы, расположенные так, как он не мог бы увидеть их в реальности, направляет его к выведению смысла, точнее, к возведению к нему по вертикальной структуре иконы.

Перспективные построения в византийской и древнерусской иконе обусловлены все вышесказанным.

Средневековый живописец применял, в частности, аксонометрию при написании архитектуры, престолов и подножий. Основным признаком аксонометрического изображения является сохранение свойства параллельности линий. Это позволяет художнику характеризовать предметы с наибольшей ясностью, демонстрируя их строение, одновременно органично помещать предметы в неглубокое пространство иконы.

Перспективу средневековых произведений часто обозначают как обратную, имея в виду геометрический способ построения предметов, при котором характерные линейные размеры с увеличением расстояния увеличиваются, а не уменьшаются, как в прямой перспективе.

Термин «обратная перспектива» имеет своих приверженцев и в настоящее время, но существуют исследователи, не склонные сводить пространственную концепцию средневековых художников только к этой системе. Не углубляясь в очень сложную область, отметим, что иконописец всегда исходил из того, как в границах иконографического канона художественно воплотить смысл, обращая его к верующему, в плане не только визуального контакта, но и духовного делания. Именно этим объясняется разновременность и разномасштабность изображения, аксонометричность и параллелизм в рисунке околичностей, сдвиги и наплывы форм. При этом мы не рассматривали такие важнейшие формообразующие категории пространства средневекового образа, как свет и цвет (см. главу 3 настоящего издания «Феномен русской иконы»).

Другой *тип перспективы* мы встречаем в *китайской средневековой живописи*. Важнейшее качество искусства Востока — созерцательное отношение к природе, стремление к слиянию с ней и вращанию человека в мировое Единое. Для китайских художников лик природы таинствен, сокрыт и прекрасен в своей неуловимой духовной сути. Характерны названия стилей китайской живописи: «бегущий поток», «бамбуковый лист», «небеса, прояснившиеся после снегопада».

Первые пространственные построения связывают с именами живописцев конца IX — начала X в. Цзинь Хао и Гуань Туна, писавших на вертикальных свитках. Они передавали величие и бесконечность мира, как правило, изображением огромной выдвинутой на первый план горы, заслоняющей собою небо.

Прием укрупнения изображений на первом плане деревьев, гор, построек, отдельной ветки сосны, обычно смещенных от центра, в сопоставлении с другими мало заполненными частями свитка создает особый эффект: чистая поверхность воспринимается как пространственная даль, как колеблющиеся потоки воздуха.

Весьма показателен для многих китайских живописцев характер перспективных построений в монохромном пейзаже Сюй Даоина (XI в.) «Ловля рыбы в горном потоке».



Бесконечные цепи островерхих гор располагаются параллельно друг другу, сами похожие на потоки вод. Они находятся в глубине и не уменьшаются при этом, но дальняя гряда написана тающей в воздухе, уводя взгляд в непостижимую беспредельность. У подножия гор легким росчерком туши обозначены маленькие лодки рыбаков. Это сопоставление масштабов напоминает нам о стремлении восточных мудрецов созерцать гору у ее подножия. В ткани произведения этот мотив очень важен. Он дает возможность понять мировоззрение художника. Многометровый свиток словно не имеет ни начала, ни конца, нам легко представить ритмические повторы ряда гор, глади озера, глубин и далей, зримых и угадываемых. Поистине, пространство в работах китайских художников философично. В одном альбомном листе XV в., названном «Чтение стихов среди осенней природы», написан словно в лоне пространства созерцающий его поэт, изысканного рисунка ветви старой сосны осеняют его. Эти реальные и в то же время символические сопряжения пространственных планов рождают трудно передаваемое прозой настроение просветленной печали.

В X–XI вв. в Китае появилось много теоретических трудов о живописи, среди которых выделим работу Го Си «О высокой сути лесов и потоков». В ней автор создал теорию трех видов воздушной перспективы, или трех далей — высоких, глубоких и широких. Он сформулировал особенности пространственных соотношений. Все это, наряду с обширной и разнообразной творческой практикой, свидетельствует о пристальном внимании художников-философов к такой важнейшей категории живописи, как пространство и способы его воплощения.

Кратко суммируем принципы перспективы в искусстве Китая, которую часто называют параллельной. Действительно, мы можем видеть на свитках изображения предметов, боковые линии которых параллельны. Особенно это показательно, когда художник пишет строения, массивы скал, т. е. отчетливые геометрические объемы. Сопоставляя первый и глубинные планы, китайские живописцы часто не уменьшают размеров природных объектов, но всегда смягчают их по тону, что придает устойчивость поверх-

ности свитка. Если пространство византийских и древнерусских икон не глубокое, то художники Востока создают иллюзию глубоких и удаленных слоев пространства, применяя воздушную перспективу (изменение тональных отношений в пространстве). Живописцы строят свои пространственные композиции на асимметричном сопоставлении частей свитка, заполненных изображениями и оставленными чистыми. Иногда «воздух» листа слегка подцвечивали или тонко прописывали какой-нибудь природный мотив. Эти живописные намеки побуждают к сосредоточенному разглядыванию работ китайских мастеров.

Если прямая перспектива взгляд уводит в глубину картинного пространства, то аксонометрические и параллельные построения не «втягивают» зрителя в изображение на свитке, тем самым словно оставляя ему дополнительное духовное пространство для поэтико-философского созерцания.

Вся пространственная система средневековых восточных художников зиждилась на религиозно-философском мировидении (буддизм, конфуцианство и даосизм), без понимания которого осознать все тонкости ее смысловых сопряжений нельзя. Современный зритель в большей мере воспринимает поразительную точность передачи облика природы, ее дыхания, подвижности пространства.

Сезанн как-то сказал, что искусство — это гармония, параллельная природе, китайские живописцы, может быть, в этом смысле самые «параллельные».

*Прямая, или «итальянская», перспектива.* Прямая, или центральная, перспектива была разработана и научно обоснована в эпоху Возрождения. Традиционно считается, что ее изобретателем был Филиппо Брунеллески. Для того чтобы понять смысл открытия флорентийского художника XV в., нужно вспомнить, что уже античные геометры, в том числе Евклид в своей «Оптике», предполагали, что глаз зрителя соединяется с наблюдаемыми предметами оптическими лучами. Брунеллески пересек эту оптическую пирамиду «экраном», т. е. плоскостью картины. В результате была создана точная проекция предмета. На полученном изображении возник эффект единой точки схода уходящих

в глубину линий. Новый метод перспективных построений Брунеллески воплотил в двух архитектурных vedute — Баптистерия и Паллаццо делла Синьория во Флоренции. Для того чтобы убедить сограждан в правильности нового пространственного принципа, Брунеллески устраивает его впечатляющую демонстрацию. Действие осуществлялось на соборной площади города в самом публичном месте Флоренции, на ступенях собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Зрители должны были сопоставить написанные художником vedute с помощью зеркал с тем, что они видели перед собой в реальности по заданному Брунеллески сценарию. И даже если не всем участникам удался эксперимент, само художественно-игровое действие осталось в памяти, не случайно именно с этим событием связывают рождение прямой, или итальянской, перспективы.

Некоторые художники и биографы почитали Брунеллески как изобретателя перспективы, но, как убедительно доказывает И. Е. Данилова, не все его современники придерживались такого мнения. В первой половине XV в. мастера Возрождения не изобретали перспективу, а пользовались ею, продолжая поиски живописцев XIV столетия. Так, например, во фресковых циклах Джотто можно обнаружить, как вызревает ренессансная концепция пространства. События евангельской истории Джотто пишет уже не как средневековый мастер, т. е. не как «существующие везде и нигде», он стремится фиксировать время и место происходящего. Действие развивается у него в своеобразной и неглубокой «сценической коробке», имеющей отчетливые границы.

Для объемной фигуры Джотто создает реальное пространственное окружение, в пределах которого его персонажи свободно перемещаются или прочно стоят на земной поверхности. На одной из фресок в церкви дель Арена в Падуе «Благовещение Анне» Джотто помещает Анну внутри комнаты, передняя стена которой вынута, и мы видим в перспективном сокращении пол и потолок. Обстановка трехмерно трактованного интерьера наполнена предметами, вписанными в объемную структуру пространства. Ангел «энергично» влетает сквозь стену, живописец показывает нам только его голову и торс, чего никогда бы не позволил

себе средневековый иконописец. Пластически ощутимые фигуры Анны и Ангела написаны в одном масштабе, что дополнительно придает сцене оттенок достоверности.

На протяжении всего XIV столетия итальянские живописцы, такие как Дуччо, П. Каваллини, А. Лоренцетти, С. Мартини с необычайным чутьем и последовательностью стремились овладеть законами центральной перспективы. Для них, в том числе для Джотто и его последователей, характерно построение пространства по следующему принципу: у каждой плоскости, уходящей в глубину, есть своя точка схода, поэтому единого горизонта в картинной плоскости не возникало, следовательно, предметы изображаются с нескольких точек зрения.

Для художников кватроченто изобразить мир в перспективе означало в образной форме воспроизвести законы зрительного восприятия. Основная суть искусства Возрождения состояла в том, что человек стал «мыслью и осью Вселенной», именно поэтому с таким увлечением и подлинно научной страстью каждый из мастеров в соответствии со своими живописными представлениями создавал в картинах мир, построенный на зрительной иллюзии.

В XV в. осуществляли свои перспективные искания, отражающие антропоцентрическую концепцию мироздания, такие выдающиеся художники, как Мазаччо, Л.-Б. Альберти, Филарете, П. Учелло, П. делла Франческа, А. Мантенья. В «Троице» Мазаччо, словно построенной в соответствии с правилами, изложенными позднее в «Трактате о живописи» Альберти, точка схода находится на уровне глаз зрителя, поэтому возникает эффект глубины пространства. Ценителей перспективных построений особенно восхищало то, как написан во фреске кессонированный свод. Существует мнение, что в создании фрески принимал участие Брунеллески. Пространственное решение росписи рождает ощущение величественного здания, подобного тем, что строил знаменитый зодчий.

Очевидно, что для Мазаччо и других художников Возрождения перспектива заключала в себе философский смысл. Он был выражен в «Троице», по мнению И. Е. Даниловой, в последовательности планов, образующих как бы ступени

лестницы, ведущей от человеческого к Божественному. Сходную пространственную концепцию можно увидеть в произведении Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа» из Урбино.

Пьеро делла Франческа, может быть, единственный в своем роде живописец, создавший благодаря пространству и пропорции мир настолько ясный, безмятежный, уравновешенный и одновременно наполненный светом, что в сравнении с ним, по меткому замечанию В. Н. Лазарева, «эмпирическая действительность кажется дисгармоничной»<sup>1</sup>.

В основе одного из излюбленных композиционных принципов мастера из Ареццо лежало представление о далевом восприятии, что находит подтверждение в его труде «О перспективе в живописи»: «Я говорю, что самое слово „перспектива“ — значит то же самое, как если сказать: видимые издали вещи, представленные в определенных и данных пределах, пропорциональны в зависимости от их размеров и расстояний. Без такой науки никакая вещь не может быть точно сокращена. Но ведь живопись не что иное, как показывание поверхностей и тел, сокращенных или увеличенных на пограничной плоскости так, чтобы действительные вещи, видимые глазом под различными углами, представлялись на названной границе как бы настоящими»<sup>2</sup>.

В знаменитом портретном диптихе Федерико де Монтефельтра и его жены Баттисты Сфорца работы Пьеро делла Франческа (около 1473 г., Флоренция, Галерея Уффици) (ил. 14) эти тезисы художника получили живописное воплощение. Модели изображены в профиль на фоне широкого пространственного ландшафта и соотнесены со сценами их героического триумфа на оборотной стороне картины. Их образы рождают впечатление идеально величественного бытия человека в прекрасно устроенном мире, это ощущение в немалой степени усиливается тем, что головы супругов возвышаются над линией горизонта и ясно воспринимаются на светло-голубой выси неба. В портрете к тому же

<sup>1</sup> Лазарев, В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972 — С. 89.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве. — В 7 т. — Т. 1. — М., 1937. — С. 103.

отсутствует переход от ближнего плана к дальнему, фигуры как бы «наложены» на пространственный фон. В картине совмещены две точки зрения: на пейзаж мы смотрим сверху, как бы паря над ним, лица обозначены иначе, мы как бы находимся на одном уровне с персонажами. Пейзаж построен по правилам линейной перспективы с эффектом далекого восприятия, он написан в пленэрной (по-возрожденчески) манере, но с множеством конкретных подробностей, это не сухой, топографически точный «портрет местности», а словно поэтическое воспоминание о ней. В связи с этим можно вспомнить, что созерцание диптиха владельцем, его гостями и друзьями, когда они выходили на балкон урбинского дворца, позволяло сопоставить раскрывающийся перед ними пейзаж родного города с тем, что искусно воплощен на картине.

Этот мотив увиденного из окна реального пространства стал излюбленным живописным приемом в творчестве мастеров Возрождения. Примеров может быть великое множество. Обратимся к работам Леонардо да Винчи: «Мадонна Бенуа», «Мадонна Литта» и «Мадонна в скалах». В них художник организует пространство через сопоставление дальних планов, видимых через проемы окон, скал и замкнутой интерьерной среды (комната, ниша), что позволяет зрителю представить себе глубину и протяженность пространства с ясно воспринимаемыми членениями и градациями.

Мы выделили только один из способов организации пространства по законам «итальянской» перспективы, но живописцы в своих произведениях и трактатах уже к концу XV в. разработали «многомерную» пространственную систему. В росписях «Афинской школы» Рафаэля (Рим, Ватикан) и «Тайной вечери» Леонардо (Милан, Санта-Мария-делле-Грацие) во многом благодаря пространственной концепции воплотилась идеальная программа Высокого Возрождения. Эти произведения не случайно называют «Евангелием классического искусства».

Если в произведениях мастеров кватроченто еще существовало пластическое противоречие между фигурами и пространством, то Рафаэль и Леонардо достигают удивительного, абсолютного единства между ними. Вместе с тем

обе названные выше фрески — идеальное живописное выражение ренессансной зрительной модели. Оба художника добиваются принципиального для прямой перспективы эффекта: в месте схождения зрительных лучей смотрящий видит главного героя (в работе Рафаэля — Платона и Аристотеля, у Леонардо — Христа). Важно отметить, что точка схода перспективных линий, в которую живописцы помещают основных персонажей, и глаз воображаемого зрителя соединены, по определению Альберти, центральным лучом. Выше уже говорилось о том, что ренессансная картина располагается от зрителя вглубь. Первостепенное значение в этой связи приобретает линия горизонта. Вспомним, как Рафаэль и Леонардо, обозначая горизонт в росписях, объединяют небо и землю, так что именно на горизонте лежит точка схода перспективных линий, что настраивает наблюдателя на определенное восприятие изобразительной поверхности.

«Афинская школа» Рафаэля и «Тайная вечеря» Леонардо — это итог пространственных построений кватроченто и в то же время полная и совершенная форма ренессансного видения мира.

В XV и XVI вв. в Италии появляются многочисленные трактаты, в которых практики сформулировали законы и правила прямой перспективы. Леонардо да Винчи изложил их, опираясь во многом на взгляды Альберти и Пьеро делла Франческа. Он считал, что учение о перспективе может быть разделено на три части: «первая из них содержит только очертания тел, вторая об уменьшении (ослаблении) цветов на различных расстояниях, третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях»<sup>1</sup>. Учение Леонардо о трех видах изображения пространства — линейной, теневой и световой перспективах было реализовано им в портрете Моны Лизы (1503–1507, Париж, Лувр). Мы не будем здесь касаться того, что написано в бесчисленных исследованиях и романах о Джоконде — силе ее гипнотического воздействия, о ее не поддающейся никаким описаниям одухотво-

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи. Избранные произведения. — М.-Л., 1935. — Т. 2. — С. 110.

ренности, о ее магической улыбке, отметим только то, как в картине живописно организованы отношения между фигурой и пространственной средой.

Восходящий к юношескому пейзажу 1473 г. и в то же время основанный на картографических зарисовках, сделанных в последние годы его творчества, этот фантастический пейзаж в портрете есть синтез научного познания и как следствие его — живописного воплощения образа природы. Мы воспринимаем пленительно живой, но вместе с тем загадочный облик Моны Лизы не просто на фоне пейзажа, как, например, фигуру Баттисты Сфорца в диптихе Пьеро делла Франческа, а в неразрывной слитности с природной средой. Это уже не фрагмент природы, увиденный из окна, а некая ее часть, дающая ощущение бесконечной сущности, представленная в то же время в каком-то фантастическом облике, пейзаж, словно «увиденный сквозь морскую воду, обладающую какой-то другой реальностью» (выражение Б. Р. Виппера). В картине противопоставлены два пространственных плана — план зовущего в неопределенную даль пейзажа и план близкого осязательного — фигура прекрасной женщины — объединенных чудесным леонардовским «сфумато», из-за чего возникает слитно-контрастное переживание образа как сна-яви.

Иллюзия глубины созданного великим художником пейзажа достигается еще и тем, что в XVI–XVIII вв. станет общим правилом для европейской живописи: пространство разделено на три плана, обозначенных в трех цвето-тоновых градациях — первый план писали теплым коричневатым цветом, второй — зеленоватым, третий — голубым. В данном портрете этот способ организации пространства, зиждившийся на научном опыте Леонардо, еще не имеет характера доктрины, а есть только закрепление в живописи авторского эксперимента.

И последнее наблюдение — Мона Лиза «высится» над природой и в то же время мягко вписана в ландшафт, что достигается за счет своеобразного живописного контраста в решении фигуры. Лицо непостижимой Джоконды обращено к зрителю, написано в анфас, торс со спокойно, грациозно скрещенными руками дан в трехчетвертном развороте.



Таким образом, воплощается одна из пластических идей Высокого Возрождения — человек изображается в состоянии покоя, но он внутренне активен, так как художника интересует не столько передача движения, как в XV в., сколько возможность этого движения.

Голова Моны Лизы находится на границе земли и неба, а торс мыслится на уровне земной поверхности, что способствует впечатлению, столь дорогому для ренессансных мастеров: человек мерой своего бытия определяет пространственно-временные изменения реального мира, и отныне «ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким» (Марсилио Фичино).

Уже во второй половине XVI столетия в творчестве итальянских живописцев пространственная структура существенно меняется. Вместо ясной, упорядоченной системы взаимодействия мира и человека возникают иные отношения, строящиеся на основе конфликта форм: асимметрии, динамической экспрессии, диссонанса. Достаточно сравнить пространственное решение двух картин, написанных на один и тот же сюжет: «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и Тинторетто, чтобы убедиться в свершившейся перемене.

В произведении Леонардо «личность трактуется как функция пространства»<sup>1</sup>, все в росписи выверено, размерено, все абсолютно гармонично. Линия стола, за которым сидят апостолы, параллельна плоскости картины. Все персонажи объединены в группы, симметрично расположенные относительно центральной фигуры Христа. Изображенная сцена, в свою очередь, живописно соотнесена с реальным пространством трапезной, на стене которой она была написана. В работе Тинторетто (Венеция, Скуолади Сан Рокко) длинный стол прорезает по диагонали изобразительную плоскость. Апостолы размещены за столом в энергичных позах — поворотах, резких ракурсах, готовые вскочить из-за стола. Светом выхвачены только части фигур, что усиливает напряжение, драматизм ситуации. Пространство огромного зала тревожит своей темной бездонностью, оно не разделено на ясные зоны, как в классической традиции.

<sup>1</sup> Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1982. — С. 426.

В полотнах Тинторетто «Чудо Св. Марка» и «Нахождение тела Св. Марка» (обе — Венеция, Академия) пространственная среда в еще большей степени насыщена вихревой динамикой, вспышками света и эмоциональными импульсами многолюдной композиции. Тинторетто прибегает к приему, часто встречающемуся в его творчестве, — при низком горизонте фигуры его то низвергаются сверху, то готовы воспарить. Ни в одной из двух картин нельзя обнаружить спокойно стоящего персонажа. Все они исполнены невероятной духовной энергии, которая проявляется и в их телесном беспокойстве.

Известно, чтобы добиться организации бурных движений, сложных ракурсов, светотеневой динамики, Тинторетто предварительно лепил модели из воска, подвешивая их на шнурках к потолку и пользуясь ими как натурой, что позволяло ему в дальнейшем свободно в экспрессивной манере импровизировать на больших горизонтальных холстах. Интересно, что эту находку венецианского мастера позаимствовал Эль Греко, в чьих произведениях пространственные принципы получили дальнейшее развитие. Мистические образы Эль Греко живут в ирреальной среде, грань между земным и небесным становится словно прозрачной. В творчестве обоих художников можно встретить пейзажные образы, насыщенные глубокой эмоциональностью. В них природная среда чрезвычайно изменчива и вместе с тем одухотворена, воплощаемая живописцами часто в состоянии религиозной экзальтации.

Законы научной ренессансной перспективы надолго, вплоть до конца XIX в., становятся непреложными для европейской живописи. Конечно, в зависимости от того, как художники осознавали время и пространство, они по-разному применяли уроки итальянских мастеров XIV–XVI вв.

Уже в работах живописцев второй половины XVI столетия постепенно складывалась концепция пространства XVII в., когда ренессансные представления о мире как завершенной замкнутой системе уступили место образу мира бесконечного и изменчивого. В XVII в. была осознана безграничность реального пространства. Эта идея получила художественное воплощение в «открытом» искусстве ба-

рокко. Пройдет время, и, несмотря на то что параллельно будут существовать иные стилистические системы, духовный опыт барокко воспримут романтики, а вслед за ними импрессионисты. Именно им принадлежит то, что станет определяющим в искусстве XX в. Произведение искусства открылось навстречу потоку жизни, пространство картины разомкнулось в окружающий мир.

В XX столетии, как мы уже отмечали в начале главы, начиная с Сезанна, в живописи появляются иные пространственно-временные отношения, для которых характерно сочетание ранее несочетаемого, часто в одном произведении. Отныне соединяются, смешиваются или конфликтуют различные виды перспектив, так как художник, по выражению О. Шпенглера, «ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта»<sup>1</sup>, но вместе с тем ему открылись невиданные до сей поры планетарные масштабы реального мира.

## ЦВЕТ И СВЕТ В ЖИВОПИСИ

В 1997 г. в Русском музее демонстрировалась выставка «Красный цвет в русском искусстве». На ней были представлены произведения, созданные на протяжении шести столетий. Все, кто посетил эту интересную экспозицию, могли наглядно представить себе, что означал красный цвет в иконе, в картинах романтиков и классицистов, в работах наших современников. Зрители, даже не знающие языка колорита, теории и истории живописных систем, могли убедиться, как по-разному воспринимается, звучит красный цвет в экспонируемых творениях. Каждый, кто был на выставке, запомнил и ровный и ясный свет киновари новгородской иконы XIV в. «Чудо Георгия о змие», и тревогу красного зарева в полотне «Последний день Помпеи» К. Брюллова, и победно алый цвет плаща Горация в картине Ф. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация». Не оставило равнодушными посетителей музея видение красочного «Вихря» (1906, ГТГ) Ф. Малявина, захлестнувшего поверхность хол-

<sup>1</sup> Шпенглер, О. Закат Европы. — Т. I. — М., 1993. — С. 200.

ста мощным, словно выплескивающимся за его пределы потоком ярких огненных красок, и горение напряженного красного мафория Богоматери в произведении К. С. Петрова-Водкина «Богоматерь — умиление злых сердец» (1914–1915) (ил. 18).

В живописных работах художников нашего времени красный цвет также имеет множество смысловых градаций: от веселого, «ярмарочного» и наивно «детского» (группа живописцев «Митьки») и нарочито дерзкого или ироничного эпатажа («Мойдодыр», И. А. Сажин, 1987) до зловещего символа XX в., созданного А. Г. Ситниковым («Красный бык», 1979).

По этому весьма краткому обзору картин с выставки можно понять, что цвет в картине может радовать, печалить, возбуждать.

Для художника колорит — это составная часть его замысла, важнейшее средство образного раскрытия мира.

Эжен Делакруа оставил в дневнике примечательную запись. Он считал, что живописное произведение «содержит в себе идею цвета как одну из необходимых ее основ, наравне со светотенью, пропорцией и перспективой»<sup>1</sup>.

Для того чтобы понять «идею» цвета, иногда достаточно взглянуть на картину, и краски «заговорят» с вами, но художники и искусствоведы знают, как бывает трудно объяснить непосвященным, почему в произведении конь, например, красный, трава — фиолетовая, а небо — зеленое.

Мы уже неоднократно упоминали о том, что и в колорите отражается мировидение мастеров живописи. Это относится не только к творческой индивидуальности, но и к определенным этапам искусства. Среди различных живописных систем можно выделить цветовую символику Древнего Мира и Средневековья, во многом обусловленную каноническими установлениями религиозного искусства (см. подробнее главу данного издания «Феномен русской иконы»). Расцвет живописной культуры, вызванный ориентацией художников на образное воспроизведение реального мира, падает на эпоху Возрождения, когда живопись, по

<sup>1</sup> Дневник Делакруа. — 1961. — Т. 3. — С. 306.

мнению Леонардо да Винчи, «соперничала и спорила с природой», а развитие ее — на XVII–XVIII вв. Живописцы Нового времени, как уже отмечалось, создали цветовую систему, во многом отличающуюся от классической, в которой цвету часто отводилось едва ли не главное место и формообразующая роль.

Мы уже писали, что техника кладки краски неотделима от фактуры и от концепции колорита. Вспомним о красках Шардена, положенных им на палитру в «Натюрморте с атрибутами искусств», их можно охарактеризовать как хроматические, т. е. обладающие цветовым тоном, в данном случае красным, синим и желтым. Рядом с ними мастер поместил белую краску, она и черная (которой, кстати, нет ни на палитре, ни в картине Шардена) называются ахроматическими. Французский живописец словно специально демонстрирует основные качества цвета: цветовой тон и насыщенность<sup>1</sup>, применяя названные цвета в их разнообразных характеристиках. В натюрморте можно наглядно увидеть, как меняется, например, ряд коричневого цвета от темного к светлому. Интересно, что для зрителя в картине есть еще одна подсказка; художник пишет поверхность предметов белого цвета (скульптура, рулоны бумаги и чертежи) в разной шкале интенсивности, давая возможность понять разницу между качеством предметного цвета (белизной) и интенсивностью. Виртуозное владение еще одним свойством цвета, его насыщенностью, т. е. наибольшей выраженностью, интенсивностью, можно обнаружить в том, как Шарден сопоставляет красный и синий цвета в натюрморте, являющиеся, наряду с белым, доминантными.

Конечно, качество цвета в произведении зависит еще и от окружения, так, мерцание красного в холсте Шардена становится явственнее из-за соседства холодного или нейтрального тонов. Зеленоватый фон в «Натюрморте с атрибутами искусств» оттеняет и в то же время «выдвигает» написанные теплым тоном предметы.

Таким образом, в арсенале живописца есть еще одно средство — контраст теплого и холодного цвета. Теплыми

<sup>1</sup> См. подробнее: Волков, Н. Н. Цвет живописи. — М., 1984.

называют цвета, которые приближаются к желтому, красному и пламенному. Считается, что теплые цвета согревают и возбуждают, а холодные — зеленые и синие, напротив, охлаждают и печалят.

Поясним, как воздействуют на зрителей цветовые отношения на примере работ Винсента Ван Гога, Пабло Пикассо и Василия Кандинского.

Для Ван Гога, особенно в последние годы его творчества, цвет был непосредственным выразителем его чувств — то глубокой тоски, то безудержной радости. Сам живописец определял цвет в своих работах как суггестивный. Об одном из самых трагичных произведений «Ночное кафе в Арле» (1888) сам автор писал: «Я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронез с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы передает демоническую мощь кабака-западни»<sup>1</sup>.

И действительно, в экспрессии живописной структуры, в особом психологизме цвета ночного кафе воплощена идея отчаяния и тоски одиночества, идея зла. С точки зрения Ван Гога, цвет обладает символикой, например, желтым цветом можно выразить радость, тепло и солнце («Подсолнухи», 1888; «Спальня Ван Гога», 1888), а синим — печаль и космические бездны. Нельзя при этом забывать чрезвычайную обостренность зрения живописца, его внимание к тончайшим оттенкам каждого, по его представлению, из символических цветов, что, конечно, порождало разнообразные смысловые оттенки. В одном из писем брату Ван Гог поясняет на примере воображаемого портрета друга художника суть своей колористической системы. Он пишет о том, как использует цвета, чтобы полнее выразить себя, а также любовь к модели и восхищение ею. Сначала, сообщает он, «я пишу достаточно точно, а при завершении становлюсь необузданным колористом, прибегая к преувеличению цвета... я создаю нехитрую комбинацию светящихся белому-

<sup>1</sup> Ван Гог, В. Письма. — Л., М., 1966. — С. 393.

рых волос и богатого синего фона (бесконечности)»<sup>1</sup>, которая дает тот же эффект таинственности, что и звезда на темной лазури неба.

Синий цвет как один из самых «меланхоличных» Пикассо применял в работах 1901–1903 гг. («Старый еврей с мальчиком», «Две сестры. Свидание»). Исследователи не случайно назвали этот период его творчества «голубым». К. Юнг, оценивая, как психоаналитик голубую гамму холстов Пикассо, усматривал в них комплекс нисхождения в ад. Интересно в связи с этим суждением психолога вспомнить высказывания поэта Сабартеса, чей портрет был тоже написан холодными красками, считавшего, что Пикассо воплотил «спектр его одиночества».

Метафизика синего цвета нашла свое развитие и в колористических исканиях В. Кандинского, например, в «Композиции. № 218» (1919) и в его теоретических трудах. Его размышления о значении синего отчасти перекликаются с тем, что отчасти подразумевали Ван Гог и Пикассо. Так, Кандинский отмечал, что «очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до пределов черного, оно получает призывок человеческой печали»<sup>2</sup>.

Выбрав из великого множества художников только Ван Гога, Пикассо и Кандинского, мы хотели продемонстрировать, что при внешнем несходстве их живописных манер, в творчестве всех троих можно обнаружить развитие единой концепции цвета, обратив внимание всего лишь на один элемент их колорита — синий цвет. И поскольку размеры книги заставляют нас говорить кратко, мы вынуждены весьма схематично обозначить весьма сложную, требующую специального рассмотрения проблему.

Прежде чем продолжить разговор о цветовых определениях, которыми пользуются живописцы, добавим несколько слов о тепло-холодности цвета. Давая характеристику цвета как холодного или теплого, мы должны помнить, что художники пользуются, например, холодным красным или теплым зеленым. В зависимости от техники письма измене-

<sup>1</sup> Там же. — С. 380.

<sup>2</sup> *Кандинский, В. О духовном в искусстве.* — Л., 1989. — С. 41.

ние тепло-холодности достигается просто смешиванием противоположных цветов или красочными наслоениями.

Живописцы со вниманием относятся к нюансам тона, к различиям одного и того же цвета по интенсивности, что обычно называют валерами (от *лат.* *valere* — иметь силу, стоять). Поэтико-интимные пейзажи Коро («Порыв ветра», «Воз сена», «Колокольня в Аржантейле»), написанные в перламутрово-серебристой гамме, построены на тончайших оттенках двух-трех цветов и рождают впечатление трепетности дыхания природной среды. Для того чтобы живописно организовать эффект «плывущего, меняющегося лика природы» (Коро), художник вводил какое-нибудь яркое локальное пятно, утверждая, что в картине оно может быть где угодно: в облаке, в отражении, хоть в чепчике. В работах, хранящихся в Эрмитаже, это рыжие пятна коров («Пейзаж с коровами») и голубой передник «Крестьянки, пасущей корову» (обе — 1860-е), служащие цветовым камертоном, благодаря которому тональные отношения приобретают, с одной стороны, живописно-слитный характер, с другой, то большую, то меньшую тепло-холодность.

Если Коро был одним из тех, кто завершал систему тонального колорита, истоки которой можно обнаружить в XIV в., а ее формирование — в XVI в., то колорит, основанный на гармонии локальных цветов, характерен для древней и средневековой культур, а также для живописи Раннего Возрождения.

Локальными (от *лат.* *localis* — местный) обычно называют чистые, несмешанные цвета без учета внешних воздействий световой среды, т. е. без рефлексов, бликов, влияния цветовой перспективы и прочего. В нашем сознании это связано с понятием предметного цвета. Совершенно очевидна вся условность такого определения, так как только освещенный предмет обладает цветовой характеристикой. В науке еще со времен Ньютона известно, что черная краска — это отсутствие цвета, белая — сумма всех красок. Учеными давно было доказано, что белый солнечный луч, пропущенный через призму, разделяется на такие цвета, как пурпурный, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и фиолетовый — своеобразный эффект радуги. Из



них те, которые мы уже называли хроматическими (красный, желтый и синий), принято считать первичными, соответственно, другие из радужного ряда — вторичными. Физики также утверждают, что белый луч можно получить за счет объединения двух других, например, красного и зеленого и что цвет предмета не может быть постоянным. Он становится иным в зависимости от освещения и присутствия других предметов рядом с ним.

И хотя в природе нет неизменных цветов, тем не менее существует представление о том, что небо — голубое, трава зеленая, а снег белый. Каждый из вас помнит, что в детстве пользовался именно такими красками, чтобы изобразить лето с зеленой травой и красным солнышком, а зиму с белым снегом и черными деревьями. Вы оперировали локальным цветом, являющимся для вас собственным цветом предмета. Такое же цветовое решение применяют наивные или непрофессиональные художники, что вполне объяснимо. Установлено, что мы запоминаем цвет предмета при рассеянном дневном свете, это суммарное цветовое впечатление становится для нас неизменным, т. е. собственным цветом предмета.

От азбучного определения локального цвета обратимся к примерам из истории живописи. Нелишне перед этим напомнить, что цвет в картине обозначает не только то, что в жизни.

Во-первых, нельзя забывать, что живые, меняющиеся объемные цвета природных форм переводятся на язык плоскости, а значит, только пятен и линий. Во-вторых, в живописном произведении реализуется, по определению Н. Волкова, «обогащенное восприятие цвета», включающее как чувственный опыт творческой индивидуальности, так и наслаивание смыслов и ассоциаций. В-третьих, краски, положенные на изобразительную поверхность, только тогда становятся цветом, т. е. элементом языка живописи, когда в результате их взаимодействия возникает художественное содержание.

Одним из условий изобразительной и выразительной функций цвета является гармония цветовых отношений, основанная на принципе контраста. Контраст цветов в жи-

вописи означает противопоставление не только, допустим, синего и красного, но и любых качеств цвета, это уже известные вам насыщенность, интенсивность, цветовой тон и такие, как тяжесть, легкость, сияние и приглушенность звучания. Вряд ли можно перечислить все возможные способы сопоставления контрастов, из которых возникает мелодика живописного произведения.

В средневековой живописи колорит основан на сочетании пятен локального цвета. Точнее было бы сказать, что мастера пользовались постоянными, закрепленными многовековой традицией значениями цвета. Для того чтобы понять смысл светоцветовых созвучий в мозаике, витраже и иконе, как уже отмечалось, нужно представлять себе, как соотносится цветовой канон с литургией и иконографией, и, конечно, необходимо знать, где и когда было создано произведение.

Не углубляясь в историю цветовой символики, обратим ваше внимание только на то, как иконописец, применяя немного традиционных красок, достигает поразительной светоносности образа и, главное, бесконечно глубокого его смысла. В византийской иконе XII в. «Григорий Чудотворец» (Эрмитаж) (ил. 13) путь христианского проповедника, Словом творившего чуда, познавшего Свет божественной истины, воплощен в светлой, сияющей интонации. Это проявляется в излучении золотого фона, блистании белых одежд святого и в его просветленном лице, обрамленном двойным ореолом света — белых волос и кругом нимба. Золото, белый и желтый цвета, означающие световую субстанцию, имеют свою смысловую иерархию и, соответственно, различные содержательные оттенки. В золоте для византийских богословов и живописцев явлен свет, иначе говоря, знак божественного присутствия. Если золотая краска почиталась как «световидная», то желтая — как «златовидная», а белая, по Дионисию Ареопагиту, родственная божественному свету, также символизировала чистоту и нетленность одежды святых. В иконе золотой, белый и желтый цвета выступают в таких же значениях. Они воспринимаются как определенные цветные пятна, но вместе с тем рождают ощущение взаимо-

проникновения. Рассмотрим, как в красочном веществе византийский иконописец достигает символического взаимодействия световых субстанций.

Золотой фон иконы, однородный и достаточно плотный, превышает все остальные краски по своей интенсивности. Поэтому объем фигуры святого кажется уплощенным, точнее, производит впечатление тающей формы. Белизна одеяния Григория дополнена охрой, нанесенной легко, со сквозящим эффектом, что символически означает отсвет божественного света, а художественно объединяется с золотым блеском фона.

Отметим еще один пластически-смысловой нюанс. Золотая краска фона положена на меловой гладкий левкас, а значит, ее «нестерпимое» сверкание умеряется гладкой по фактуре белой основой. И напротив, белый цвет одеяния приглушен светло-желтой краской разной светосилы. В блистании и созвучии золотого и белого, самых больших пятен в иконе, совершенно по-особому воспринимается как главный смысл и центр образа — лик Григория Чудотворца. Лик по контрасту с тяжелым блеском фона и бестелесной легкостью фигуры мягко написан охрой плавями чуть более смуглого оттенка, чем цвет одежд, красочный слой лика кажется истонченным, как и форма, как и вся материальная оболочка образа. Иконописец применил деликатную «подрумянку» щек и век, и белильные «оживки», наиболее явственные у сведенных, ломких по рисунку бровей. Именно на границе купола чела и бездонных очей святого явлен свет. Как многозначителен этот акцент! Теплоту строгого и вместе с тем изящно очерченного лика оттеняют, как будто излучающий мягкое свечение, ореол волос старца.

Но этим сопоставлением цвета отнюдь не исчерпывается содержание образа. В нем есть еще и другие цветовые сопряжения, поняты символически и воплощенные с поразительным живописным чутьем.

Святой Григорий одной рукой, обернутой краем облачения, держит Евангелие, другой благословляет его, а значит и тех, кто следует евангельским заветам. Обложка священной книги, развернутой в обратной перспективе на зрителя, пурпурного цвета, а обрез ее — красный. В сочетании

пурпура, красного и золотого (крест на Евангелии) прочитываются такие символические значения, как божественного и царского достоинства, а также как цвет багряницы, напоминание об истинном царстве Христа и знак его мученичества. В пурпурном цвете на уровне византийской цветовой символики объединяются небесное (синее и голубое) и земное (красное), и в этом соединении противоположностей они обретают особую значимость. Красный — как знак горения духа и в то же время жертвенной крови Христа, а значит и страдания, по богословской аргументации — знак истинного воплощения.

Смысловое сопряжение трех цветовых символов в изображении Евангелия, вероятно, допускает в самом общем плане следующее истолкование — возможность через страдание обрести спасение для всех христиан.

Примечательно, что Евангелие, обозначенное насыщенным цветом, расположенное в нижнем правом углу иконы, композиционно и ритмически перекликается с другими смысловыми акцентами: с благословляющей рукой святого и с пятном глубокого синего на вороте его одеяния. Если мысленно провести линию, объединяющую Евангелие, руку Григория и кайму ворота, то получится треугольник, по нижним углам которого возникает символическая антитеза желтого и пурпура, а на вершине сверкание синего. Что же можно понять из этого сопоставления?

Очевидно, ответит художник, три активных, но небольших по размеру пятна «держат» отношения золотого и белого на изобразительной плоскости. Зритель, понимающий язык символов, добавит, что во всех трех цветах присутствует свет в том или ином качестве, что и связывает их. А возможно, дополнит третий, что светолитие, исходящее от образа, усиливается вкраплением более интенсивных, контрастных по цвету элементов изображения. А кто-нибудь еще заметит, что синяя полоска каймы ворота находится еще на одной своеобразной границе духовного и телесного — лика и торса Святого Григория.

Завершая размышление о цветовом строе образа, обратим ваше внимание на геометрические символы, которые являются своеобразной скрепой колорита иконы.

На Григории священническое облачение: поверх ризы надет омофор — длинная широкая лента с изображением крестов. В иконе мотив креста выражен пластически очень ясно в рисунке как омофора, так и нанесенных золотом крестов на нем. По христианской традиции омофор символизирует заблудшую овцу, которую добрый пастырь Иисус Христос возложил на плечи и перенес в дом, что означало спасение рода человеческого. И вновь возникает смысловая соотнесенность с изображением Евангелия и знаком его благословения. В иконе присутствует, условно говоря, еще и внутренний крест, образуемый основными композиционными осями.

Наряду с символическим значением креста, в иконе еще важен символический мотив круга, который проявляется не только в нимбе, в ореоле волос святого, но и в округлых, мягких линиях образа.

Абрисы креста и круга, явные и скрытые, создают очень важный пластический эффект, они вносят смысловую упорядоченность, соединяя символическими связями цветовые плоскости.

Разумеется, мы не претендуем на раскрытие всей символики цвета иконы «Григорий Чудотворец», ведь символ не может быть трактован однозначно, к тому же мы не коснулись тех вопросов, без которых познание образа будет неполным.

Занимаясь со студентами в зале византийского искусства в Эрмитаже, автор много раз убеждался, как много значит для понимания сущности иконы не только знание категорий средневековой культуры, житийных текстов, иконографии, технологии и прочего, но и способность воспринимать язык колорита.

Немногоим открываются бесчисленные оттенки смысла, заключенные в определенных цветовых созвучиях средневековых произведений. Это происходит, видимо, потому, что глаз современного зрителя мало приспособлен к тому, чтобы видеть бесконечное разнообразие локального цвета, то усиленного соседством пятна, то перекрытого пробелами или ассистом, то преображенного отсветом золотой ирреальной среды.

Итак, для колорита средневековых мастеров, основанного на сочетании локальных пятен цвета, неизменно характерным оставался цветовой символизм. Выбор цвета для живописца был ограничен каноном, но это не сковывало его художественную волю, наоборот, побуждало каждый раз устанавливать гармонию немногих цветовых со- и противопоставлений для того, чтобы как можно точнее передать смысл первообраза. Иконописец и витражист в краске овеществляли категории света в противопоставлении тьмы, и художественно-смысловых градаций такого овеществления могло быть неисчерпаемое множество.

*Свет реального мира и цвет в картине.* Колорит, основанный на гармонии локальных цветовых отношений, не исчезает из живописных систем и после Средневековья. В переработанном виде его можно встретить и в живописи Раннего Возрождения, и в картинах художников XX и начала XXI столетий. Начиная с эпохи Возрождения, живопись становится наукой, занимающейся тем, как воспроизвести все видимое многообразие мира.

Для того чтобы передать глубину пространства в картинном поле, изобразить объемный предмет в световой среде, конечно, нужны были и новые исходные принципы колористической системы. На первом этапе было характерно сохранение локальных цветовых пятен, но их взаимодействие изменилось. Отныне их объединяющим началом стало изображение света. От ирреального света, воплощаемого в средневековых образах, художники Ренессанса обратились к реальному освещению, и это открытие, выраженное живописно, надолго станет ведущей линией в колористических системах, не исключая и наше время.

Автору этих строк довелось увидеть в галерее Уффици портретный диптих, о котором уже упоминалось, написанный одним из тончайших колористов Возрождения Пьеро делла Франческа. Еще издали я увидела висящее у окна знаменитое произведение, изображающее Федерико да Монтефельтра и его супругу Баттисту Сфорца. Ясный солнечный свет, который часто бывает в октябре, заливал холст, и сначала было не очень понятно, за счет чего возникает самосвечение цвета, то ли из-за искусства живописца, то ли

из-за чудесного итальянского солнца. Но, взглядевшись пристально, я впервые воочию убедилась в том, о чем читала в искусствоведческих книгах. Прозрачные краски пейзажа словно впитывали в себя свет, превращаясь в его носителей. В дальних планах картины на обеих ее сторонах природа, созданная художником, казалась поэтическим видением, которое в то же время имело живые конкретные детали, передающие характер знакомой мастеру местности. Меня восхитила тонко обозначенная игра бликов и цветных рефлексов, благодаря которым живописец передавал не только освещение, но и атмосферные явления. Дымно-сияющие (по определению Л. Вентури) краски рождали ощущение ясности и покоя.

Помещенные в воздушную среду персонажи диптиха становятся сдержанно-объемными. Лица, запоминающиеся своей острой индивидуальностью, окутаны тенью. Художник тщательно, но без излишней сухости моделирует форму, передавая приметы их внешности. Портрет Федерико колористически решен более энергично, он в красно-пурпурной одежде. Лицо его резко обозначено, Баттиста же написана мягче, спокойнее, в светлой, разнообразно нюансированной тональности. Открытое, локального цвета одеяние герцога, плотное и вещественное, по контрасту с «холодком» пейзажа, выполненного более тонкими красочными слоями, воспринимается особенно звучно.

Подробнее рассматривая живописную поверхность, я невольно вспоминала о том, что Пьеро делла Франческа прошел хорошую профессиональную школу. От своего учителя, Доменико Венециано, он унаследовал светлый колорит, приняв и новые технические приемы письма. Особая способность Пьеро делла Франческа мыслить в цвете, обостренная изучением письма нидерландских художников, в портрете проявилась в удивительном содружестве красок. В этой картине он также применил обретенный им новый способ работы. Сначала он в значительной степени прописывал форму темперой, затем полукроющими и прозрачными масляными красками завершал живописный процесс.

Трудно было оторваться от созерцания произведений живописца из Ареццо. Неизвестно, что более всего прият-

гивало в нем, поразительная вещественность или гармония наполненных светом и воздухом пространственных далей. И хотя, несомненно, урбинский диптих исполнен духом светской и гуманистической культуры Возрождения, меня не оставляло ощущение, что в такой взаимосвязи цветовых пятен таится воспоминание о символическом прошлом.

Для мастеров Высокого Возрождения локальный цвет в живописной системе уже утрачивает свое былое значение. Отныне одной из самых главных художественных проблем становится сведение к единству, а точнее — к художественному синтезу цветового многообразия реального мира. Для этого понадобилось разрешить не меньшее множество пластических задач: создание соответствующей пространственной концепции (прямой перспективы), в которой наряду с геометрической выступала бы и цветовая перспектива; разработка эффектов освещения, а значит, передачи объема и движения посредством светотени, рефлексов и блика.

Весьма впечатляющим выглядит, например, описание живописных задач, которые ставил перед собой Леонардо да Винчи в момент создания росписей «Битвы при Ангиари». Он размышлял о цвете дыма, который образован артиллерийским огнем и пылью, поднятой движением лошадей и сражающихся, об изменении силы рефлексов на лицах по мере их удаления в глубь картины; об изображении пыли на волосах и бровях воинов на первом плане. Известно, что Леонардо не осуществил этот замысел, но изложенный им принцип светотеневой моделировки формы, воплощенный им при помощи сфумато, можно наблюдать во всех его живописных произведениях.

Мы знаем, что именно в эпоху Возрождения необычайно возросло количество научных трактатов о живописи, среди которых особое место занимают теоретические размышления Леонардо. Его книга посвящена науке о живописи и охватывает неизмеримое число проблем. Одно только название глав «Книги о живописи» свидетельствует об энциклопедическом характере размышлений их автора. Десятки страниц отведены тому, как следует писать, например, блики и рефлексы. Приведем одно характерное высказывание ученого и художника: «Всякое тело отсыла-



ет свой образ по всему окружающему воздуху», «все предметы отражают свет на другие предметы», «одна поверхность отражается в другой, стоящей напротив, а эта в ней, и так последовательно до бесконечности».

Для того чтобы осознать, какие смелые и сложные эксперименты осуществлялись в живописи эпохи Возрождения, достаточно рассмотреть картины в Эрмитаже в залах Италии, Нидерландов и Германии XV–XVI вв., и вы обнаружите как наличие определенной школы (флорентийской и венецианской), так и разнообразие цветового строя полотен отдельных мастеров: Леонардо да Винчи и Тициана, Рафаэля и Караваджо, Гуго ван дер Гуса и Лукаса Кранаха.

Мы уже цитировали письмо ученика Тициана, позволяющее понять не только технику письма, но и отношение к краске, которое теперь выражает тончайшие психологические состояния персонажа, зримо передает его телесность, обозначая световую среду, а также блеск и сверкание всевозможных материалов. Трудно удержаться от соблазна сопоставить свидетельство Пальма Младшего и творения Тициана «Святой Себастьян», но предоставим зрителю самому заняться этим увлекательным делом: «вживанием» в живописную манеру венецианского мастера.

Ограничимся только одним, но весьма показательным наблюдением, говорящим о виртуозном владении художником красочным веществом. Обратимся к работе Тициана «Кающаяся Мария Магдалина» (Эрмитаж), она, как и картина «Святой Себастьян», являет поразительный образец тициановского колорита, характерного для последних десятилетий его жизни. В этих полотнах все строится на нюансировке тона. Кажется, что посредством словно вибрирующей красочной поверхности живописец передает трепет самой жизни. Отличительная черта поздних холстов Тициана — тончайший красочный хроматизм. Мы не будем здесь подробно раскрывать особенности колористической системы Тициана, это блестяще осуществили В. Н. Лазарев<sup>1</sup> и Н. Н. Волков<sup>2</sup>. Мы хотим отметить только одну деталь

<sup>1</sup> Лазарев, В. Н. Старые итальянские мастера. — М., 1972. — С. 403–442.

<sup>2</sup> Волков, Н. Н. Цвет в живописи. — М., 1984. — С. 192–216.

в полотне «Кающаяся Магдалина» — это сосуд; хрупкая прозрачность этого сосуда со сверкающим бликом, помещенного в глубокую синеву мерцающего полутона, обозначена несколькими энергичными, прерывающимися, выпуклыми мазками белил, но зритель сам дорисовывает форму и запоминает образ, построенный краской, а не линией. Колористическая система мастеров Возрождения послужила своеобразным красочным ложем для всех классических европейских систем XVII–XVIII вв. Наиболее ощутима преемственность живописных традиций в искусстве XVII столетия, чему будет отчасти посвящен раздел, рассматривающий в сравнении картины Рубенса, Пуссена и Рембрандта.

Завершая краткий экскурс в учение о колорите, основанном на объединении цветовых масс по принципу светотени, выделим еще одну живописную концепцию, относящуюся к концу XVI в. Речь идет о художественной реформе Караваджо. Именно для него и его последователей светотень становится главенствующим средством в композиционно-смысловом построении произведения. Фактор среды трактуется Караваджо оптически, при этом он достигает невероятных художественно-психологических результатов. Его работы («Призвание Матфея», «Неверие Фомы», «Успение Марии»), построенные на резком противопоставлении темного пространства и выхваченных светом фигур, написанных с поразительной натуральностью, убеждают в жизненности его персонажей. Караваджо писал свои модели в полутемной мастерской, освещая их через маленькое окошко, расположенное наверху, которое часто имело круглую форму, так называемый бычий глаз, в результате возникал активный светотеневой контраст, что позволяло ему в дальнейшем в своих полотнах придавать фигурам большую объемность. Живописная манера Караваджо получила название погребная живопись, или тенебросо. В его произведениях иллюзия реальности достигалась за счет усиленного и строго направленного света, что изумляло современных Караваджо зрителей и вместе с тем служило образцом для многих живописцев XVII столетия.

В истории цвета период с XV по XIX в. принято называть классическим, так как в живописи в целом сохрани-

лись принципы, утвержденные мастерами эпохи Возрождения. Существенно иная ситуация возникает, когда художники начинают писать на пленэре (от *фр.* *plein air* — открытый, свежий воздух). Главным открытием пленэристов явилось то, что они стали изображать предмет, меняющий свою, определенную окраску в зависимости от естественного освещения и удаленности. Процесс этот протекал в западноевропейском и русском искусстве почти параллельно, но в то же время имел свои особенности. Представители первого поколения барбизонской школы (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н.-Д. де ла Пенья) претворили опыт работы на натуре в своих произведениях преимущественно к середине XIX столетия. Барбизонцы К. Коро и отчасти Ж.-Ф. Милле стремились «возвести на трон» обыденное, при этом не лишая природу некоторого романтического ореола. Главным для них было умение живописно запечатлеть состояние обжитого и хорошо знакомого художникам ландшафта, отразить в холстах определенное время суток и в итоге создать своеобразный «портрет местности».

Александр Иванов не только опередил многих, современных ему соотечественников по глубине и масштабу разработки задач пленэра в этюдах к картине «Явление Мессии», но в значительной степени повлиял на развитие пейзажа в искусстве XIX и начала XX в.

Этюды к картине поражают не только тем, как русский живописец передает, например, поднимающуюся пелену голубоватого тумана над болотами в пейзажах далей, как пишет материальную структуру простейших элементов природы — камней, воды и деревьев с учетом многообразия игры рефлексов, но и тем, как в конкретном мотиве у Иванова природа предстает в жизненной извечности.

В письмах отцу Александр Иванов утверждал, что в его искусстве нет такой черты, которая не стоила бы ему «строгой обдуманности». Изучая натуру, уделяя большое внимание живой детали, он отнюдь не добивался только воспроизведения конкретной местности, считая, что «портретным способом писать пейзажи легче», чем «идеальным».

В пейзажах А. Иванова, как и в картинах барбизонцев, мы ценим большую непосредственность и свежесть вос-

приятия природы по сравнению с его предшественниками, но не только этим определяется значение подготовительных этюдов русского художника. Он рассматривает природу как храм, в котором происходит значительное событие. Именно таким созерцательно-философским отношением к природе и определяется система творческого отбора и синтеза, которую Иванов сам назвал «метод сравнения и сличения».

Этюды русского живописца отличаются цветовой насыщенностью и вместе с тем определенностью. Наполненные светом и воздухом этюды сохраняют драгоценную для художника материальность, ясную форму предмета. Чистота и интенсивность звучания цвета достигались хорошо известным приемом красочных наслоений. Иванов предпочитал писать этюды на картоне или плотно проклеенной бумаге разжиженными красками по тонкому грунту, но главное в его манере состоит в том, что в построении формы мастер идет от общего к частному. Для того чтобы определить цветовые отношения, Иванов часто не грунтовал, а только промасливал бумажную или картонную основу. При наложении прозрачного или полукорпусного красочного слоя на золотистую поверхность возникал дополнительный цветовой эффект.

Используя по-своему чередование белильной и цветовой прокладок и лессировок, живописец тем самым вносил в традиционный метод собственную неповторимую интонацию.

Пленэр обогатил цветное видение А. Иванова. В знаменитом этюде «Ветка» (конец 1840-х гг., ГТГ) мы можем увидеть, как живописец, применяя контраст синего и зеленого, создает эффект цветового единства бесконечной дали, неба и ветки на первом плане. Этот этюд — один из многих, где Иванов разрабатывает мотив дерева, прототипа мощной оливы в левой части «Явления Мессии». Собственно, живописная задача этюда с веткой — объединение вершины дерева с синими далями, но мы знаем, что, как и многие великие художники, Иванов стремился в единичном увидеть всеобщее, не отступая от правды мотива и достигая при этом особой, классически ясной, но напол-

ненной живым чувством живописной организации пространства картины.

К разгадке тайны колористической системы Иванова обращались многие поколения исследователей, и каждый из них, размышляя о взаимосвязи цветовых планов в картине, не обходил вниманием и этюд с веткой (М. Алпатов, Н. Машковцев, К. Володина, С. Коровкевич, М. Алленов, Г. Загянская, Н. Волков, Н. Яковлева).

Первое впечатление от этюда — полнота жизни и то чувство радости, которое испытывает человек, способный воспринимать душу природы, по образному выражению Делакруа, «обладающий тайной придавать единство даже частям, отделенным от целого». Глядя на написанную Ивановым чеканную листву в потоке воздуха, видимую на фоне беспредельных интенсивно синих далей, мы отчетливее понимаем мысль Делакруа, считавшего, что «отделенная от дерева ветвь — это законченное дерево в миниатюре».

Остановимся на том, как колористически решен этюд ветки. Вероятно, художник начинал работу с того, что прежде всего обозначил цветом небо, синяя краска которого просвечивает сквозь нанесенные прозрачным гибким мазком горы. Дальняя гора написана не только обще, но и нечетко. Прием фактурного контраста усиливает пространственную характеристику цвета. По сравнению с холодной по тону синевой неба, гора — сине-фиолетового оттенка, и художник прокладывает по ней красные и оранжевые пятна, что способствует впечатлению напряжения основного цвета и в то же время сообщает эффект колебания воздушных масс. Введением дополнительных теплых пятен цвета, положенных легко и рыхло по синему кобальту, мастер связывает дальние планы с первым, на котором зелень ветки вбирает рефлексы среды. Живописно листва охарактеризована в целом и каждый лист прописан в отдельности. Зелень листвы А. Иванов разрабатывает весьма разнообразно как по цвету, так и по фактуре, демонстрируя тонкое понимание изменения качеств цвета в зависимости от цветового потока ближнего и дальнего планов. В красочной массе веток можно обнаружить сложные градации зеленого от теплого, почти желтого, до сине-

зеленого, доходящего до голубого<sup>1</sup> с цветовыми акцентами оранжевых и красных, что рождает ощущение и материальности, и в то же время удивительной пространственно-пленэрной характеристики. Цвета листвы и фона почти одинаково производят впечатление локальности и предметной определенности, но в то же время органично связаны со средой из-за бесчисленных вкраплений дополнительных цветов.

Этюд «Ветка» запоминается колористической звучностью пленэрного свойства, столь редкостной для живописи первой половины XIX в.

Многие подготовительные этюды, написанные на открытом воздухе, не смогли войти в картину, так как новаторские пленэрные завоевания автора противоречили содержанию и живописной концепции картины «Явление Мессии». Начиная с середины 1840-х гг., Иванов все больше пишет работы, которые лишь косвенно связаны с картиной и часто приобретают статус самостоятельного произведения. Таковы и его так называемые пейзажи с мальчиками, выполненные с натуры. «Семь мальчиков в цветных одеждах и драпировках» — одна из первых многофигурных композиций, написанных на пленэре. Расположение фигур в ней связано с персонажами картины, но главная задача ее иная: Иванов сопоставляет белый, «телесный», синий и красный цвета в тени, а цвет нагой фигуры стоящего мальчика с белой драпировкой — на солнце. Открытый цвет драпировок написан широко и плавно, рефлексы от них видны на белой освещенной ткани первого плана. Белые одежды сидящего в тени мальчика написаны серо-голубыми, а тень от стоящего, которая, в свою очередь, отражается на белой драпировке, — сгущенно синей. Цветная тень, лежащая на земле, несущая рефлекс неба и контрастирующая с пятнами прямого солнечного света, является в этом этюде ведущим живописным мотивом. Изображение таких теней составляет одну из проблем искусства второй половины XIX в.

<sup>1</sup> См. подробнее: Волков, Н. Н. Цвет в живописи. — М., 1984. — С. 254–257.

Преодолевая традиционную академическую систему и создавая новое видение, Александр Иванов шел своим путем. Ему принадлежит высказывание: «Мне бы очень хотелось на прекрасной природе проверить те сведения, которые я почерпнул, копируя Рафаэля». Как похожи эти слова на высказанное значительно позже желание Сезанна «оживить Пуссена на природе». Работая с натуры, Иванов стремился привести ее в соответствие с заветами старых мастеров, что не находило понимания у многих его современников.

И только через несколько десятилетий, в последней трети XIX в., импрессионисты (от *фр.* *impression* — впечатление) с их стремлением к достоверной передаче перетекающих мгновений жизни достигли, казалось, предельной изменчивости цвета.

Если старые мастера прибегали к сильным контрастам света и тени, предпочитая писать светлое на темном, а темное на светлом, то художники XIX столетия, и импрессионисты в особенности, избегали такого противопоставления. Суть живописного метода импрессионистов — К. Моне, О. Ренуара, А. Сислея, Э. Дега, К. Писсарро и других — состояла в том, что они воспроизводили впечатление света и тени на поверхности предметов отдельными мазками чистых, несмешанных красок. В результате возникало зрительное восприятие растворенности, вибрации формы в световоздушной среде. Достаточно обратиться к работе Моне «Уголок сада в Монжероне», чтобы убедиться, что для импрессионистов не было неинтересных, незначительных сюжетов, главным для них было запечатлеть неповторимое состояние природы. Картина Моне побуждает зрителя мысленно окунуться в переживание счастливой жизненной полноты, вспомнить то, что происходит с каждым, когда в солнечный теплый день он оказывается в саду и вдыхает запах цветов на кустах, ощущает легкое дыхание ветра и видит голубую ажурную тень в низинке, где растут деревца, освещенные ясным светом. Весь этот комплекс воспоминаний и впечатлений от соприкосновения с природой можно было бы назвать мгновениями воплощенной мечты. Такие работы, по мысли их авторов, художников-импрессионистов, должны были вызвать у зрителей активное сотворческое восприятие.

Для французских художников принципиальным было писать картины непосредственно на пленэре. Влекомые страстным желанием сотворить на холсте истинно живую жизнь, они должны были видеть ее лицом к лицу.

Красочная поверхность полотен импрессионистов отличается необычной для классической живописи «неуравновешенностью», рельефная фактура круглящихся, словно шевелящихся мазков способствует ощущению преобразования формы на глазах у зрителя. Импрессионисты лепят форму предмета на контрасте дополнительных цветов, положенных рядом друг с другом, что усиливает интенсивность и блеск каждого из них. Приведем характерный пример: портрет «Девушка с веером» (1881, Эрмитаж) работы Ренуара. Когда вы подходите близко к холсту, то ясно различаете, что волосы модели написаны синей краской, фон — светло-зеленый, а спинка кресла — красная. Но стоит отойти на несколько шагов от работы, и вы увидите иссиня-черные волосы, обрамляющие милое лицо девушки, словно излучающие свет, и веер, будто чуть колеблющийся в ее руках. Все это достигается не только контрастом дополнительных цветов, но и разнообразной красочной фактурой и белым грунтом, просвечивающим на некоторых участках плоскости.

Картины импрессионистов строятся по принципу «размывания» стабильной формы и превращения ее в текучее время. Не случайно ни одному направлению живописи, остающемуся в пределах реалистического воплощения натуры, не удавалось передать движение с такой поразительной зрительной достоверностью.

В серии холстов К. Писсарро 1870-х — начала 1880-х гг., посвященную Большим бульварам, неутомимое течение жизни показано таким образом, что любой зритель представляет себя горожанином, включенным в поток движения. В композициях не только совмещены разные ритмы быстро идущих людей и плавно едущих экипажей; вся эта шевелящаяся масса написана с разных точек зрения, что и создает эффект присутствия внутри беспокойной и подвижной жизни города.

Импрессионизм как цельное художественное явление просуществовал недолго, около десяти лет, но значение его



живописной системы было огромно. Импрессионисты не просто освежили палитру, но, по сути, явились предтечами многих новых явлений в искусстве — постимпрессионизма, фовизма, экспрессионизма — создав платформу для обретения особой выразительности цвета. На это качество цвета мы уже указывали, обращаясь к работе Ван Гога «Ночное кафе в Арле».

Метод импрессионистов для многих стал выражением принципа живописности, вместе с тем он продемонстрировал и некоторую ограниченность. Вероятно, именно поэтому Сезанн, современник реформаторов колорита мечтает «переделать импрессионизм в соответствии с Пуссеном», возрождая тем самым устойчивые качества формы и цвета, а значит и живописное воплощение более стабильных форм бытия.

Тем не менее импрессионисты научили зрителя воспринимать живую природу такой, какой они ее изображали. Пленэрная практика этих художников оставила заметный след в искусстве XX в. Отныне их способ общения с натурой становится одним из составляющих творчества и профессионалов, и тех, кто еще только овладевает изобразительной грамотой.

Подводя итог нашим размышлениям, отметим следующее: если в Средневековье свет овеществлялся в цвете, а в эпоху Возрождения вещественность света и тени стала одной из главных задач живописи, то импрессионисты стремились к развеществлению цвета для передачи тончайших вибраций воздушной среды.

Отличительной чертой искусства XX в., живописи в частности, является бесчисленное множество манер, стилистических новаций, образных языков. Одни художники обращаются к средневековой колористической системе (Ж. Руо, К. С. Петров-Водкин, Н. К. Рерих, П. В. Кузнецов), другие стремятся к абсолютизации творческой свободы (В. В. Кандинский, П. Клее, П. Пикассо, К. С. Малевич), утверждая новые нормы языка. Третьи переиначивают и перетолковывают все и вся, создавая на традиционной основе невиданные формы — сюрреализм, гиперреализм (С. Дали, Р. Магритт, М. Эрнст). Художники XX столетия экспериментируют с материалами — коллажи, новые технологии

(А. Матисс, В. В. Лебедев, Ф. Леже), отдавая предпочтение неклассической изобразительной системе. Симптоматично, что именно в XX столетии живопись иногда отказывается от самой себя. Вместо изображения предмета на плоскости возникает потребность поместить его в реальном пространстве — поп-арт, и, как следствие, появляются так называемые инсталляции. Для живописцев нашего времени характерна и другая тенденция: они хотят не только выразить себя, но и осуществить нечто большее, как и в классическом искусстве, воплотить свое представление о мире и мироздании, что находит отражение в их живописных системах. Говорить о какой-то единой колористической системе XX — начала XXI в., конечно, не приходится, тем не менее в живописи новейшего времени века в иной мере, чем раньше, выражена метафизика цвета.

### КОМПОЗИЦИЯ. СЮЖЕТ И ТЕМА

В предшествующих главах мы размышляли о языке живописи, имея в виду, что все элементы изображения (плоскость, формат, ритм, пространство, светотень и колорит) могут быть поняты только в системе взаимоотношений, т. е. в композиции произведения.

Как уже отмечалось, композиция — это прежде всего художественная целостность.

Вспомним, как мы начали рассматривать «Натюрморт с атрибутами искусств» Шардена. От первого впечатления мы перешли к более пристальному разглядыванию работы художника, чтобы уяснить, какие предметы изображены, что они собой представляют и, наконец, какие смысловые связи в результате возникают. Затем, уже на другом аналитическом уровне, мы стали рассуждать о том, каким способом живописец организовал наше восприятие. По сути, мы думали о композиционном строе картины. Мы все время вели диалог с холстом Шардена, сопоставляя наше представление о предмете с тем, что воплощено в композиции французского мастера. В натюрморте Шардена скульптура Меркурия занимает, как мы помним, особое место, она является композиционным центром. Что же такое компо-

зиционный центр? Образно говоря, это точка напряжения смысла, которая связывает содержательно-изобразительные компоненты произведения.

В. И. Суриков, раскрывая ход своей композиционной работы, подчеркивал, что для соединения всех частей важно найти замок, и поиски этого замка он называл математикой. В историческом полотне Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) таким замком, т. е. смысловым или, иначе говоря, композиционным центром, является рыжебородый стрелец, изображенный слева. Выделенный местоположением и цветом, стрелец обращен к другому важнейшему персонажу — Петру I, а в точке скрещения их взглядов видны две фигуры — стрельца ведет на казнь солдат Преображенского полка, бережно его поддерживая. Таким образом, зритель, сосредоточившийся на композиционном центре, может понять главную идею произведения. А она для Сурикова и в трагедии народа, оказавшегося в смутную эпоху вовлеченным в конфликт, и в противостоянии личности Петра I старым порядкам, и во многом другом.

Для того чтобы осознать слои смысла картины Сурикова, конечно, нужно не только умение разбираться во всех видимых взаимодействиях композиционного состава, но еще требуется также целый комплекс знаний и представлений, одним из которых является взаимообусловленность сюжета, темы и идеи произведения. Сюжетом данного полотна является последовательность трагических событий стрельцовского бунта и следующая за ним казнь. Все работы Сурикова многоплановы, и сюжетная линия имеет свое сложное, многомерное развитие, свою драматическую завязку и завершение. Для того чтобы понять, как истолковывает художник историческую коллизию, необходимо знать, как конкретная историческая данность воплощена в композиции картины. Суриков сознательно отступает от исторической точности, например, сдвигая место, где происходила расправа со взбунтовавшимися стрельцами, во имя художественной правды. Таким образом, зритель, рассуждая об изображенном на холсте событии, не должен ограничиваться только этим уровнем. Произведение воспринимается как сложный комплекс пересекающихся значений.

В холсте «Утро стрелецкой казни» звучит и тема героического противостояния стрельцов Петру I, и мотив неукротимой воли царя-реформатора. Разумеется, это отнюдь не единственная тема картины. Можно было бы назвать еще тему трагического одиночества Петра, об этом написано немало исследований (В. Кеменов, М. Волошин, А. Верещагина, Н. Яковлева). Отметим только, что Суриков — один из немногих живописцев своего времени, кто в этом и в других своих произведениях воплотил «движение истории».

Приведем еще один пример из педагогической практики автора, говорящий о том, что важно понимать сюжет не как что-то внешнее по отношению к картине, не как простую его иллюстрацию. Очень часто зритель, зная содержание какого-либо мифа по путеводителю или краткой энциклопедии, ищет прямого соответствия и не может понять, как тот или иной художник истолковывает подлинный, хорошо знакомый ему, зрителю, текст античного автора. Известно, что в работе Рубенса «Персей и Андромеда» (начало 1620-х гг., Эрмитаж) воплощен миф о дочери эфиопского царя Кефея, принесенной в жертву морскому чудовищу и чудесным образом спасенной героем Персеем. В шедевре Рубенса написан и Персей в крылатых сандалиях, и щит со страшной головой Медузы Горгоны, но интересно, что живописец помещает в картину Пегаса, родившегося из капель крови Медузы, когда ее убил Персей.

Занимаясь с аудиторией разного возраста, я, для того чтобы выяснить, как воспринимаются события мифа, наряду с другими вопросами задавала и такой: зачем художник изобразил Пегаса? В ответ я услышала, как второклассница объяснила: «Для того, чтобы увести царевну домой». Юная зрительница тонко почувствовала волшебный, сказочный оттенок истории, написанной Рубенсом, и была точна в своем непосредственном ощущении. Она, конечно, не знала в тот момент ни о Персее, ни об Андромеде, и для девочки он — герой, рыцарь, принц, а она — царевна, значит, им нужен крылатый конь. «Ученый» второкурсник стал рассуждать о том, что Рубенс, написав Пегаса, рассказывает таким образом и о других подвигах Персея, раздвигая тем самым границы сюжета и, соответственно, течения

времени в картине. «Стихийный» живописец того же курса, менее искушенный в тонкостях мифологических историй, воскликнул: «Да! Пегас — это же вход в картину!» И все трое были правы. Ответов на поставленный вопрос, может быть, не так уж и мало, и каждый зритель в меру своей любознательности и творческой активности найдет свое решение.

Таким образом становится понятным, что история о Персее, описанная Овидием, истолкованная и художественно воплощенная Рубенсом, становится сюжетом картины, где он, согласно своему замыслу, переставляет события для того, чтобы живописно убедительнее воплотить тему триумфа героя. Подчеркнем, что сюжет является содержательной основой не только для выражения темы, но соотносен с идеей произведения. Идея — это главный и одновременно глубинный смысл произведения, постижение идеи как некоего отвлеченного понятия можно осознать только на основе мысленного комплексного анализа всей системы изображения в его историческом контексте.

В заключение вновь обратимся к «Натюрморту с атрибутами искусств» Шардена с тем, чтобы увидеть, как взаимосвязаны в нем сюжет и тема. Мы достаточно подробно писали о работе Шардена, поэтому определим кратко: сюжет в натюрморте — это изображение согласия предметов в мастерской художника, а тема — содружество видов искусства, скульптура Меркурия является их объединяющим началом, «замком» смысла.

Для того чтобы постичь произведение живописи, конечно, необходимо знать историю его создания, понимать, что оно значило для автора и современных ему зрителей, распознавать идею произведения и то, как она соотносена с сюжетом, темой или мотивом и, конечно, как это художественно воплощено.

В искусствознании сформировались разные методы исследования, в их числе: исторический, комплексный, семантический, иконографический и другие, мы же хотим продемонстрировать, что весьма продуктивным может быть и сопоставительный анализ произведений искусства, тем более что в учебном процессе он применяется повсеместно.

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАРТИН: ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ НЕПОСРЕДСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Рассмотрим три религиозные картины Никола Пуссена, Питера Пауля Рубенса и Рембрандта Гарменса ван Рейна. В этих полотнах они изобразили одно и то же событие евангельской истории: «Снятие с креста».

Чем же обусловлен выбор этих картин для сравнительного анализа?

Во-первых, уникальной возможностью сравнить, как мастера одной эпохи в расцвете творческих сил, опираясь на один и тот же канонический текст, каждый по-своему осмысливают его, создавая образ «Снятие с креста» в различных стилистических системах: классицизме, барокко и реализме.

Во-вторых, эти полотна высочайшего художественного достоинства свидетельствуют о сложившемся творческом методе каждого художника, что позволяет вести сравнительный анализ, соблюдая «чистоту эксперимента». К тому же сохранилось достаточно много документальных свидетельств самих живописцев и их современников о творческой манере, истории создания и оценке их картин, что дает дополнительную «точку опоры» в наших суждениях.

Все три холста — Пуссена, Рубенса и Рембрандта — находятся в собрании Эрмитажа, и мы можем бесконечно наблюдать эти произведения в своих разных эмоционально-психологических зрительских состояниях и созерцать живописную структуру картин в меняющемся освещении, в сезонном и суточном.

Наконец, интересующие нас образы достаточно часто попадали в поле зрения исследователей творчества мастеров XVII в. (В. Лазарев, Э. Фромантен, Е. Ротенберг, Ю. Золотов, К. Егорова, С. Даниэль, В. Вольская, В. Варшавская, Б. Виппер и многие другие), но подробного сравнения именно этих произведений пока не существует.

Наша задача здесь — продемонстрировать смысловые связи, обнаруженные в самих произведениях при сопостав-

лении работ, написанных на один сюжет в трех разных стилистических и индивидуально-творческих манерах.

Опыт сравнительного анализа в данном случае интересен еще и тем, что он позволяет обозначить более конкретно те представления о колорите, распространенные в XVII в., о которых говорилось только в историческом плане. Сосредоточив внимание на рассмотрении одних и тех же особенностей языка живописи, выявленных в полотнах разных мастеров, мы сможем отчетливее понять своеобразие каждого из них.

Именно в сравнении можно разобраться, как воспринимает зритель одну и ту же библейскую историю, исходя только из данности самого произведения. Вместе с тем мы будем обращать внимание на обстоятельства, послужившие основанием для возникновения картин «Снятие с креста», что позволит отчасти проследить историю их создания.

Прибегая к методу сравнительного анализа различных типов композиций холстов Рубенса, Пуссена и Рембрандта, мы будем выявлять те их художественные составляющие, о которых говорилось раньше.

Небезынтересно обратиться и к взаимодействию современных зрителей и персонажей картин мастеров XVII столетия.

Постигая характер истолкования библейской истории Рубенсом, Пуссеном и Рембрандтом, мы сможем глубже понять их произведения в контексте духовного климата XVII в.

Размышляя о трех холстах на тему «Снятие с креста», мы будем придерживаться той последовательности в восприятии, которое, как правило, возникает, когда зритель постигает образ, созданный художником.

Вчитаемся в евангельский текст еще раз. Евангелисты скупом отмечают участников этого скорбного события: «Когда же настал вечер, пришел богатый человек из Аримафеи, именем Иосиф, который также учился у Иисуса (ученик..., но тайный — из страха от Иудеев) знаменитый член совета, который и сам ожидал Царствия Божия, человек добрый и правдивый: он пришел к Пилату, просил Тела Иисусова. Тогда Пилат приказал отдать тело, пришел так-

же и Никодим (приходивший прежде к Иисусу ночью) и принес состав из смирны и алая, литр около ста. И, взяв Тело, Иосиф обвинил Его чистою плащаницею (т. е. полотном), и положил Его в новый гроб, который высек в скале; и привалил большой камень к двери гроба, удалился. Была же там Мария Магдалина и другая Мария (Иосиева), которые сидели против гроба». И евангелист Лука уточняет: «Последовали также женщины, пришедшие с Иисусом из Галилеи, и смотрели гроб и как полагалось Тело Его».

На основе евангельского сообщения о погребении Иисуса Христа в искусстве еще со Средневековья сложились иконографические правила изображения «Снятия с креста». Но в XVII столетии, когда, несомненно, возросла потребность еще и личного толкования событий Священной истории, иконографические схемы подверглись весьма характерным изменениям.

Не случайно, наверное, Пуссен, Рубенс и Рембрандт предпочли создать образ не Распятия и Погребения, а именно «Снятия с креста», когда Богочеловек был уже отделен от креста — символа его мучений, но еще не предан земле, и именно в этот краткий момент происходит Прощание — Оплакивание, и мы оказываемся свидетелями чувств, испытываемых теми, кто страдает Спасителю.

Какое же первое впечатление от созерцания картин?

У нас сразу же возникает ощущение свершившейся трагедии, и мы видим, что те, кто рядом с Христом, по-разному переживают случившееся. Мария и Иоанн на холсте Н. Пуссена ведут себя сдержанно, словно подавляя плач; эмоционально открыто, хотя и находясь в различных психологических состояниях: от самозабвенного порыва до глубокой и бессильной скорби — в полотне П. Рубенса. Поразительно, до боли «узнаваемо» представлена сцена оплакивания в картине Рембрандта. Наш глаз отмечает также характерное для каждого живописца цветосветовое решение композиций: скорбное, но сильное «трезвучие» в картине Пуссена, многообразие глубоких блистающих цветовых звучаний в алтарном образе Рубенса и сдержанное, почти монохромное решение в произведении Рембрандта. И главное — образ Христа: изможденный страданием, но сохра-



няющий благородное спокойствие, таким он воспринимается в живописной работе Н. Пуссена. Изъявленный, с прекрасным и... тающим ликом, Богочеловек в алтарной картине П. Рубенса кажется одновременно и телесным, и парящим. В холсте же Рембрандта мы видим тяжело опускающееся на руки апостолов мертвое тело Иисуса, освещенное светом и освещающее ночную мглу и то, как бережно готовятся положить его на плащаницу.

И наконец, вспомним, как останавливается наш взор на лице Спасителя в трех эрмитажных произведениях. Когда мы рассматриваем «Снятие с креста» Н. Пуссена, то не сразу замечаем лицо Христа, мы должны мысленно преодолеть вертикальную напряженность пространства, одновременно фиксируя скорбящие фигуры Марии и Иоанна, и только потом в нижней части холста остановиться взглядом на отрешенном лице Спасителя.

Совсем иной, противоположный зрительный эффект возникает, когда мы обращаемся к творению Рембрандта. Вы, наверное, помните, как невольно поднимали голову, вглядываясь в лицо Христа, потому что оно написано в верхней части холста, но так, как будто мы смотрим на него снизу. К тому же его поникшая голова находится на границе света и тьмы, и мы непроизвольно напрягаем зрение, как бы фокусируем его, чтобы увидеть через «дрожание среды» (сквозь слезы?) лицо мертвого Иисуса, лицо, еще сохраняющее выражение страдания и боли.

Сходное, но и вместе с тем существенно иное ощущение испытываем мы у творения П. Рубенса. Запрокинувшаяся, ужасающая своей бледностью и тем не менее запоминающаяся особой красотой голова Богочеловека воспринимается не тотчас же, а с некоторым усилием; наш глаз охватывает всю фигуру Христа, отмечая страшные раны и только потом устремляется к его лицу, чтобы, задержавшись на его утонченных чертах, вновь обратиться ко всему облику и остановиться на лицах и руках тех, кто, плача, поддерживает его.

Разумеется, мы описали наши впечатления бегло, только обозначив то, что больше всего поразило нас, и то, что мы будем вспоминать, анализируя и истолковывая эрмитажные картины.

В музейной экспозиции картины «Снятие с креста» Рубенса, Рембрандта и Пуссена, освещенные рассеянным, ровным светом, рассматриваемые с небольшого расстояния, кажутся зрителю нарочитыми, иногда «кричащими», в церковном и просто ином пространстве, для которого две из них предназначены, они воспринимались по-другому.

Так Рубенс в 1618 г. исполнил алтарный образ (х., м., 297x200) для церкви Капуцинского монастыря в городе Льеже, недалеко от Антверпена (ил. 20). Интерьер католического собора, как правило, был довольно богат, убранство отличалось многообразием форм, фактур, свечений материалов. И живописное произведение для алтаря, обрамленное пышными архитектурными формами, освещенное неравномерными вибрирующими потоками света, то «холодного» из оконных проемов, то «теплого» от колеблющегося пламени свечей, отнюдь не казалось «полным ложного пафоса» или «резким в выражении», являясь органичной частью католической службы.

Нельзя забывать, что почти во всех многочисленных церковных заказах Рубенса воплощались в художественных образах идеи контрреформационной католической церкви, с одной стороны, противостоящей официальным доктринам Ватикана, с другой — протестантизму соседней Голландии.

Образы «Снятия с креста» Рубенса предельно эмоциональны, героически приподняты, властно апеллируют к чувствам верующих, убеждая в возможности благодати, так как изображение страдающего тела Господня символизировало не смерть Спасителя, а искупление первородного греха и таинство причащения. И полотно из эрмитажного собрания свидетельствует об особом даре Рубенса, столь ценимом заказчиком: включать верующих в предустановленный круг переживаний, вызывать состояние аффекта, возбуждая одновременно и глубокую печаль, и высокую радость.

По-иному воздействует на зрителя «Снятие с креста» (х., м., 158x117), написанное Рембрандтом в 1634 г. (ил. 21). Так же, как и его великие современники, Рембрандт создал произведение, как авторский вариант более ранней композиции, в основе которой лежал алтарный образ Рубенса.

Эрмитажная картина уже в меньшей степени напоминает образец, она отличается более высоким качеством исполнения и особой интонацией, когда мастер пишет для себя. «Снятие с креста» 1634 г. в какой-то мере дает представление о религиозной жизни в Голландии, о тех оппозиционных настроениях, которые были характерны для самой свободной республиканской европейской страны XVII в. Протестантизм, сутью которого является личное общение с Богом, был неоднородным и в Голландии. В это время существовало много религиозных группировок, и к одной из них — меннонитам — был близок Рембрандт. Точных свидетельств об этом нет, но дух религиозного свободомыслия, отказ от церковной догматики, стремление читать не «букву Библии», а понимать Библию и Евангелие как исторический источник — все это и есть некоторое косвенное указание на связи с религиозной группой «общины святых».

Рубенс, соблюдая требования контрреформационной католической церкви после Тридентского собора 1547–1563 гг., отказывается от бытовой интерпретации сцены смерти Спасителя, в соответствии с евангельским текстом он ограничивает число участников события, а Марию пишет прекрасно стойкой.

Рембрандт, напротив, пишет ночную массовую сцену, Мария изображается как земная мать Христа — она в глубоком обмороке, облик персонажей лишен идеальности. Картина насыщена живыми реалиями, но отнюдь не производит впечатления чего-то прозаического и иллюстративного. Возвышенное заключается в том, как переживают Смерть Христа — Учителя и Сына — близкие ему люди, и пронизано глубоко личной интонацией и с потрясающей психологической проникновенностью.

Картину Рембрандта нетрудно представить в скромно убранной протестантской церкви, в мастерской художника или в бытовой среде.

«Снятие с креста» (х., м., 119,5×99) Н. Пуссена написано в Италии в конце 20-х — начале 30-х гг. XVII в. (ил. 22). Если герои произведения Рубенса привлекают зрителя как личности особого, не соразмерного человеческому бытию масштаба, если, созерцая реалистически написанное «Снятие

с креста» Рембрандта, зритель находит нечто созвучное своей индивидуальности, своему жизненному опыту, то восприятие картины Пуссена-классициста требует особых интеллектуальных усилий, зритель должен настроиться на то, чтобы осуществить трудное восхождение духа, попробовать понять смысл подвига Христа в сжатой и отточенной пластической формулировке.

Творения Пуссена в ранние римские годы объединяет поиск принципа, или, иначе говоря, модуса, который можно было бы сформулировать следующим образом: «определенным сюжетно-смысловым единствам должны соответствовать определенные выразительные единства»<sup>1</sup>. В них сосредоточены идеи Долга и Любви, стойкости духа и просветленной скорби. Понятым становится в связи с этим своеобразие иконографического решения «Снятия с креста» с небольшим числом действующих лиц, решения, резко отличающегося от того, что воплощали в церковных заказах мастера итальянского барокко.

Для того чтобы выявить хотя бы несколько сопряжений смысла, подчинимся Пуссену-режиссеру, который ведет нас к следующему выводу: «Новое в живописи заключается главным образом не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей своеобразной композиции, в силе выражения: таким образом обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой»<sup>2</sup>.

Так, в работах конца 20-х — начала 30-х гг. XVII в. можно увидеть, как по-разному, то в одном, дорическом модусе, соответствующем сюжетам «важным, строгим и полным мудрости», то в слиянии с другими: лидийским печальным или с фригийским — «страстным, неистовым, очень суровым и приводящим людей в изумление» — воплощал Пуссен тему Смерти и Любви.

Мюнхенское «Оплакивание Христа» и эрмитажное «Снятие с креста» объединены взволнованностью и драматизмом образного строя, но интонационно они весьма различны, чему в немалой степени способствует ритмическое ре-

<sup>1</sup> Даниэль, С. М. Картина классической эпохи. — Л., 1986. — С. 29.

<sup>2</sup> Мастер искусства об искусстве. — М., 1967. Т. 3. — С. 279.

шение картин. В первом случае в горизонтальной протяженности холста разыгрывается хоровое действие с большим, чем в эрмитажной работе, количеством участников драмы. В «Снятии с креста» в вертикальном формате полотна основное действие сведено только к трем персонажам: двое — Мария и Иоанн — сомкнулись в едином порыве скорби над мертвым Христом.

Их фигуры выступают из плотной тревожной атмосферы, разорванной светом белой, взметнувшейся пелены и отсветами заката. В мюнхенской картине природная среда тоже «созвучна» переживаниям героев, но она наполнена, хотя и тревожными, но светлыми световыми потоками, в петербургской живописной работе возникает поразительный эффект: сильный, звучный контраст тьмы и света, фокусирующий внимание зрителя на трагическом трио. И если «Смерть Германика» и «Оплакивание Христа» настраивают на размышление о единстве и разнообразии чувств в трагическую минуту, то произведение Пуссена из Эрмитажа, обладающее необычайной концентрацией выражения, позволяет понять, что здесь воплощена тема Скорби и Любви.

Исследователям творчества Пуссена хорошо известно его изобретение: ящик с отверстиями, в котором он помещал восковые фигуры для того, чтобы на своей малой сцене проиграть действие своих будущих картин. Это помогало художнику осознать, а затем создавать пространство на изобразительной плоскости и одновременно находить выразительное движение и композиционно значимый жест своих героев. В картине «Снятие с креста» пространство упорядочено, соотношение в нем фигур строго уравновешено и достигается это излюбленным пластическим приемом Пуссена: членением плоскости холста на композиционные пирамиды, рождающие эффект хорошо организованного сценического пространства.

В целом ощущение от ритмического строя картины Пуссена — размеренность и величие. Но более длительное рассмотрение «Снятия с креста» рождает впечатление разнообразия ритмического решения в условиях заданного темпоритма. Оно возникает главным образом благодаря тому, как художник освещает и самих действующих лиц,

и сценическое поле. Сильный световой поток падает с невидимой вершины креста вниз, по пути освещая светлые складки ткани наверху. Направленным световым лучом вырываются из мрака горестное лицо Марии и ее сжатые в жесте отчаяния руки, отсветы падают и на фигуру Иоанна, подчеркивая его ломкую и крылатую позу. Достаточно ярко, но как бы с легкой подцветкой, освещено прекрасной лепки бездыханное тело Христа.

Все эти ясные и точные световые акценты способствуют еще одному запоминающемуся моменту: Мария и Иоанн, освещенные с разных сторон, образуют своеобразную сень над Христом, словно укрывая и оберегая того, кто им безмерно дорог.

Для того чтобы еще точнее понять смысл изображенной сцены, очень важно понять еще одно качество композиции картины: ее колористический строй. Возможно, это произведение не отличается живописным артистизмом «Танкреда и Эрмнии» и кажущейся легкостью выражения, пленяющей в «Царстве Флоры» (обе — конец 20-х — начало 30-х гг. XVII в.); но оно запоминается ярко выраженной экспрессией локального цвета. Именно в этой насыщенности плотной красочной массы, в сталкивании тяжелого синего в одеянии Марии и красного, тяготеющего к кирпично-оранжевому, плаща Иоанна, в свою очередь противопоставленного бледному, чуть оливковому тону фигуры Христа, в активном цветовом контрасте кроется ощущение силы переживаний героев. И если в живописном решении «Танкреда и Эрмнии» мы видим, что главные цвета в звучном сопоставлении собраны в центре картинного поля, а на периферии они, смягчаясь, разливаются и утихают, то в «Снятии с креста», сведенные тоже в центре холста, они еще дополнительно усилены обилием темного, напряженного цвета ночного неба.

Особо отметим: если в интересующих нас полотнах Рубенса и Рембрандта преобладают теплые золотисто-коричневые цветовые отношения, то в колористическом строе картины Пуссена сильный «удар» холодного синего эмоционально очень важен.

Синий цвет одеяния Марии в иконе в Средние века символически обозначал трансцендентный мир, который ассо-

цируется с божественной истиной и непостижимой тайной бытия Бога, и зритель невольно помнит об этом значении, но в картине Пуссена плащ Богородицы написан как плотное блистающе-синее, со всполохом белого и воспринимается словно сильный звук или удар в цветовом хоре. Это скорбное глубокое звучание синего оттенено и подкреплено цветом плаща Иоанна — красного, но иного, чем плащ того же апостола в картине Рубенса. В произведении фламандского живописца использован открытый красный цвет. В работе Пуссена — более оранжевый, который усиливает «холод» синего плаща и подчеркивает мертвенную бледность Иисуса. Одновременно возникает еще одна цветовая и, конечно, смысловая перекличка: оранжево-желтые отблески заката усиливают общую атмосферу тревоги и беспокойства. Отметим и другие многозначительные подробности: на первом плане у головы Христа помещены орудия его истязания, но написаны они мягко, без акцентировки, поэтому глаз зрителя не сразу их обнаруживает, а вот у ног Спасителя плачущие маленькие ангелы такого теплого, живого света, что любой рассматривающий холст отметит это сопоставление значений.

Иначе, в более открытом эмоционально-чувственном контрасте дано размышление о жизни и смерти в картине Рубенса. Вспомним это ударяющее по нервам соприкосновение мертвой истстрадавшей плоти Христа с полнокровной и по-фламандски красивой Марией Магдалиной.

Зритель, настроенный на неторопливое созерцание работы Пуссена, увидит, как важны в общем колористическом решении созвучия и отсветы. В «Снятии с креста» французского мастера, кроме ведущих цветовых соотношений, можно выделить еще несколько цветовых рифм: темная туча и белая, но вобравшая в себя грозовую напряженность, пелена; высвеченные светом и страданием лица Марии и Иоанна и мягкий, отраженный свет на голове Христа.

Можно бесконечно долго передавать переживание колорита картины Пуссена, но обратимся к тому, что всегда интересует изучающего искусство: «А как же писал художник?»

Пуссен, Рубенс и Рембрандт, создавая картины, соблюдали принцип многослойного письма. Но соотношение красочных слоев у каждого из живописцев было различным, что, конечно, обусловлено их изобразительным мышлением.

Со слов первых биографов Пуссена нам известно, как поэтапно проходил процесс его работы над картиной. Кратко это можно обозначить следующим образом: выбрав в начале сюжет, живописец искал нужный модус. «Снятие с креста» в нашем представлении можно увидеть в смешанном модусе: дорическом с элементами фригийского. Для того чтобы воплотить тот или иной модус, выполнялось большое количество графических эскизов, в них находилась соответствующая ритмическая основа. Параллельно делались рисунки с натуры и на пленэре, а также штудии в мастерской.

Затем шла подготовка холста, как правило, грунт тонировался красно-коричневой краской, что является свидетельством воспринятых Пуссеном уроков итальянских мастеров XVI в. Именно такой грунт применялся в «Танкреде и Эрминии» и в «Снятии с креста». Рисунок на этой основе делался либо углем, либо мелом. Не сразу живописец приступал к холсту, дальше шел очень важный для Пуссена-аналитика и интеллектуала экспериментальный момент. Расставлялись в ящике или просто на плоскости восковые фигурки, покрываемые часто холстинками для того, чтобы проверить, какое впечатление будет производить будущая картина. Одновременно уточнялись композиционные узлы будущего произведения, для чего использовались тоже восковые модели в натуральную величину.

Далее Пуссен начинал работать непосредственно на подготовленном холсте. Французский мастер, как и его коллеги, сначала, видимо, делал легкую пропись, а затем наносил основной слой — подмалевок, тщательно разрабатывая объем. Краска наносилась корпусно, но в отличие от мазка Рубенса, видимого и под слоем лессировки, а тем более рельефного и динамичного у Рембрандта, красочный мазок Пуссена сдержан, ретуширован, но зато форма вполне воплощалась уже в этом слое. Корпусный подмалевок Пуссена, просвечивающий из-под лессировки, всегда придает всем



элементам его изображения особую законченность, создает эффект ясной структуры.

В «Снятии с креста» Пуссена охарактеризованное выше качество основного корпусного слоя выразительно проявилось в изображении плавно очерченной, но и скульптурно ясно вылепленной (вот где сказалась любовь к Античности) фигуры Христа.

Пуссен — опять-таки не так, как его великие современники Рубенс и Рембрандт, — вводит локальную краску в промежуточный слой, намечая цвет одеяний. Насыщенность синего и оранжевого в холсте достигается не только из-за активности локальной характеристики, но и благодаря разнообразной живописной фактуре. Она тем явственнее, что ландшафт и некоторые аксессуары написаны в манере *alla prima*.

Наконец, последняя стадия живописного метода старых мастеров — лессировочный слой.

Если Рубенс чрезвычайно заботился о прозрачности и блеске своих красок на холсте, а Рембрандт создавал эффект мерцания красок, то Пуссен, соблюдая во всем разумную меру и порядок, строил форму как совершенную и вполне законченную.

Таким образом, система взаимодействия красочных слоев в картине Пуссена свидетельствует о том, что для него этот процесс имел глубоко осознанный и упорядоченный характер.

Какие же идеи воплощены в произведении Пуссена «Снятие с креста»?

Из анализа образной системы картины явствует, что возвышенное размышление о смерти и героизме, о страдании и стойкости, выраженное в раннеитальянских работах, с драматическим напряжением и с пуссеновской ясностью проявилось и в этом полотне «Снятие с креста».

При последовательном взгляде на три холста (Рубенс, Рембрандт, Пуссен) действие как бы разворачивается, эту динамику рождает «перемещение» тела Христа, носящее как семантически, так и пластически значимый характер. Рубенс пишет тело Спасителя вертикально ниспадающим, у Рембрандта «сломанную» фигуру Христа снимают с креста,

а Пуссен дает непосредственный момент прикосновения его тела к земле. Таким образом, французский мастер останавливается на уже свершившемся действии, когда муки, сомнения и отчаяние уже позади. Смерть Христа изображается как смерть героя, обретающего в последнее мгновение блаженное спокойствие.

Да, для Марии и Иоанна прощание с Христом — трагедия, горе их глубоко и искренне, но их сдержанный плач свидетельствует о попытке подавить это переживание, о волевым усилии.

Смерть Христа изображается не как мистический акт или таинство и тем более не внушает страха и ужаса, и в этом иконографическом своеволии возникает противостояние как официальной доктрине католицизма, так и Контрреформации.

По контрасту с конфессиональными и политическими установлениями Пуссен-классицист утверждает веру в светлое и разумное начало человеческой сущности, в силах которой и принятие трагедии, и способность противостоять ей.

Обратимся к картине Рубенса — мастеру барокко, он, как и Пуссен, прошел прекрасную итальянскую школу, но остался верен и национальной художественной традиции. Алтарный образ Рубенса, хранящийся в Эрмитаже, отличается большей сдержанностью и даже некоторой строгостью выражения в сравнении с антверпенским прототипом (1611–1614) и эскизом (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Тем не менее композиция этого произведения строится на контрастных динамических связях.

Принцип барокко, выраженный в структуре данной живописной работы, — асимметрия, неустойчивые диагональные построения, круговороты — отражает характерное переживание мира, мира, «не имеющего устойчивых абсолютных параметров», мира парадоксального и неизмеримого. Если Пуссен заботится о том, чтобы действие в картине было строго упорядочено в соответствии с заданным мерным ритмом, то Рубенс пишет свой холст так, что он производит впечатление «трепета и блеска органической жизни», ритмический строй его полотна «живой», нервно пульсирующий. Этому в немалой степени способствует слож-

ное сплетение движений персонажей. В «Снятии с креста» Рубенса мы видим разнообразные стадии движения и своеобразные повороты каждого персонажа вокруг своей оси. Эти наплывы и пересечения формы образуют своего рода венок обрамления или кольцевого движения вокруг Христа. Таким образом, излюбленный пластический мотив барокко — скрученное движение — эффектно применяется художником в алтарном образе. Мария и Иоанн, Иосиф Аримафейский, Никодим и Мария Магдалина стремятся прикоснуться к Спасителю, все смотрят на лицо Христа, и в перекрестии взглядов и рук возникает смысловой центр — голова Христа, но и от центра движение расходится кругами, оказывающимися как бы за пределами холста. Почему возникает такое впечатление? В работе Пуссена персонажи компактной скульптурной группой помещаются в достаточно обширном и ясно обозначенном пространстве, а персонажи Рубенса, не помещаясь в темной среде, изображены так, что хочется мысленно раздвинуть для них границы картины, что, несомненно, усиливает ощущение разомкнутости композиционного поля.

Драматизм сцены переживается зрителем не только из-за контрастных противопоставлений психологических состояний близких Христа, выраженных как мимически, так и движением, но еще и из-за динамического конфликта пространственных планов, первого и дальнего, данного без каких-либо переходов. Таким образом, границы изображения мысленно продлеваются в глубину и по горизонтали.

Архитектоника произведения Рубенса построена на пересекающихся диагональных и дугообразных композиционных осях, а также на ясно воспринимаемых повторях и рефренах форм.

Наш взгляд, двигаясь от стоящей Марии к падающему, парящему телу Христа, сразу отмечает усиление ритма движения — склонившегося близко к Спасителю Иоанна, за ним в еще более активном наклоне Иосифа Аримафейского. И эта волна восхождения акцентирована еще и тем, как соотносятся на диагональных осях композиции изображения лиц: Христа и Иоанна — на одной, Марии и Иосифа — на другой.

Уже отмечалось, что психологическое переживание каждого участника действия не просто подчеркнуто, а выражено цветом, тем более убедительным, что все психолого-цветовые противопоставления обозначены в разных как линейных, так и пространственных отношениях. Это рождает типично рубенсовский пластический эффект: при относительно небольшом количестве цветовых отношений художнику удается достигнуть колористического разнообразия, а следовательно, и многообразия значений. Пример тому: Мария изображена в черно-сером одеянии, подчеркивающим бледность ее лица и руки, протянутой к Сыну. Горе ее безмерно, но она предстает прекрасно-стойкой, и только едва видимая слезинка и нежное прикосновение к телу Спасителя позволяют понять ее душевное состояние. Темные одежды Марии оттеняют легкое свечение истаявшей плоти Матери и Сына, каждый зритель невольно отметит это единство. Наоборот, по контрасту (до эмоционального удара) — облик Марии Магдалины в розовом платье с пышными складками, пьедесталом, раскинувшимся в нижней части холста, — олицетворение открытого страдания — в одном пространственном плане с Матерью Христа. Мария Магдалина с ее каскадом светло-золотистых волос и розово-белой сияющей кожей — воплощение жизненной энергии, красоты фламандской женщины, плачущая, готовая принять бремя истины, полна токов жизни, а рядом с ней — Христос, похожий «на прекрасный срезанный цветок, он не слышит уже ни тех, кто его проклинает, ни тех, кто его оплакивает»<sup>1</sup>.

Строго скорбная гамма, отличающая облик Матери Христа, противопоставлена психологической характеристике Иоанна, он в плаще открытого красного цвета — знаке его духовного горения — и Никодима, сдержанно-мужественного в сумрачно блистающем зеленом одеянии, подчеркивающим и значение черного, траурного — в одеждах Марии и белой пелены, которой охвачено тело Христа. Так в содержательно цветовых переключках по кругу и диагонали в картине осуществляется взаимодействие эмоциональных отношений персонажей.

<sup>1</sup> *Фромантен, Э.* Старые мастера. — М., 1966. — С. 68.

Наконец, один из важнейших цветовых акцентов — охристо-светлое, испускающее слабое сияние, подчеркнутое белой пеленой изображение Христа — круг света. И это свечение кажется еще яснее из-за обрамления контрастных цветовых созвучий. Если внутри цветового круга холста попробовать соотнести эти отношения как попарно, так и опосредованно по диагонали, то можно извлечь из этого сопряжения дополнительные психологические нюансы. Чувства персонажей могут быть поняты еще острее, если соотнести их с тем, как каждый из участников действия страдает мертвому Богочеловеку.

И тем не менее очень трудно найти словесный эквивалент живописному языку художника, так как суть живописных качеств произведений фламандского художника в том, что они отличаются особой свободой и артистизмом выражения.

Холсты Рубенса фактурно не нагружены, красочные слои, взаимодействуя друг с другом, дышат, создавая часто возможность ощутить светлую основу грунта.

В «Снятии с креста» фигура и особенно лицо Христа написаны едва заметными нажимами кисти и тонко уловимыми валерными переходами, одежды Иоанна и других апостолов написаны более плотно — широкой кистью, Мария Магдалина же — уверенно и одновременно утонченно, поэтому и возникает образ осязаемый и гибко-изменчивый. Живописная кинетика картины Рубенса обусловлена методом его работы, положенным в основу его школы-мастерской. В связи с этим нельзя не вспомнить обращенные к ученикам наставления Рубенса: «Тени надо писать легко, остерегаясь того, чтобы туда попали белила; везде, кроме светов, — белила яд для картины, если белила коснутся золотистого блеска тона, ваша картина перестанет быть теплой и сделается тяжелой и серой. Иначе обстоит дело в светах; в них можно в должной мере усиливать корпусность и толщу слоя. Однако краски надо оставлять чистыми, это достигается нанесением каждой чистой краски на свое место одной возле другой таким образом, чтобы легким смещением при помощи щетинной или волосяной кисти соединить их „не замучивая“, затем следует проходить эту

подготовку уверенными мазками, которые всегда являются признаками больших мастеров»<sup>1</sup>.

Это высказывание художника помогает еще отчетливее понять своеобразие его техники живописи, соединившей пастозную манеру венецианцев XVI в. с методом прозрачного письма по светлому грунту северной школы. Уже отмечалась порывистость кисти Рубенса. Фламандский мастер, сохраняя принцип трехстадийного метода письма, достигает иногда эффекта *alla prima*.

Завершая размышление о цветовом строе «Снятия с креста» Рубенса, отметим, что система взаимодействий красочных слоев носит открыто динамичный характер. Живописная интонация Рубенса есть одно из проявлений барочного «смятения чувств». И это сказывается в том, как ведут себя все элементы цветовой композиции: светлый грунт, подвижный красочный рельеф основного слоя, мазок то быстрый и круглый, то легкий, как перистые облака, и разнообразнейшие лессировки, а главное — столкновение контрастов цвета — они дают возможность выразить бурные и нежные движения души.

Что является определяющим в произведении Рубенса «Снятие с креста»? Сцена прощания с Христом пронизана страданием и болью тех, кто совершает обряд погребения, и зритель активно вовлекается в этот драматический поток переживаний, подчиняясь горячей, темпераментной манере фламандского мастера барокко. Но, как точно подметил Фромантен, благодаря особой логике блестящего ума Рубенса, все его трагедии вызывают представления о триумфах. Это, безусловно, ощутимо и в эрмитажной картине. Так, ее персонажи, а вместе с ними и зритель, испытывают сложнейшую гамму чувств: боли, надежды и подъем духа. На языке чувств, доступных каждому, Рубенс высказал сокровенное: «Христос, „смертию смерть поправ“, стал символом Спасения, а значит, и обретения Благодати». Христос мертв, но прорывающийся сквозь отчаяние собравшихся вокруг него свет радости будущего Воскресения — эмо-

<sup>1</sup> Цит. по: Лужецкая, А. И. Техника масляной живописи русских мастеров. — М., 1965. — С. 14.

циональный лейтмотив произведения. В этом алтарном образе ритуальность жеста участников евангельского события особенно подчеркнута. Близкие Христа, готовясь предать его земле, не несут Спасителя, так как тяжесть его тела совсем не ощутима, а только осторожно поддерживают, демонстрируя тем самым духовную близость с ним. Легко и благоговейно в прощальном жесте касаясь тела Господня, они стремятся приобщиться Благодати. Таким образом, в трагической сцене «Снятия с креста» зримо и по-рубенсовски возвышенно воплощается драматический смысл, соединяясь с сильным и искренним человеческим состраданием. И вместе с тем в этой работе фламандского живописца, как мы уже убедились, получает богатое откликами содержание типично барочная антитеза телесно-духовного.

По-иному, в соответствии со своей духовной установкой, раскрывает сцену прощания с Христом Рембрандт.

Рембрандт, величайший философ в живописи, не оставил теоретических трактатов, письменных или хотя бы точно зафиксированных наставлений своим ученикам, все его духовные искания сосредоточены в полотнах и графике. Но, к счастью, сохранилось письмо 1639 г., в котором художник поясняет смысл своих работ: «Одной, где тело Христа кладется в гробницу, и другой, где Христос восстает из мертвых к великому ужасу стражи... Эти картины поправятся его Высочеству, потому что в них выражена наивысшая и наинатурнейшая подвижность. Это явилось также главной причиной того, что я над ними так долго работал»<sup>1</sup>. Это высказывание голландского мастера ценно как своим содержанием, так и тем, что относится к произведениям евангельского цикла. Предпоследняя фраза послания стала предметом научного спора, суть которого можно свести к следующему: есть ли это только барочная тенденция или здесь существует иной, более глубокий смысл, стремление к передаче движений души художника-реалиста. Рембрандт сформулировал свое суждение в тридцатитрехлетнем возрасте, а картины на сюжет «Снятие с креста» были написаны, когда он не достиг еще и тридцати

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве. — М., 1967. Т. 3. — С. 227.

лет. Мы будем опираться в своей оценке, интересующей нас картины на высказывание живописца, но главным аргументом для нас будут его произведения.

В конце 20-х — начале 30-х гг. XVII в. Рембрандт выполнил несколько заказных портретов и целую серию маленьких автопортретов с гримасами, которые позволяли ему изучать то, как психологические состояния отражаются в мимике лица. Этот экспериментальный материал помогал художнику с наибольшей выразительностью воплощать нравственные, социальные и, конечно, психологические проблемы в картинах на библейские и мифологические темы, называемые в Голландии XVII столетия историями. Если в исторических картинах Рубенс сопрягал героический пафос с бьющей через край земной чувственностью, а Пуссен тяготел к созданию устойчивых, вечных форм бытия, отвлекаясь от бытовых реалий, то Рембрандт в соответствии с духовно-религиозными поисками своей страны не отказывался от конкретно-жизненного истолкования событий Священной истории.

Тем не менее уже в 30-е гг. XVII в. в отличие от многих живописцев, так называемых малых голландцев, он становится духовидцем. И в «Снятии с креста» (Эрмитаж) можно увидеть, как Рембрандт «красоту физическую заменяет духовным выражением» (Э. Фромантен).

Картину, выделяющуюся своими свойствами, отметили современники:

Там видим мы ваше (Рембрандта. — Т. Ч.)  
Распятие, как чудесно изображенное:  
Скорбная мать в обмороке,  
Каждый играет свою печальную роль.

В «Снятии с креста» Рембрандта (1634, Эрмитаж), написанном с большей живописной свободой в сравнении с мюнхенским прототипом и с меньшей зависимостью от одноименного алтарного образа Рубенса, проявилось приобретенное именно в эти годы качество. Художник, в отличие от Рубенса, а тем более Пуссена, совмещает достоверность изображения с возвышенной и причудливой фантазией. И если Пуссен облакает участников евангельского события



в античные одеяния, а в картине Рубенса возникает театрализованное соединение пышных одежд античного и ренессансного происхождения с элементами национального, то Рембрандт, нарядив одного из персонажей в экзотическую, сказочную одежду, окружает его людьми в костюмах голландского простонародья. И этот контраст не только одеяний, но и типажей, создает впечатление, свойственное только произведениям Рембрандта. Мы видим в картине ночное действие изображенным так, как будто оно свершилось в реальности, но вместе с тем как «происходящее где-то вдали, в стране воображения» (Э. Верхарн), как и в творении Пуссена. Но любая художественная фантазия голландского мастера только подчеркивает и оттеняет то главное, что содержится в его полотне: изображение реальных людей с их душевными переживаниями в трагический момент прощания с Христом. Рембрандт, как и его соотечественники, стремился поучать и трогать душу зрителя, но, в отличие от многих голландских живописцев, он пытался возводить дух созерцающего к постижению высшего смысла Писания.

Прежде чем мы постигнем глубинное содержание картины Рембрандта, попробуем описать, как мы воспринимаем ее ритмическую пространственную структуру с учетом формата, сравнивая с одноименными произведениями Рубенса и Пуссена.

Формат картины Рембрандта небольшой, особенно если сравнивать его с алтарным образом Рубенса, видимо, не случайно так близки размеры холстов Пуссена (119,5×99) и Рембрандта (158×117). Отметим, что во всех произведениях преобладают композиционные вертикали, весьма поразному воспринимаемые нами в зависимости от стилистики художника. Если ритмический строй картины французского мастера величав и размерен, а эмоциональный заряд живописной работы Рубенса — мощный, неровно пульсирующий, то в творении Рембрандта ритмические колебания весьма разнообразны, но в то же время производят впечатление какого-то естественного живого дыхания. Характер освещения тоже кажется вполне реальным и подвижным, но, несомненно, он наделен и высоким сакральным смыслом. Эти композиционные свойства картины

голландского живописца в определенной степени настраивают зрителя на понимание разнообразных и тончайших градаций проявления человеческого духа. И если Рубенс все психологическое действие композиционно объединяет овалом, а Пуссен — пирамидой, то в полотне Рембрандта возникают два противопоставленных друг другу психологических плана — соответственно верху и низу картинной плоскости. В нижней части холста, где художником изображены охваченные удивлением, любопытством и глубоким чувством сострадания люди, своим обликом напоминающие персонажей Браувера, — ритм беспокойный, спотыкающийся, в верхней части картины, где мертвое тело Иисуса отделяют от креста, — замирающий на высокой ноте с длительными паузами. Таким образом, и ритмическая организация произведения Рембрандта направляет ход мыслей зрителя, ведя его через драматические переживания людей к постижению идеи восхождения духа. Разумеется, тот же смысл воплощен и в творениях Пуссена и Рубенса, но голландский мастер осуществляет это с поражающей психологической достоверностью, пожалуй, как никто другой. В соответствии с религиозными и профессиональными установками своей страны, Рубенс создает алтарный образ, композиционная структура которого призвана вовлечь в свой круг огромную аудиторию. Рембрандт, выражая моральный облик и своеобразие своей национальной школы, тяготеет к тому, чтобы зритель, размышляя о его произведении, прошел путь личного сопереживания, осознавал безмерность потери Спасителя.

Это не значит, что главная идея произведения голландского живописца не может быть воспринята сразу, но только в процессе длительного рассматривания можно распознать глубинно скрытый смысл.

Вглядимся вновь в образы картины Рембрандта, в образы тех, кто пришел попрощаться с Иисусом перед его погребением. В работе Рембрандта, в сравнении с Пуссеном и Рубенсом, шкала душевных движений, психологических состояний персонажей значительно шире. Прекрасные герои Пуссена оплакивают смерть Христа, подавляя плач, объединенные чувством возвышенной скорби, в хол-

сте Рубенса близкие Иисуса горюют открыто, страстно, общая эмоциональная атмосфера алтарного образа — радость надежды, прорывающаяся сквозь отчаяние, к тому же обладающая патетическим характером. Лица апостолов и людей, духовно сопричастных учению Христа в полотнах Пуссена и Рубенса и в трагическую минуту остаются красиво-одухотворенными. Иное у Рембрандта. Лица тех, кто пришел к подножию креста, запоминаются своей выразительной некрасивостью, выражают сильные и разнообразные переживания. Рассмотрим толпу, то отступающую в полутьму, то попадающую в световые потоки и поэтому как будто движущуюся. Заметнее контрастный всплеск чувств там, где рыдает Мария с «потерянным лицом», окруженная поддерживающими ее людьми, исполненными неподдельного сочувствия. В памяти надолго остаются выражения лиц и плачущей женщины, и той, что, бережно обняв Марию, смотрит на нее со смесью добродушия и сострадания, словно с оттенком удивления и вопроса. Черты лица Марии, как и находящейся рядом женщины, смотрящей на мертвое тело Богочеловека, грубоваты и запоминаются, прежде всего, правдивостью изображения. В этих персонажах еще нет той поражающей глубины психологической характеристики, что обнаружится в творчестве Рембрандта в последующие годы. «Снятие с креста» было создано, когда художнику исполнилось двадцать восемь лет, и нам дороги содержательно-пластические находки, свидетельствующие об уже установившихся творческих принципах.

Вернемся к наиболее компактной группе картины, где живописцем дана широкая гамма психологических состояний: от отстраненного размышления мужчины, находящегося в сумрачной глубине, до Марии, лишившейся чувств, выделенной светом, идущим от освещенной фигуры Христа. Когда вглядываешься в эти небрежно «скроенные физиономии», невольно вспоминаются образы «Едоков картофеля» Винсента Ван Гога (1885). Мы знаем, что Ван Гог благоговейно относился к творчеству Рембрандта, глубоко понимая его сущность, и, вероятно, поэтому его собственный девиз: «Нет ничего более подлинно художественного,

чем любить людей», — применим к духовным поискам его гениального соотечественника XVII в.

Вернемся к образам «Снятия с креста». В нижней левой части холста, значительно ближе к его краю Рембрандт помещает плачущих женщин в естественных позах и тех, кто стелет пелену для Христа. Здесь царит иная эмоциональная атмосфера, чем там, где находится Мать Спасителя. Здесь все окутано мягким полумраком, приглушены их рыдания и печаль, и эта общая психологическая интонация контрастирует с напряжением смыслового центра картины, где изображены мертвый Христос и апостол Никодим. Обращаем также внимание и на лицо Христа — маленькую маску страдальца — некрасивое, искаженное болью, но главное, что остается в душе любого зрителя, — это то, как отозвалась смерть Учителя в каждом участнике происходящего, а значит, и в нем самом.

Именно в этом фрагменте холста приоткрывается то, что станет в дальнейшем одним из составляющих художественного образа Рембрандта: живописец «верен натуре, хотя даже при этой верности он, как всегда, парит высоко в небесах, в бесконечности»<sup>1</sup>. И действительно, особенно трогает в этой наиболее пластически акцентированной части насыщенность разных действий и оттенков психологических переживаний персонажей. Один из примеров: двое у поперечины креста отделяют руки Христа от гвоздей, их лица скрыты полутьмой. Такой прозаический мотив отсутствует в эрмитажных произведениях Пуссена и Рубенса, а Рембрандт, ориентируясь на гравюру, воспроизводящую «Снятие с креста» фламандского мастера из Антверпена, в котором роль этих же персонажей была заметна, пригасил их значение. Но воспринимаемый как обыденное явление этот мотив по контрасту дает возможность понять возвышенные движения души тех, кто попал в световой поток, идущий от Христа. Так, мы читаем сострадание, выраженное по-детски, в лицах и стоящего в профиль ребенка, и юноши, почти подростка, закрывающего беретом свечу. А рядом, совсем по-другому, умудренный жизнен-

<sup>1</sup> Ван Гог. Письма. — Л.-М., 1962. — С. 252.

ным опытом, с мягкой печалью смотрит апостол, готовящийся принять тело Христа. И наконец, самое сильное эмоциональное впечатление: то, с каким поразительным правдоподобием и озаряющим душу смыслом написаны две фигуры — Христа и апостола, бережно обхватившего тело Учителя. Вспомним образ Иисуса Христа в картине Рубенса, иное здесь: мертвый Иисус — такой же человек, как все, так же беззащитен и даже жалок, но то, как апостол принимает на руки драгоценный груз, свидетельствует о его Любви к Иисусу. Вглядимся еще раз в лица Спасителя и ученика (Никодима), прижавшегося к нему. Какое пронзающее душу сопоставление: совсем рядом, но разделенные смертью. Один уже прошел через физические и нравственные муки, другой — ученик — принимает на себя его боль и страдание, ведь погиб тот, кто нес свет истины, и кто дорог, как самый близкий человек. Лицо апостола, выделенное мерцающим светом, выражает тончайшие и сложнейшие движения души в их изменчивости. Это и боль, избородившая морщинами лоб, намечавшая горькие складки у губ и век, и размышление о Боге и о себе самом, осиротелом. Легкой тенью, словно смягчая, преображают они обыкновенное лицо, сообщая ему одухотворенную красоту. Трудно забыть этот невидящий взгляд Никодима со зрачком без блика, придающим взору обращенность внутрь собственной души. Возникающая при этом исповедальная, интимная интонация, невозможная в такой мере из-за границ стиля в полотнах Пуссена и Рубенса, звучит тем более отчетливо, что черты лица апостола напоминают нам самого художника. В связи с этим невольно рождается мысль о том, что Рембрандт словно переживает вместе с участниками ночного действия смерть Христа как личную трагедию.

Таким образом, постигая состояние духа Никодима, мы можем в значительной степени прийти к пониманию смысла произведения голландского живописца.

Но прежде чем вернуться к целостному восприятию картины Рембрандта, рассмотрим персонаж в фантастическом, явно из реквизита мастерской художника наряде. Кто он — этот загадочный персонаж? Какова его роль в драматическом действии? Выделяющийся своей непохожестью

среди других действующих лиц ночной сцены, стоящий у подножия креста, он занимает как бы пограничное место между двумя мирами. Он словно помещен в особую пространственную и эмоциональную среду. Вокруг него люди не скрывают своих чувств: плачут, изумляются, тихо горюют, любопытствуют. Его же чувства нам неведомы — он повернут к нам спиной. И весь его таинственно-интригующий облик рождает впечатление его инобытия и сообщает в целом очень правдоподобной ситуации характер далекий от прозаичности. Да, появление загадочного зрителя в «Снятии с креста» 1634 г., отсутствовавшего в первом варианте (1933, Мюнхен), конечно, сообщило произведению волшебный оттенок. Но наряду с психологической достоверностью жеста персонажей, точностью передачи деталей и аксессуаров в эрмитажном полотне обнаруживается еще одна особенность художественного языка Рембрандта — символический подтекст. Что имеется в виду?

У нижнего края холста написан репейник. Это растение традиционно считается символом греха. В картине Рембрандта оно воспринимается не как аллегория, как было во многих бытовых сценах и натюрмортах голландских живописцев XVII в. Здесь зритель сначала видит только реальность — чертополох растет у дороги, но в соотношении с другими элементами изображения он начинает постигать скрытые значения, просветляющие душу высшим смыслом.

Как тут не вспомнить слова, приписываемые Рембрандту: «И на самых ничтожных вещах можно научиться осуществлять основные правила, которые окажутся пригодными для самого возвышенного»<sup>1</sup>.

Чтобы отчетливее понять символический подтекст произведения Рембрандта, надо обратиться к принципам светотеневой композиции художника. Мы далеки от того, чтобы отрывать светотеневое решение от всей системы взаимоотношений выразительных средств, но, выделяя эту категорию, постараемся пояснить ее роль в данном произведении.

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве. — М.-Л. 1937. Т. 1. — С. 514, 515.

В картине Рембрандта ночная мгла кажется сгущенной и печальной из-за того, что она прорывается колеблющимися световыми потоками. Художник обозначает источники света, помогающие ему собрать многофигурную композицию в единое целое.

Мы обнаруживаем свечу (или факел?) в руках у мальчика, прикрывающего его беретом, другую свечу, стоящую у пелены, отчасти заслоненную наклонившейся к ней женщиной, мы угадываем. Но самое интенсивное сияние исходит не от этих названных источников света, а от Спасителя. И свет, идущий от него, преображает все и всех рядом с ним. Вспомним, как свет, высвобождаясь из тьмы, одухотворяет лица тех, кто пришел на погребение. Они, попавшие в яркий круг света, а вместе с ними и мы осознаем высшую кульминационную точку совершаемого — именно здесь осуществляется воплощение Света.

Впечатлению изменчивости, подвижности световых субстанций в произведениях Рембрандта, особенно в 40–60-е гг., способствует его техника письма. Уже отмечалось, что в классической живописи нет более сложной фактуры, чем у Рембрандта. Краска им замешивается густо. Пробеленные слои накладываются один на другой и тут же покрываются слитной лессировкой. Поверх быстро просыхающей красочной массы наносятся следующие слои.

Известно, что представители академического лагеря издевались над этой фактурной манерой письма, утверждая, что некоторых моделей портретов Рембрандта можно схватить за нос. Сам же живописец не случайно рекомендовал своему заказчику следующее: «Повесьте, Ваша милость, эту картину на сильном свету и так, чтобы можно было бы стоять на большом расстоянии от нее, тогда она лучше заискрится»<sup>1</sup>.

В отличие от техники Пуссена, Рембрандт строит свой метод, прибавляя к фламандской традиции воздействие, идущее от последнего периода Тициана. Живопись велась Рембрандтом по светлым грунтам, кремовым и темным имприматурам. Основной слой очень пастозный, в светах

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве. — М., 1967. Т. 3. — С. 229.

выполнен красками на основе свинцовых белил. Лессировка густа, часто мутна и полукорпусна.

Рембрандт предпочитает сдержанную цветовую палитру, добываясь за счет нюансирования цвета особой светотеневой выразительности, рождающей впечатление временного становления.

Подытоживая, кратко обозначим, что же является определяющим в художественном образе картины Рембрандта «Снятие с креста». В этом произведении, психологически достоверном, реальность душевного события снимает риторический эффект. Этому в немалой степени способствует и глубоко личная интонация художника. Религиозное свободомыслие мастера проявилось в том, что моральные схематические установления насыщены актуальным гуманистическим содержанием, имеющим и для современного зрителя непреходящее значение.

Если продолжать сделанное Фромантенем сравнение интонаций художников в их произведениях, то можно было бы сказать, что Рубенс — темпераментный оратор, говорящий ярко, убедительно, зримо, что Пуссен изъясняется негромко, но внятно и логично, вовлекая собеседника в интеллектуальную беседу, а Рембрандт настраивает своей манерой речи на исповедь, на «сердечный» разговор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Восприятие — это всегда сотворчество художника и зрителя. Чтобы душа того, кто созерцает творение живописца, зазвучала в ответ, чтобы возник резонанс по отношению к чувствам мастера, необходимо культивировать в себе способность откликаться на смысл картины, выраженный языком живописи. Чтобы воспитать в себе творчески активного зрителя, требуется немало усилий.

В данной главе мы пытались продемонстрировать, что необходимо знать зрителю, чтобы понимать и уметь истолковывать произведение живописи. Акт восприятия любого произведения искусства носит, конечно, глубоко личностный характер, но, завершая наши размышления о живописи, мы хотим еще раз обратить ваше внимание на те основ-



ные позиции, без учета которых постижение художественного образа будет неполным.

Одним из первых этапов восприятия произведения является созерцание того, что можно понять из данности, т. е. композиции картины во взаимосвязи составляющих ее элементов (формат, пространственная характеристика, ритм, цветовое решение).

Рассматривая в сравнении три картины — Рубенса, Пуссена и Рембрандта — мы намеренно сделали акцент на описании первого впечатления от работ с названием «Снятие с креста». Для зрителя первый момент вживания в образ очень важен, так как является исходным для дальнейшего постижения сути иконы, картины или фрески. В процессе восприятия произведения искусства вы все время будете совмещать эмоциональное переживание с аналитическим исследованием, основанным в том числе и на знании об условиях существования творения художника. Одним из них служит представление о видовой принадлежности памятника искусства (монументальное, станковое, миниатюра и пр.), а для этого, в свою очередь, надо знать, для какого именно интерьера или экстерьера оно создавалось (храм, дворец, дом бюргера или крестьянина). Мы не случайно в этой связи уделяли внимание тому, что «Снятие с креста» Рубенса предназначалось для католического храма, так как необходимо учитывать воздействие алтарного образа художественно-определенного храмового пространства.

Для истолкования сюжета, темы и идеи, выраженных композиционно, от зрителя потребуется и ознакомление с историей создания произведения — от замысла к окончательному воплощению. Одним из самых впечатляющих примеров служит полотно А. Иванова «Явление Мессии», грандиозность художественных свершений которого можно понять наиболее отчетливо, если проследить весь путь от первых набросков, эскизов и многочисленных этюдов до завершения этих поисков в картине. Но наряду с собственно изобразительным материалом очень полезно познакомиться с другими документами эпохи — это письма, оценки современников, разные сведения, позволяющие узнать историю памятника.

В своем (вынужденно кратком) изложении сведений о языке живописи мы не смогли отказаться от цитирования высказываний художников, в которых раскрывается особенность их метода или манеры. Мы привели те фрагменты из писем Рубенса, Пуссена и Рембрандта, сравнение которых помогало уяснить, как каждый из них формулировал свое живописное кредо.

Но не всегда можно привлечь живые свидетельства для интерпретации, например, сюжета. Если речь идет о культуре Древнего Мира или Средневековья, то понимание смысла изображенных событий будет возможно только на основе знаний иконографии и других составляющих канонической системы, а также ее трансформаций во времени.

Глубокое понимание художественного образа невозможно без изучения произведения в контексте духовного климата эпохи, что, в свою очередь, влечет за собой знание социальной среды, мировоззренческой основы определенного этапа искусства, представлений о научном и художественном познании мира и многого другого, о чем более подробно уже сказано. Ограничимся более узким и конкретным объяснением. Нам было бы не понятно «иконографическое своеволие» Рембрандта в его картине «Снятие с креста», если бы мы не знали, каковы были религиозные взгляды голландского мастера. Но отметим сразу: в истолковании смысла любого произведения не может быть механического наложения всех сведений, которые вы получите в результате изучения. Главным для вас будет то, как художественно воплощены идеи времени.

Для того чтобы осмыслить значение живописного произведения, актуальное для современников, весьма перспективной будет оценка творения мастера в исторической динамике, т. е. со взглядом вперед и назад. В этом случае смысл художественного образа высвечивается на основе серьезной исследовательской работы.

Созерцающий великие произведения искусства испытывает подъем духа, родственный вдохновению художника, их создавшего. А. С. Пушкин определил вдохновение как расположение души к живейшему восприятию впечатлений. Мы хотим завершить нашу главу о живописи пожеланием радости сотворчества.

**ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ****ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ**

Выпишите выделенные в тексте термины и понятия, дополните определения по справочным и словарным изданиям.

1. Какие виды живописи вам известны?
2. Какие техники живописи вам известны?
3. Зачем картине нужна рама?
4. Что мы называем языком живописи?
5. Что такое классическая (многослойная) техника живописи, каковы ее свойства?
6. Поясните значение термина *alla prima*.
7. Дайте определение композиции картины, как вы это понимаете.
8. Установите смысловую связь между понятиями «цвет», «краска», «колорит». Объясните систему их взаимодействия.
9. Поясните, как вы понимаете выражение «перспектива в картине».
10. Каковы возможности живописи по сравнению с другими видами искусства?
11. Зачем живописцу нужна палитра?
12. Поясните разницу между эскизом, этюдом, картоном, студией.
13. Что общего между живописью и графикой, как видами искусства?
14. Какая разница между сюжетом и темой в картине?
15. Что такое витраж? Какие современные витражи вам известны?

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ**

1. Какие типы перспективы вы можете назвать? Поясните их различия, приведите примеры.
2. Что такое композиционный центр в картине? Как он определяется?
3. В чем различие между оптическим и композиционным центром в произведении?
4. Что означает пластическое мышление в живописи? Приведите примеры.
5. Каковы, по вашему мнению, принципы организации колорита?
6. Как вы объясните понятия: «монументальная живопись», «монументальный образ», «монументальность формы»?
7. Поясните выражение: «холодная красная краска», «теплая синяя». Что означает выражение «тепло-холодность цвета»?
8. Когда возникла техника масляной живописи? Чем было обусловлено ее появление?
9. Поясните значение терминов «тенебросов», «валер», «тон», «сфумато». Есть ли между ними что-нибудь общее?
10. Какие художественные средства, по вашему мнению, применил Н. Н. Ге в картине «Тайная вечеря» для передачи духовного конфликта между персонажами?

11. Найдите в полотне Рубенса «Персей и Андромеда» (Эрмитаж) смысловой центр. Обоснуйте ответ.
12. Что объединяет работы Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа» и Чима да Конельяно «Мадонна с младенцем», кроме темы?
13. Зачем Пуссен в процессе создания картины лепил восковые фигуры, помещая их в ящик с отверстиями?
14. Какими, по вашему мнению, качествами должна обладать картина, чтобы называться шедевром?



### ЗАДАНИЯ

1. Сравните произведения «Праздник Флоры» Пуссена и «Золотой век» Энгра. Как названные мастера интерпретируют античные мифы и воплощают образ античности?
2. Проанализируйте пространственные концепции работ «Пейзаж с Полифемом» Пуссена и «Охотники на снегу» Брейгеля. В какой мере принципы изображения пространства помогают понять смысл картины?
3. Проследите эволюцию образа Ивана Грозного в творчестве В. Г. Шварца, И. Е. Репина и В. М. Васнецова.
4. Охарактеризуйте колористический строй «Портрета старушки» Рембрандта (Эрмитаж).
5. Какие выразительные средства использовал Суриков для достижения эффекта движения саней в картине «Боярыня Морозова»?
6. Проведите искусствоведческий сравнительный анализ композиции работ «Смерть Германика» Пуссена и «Клятва Горациев» Давида.
7. Как вы понимаете выражение «суггестивный цвет»? Приведите примеры тех живописных произведений, в которых это качество цвета является определяющим.
8. Почему живописная система французских импрессионистов оказала такое значительное влияние на искусство XX в.?
9. Как вы понимаете термины «стиль», «стилизация», «стилизаторство»? Приведите примеры памятников, соответствующих этим понятиям.
10. Раскройте смысловое и пластическое взаимодействия аллегории и атрибута в картине Рубенса «Союз Земли и Воды».
11. Назовите метаморфозы языка живописи в творчестве Пикассо 1910–1920-х гг. Приведите примеры.
12. Раскройте понятия «школа», «манера», «творческий метод».
13. Что означает для развития языка живописи смена чернофигурной росписи на краснофигурную в греческой керамике VI в. до н. э.?
14. Сопоставьте картины Энгра и Редона на сюжет «Руджеро, освобождающий Анжелику». Сравните их стилистические системы.
15. Сравните образные характеристики портретов Пушкина работы Кипренского и Тропинина.



### ФЕНОМЕНАЛЬНОЕ И САКРАЛЬНОЕ В ИКОНЕ

Русская икона — безусловная художественно-историческая ценность и одна из вершин мировой культуры. И все-таки несколько десятилетий назад в наших музеях залы, где было представлено русское иконописание, пустовали. Печально смотрели строгие лики на торопливо проходивших мимо людей.

Нет, икона никогда не была под запретом, как живопись авангарда. Но появление ее на экранах кино и телевидения, на страницах массовых изданий не поощрялось. В итоге для большинства людей икона постепенно стала чужой и непонятной. Произошло это как бы само по себе.

Однако тот, кто пережил хоть раз в жизни потрясение от встречи с иконописным образом, не мог не понять, насколько небезобидным, более того — опасным для приземленной атеистической идеологии был образ, обращенный к душе человека и пробуждающий в ней Веру. А вера, по убеждению тех, кто создавал первое царство революционной справедливости на земле, должна была быть одна — в светлое коммунистическое будущее всех народов Земли. Поэтому разорялись церкви, подвергалось жестокому преследованию духовенство, горели на кострах богослужебные книги и иконы.

Но православная традиция в стране Рублева, Пушкина, Достоевского была мощной, и самоотверженным деятелям культуры удалось остановить процесс уничтожения ее корней. Поступившись при этом в очень важном вопросе: доказав революционной власти, что русская икона — это вели-

чайшая культурная, историческая и материальная ценность. Затупевав сакральную сущность образа, отодвинув ее на задний план как нечто маловажное. Такой ценой было куплено право спасать от уничтожения, собирать, реставрировать, исследовать памятники русского иконописания.

Невозможно переоценить работу ученых, которые с первых дней революции бросились на спасение национального наследия страны. Музейные экспедиции отыскивали сокровища русского иконописания в ризницах разоренных церквей, в старых заброшенных избах и сараях. Все семь десятилетий советской власти не прекращалась ни на день начатая до революции работа по изучению русской иконы — как уникального сокровища средневекового искусства...

Любое художественное произведение, как и всякое явление, должно быть рассматриваемо исторически. Понять его можно лишь в том случае, если изучить, как оно возникло, в каком контексте зародилось. Ознакомившись с комплексом задач, которые стояли перед его создателем, с людьми, которыми и для которых оно создавалось. Иначе утрачивается главное — дух и душа произведения искусства, обескровливается его смысл. Особенно это важно, если речь идет об иконе.

Для человека верующего икона всегда была и остается предметом священным, в котором изображенный «невидимо, но реально присутствует (...) в Духе Святом, в Духе он слышит молитвы человека, и через Духа Святого проистекают чудотворения от святых икон»<sup>1</sup>.

Согласно изначальному пониманию природы иконописного образа он принципиально отличается от картины — живописного произведения искусства. В картине можно, как мы уже говорили, условно различить два слоя — материальный носитель и закодированный в нем идеальный художественный образ. Они присутствуют и в иконе, но в ней, как утверждают верующие, присутствует еще и *благодать* — божественная энергия. Благодаря ей молитвы доходят до Того, к Кому обращены<sup>2</sup>. Благодаря ей совершают

<sup>1</sup> Лепяхин, В. Значение и предназначение иконы. — М., 2003. — С. 30.

<sup>2</sup> Интересующиеся могут обратиться к главе «Икона и картина» в книге: Яковлева, Н. Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М., 2010.

ся исцеления по молитве перед святым образом. Войска побеждают грозного врага на поле битвы. Как некогда сказала замечательная женщина — иконописец Мария Николаевна Соколова, у иконы есть тело, душа и Дух. У картины же — тело<sup>1</sup> и душа — художественный образ...

Можно в это верить, можно не верить. Но забывать о том, что икону создавал верующий художник для верующего человека — значит выхолащивать благодатный образ, обеднять его и, главное, *пренебрегать ключом, который открывает вход в его смысловые глубины.*

Этой проблеме посвящен особый раздел, в котором я сочла необходимым изложить доводы верующих в пользу реального присутствия благодати в иконе. Но, не забывая, что икона создавалась как предмет священный и благодатный, сначала поведем речь о том в ней, что поддается восприятию чувствами и разумом. То есть об иконе как феномене, пусть особом, сформированном, как считают верующие, при неопостижимом сверхъестественном участии. Или о художественном произведении, особым образом освященном.

Икона обладает огромной силой воздействия на душу человека, о чем знала и чего боялась атеистическая власть.

...Прошли долгие годы, а я помню, как впервые засияли передо мной купола Троице-Сергиевой лавры на фоне белого снега и голубого неба, каким теплым светом лампад встретил нас, студенток-герценовок, приехавших на каникулы в Москву и, естественно, завернувших в Загорск, небольшой храм — Троицкий собор, где навеки упокоены мощи преподобного Сергия Радонежского.

Среди молящихся, переполнявших церковь, было множество наших ровесников — диво для конца 1950-х гг. Все тихо и согласно пели по ученическим тетрадкам. И вдруг — словно расступилось время, и мы ощутили себя сопричаст-

<sup>1</sup> В данном случае слово «тело», примененное к предметам — иконе и картине, имеет метафорический характер и синонимично понятиям «плоть», материальная субстанция. В последующем тексте слово «тело» используется в современном смысле для обозначения материального организма человека. Слово «плоть» — для обозначения материальной субстанции. В богословии понятия «тело» и «плоть» обладают глубочайшим смыслом и тонкими различиями. Информация для заинтересованных: свящ. Андрей Лоргус. Православная антропология. [http://azbuka.ru/pravoslavnaya\\_antropologiya#a\\_z42](http://azbuka.ru/pravoslavnaya_antropologiya#a_z42).

ными поколениям людей, более пяти сотен лет входивших в этот храм, чтобы помянуть человека, известного своей кротостью и духовной крепостью, умением тихим словом погасить рознь и вражду, привести недругов к согласию. Того, кто благословил русичей на Куликовскую битву. Нас словно втянуло в себя, растворило единое, физически ощутимое, плотное и согревающее поле общего моления, сгущенной духовной субстанции.

Когда на другой день перед нами в зале Третьяковки тихим светом засияла «Троица» Рублева (ил. 1), в душе ожило и зазвучало воспоминание об Акафисте преподобному Сергию Радонежскому в маленьком храме основанной им прославленной обители.

## «ТРОИЦА» КИСТИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

### ЧУВСТВА И ИХ ЖИВОТВОРНЫЙ ИСТОЧНИК

Это повторялось десятки раз в моей практике: когда в аудитории гасли лампы и под звуки церковных песнопений на экране появлялся сотканный из света образ трех ангелов у чаши Причастия, возникала атмосфера, напоминающая ту, которую довелось почувствовать в Троицком соборе. Всегда с сожалением выключала диапроектор и магнитофон. Не сразу — дав слушателям время «вернуться» в этот мир — задавала традиционный вопрос: какие струны души тронула, какие чувства пробудила «Троица» Рублева?

Ответы бывали достаточно разнообразны, но главный смысл их любая аудитория улавливала безошибочно и — без труда — отыскивала точную формулу: от иконы веет гармонией *согласия и светлой печалью*.

Эта формула только один раз в моей практике была найдена сразу и безошибочно. Это было в пятом — необычайно шумном, непоседливом пятом классе одной из хабаровских школ, где у нас с коллегами осенью 1990 г. были экспериментальные занятия: по субботам в расписании собирались воедино часы истории, изобразительного искусства, литературного чтения и музыки — и все объединялось одной темой, заданной историческим курсом. Мы старались создать яркий, целостный и многомерный образ исторической эпохи. На субботу, посвященную Куликовской битве, я решила



принести в класс «Троицу» Андрея Рублева и показать ее в сопровождении записи молитвы, исполненной церковным хором.

Экранчик был маленький, затемнение не идеальное, магнитофон поскрипывал. Но никогда — ни до, ни после — не было такой тишины в этом классе, который не мог спокойно просидеть и 15 минут. О такой тишине говорят: «Тихий ангел пролетел...» И лица у ребят были удивительные — светлые и тихие, именно тихие.

Но самое замечательное случилось потом, когда кончилась молитва и я выключила проектор. Класс не взорвался, как обычно, возбужденными голосами. Класс сидел несколько минут тихо и молча. Так случается в театре или филармонии — это тишина последствий, которая дорогого стоит.

И после молчания, показавшегося мне необычайно долгим, я спросила:

— Скажите, ребята, что вы почувствовали, когда смотрели на эту икону? Что в ней самое-самое главное?

Никогда, ни в одной аудитории ни до, ни после никто на мой вопрос не отвечал с такой точностью сразу, как два мальчика, первыми поднявшие руки:

— Согласие...

— Светлая печаль...

Как легко мне после этого было говорить с ними обо всем: о бедах Руси, томившейся под игом и страдающей от княжеской розни, о преподобном Сергии Радонежском, об образе Святой Троицы, который он поднял над Русью как целительный образец, как всепобеждающее оружие против розни мира сего!

Они все поняли — лучше, чем многие взрослые.

А я тогда усвоила на всю оставшуюся жизнь: русская икона понятна и мудрецу, и простецу, и старцам, и детям. Этот образ универсален. И восприятие его должно быть обращено прежде всего к открытому сердцу — а затем уже к острому разуму. В этом случае сокровенный смысл иконы постигается сразу, как в озарении. Уму же приходится пройти долгий и непростой путь. Именно этот путь мы с вами пройдем вместе.

Мне самой понадобились годы и годы для того, чтобы понять несколько самых важных истин.

Конечно, в процессе долгой продуманной работы любую аудиторию можно привести к той же формуле, помочь ей

разобраться в том, какими художественными приемами обусловлены эти впечатления. Показать смысл и совершенство композиции, линейной и колористической гармонии иконы. Анализ интересен и полезен, но посмотрите, насколько этот путь длиннее и сложнее, нежели озарение в момент непосредственного впечатляющего «сердечного» восприятия. Моим пятиклассникам анализ и не был нужен, им достаточно было небольшой информации о смысле самого образа Святой Троицы, о его великом значении для Руси.

Мы с вами не можем обойтись без анализа, хотя бы ради того, чтобы убедиться в совпадении — равноценности результатов «сердечного» и «умного» восприятия иконы.

#### **ВИЗУАЛЬНАЯ ОСНОВА ВПЕЧАТЛЯЮЩЕГО ВОЗДЕЙСТВИЯ**

В основе композиции «Троицы», как давно замечено, лежит слегка вытянутая вверх окружность, в которую вписаны три ангельские фигуры. Круг — проекция на плоскость наиболее цельной и гармоничной, космической геометрической формы — шара. Незримая, но ясно прочитываемая окружность «стягивает» силуэты Троицы. Это единение поддержано движением внутри круга, рифмующимися, словно поющими плавными линиями. В единой мягкой гамме выдержан и цвет их одежд, наиболее активный в фигуре центрального ангела.

Изображение рук ангелов — это фазы единого жеста благословения. Объединены ангелы и взорами: средний смотрит на того, что сидит одесную (справа) от него, тот — на сидящего ошуюю (слева) от центрального, а последний устремляет свой тихий взор на благословляемую жертвенную чашу, стоящую на престоле.

Так взор предстоящего иконе направляется на чашу причастия, а сам он оказывается внутри пространства, не уходящего внутрь доски, а словно бы выступающего за ее пределы: оно строится от центрального ангела к молящемуся или созерцающему, включая его в гармоничное и благодатное со-действие благословения жертвы, поклонения ей.

Лики ангелов светлы и печальны, мягкие жесты замедлены, головы кротко склонены... Некогда они, эти лики, отличались еще большей тонкостью и неземной красотой, но время не пощадило иконы, и поздний мастер, поновлявший ее, не сумел подняться на уровень преподобного Андрея Радонежского — иконописца Рублева.

Даже не зная ни сюжета, ни богословского смысла, ни символики иконы, мы испытываем благодатные чувства: гармонию тишины и светлую печаль. Сознательно или инстинктивно воспринимаем главное: смысл иконы — в чаше, к которой устремлены взоры ангелов, и эта чаша объединена с центральной фигурой, зрительно приподнятой и выделенной более плотным цветом. Таково восприятие *Троицы* на уровне сердечного сопереживания.

### БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ

«Разумное» восприятие иконы начинается с понимания ее сюжета.

Сейчас трудно найти в нашей стране аудиторию, невиную настолько, чтобы она не имела хотя бы самого общего представления об этом библейском сюжете. Пятнадцать-двадцать лет назад практически любая аудитория требовала его пересказа, и это давало возможность понять, насколько независима от сюжета та гамма чувств, которые люди, в те годы, как правило, далекие от веры, переживали в процессе общения с образом рублевской кисти.

И все-таки напомним сюжет, детали которого помогут понять смысл предметов, изображенных на иконе.

В Библии — в первой книге Моисеевой, которая называется «Бытие», в главе 18 повествуется о том, как явился протцу Аврааму Господь в дубраве Мамре *«во время зноя дневного»*, и увидел Авраам трех мужей, стоящих против входа в его шатер. Приветствуя их, Авраам отдает приказание приготовить к трапезе пресные хлебы, и теленка «нежного и хорошего», и масло, и молоко. Поставив все это перед мужами, Авраам стал подле них под деревом. И они ели, а затем спросили: *«Где Сарра, жена твоя?» Он отвечал: «Здесь, в шатре»*. — *И сказал один из них: «Я опять буду у тебя в это же время, и будет сын у Сарры, жены твоей»*.

Услышав это предсказание, Сарра внутренне рассмеялась: ведь ей в эту пору было за девяносто, а мужу ее Аврааму — сто лет. *«И сказал Господь Аврааму: ...Есть ли что трудное для Господа? (...) От Авраама точно произойдет народ великий и сильный, и благословятся в нем все народы земли».*

Этот библейский эпизод лежит в основе огромного числа произведений мирового искусства. В мозаиках, фресках, миниатюрах, на створках врат золотом по металлу, в иконах, на печатях и т. д. в изображении Троицы можно видеть Авраама, Сарру, тельца, различные предметы, чтобы зрители могли «прочитать» сюжет достаточно подробно: Сарра замешивает хлебы, слуга режет телянку, на столе угощение. Так создавалась *изобразительная версия библейского эпизода* (ил. 2). Именно такого рода изображения послужили основанием для утверждения, что икона — это Библия для неграмотных. Утверждения, как мы увидим, не бесспорного.

В иконе кисти Рублева атрибуты, позволяющие развернуть повествование, сведены к минимуму. Нет Авраама и Сарры, общение ангелов замкнуто внутри круга, очерченного силуэтами их фигур. Нет мирной трапезы высоких гостей — есть *Явление миру Троицкостасного Бога*.

Торжественность тихого, но мощно разворачивающегося вращения в круге, напряженная мягкость силовых линий, их чистота, не замутненная бытовыми реалиями, — все это позволяет и почувствовать, и понять, что перед нами *Явленная Сущность*, а не обыденное — пусть очень важное — явление-событие в дольном, земном мире.

Тем не менее Рублев размещает в пространстве иконы достаточное число предметов, позволяющих «прочитать» сюжет: у ангелов в руках страннические посохи; над одним из них изображен «дуб мамврийский», под которым был накрыт стол, над другим — шатер (палаты) Авраама. На престоле — жертвенная чаша с головою тельца.

Эти конкретные предметы изображены столь обобщенно, так тесно своими силуэтами связаны с фигурами ангелов, так дематериализованы, что воспринимаются как многозначные символы, исполненные смысла, которого неволь-

но начинает доискиваться пытливая человеческая мысль. Композиция помогает понять: этот смысл заключен в жертвенной — евхаристической чаше, чаше причастия, благословляемой ангелами и — тем, кто предстоит образу.

Тема жертвы в истории с Авраамом имеет продолжение.

В назначенный срок у столетнего Авраама родился сын, был назван Исааком, и девяностолетняя Сарра кормила его грудью. А когда сын вырос, Господь испытал любовь и веру Авраама: *«возьми сына твоего единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойдешь в землю Мориа, и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой я скажу тебе»*. И далее, в 22 главе, подробно рассказано о том, как, не посмеяв противиться воле Господа, Авраам повел в гору<sup>1</sup> любимого сына, и тот нес дрова для жертвенного костра и спрашивал отца: где же жертвенный агнец? В последний миг Ангел останавливает руку Авраама и указывает ему на овна, запутавшегося в чаще рогами своими...

Так в библейском сюжете вторично звучит тема жертвы: первая жертва — это телец, заколотый для вечери Ангелов по приказу Авраама, вторая — овец, принесенный в жертву вместо Исаака.

Согласно Библии, две названные жертвы лишь предзнамуют третью, главнейшую: Сына Божия и Его искупительную смерть на кресте. Новый Завет начинается текстом от Матфея: *«Родословие Иисуса Христа, сына Давидова, сына Авраамова. Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова...»* Так библейский эпизод, лежащий в основе «Троицы», непосредственно связан с Христом и главной идеей христианства: Божественным единением мира, искупленным Жертвой Сына Божия.

### УМОПОСТИГАЕМАЯ СИМВОЛИКА КОМПОЗИЦИИ

Однако сюжетом ни библейский эпизод, ни образ, созданный кистью великого иконописца, не исчерпаны. Икона таит множество смыслов.

Изображенные предметы сведены к минимуму, но каждый из них говорит человеку, знакомому с Библейской символикой, о многом.

<sup>1</sup> Отметим, что по одной из версий именно гора Мориа изображена за спиной Ангела, сидящего слева от центрального.

Реалии библейского сказания остались за гранью иконной доски, но конкретное время сменилось вечностью: оно замкнуто в круге, который заключен в ясно читаемый восьмигранник. Круг как символ извечной, космической гармонии здесь воплощает единосущность и нераздельность Святой Троицы — извечную, не имеющую ни начала, ни конца. А восьмигранник — символ Вечности, единения времен, он напоминает христианину восьмигранную купель, в которой земной младенец приобщается Духу Божию.

Основной символический смысл «Троицы», конечно, заключен в фигурах трех Ангелов, ведущих тихий согласный разговор, и во имя истолкования этого смысла попытаемся — не претендуя на абсолютную правоту — понять, с кем ассоциируется каждый из образов.

С древнейших времен идет богословская полемика о том, кто были три мужа, явившиеся Аврааму в роде Мамврийской: Спаситель с двумя ангелами (они затем отправились в Содом), три ангела или это Божоявление в полноте Своей — единосущные и нераздельные три Ипостаси — Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой.

Не станем вдаваться в непосильный для человека, не обладающего фундаментальной богословской подготовкой, спор о важнейшем христианском догмате и основанных на нем соображениях по поводу композиции «Троицы». Наши рассуждения останутся в пределах анализа художественных особенностей иконы, которые, согласно и представлению о конкретных исторических обстоятельствах написания «Троицы», дают основания поддержать традицию истолкования образа Рублева как Триипостасного Бога и попытаться понять, где изображен кистью Рублева Отец, где — Сын, а где — Дух Святой.

Многолетний опыт показывает, что интуитивно, «по наитию» в большинстве аудиторий центральная фигура определяется как Божественная Сущность Христа, сидящий по правую Его руку Ангел — как Бог Отец, по левую, следовательно, — Дух Святой.

Попытки разобраться в том, на каких ассоциациях основаны эти предположения, говорят о допустимости такого истолкования.

Фигура Ангела, сидящего справа от центрального, воспринимается как Ипостась Бога Отца, перед Кем покорно склоняют головы два других Ангела. Он сидит на престоле, более высоком, нежели у левого Ангела, и изображение «палат Авраамовых» (в Библии — шатер) в этом случае воспринимается как знак созидания, сотворения мира — символ Творца.

Центральный Ангел одет в канонический для Христа пурпурный хитон с царственным клавом на плече и синий гиматий. Эти одежды всякий человек, элементарно грамотный в области искусства, многократно видел в изображениях Христа-Пантократора в куполах церквей, на иконах «Спас», на картинах русских и западноевропейских мастеров.

Силуэту среднего Ангела вторит деревце, ассоциирующееся с Животворящим Крестом.

Фигура этого Ангела помещена над чашей Причастия, очертаниям которой вторят: в нижней части иконы — пространство, ограниченное подножиями, выше — чашеобразное пространство, очерченное силуэтами двух других Ангелов. Так что зрительно фигура среднего Ангела оказывается как бы помещенной в жертвенной чаше, подобно главе тельца — первой жертвы.

Зрительно именно эта фигура расположена на кресте, ясно прочитываемом в композиции.

Невозможно оспорить и то, что именно от среднего Ангела начинается тихое, но неостановимое движение.

А главное — этому кресту вторят и его обозначают взгляды ангелов, обращенные опосредованно к чаше Евхаристии.

Пространство в иконе выстраивается от Христа и, выходя за плоскость доски, формирует духовную зону общения, в которой обозначено место предстоящего. Осеняя себя крестным знаменем, молящийся как бы идет навстречу взорам Ангелов, вторит их благословию светлой жертвы и соучаствует в Евхаристии.

На некоторых иконах все три жертвы размещены последовательно по вертикали: внизу заклание тельца, выше — голова овна в чаше и над нею — Христос с крестчатым, лишь ему присущим нимбом. Рублев отказывается от столь

однозначного истолкования — во имя нерушимости Божественного Троиинства?

У истолкователей — и богословов, и искусствоведов — практически нет разночтений относительно фигуры Ангела, сидящего ощуюю (по левую руку) от центрального: почти все сходятся на том, что это Образ Духа Святого. Подтверждает это истолкование вторящая силуэту Ангела «гора» — символ воспарения Духа, проходящий через весь Новый Завет. Замечательна воздушность, легкость изображения Духа Святого, словно бы парящего над престолом. Его силуэт чуть меньше, чуть ниже, он чуть более хрупок, нежели два других, Его одежды окрашены в зеленый — цвет надежды и юности. Его голова покорно склонена к жертвенной чаше, и рука готова благословить ее.

«Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа» — так слева направо, как благословение, прочитывается икона кисти Андрея Рублева.

Рублев не дает нам возможности однозначного истолкования, а ведь это было бы так просто: обозначить фигуру Христа крестчатым нимбом, канонически лишь Спасителю присущим<sup>1</sup>. Потому не прекращаются попытки иной персонализации Ангелов: слева для зрителя — Бог Сын, в центре — Бог Отец. Ведь в Библии сказано, что в раю Сын восседает одесную, т. е. справа от Отца.

Посмеет ли кто-нибудь настаивать не единственно правильном обозначении Лиц «Троицы» Рублева? Возможно ли это в принципе? И нужно ли?

И без того ясно главное: в образе Рублева заключено то неостановимое встречное движение человека к Богу и Бога к человеку, которое соединяется в жертвенной любви. То стремление к единению и гармонии человека с Богом, человека с миром, преодоление его розни и зла, то борование сил внутри души человеческой, которое в акте уподобления — обожения разрешается светлой гармонией Веры, Надежды и Любви.

Смысл «Троицы» Рублева неисчерпаем. Сопоставление ее с другими более ранними и более поздними иконами

---

<sup>1</sup> Встречаются иконы, где крестчатый нимб венчает лики всех трех Ангелов. Это редкие исключения, сути не проясняющие.



работы византийских, русских и иных славянских мастеров позволяет лишь укрепиться в понимании уникальности вдохновенного образа кисти Андрея Рублева.

Но и этим высшим — вековечным и общечеловеческим смыслом — содержание образа не исчерпывается. Он особый — для Руси и России, для русского человека. Для того чтобы понять это, необходимо знать контекст, в котором была создана эта икона.

### **«ТРОИЦА» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

«Троица» — одно из самых известных произведений, приписываемых кисти Андрея Рублева.

В «Сказании о святых иконописцах» и в летописях о Рублеве и его жизни сведений очень мало. Мы не знаем ни точной даты его рождения, ни — достоверно — дня и даже года смерти<sup>1</sup>. Был «преподобным», имел «честные седины», написал многие иконы, «все чудотворные». Однако иконы, приписываемые его кисти, как правило, не документированы.

Сколь ни странным это покажется, советская власть почитала имя Рублева: список деятелей, которым предполагалось поставить самые первые памятники монументальной пропаганды, начинался его именем, а Спасо-Андроников монастырь в Москве уцелел благодаря тому, что в нем, по преданию, иконописец провел последние годы и якобы был похоронен.

Советские ученые, опираясь на очень скудные данные, все же сумели очертить круг произведений, которые имеют основания быть связаны с его именем. Благодаря этому мы многое можем угадать: понять, почувствовать его художественные пристрастия, его тихие радости, его великие печали. Достаточно еще и еще раз всмотреться в те творения, которые наука или молва наиболее прочно связали с его именем.

---

<sup>1</sup> Как выяснилось не так давно, та могильная плита, на которой якобы была написана дата смерти художника, была фальсифицирована теми, кому пришлось прибегнуть к этой мере, чтобы спасти от разрушения Спасо-Андроников монастырь.

...Он любил ласковую «ладонную» — лотосообразную композицию. Словно меж двух теплых ладоней заключены и драгоценная жемчужина — Младенец в «Сретении», и средний Ангел в «Троице».

Для его кисти характерна мягкая пластика фигур, их стройные пропорции, сдержанные жесты. Потому в иконе «Крещение» (ил. 3) из иконостаса Успенского собора во Владимире (ГРМ) две фигуры ангелов справа, отличающиеся именно этими качествами, признаются принадлежащими кисти Андрея Рублева, хотя икона приписывается Даниилу Черному.

Его «Спас» — центральная икона Звенигородского чина (ил. 4) — «человеколюбивый, долготерпеливый и всеблагий».

Ангелы Страшного Суда и Михаил из того же чина, и ангелы в «Троице» и во фресках Успенского собора во Владимире (ил. 5) — кротки, божественно пластичны, подобны тихому пламени церковных свечей.

Тихий свет льется из его икон. Их колорит мягок, не знает резких всплесков цвета, его гармония тиха и светлосна.

И слава Андрея — святого иконописца — выросла на тех чувствах, на том душевном созвучии, которое рождается при созерцании его икон.

Множество источников позволяет связать с именем Рублева именно ту икону Святой Троицы, что находится сегодня в Третьяковской галерее, хотя в последнее время немало было попыток пересмотреть устоявшуюся атрибуцию.

С наибольшей вероятностью «Троица» датируется 1427 г., когда, по имеющимся сведениям, Даниил Черный и Андрей Радонежский (по прозвищу Рублев) были призваны в Троице-Сергиев монастырь для убранства каменного Троицкого собора. Здесь более 500 лет, по правую сторону от Царских врат, и помещалась «Троица», лишь в 1929 г. перенесенная в Третьяковскую галерею.

Олифа, которой протирали всякую икону по ее завершении, к тому времени утратила прозрачность. Реставраторы, раскрывавшие икону, сняли несколько слоев поздних записей. Мы не знаем, по чьей вине от первоначальной живо-

писи остался лишь ее линейный строй да основа цветовой гаммы. Утрачен золотой фон, заново по контуру написано древо, изменены очертания голов и практически полностью при позднем поновлении переписаны лики. У Рублева они, несомненно, были более тонки и одухотворены — достаточно посмотреть на Ангелов в Страшном суде — фреске Успенского собора во Владимире.

Если бы наш разговор шел о картине, рассмотрев ее в контексте творчества художника, мы могли бы определить более точное время создания: ведь раннее творчество Венецианова или Брюллова, Репина или Сурикова заметно отличается от позднего, мы выделяем определенные этапы творческой биографии мастера и обычно можем вписать то или иное произведение в логику творческой эволюции. С иконой это значительно труднее, и не только в силу недостаточности материала: иконописание имеет *канонический характер*, оно подчинено особым законам. И все же попытки отнести главное творение Рублева к раннему периоду его жизни едва ли продуктивны: мешает совершенство гениальной композиции.

Зато свое место в художественном, общекультурном и историческом контексте «Троица» занимает прочно, и показать это можно вполне наглядно.

### **«ТРОИЦА» РУБЛЕВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

Совсем не случайно говорят, что имя Андрея Рублева вписано на страницы золотого века русского иконописания, более того — открывает эти страницы.

В конце XIV–XV вв. счастливо совпали два обстоятельства, следствием которых стал величайший духовный подъем Руси.

Первое — это обновление веры благодаря приходу *исихазма*, исповедующие который иноки, как утверждает Церковь, обретали утраченную человеком способность непосредственного общения с Богом.

Второе — подъем русского духа, связанный с Куликовской битвой, после которой Русь поверила в свои силы,

увидела реальную возможность сбросить ненавистное золотоордынское ярмо.

Можно по-разному оценивать, какое из обстоятельств имело приоритетное значение. Но то, что именно на этой почве мы видим расцвет русского иконописания, несомненно. Русская икона обрела великое художественное совершенство. Сравните хотя бы две новгородские иконы «Чудо святого Георгия о змие с житием» XIV (ил. 6, 7) и «Чудо святого Георгия XV вв. Даже неискушенный взгляд отметит близость второй иконы — по пластике и совершенству композиции — к творчеству Рублева.

История создания «Троицы» дает возможность утверждать, что в *символико-догматическом*, исполненном высочайшего духовного смысла образе кисти Андрея Рублева присутствует и *конкретно-исторический* смысл. Как известно, особое почитание Святой Троицы на Руси было связано с личностью и деятельностью Сергия Радонежского, который основал Троицкий монастырь и повел сердца россиян к этому образу, «дабы взиранием на Пресвятую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего (Епифаний Премудрый)<sup>1</sup>.

Согласно «Сказанию о святых иконописцах» икона написана «в похвалу светлому Сергию Чудотворцу» по благословию отца Никона Радонежского — настоятеля Троице-Сергиевой обители, преемника святого ее основателя.

Но почему именно Святая Троица — Единосущная и Нераздельная — стала для Руси последней четверти XIV–XV вв. животворным источником силы, к которому вел русский народ святой Сергей?

Чтобы понять это, нужно вспомнить, что Русь пала под копыта коней монголо-татарской орды из-за розни своей, потому что князья долгие столетия враждовали друг с другом. Вспомните «Слово о полку Игореве», автор которого с горечью пишет о том, как опустошала Русскую землю княжеская вражда в канун великого бедствия. И когда пришла напасть, никакие самоотверженные богатыри, подобные Евпатию Коловрату, не могли спасти страну, в которой

<sup>1</sup> Цит. по: История русского и советского искусства / Под ред. Д. В. Сарабьянова. — М., 1979. — С. 67.

каждый князь, каждый город оборонялся сам по себе. Продолжались междоусобицы и под игом, но теперь князья предавали и убивали друг друга за великокняжеский ярлык, который давала Орда. Путь к освобождению лежал только через *единение* и *внутреннее согласие*.

Не только Житие, записанное Епифанием Премудрым, но и народная память, что прочнее каменных скрижалей, почитает святого Сергия Радонежского как ревнителя единения русских земель во имя освобождения от монголо-татарского ига, как вдохновителя Руси, благословившего Дмитрия Донского и его войско на Куликовскую битву.

Потому в память о преподобном Сергии Радонежском эпоха, которая не ставила людям и событиям памятников, а возводила в память о них храмы и писала иконы, оставила нам образ, «взирание» на который и сегодня побеждает «страх ненавистной розни мира сего». И живет в нем великая тихая радость и светлая печаль о тех, кто на поле Куликовом сложил головы свои «за святые церкви, за землю Русскую и за веру христианскую» («Задонщина»).

Не случайно спустя полтысячелетия мученик веры, ученый, религиозный философ Павел Флоренский написал: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: Есть *Троица* Рублева, следовательно, есть Бог»<sup>1</sup>.

Такова историческая почва, на которой расцвела «Троица» Рублева, повествующая нам о духовной жизни эпохи, о ее боли и о исцеляющей силе дивного образа. Согласие, к которому звала Святая Троица и образ Рублева, светлая печаль, которой он переполнен, выросли на почве своего времени — времени жизни великого художника.

Образ же преодолел время и сегодня принадлежит вечности, дарит свой свет людям мира, раздираемого рознью, является им, как надежда на спасение, и его умиляющая сила согревает сердца человеческие.

<sup>1</sup> Флоренский, П. Иконостас // Богословские труды. — № 9. — М., 1972. — С. 351.

О «Троице» кисти Андрея Рублева написано так много, что известный исследователь древнерусского искусства Г. И. Вздорнов составил целую антологию, собрав отрывки из ученых трудов, посвященных этому художественному сокровищу. Книга интересна не только богатой информацией, которая в ней представлена. Это удивительное собрание откровенно выраженных впечатлений — потрясений души различных, очень не схожих между собой людей. Нет в книге ни одного холодного и равнодушного стилистического анализа, хотя ученые, каждый по мере своей души, давали свои истолкования образу Рублева.

Поколение за поколением открывает в творении Рублева все новые пласты смысла. Современники и потомки иконописца ценили этот образ, верили в чудотворную силу рублевских икон, бережно передавали их по наследству. Для них «Троица» — это прежде всего благодатный образ.

В эпоху, когда началось обмирщение иконописания, Стоглавый собор именно на этот образ Рублева возлагает надежду, призывая сделать его главным ориентиром — сияющим образцом для иконописцев.

В советские времена на первый план в восприятии «Троицы», связанной с именем Рублева, выходит художественное совершенство иконы.

Наконец, в постсоветские десятилетия возвращается восприятие иконы как благодатного образа, сила которого может победить «ненавистную рознь мира сего».

Мы начали разговор об иконах с этого творения, потому что оно вобрало в себя лучшие, наиболее характерные черты не только творчества Рублева, не только русской иконы эпохи золотого XV в., но и всего русского иконописания — и как благодатного дара Бога человеку, и как феномена культуры.

Обратите внимание: в процессе изложения мы попытались соблюсти ту логику сотворческого восприятия образа, о которой говорилось во вводной главе: от настроения на восприятие (*прелюдии*) через *контакт к вербализации впечатлений*, затем к его *анализу и истолкованию* в опоре на восприятие и понимание информации, которая заложена в форме произведения, в его сюжете; после этого к *истории*

создания, а затем — к рассмотрению в контексте художественном и культурно-историческом, которому оно первоначально принадлежало. Можно было бы проследить за тем, как — хотя бы на протяжении столетия — изменялось восприятие «Троицы», но наличие антологии позволяет проделать эту увлекательную работу каждому из вас самостоятельно.

А сейчас еще об одном шедевре русского иконописания.

**«РАСПЯТИЕ» ДИОНИСИЯ (1500):  
ЯВЛЕНИЕ И СУЩНОСТЬ В ИКОНЕ  
ЯВЛЕНИЕ И СУЩНОСТЬ В КАРТИНЕ**

В главе о живописи вы видели сравнительный анализ картин «Снятие с креста» европейских мастеров. Этот сюжет встречается и в русской иконе, но гораздо чаще в ней — само «Распятие». В русских церквях — в любой — присутствует большой крест, к которому пригвожден прекрасный человек в терновом венце. Капли крови стекают по его челу, ручейком — из прободенного копьём бока, сочатся из-под гвоздей, которыми к кресту прибиты руки и ноги Спасителя.

Сцена мучительной казни на створке знаменитого Изенгеймского алтаря мастера Северного Возрождения Грюневальда (ил. 8) вызывает чувство ужаса перед сотворенным человеком злодеянием, напоминает о том, каким жестоким мукам испокон веков он подвергал себе подобных. Измученное пытками и терзаниями, тяжело свисает изуродованное и окровавленное тело мертвого Иисуса: *«Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась сверху донизу, и земля потряслась, и камни распались. И гробы отверзлись... Сотник же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма... Там были также и смотрели многие женщины, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа ему: между ними Мария Магдалина, и Мария, мать Иакова и Иосии, и мать сыновей Зеведеевых»,* — так описывает Евангелие от Матфея (27: 50–56) сцену Распятия, крестные муки Богочеловека. Западноевропейские мастера делают все, чтобы в зрителе пробудились сочувствие, ужас, стыд, чтобы он обратил глаза внутрь себя — к своей совести.

В состав того же Изенгеймского алтаря Грюневальд вводит композицию Воскресения — противоположащую Распятию по всему эмоциональному и художественному строю: одетый сиянием Христос возносится к небесам из гроба.

В конце XIX века Н. Н. Ге, много лет посвятивший теме Распятия, стремился создать такую картину, перед которой зритель зарыдал бы от ужаса и стыда при виде Распятого Спасителя (ил. 9).

Распятие и Воскресение — кульминация драмы и ее апофеоз, высшее воплощение трагических чувств — и безмерное сверхчеловеческое ликование сбывшихся тайных чаяний каждого, кому на земле суждено было пережить потерю близкого. А кому довелось этого избежать?..

Человек, читая книгу, рассматривая картину, сидя в кресле театра или кино, да и просто у телевизора, вольно или невольно, *сопереживая* действию, *отождествляет* себя с одним или несколькими действующими лицами. Нам потому так тяжело смотреть на чужие муки, что мы словно бы находимся на месте героя, их испытывающего. Худо дело, если человек наслаждается сценой насилия или привычно-равнодушно взирает на нее: это свидетельствует о глубоких психических или нравственных деформациях личности. Убедительность изображения, которой добивается Грюневальд, должна *потрясти* душу зрителя. У мастера-иконописца, как говорилось выше, совсем иные задачи: вызвав в душе движения, резонансные образу, *умилить* душу. Поэтому в русской иконе до XVI в. вы очень редко обнаружите сцены насилия, пыток, казней. Но и в тех случаях, когда их изображение неизбежно, муки человеческой в образе не видно: св. Георгий в «Чуде Георгия и змие» (XVI в., ГРМ, илл. ) переносит все пытки, которым подвергают его тело, не ощущая мук. Именно поэтому лик его безмятежен, а не из-за наивности и неумения мастеров-иконников.

Но вернемся к «Распятию».

Вы никогда не задумывались над тем, почему именно крест — орудие мучительной казни — стал символом христианства, его носят на груди и им венчают храмы?

Почему Пасха для всякого православного человека — самый светлый, прекрасный праздник в году — превыше



даже радостного Рождества? Почему на грани золотого XV и XVI вв., через 8 лет после 1492 г., когда христиане ожидали конца света и Страшного суда, великий Дионисий — русский мастер — написал знаменитое «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря (ил. 10) таким, что каждое открытое сердце испытывает чувство радостного, вдохновенного подъема, а не скорби и ужаса. Отметим: Изенгеймский алтарь датируется 1516 г., т. е. работа над ним шла практически одновременно с работой Дионисия, но сколь различные образы выходят из-под кисти двух художников! Грюневальд изображает телесные муки Христа человека. Дионисий — воспарение Духа Светлой Жертвы — Спасителя. Обращаясь к иконе кисти Дионисия, мы испытываем самую светлую радость Воскресения.

Какое же высокое чувство должно было вести руку мастера, чтобы у человека — верующего или неверующего — возникало состояние почти физического парения! Именно так не единожды определяла его аудитория.

Конечно, немаловажную роль играет композиция.

Посмотрите: движение начинается снизу, от темного провала могилы Адама и подножия Голгофы, над которыми зрительно словно «завис» на светлых, как языки пламени устремленных к небу «горках» крест. Взлет приостанавливается поперечной перекладиной, движение замедляется вслед за плавным изгибом тела влево от зрителя. Влево же чуть отклонены силуэты женщин и апостола Иоанна. Затем движение волнообразно идет вправо — ему вторят силуэт отпрянувшего сотника Лонгина и летящие под перекладиной креста фигуры, которые трактуются то как солнце и луна, сводимые с небес, то как синагога, уступающая свое место христианской церкви. А затем плавное, по хогартовской линии красоты построенное движение разрешается апофеозом раскинутых, словно обнимающих мир рук Христа, парящего над крестом. Ощущение невесомости тела усиливается крылатыми абрисами ангелов, зрительно удерживающими силуэт в поле доски...

Может показаться, что анализ способен раскрыть все тайны образа, что наглядная композиционная схема отве-

чает на главный вопрос: как создается столь светлое и глубокое впечатление?

Но композиционная схема «Распятия» канонична, она повторяется во множестве икон, которые, будучи сами по себе прекрасными, тем не менее отличаются по своему духовно-нравственному потенциалу от знаменитой иконы 1500 г.

Дело, конечно, не в иконографической схеме. Дионисий нашел совершенное художественное решение. Им руководило божественное чувство меры, которое ни в какую схему не уместается. Поют, рифмуясь одна с другой, линии. Пропорциональные соотношения, связывающие все элементы изображения, производят на человека впечатление совершенной гармонии. Мягким аккордом звучит цветовая гамма. Художественный образ этой иконы совершенен.

После того безмолвного созерцания, с которого начинается общение с иконой, взрослые и дети испытывают сходные чувства: светлого вдохновения, воспарения духа, освобождения души. Долог, извилист, сложен путь аналитического познания, но пряма и открыта всякому зоркому сердцу дорога к откровению — восприятию образа целостно и непосредственно.

Существует неисчислимое множество канонических иконографически сходных икон с изображением Распятия, все они передают ту же Сущность — подвиг жертвенной любви, но каждая окрашена своими оттенками высоких чувств, которые испытывает предстоящий в безмолвии или в молитве зритель. Образ, созданный Дионисием, являет силу художественной составляющей иконы, ее роль в благодатном воздействии на душу человека.

Кажущаяся условность иконной «живописи» отнюдь не наивна, да и «живопись» — не есть живопись: на иконе предстает не явление как предмет или событие живого мира, а Явление Божественной Сущности мира Горнего. И не потому в иконе анатомически не разработаны руки или стопы, что русские (а до того — византийские) мастера плохо видели и не умели рисовать, а потому, что у архангелов, как верил иконописец, нет костей в пятках, и в иконе перед нами не земное тело, например, апостола Петра, а плоть прославленная — его могучий неукротимый дух.

В западноевропейской живописи Возрождения и Нового времени с преобладанием в ней миметического начала — живоподобия, выдающего интерес художника к реальному миру и внимание к человеку как венцу творения, свершается как бы *очеловечивание Бога*. В изображениях Иисуса преобладает человеческое начало Его богочеловеческой природы. Русская икона призвана свершить акт *обожения человека*, и потому в ней присутствует Абсолют.

### ЧЕМ ИКОНА ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ КАРТИНЫ

Чтобы понять особенности работы посредника — экскурсовода или преподавателя — с иконой вне храма, т. е. как с произведением искусства, необходимо знать, в чем ее отличия от художественного произведения, и прежде всего — картины, с которой икону сближает очень многое: ведь и икона, и картина — это изображения, сделанные красками на плоскости. И картина, и икона имеют художественно-образную составляющую.

На эту тему написаны множество статей и даже книг. Авторы пишут в основном о формальных различиях живописи и иконописания. Об обратной перспективе в иконе в отличие от прямой, которая возобладала в европейской живописи начиная с эпохи Возрождения. А главное — о «живоподобии», иллюзорном уподоблении изображения реальному предметному миру, которого старался достичь автор картины и которым вроде бы пренебрегает иконописец. Конечно, при этом не упускают из вида функциональные различия картины (от мемориальной до воспитательной), и иконы как предмета богослужебного. В последние годы упоминают и о том, что у иконописца и живописца различны предметы изображения: картина изображает материальный мир, окружающий человека, то, что мы можем видеть и чувствовать, а икона — мир идеальный, незримый, духовный, как бы потустороннюю реальность.

Однако напомним: для верующего есть еще одна великая тайна, которая превращает доску с изображением того или иного лика или сюжета в благодатный образ. В эту тайну можно верить или не верить, но учитель обязан о ней

знать. Во-первых, потому, что этого требует исторический подход к иконе как явлению культуры, во-вторых, для того, чтобы при желании оспорить это положение иметь заранее аргументы для доказательства собственной точки зрения. И в-третьих, для того, чтобы понять, почему икона отличается от картины своими художественными особенностями, каков смысл этих отличий.

Мы уже упоминали о том, что икона создавалась *верующим художником для верующего восприимчивика*: мастерами, которых называли святыми иконописцами и которые верили в эту тайну, для людей, которые искренне веровали в Бога. И для тех, и для других икона была образом, в котором *реально присутствовала благодать* — божественная энергия, благодаря которой изображенный — Иисус Христос, Богородица, святой — воспринимал молитву предстоящего, которая делала образ *чудотворным*. Потому что люди молятся не *иконе*, а *Богу* перед Его образом. Разница принципиальная.

Подтверждение тому, что для верующего человека это непреложная истина, можно найти в молитвах и Священных преданиях, в сочинениях Отцов Церкви, наконец, в свидетельствах верующих. Не станем приводить многие аргументы в пользу мистического утверждения: ведь в этом пособии мы не доказываем его истинность, лишь пытаемся объяснить, каковы глубинные причины и корни различия живописи и иконописания. Вот свидетельства, которыми верующие аргументируют положение о благодатной силе образа.

Первое свидетельство — Священное предание о созданном Иисусом Нерукотворном Образе (ил. 11). Заболевший проказой Авгарь Ухама, правитель небольшой страны Осроены, находившейся между Тигром и Евфратом, со столицей Едессой (ныне Орфу, или Рогаяс), услышав о целителе-проповеднике Иисусе, послал к Нему своего архивария и художника Ханнана (Ананию) с письмом, в котором просил Спасителя приехать в его город и исцелить его. В случае отказа Анании было поручено написать образ Христа. Однако Анании это не удалось<sup>1</sup>. Некоторые православные исследователи полагают,

---

<sup>1</sup> «...живописец был не в состоянии (изобразить Господа. — Н. Я.) по причине сиявшего блеска Его лица». — Точное изложение Православной веры. Гл. XVI. Цит. по: Иконопочитание и иконопись в богослужбной жизни церкви / Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. — М., 2002. — С. 27.

что художник не смог пробиться к Иисусу сквозь толпу. Другие — как отец Церкви Иоанн Дамаскин — были уверены, что помешало работе сияние, исходящее от Лица Сына Божия и не дающее его рассмотреть.

Так или иначе, Спаситель, увидев бесплодные старания слуги, подозвал его к себе и, потребовав воды, омыл Лик и отер его убрисом (платом), на котором и отпечатался Его образ. Этот убрис был отдан Анании с ответным письмом, в котором Христос отказался прийти к Авгарю, но обещал послать к нему одного из Своих учеников, дабы завершить лечение. Получив Образ, Авгарь исцелился, лишь лицо его оставалось пораженным до той поры, пока после Пятидесятницы (дня Сошествия Святого Духа) в Едессу не пришел один из 70 апостолов — Фаддей. Он окончательно исцелил Авгаря и обратил его в христианство. После этого чудотворный образ был прикреплен к доске и помещен в нише над городскими воротами, где до того стоял идол.

Вот еще свидетельство. В одном из текстов богослужений в дни празднования Владимирской иконы Божией Матери (21 мая, 23 июня и 26 августа) говорится о том, что, увидев написанный апостолом Лукою образ, на котором Она была представлена с Младенцем на руках, Пречистая произнесла: *«Се отныне ублажат Мя вси роди. И на ту зрящи глагола еси со властью: с сим образом благодать Моя и сила»*. «Со властью» — иными словами, Своею властью Богоматерь вложила в образ, созданный художником, силу и благодать.

Так уже в священных преданиях были отмечены два пути обретения иконой благодатной силы: в процессе ее создания («Спас Нерукотворный») и по благословению, как образы, писанные апостолом Лукою.

А вот факт третий — исторический. Почему-то, начиная с XVII в., Русская православная церковь вводит чин освящения образа, окропляемого святою водой. При этом читаются особые молитвы, каждая из которых содержит слова *призывания* Благодати:

*...Освещается образ сей Благодатию Пресвятаго Духа, окроплением воды сия священныя во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа. (Чин благословения и освящения иконы Пресвятой Живоначальной Троицы);*

*...на образ сей (...) послы нань Твое небесное благословение и благодать Пресвятаго Духа, и благослови, и освяти его... (Чин благословения и освящения иконы Христа и праздников Господских);*

*...ниспосли Благодать Пресвятаго Твоего Духа на икону сию, юже рабы Твои в честь и память Твою сооружиша,*

*и благослови, и освяти небесным Твоим благословением: и подаждь ей силу и крепость чудотворного действия. Сотвори ю врачевницу и цельбам источник всем, в болезнях к ней притекающим... (Чин благословения и освящения иконы Пресвятой Богородицы.)*

Этот факт обретает особое значение, если знать, что именно в XVI–XVII вв. происходит великий перелом в иконописании: начинается обмирщение благодатного образа, в нем усиливается влияние живописного — художественного начала, а иконописанием теперь в массе занимаются не святые иноки, а люди светские и, как свидетельствует Стоглавый собор, отнюдь не всегда ведущие благочестивый и нравственный образ жизни. То есть такие, кто не может, не смеет считать себя соратником Святого Духа, способным создать благодатный образ. Ведь благодать — по вере — чудотворная сила, которая дарит утешение плачущим и насыщение жаждущим, возвращает здоровье страдающим и надежду отчаявшимся, и всем — веру в то, что они не одиноки на этой земле. И источник творческого вдохновения иконописца.

Эта божественная энергия наполняла образ, который святые иконописцы создавали по вере — когда творили в соработничестве с Духом Святым. И художественный образ под кистью иконописца создавался особый, наполненный вдохновением, обладающий огромной впечатляющей силой и способный умирить душу предстоящего ему.

Вот почему иконописцы в древности готовили к такому труду прежде всего свою душу: постились и молились, не раз и не два проходили исповедь, принимали причастие, беседовали с духовником, читали Священное Писание, смотрели на созданные до них святые образа. И молили Духа Святого помочь им в создании *особого художественного образа*, который обладал благодатной силой. Это первое и главное отличие иконы от картины. Ведь не случайно патроном цеха западноевропейских живописцев был и остается св. апостол Лука — врач и живописец, а у православных иконописцев небесный покровитель — Сам Дух Святой.

Следствием именно такого понимания иконы — как *благодатного образа* — были существенные различия между иконой и картиной.

Вернемся к первой, вводной главе.

## НЕМНОЖКО ОЧЕНЬ СУХОЙ ТЕОРИИ

Как вы помните, картина есть художественное произведение, в котором выделяют *материальный носитель* и закодированный в нем *идеальный художественный образ*.

Художественный образ представляет собою *динамическую целостность*, которая может быть описана как система, характеризующаяся *содержанием* и *формой*, особым составом *элементов*, связанных особой *структурой*, и *функциями*, проходящая определенные фазы развития (временное измерение художественного образа): первая — фаза *творчества* (когда художник работает над созданием произведения) и третья — фаза *сотворчества* (индивидуальное и коллективное восприятие). Между этими двумя фазами существует состояние стабильности (пространственное измерение художественного образа) — тот *материальный феномен*, который формируется в *творческом акте* (первой фазе) и определяет характер *сотворческого восприятия* — третьей фазы.

В отличие от картины, в иконе условно можно вычленишь не два, а три компонента: *материальный носитель*, *художественный образ* и *благодать*. При этом *духовное начало* формирует особый *художественный образ*, который в свою очередь определяет особенности *материального воплощения*. И если художник создает свое творение согласно собственной воле в процессе *творчества*, иконописец изначально свято верит в факт своего соработничества (*сотворчества*) с Духом Святым. Так же, как молящийся. То есть не только третья, но и первая фаза создания благодатного образа есть не *творчество* в чистом виде, а *особого рода сотворчество*. И, по вере иконописца и тех, для кого создавалась и создается икона, художественный образ в этом случае получает особый характер, поскольку *обусловлен во всех своих качествах полученной свыше Благодатью Духа Святого*.

Этими обстоятельствами объясняется и наличие канона — свода неписаных правил, согласно которым создается икона. И когда сегодня иконописцы отрицают правила канона, в которых закреплены именно главные качества благодатного образа как свидетельства пришествия Спасителя на землю и как средства благодатного воздействия —

обожения человека, они, по сути, отрицают иконописание как особую сферу творчества. Но канон — отнюдь не сковывающие художника цепи. Попытаемся разобраться в едва ли не самом сложном и дискутируемом сегодня вопросе: что такое *канон*.

### ЧТО ТАКОЕ КАНОН И СТЕСНЯЕТ ЛИ ОН ТВОРЧЕСКУЮ ВОЛЮ ХУДОЖНИКА?

О свободе художественного творчества сказано немало. Живописец создает свое произведение исходя из *своего* видения, понимания, умения. Иконописец не может творить исключительно по своей воле — он руководствуется *волей Творца*, ибо считает себя Его *соратником*. Именно так чувствовали свою роль в создании образа святые — великие иконописцы, именно поэтому они не дерзали ставить свое имя на доске.

В советском искусствознании закрепилось представление о каноне как о своде незыблемых правил, которые пришли к нам из Византии и которым должен был следовать иконописец в своей работе. Каноническая икона — та, которая создана согласно этим правилам.

Однако начнем с того, что в писаном — сформулированном своде — никто этих правил, как справедливо утверждает известный искусствовед-медиевист И. Л. Бусева-Давыдова, не видел. Но ведь хорошо известно, что в Средние века любое мастерство передавалось от отца сыну, от мастера — подмастерью непосредственно, в живом общении.

К тому времени, как икона пришла на Русь, иконописный канон давно сложился и, естественно, был усвоен русскими мастерами. Тем более что они прекрасно понимали смысловую подоплеку правил иконописания и считали их не обременением, а поддержкой.

Икона — слово греческое (*eikona*) от греческого же *eikon* — изображение, образ. Термин *образ* получил в русском языке более широкое значение, хотя и сегодня вместо слова «иконы» можно услышать другое — образа. Чаще же слово *икона* определяет конкретное историко-художественное явление: христианскому культу принадлежащие изо-



бражения персонажей, событий Священной истории и догматов христианской религии. Икона как благодатный образ пришла на Русь из Византии, где она возникла, как полагает наука об искусстве, не менее чем за полтысячи лет до того — не позднее середины первого тысячелетия. По крайней мере, так датируются наиболее ранние из дошедших до нас икон. Хотя, возможно, более древние иконы до нас просто не дошли. Судя по Священному преданию, первые благодатные иконы появились при жизни Спасителя и Богородицы, а то, что они нам неизвестны, объясняется трагическими событиями, в частности, кровавым периодом иконоборчества.

Как произведение искусства икона возникла в художественном контексте, и потому корни художественно-образной составляющей иконы можно отыскать в предшествующем изобразительном искусстве определенного региона. Действительно, *иконописный художественный образ* явно несет на себе признаки предшествующего ему фаюмского погребального портрета<sup>1</sup>. Первые иконы выполнялись, по-видимому, в отработанной ранее технике энкаустики (живописи воском) или темперы (красками на яичных желтках).

Икона пережила период иконоборчества, когда погибло множество ранних икон, их создателей и почитателей, которых иконоборцы в VIII — первой половине IX в. безжалостно мучили и казнили. Возродилась и расцвела икона как раз ко времени принятия Русью христианства. Пришла со сложившимися иконографическими типами как *персональных*, так и *священноисторических, символично-догматических* сюжетов. Со своим сложившимся художественным языком. И все же русские иконописцы внесли в сакральный образ дух народа, который принял православие у погибающей Византии.

Важнейшие правила канона касаются личности иконописца не как свободного художника, а как *соработника Духа Святого*. И правила подготовки души к этому соработничеству. Но так же внутренне обусловлены сложившиеся

<sup>1</sup> IV в. до н. э. — II в. н. э., посмотрите в музее или в Интернете, что это за замечательное явление.

ся и закрепившиеся в веках особенности материала и языка иконописания.

Канон в иконописании складывается как закрепляющая особенность *иконописного образа* как документа, *свидетельствующего* о пребывании Сына Божия на земле, среди людей. Потому наиболее строго определяются правила *иконографии* — то, как именно нужно изображать то или иное лицо и событие, опираясь на достоверные для верующего документальные источники — первообразцы (протооригиналы) и Священное Писание.

Если посмотреть на иконописание глазами человека XX–XXI вв., уверенного в том, что свобода творчества — неотъемлемое право художника, канон действительно может показаться ограничением творческих возможностей художника. Но давайте попытаемся взглянуть на эти правила глазами человека далекого прошлого и понять, почему он веками сохранял канон, не отбрасывал теснящие его свободу правила.

Что для него икона? Прежде всего благодатный моленый образ, присутствие благодати в котором обусловлено соучастием в ее создании Святого Духа. Но сотрудником, соработником, сотворцом Святого Духа может стать только иконописец праведной жизни, да к тому же прошедший особую дотворческую подготовку. Абсолютное большинство дошедших до нас икон, не только ранних, но и поздних, не имеют обозначенного авторства. Очень немного имен донесла до нас память о мастерах. Еще меньше древних икон подписных. И не просто скромность мастеров или недостаток памяти людской тому причиной.

Средневековый художник считал себя орудием в руках Божиих и готовился к работе подобно тому, как рачительный мастер готовит свой инструмент. В течение веков была создана целая система настроя на труд — «вхождение в резонанс» с Духом Святым во имя созидания священного образа. Воплощение принципов такой подготовки — праведная жизнь. Недаром инок Рублев именуется «преподобным». Вдумайтесь: в основе этого слова — подобие. Эти люди никогда не забывали о том, что Бог изначально одарил человека творческой силой, уподобив его

Себе и тем поставив превыше ангелов, этой силой не обладающих.

Внутреннее чувство вело руку мастера, разум выступал как советчик, сердце как судия свершающемуся, глаз физический и рука были подчинены оку духовному. И канон был ему опорой.

Вот почему Церковь в XVI в., когда в иконописании начались заметные нарушения канона, на Стоглавом соборе обсуждала личность иконописца.

Важная проблема содержится в том же пункте постановления: образец для подражания — «*Ондрей Рублев и прочие пресловущие живописцы*» — т. е. именно те, кого в известном Сказании назовут святыми иконописцами. А с личностью иконописца к тому времени возникают серьезные проблемы, о коих свидетельствует 43-я глава Стоглава: «*Подобаеи быти живописцу смирену и кротку, благословенну, неправднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, независтливу, ни пианице, ни бражнику, не убийце, но паче хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением. Немогуцим же до конца тако пребывати, по закону женитися и браку сочетатися, и приходиши ко отцем духовным часто на исповедание, и во всем извещатися, и по их наказанию и учению жити в посте и в молитвах и в воздержании со смиренномудрием, кроме всякого зазора и безчинства*»<sup>1</sup>. Таковы условия, диктуемые канонем.

В остальном Церковь в том же XVI в. проявляет либерализм, позволяя бытийное письмо и изображение на иконе светских — обычных людей. Так что иконографическая основа допускала великое многообразие художественных решений. Заметим, что эти послабления позволили художественно-образной составляющей иконы развиваться свободно и в конечном итоге привели к секуляризации иконописания. И к разрушению едва ли не основы благодатного образа: соотношения в нем явления и заключенной в глубине его Сущности.

<sup>1</sup> Постановление после обсуждения иконографии Святой Троицы кисти Андрея Рублева гласило: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие живописцы, а подписывать Святая Троица. А от своего замышления ничтож претворяти». — Цит. по: *Лепяхин, В.* Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. — М., 2005. — С. 78.

## ИКОНОГРАФИЯ КАК ВАЖНЕЙШАЯ ЧАСТЬ ИКОНОПИСНОГО КАНОНА

Икона для верующего — и для иконописца, и для молящегося — это подлинный документ, свидетельство того, что Иисус Христос действительно пребывал на земле среди людей. Что все события Его пребывания на земле от Благовещения до Распятия действительно происходили. И если предание донесло до нас сведения о прижизненных изображениях Богоматери и Спасителя, то предположить, что такие же изображения некоторых апостолов и святителей тоже существовали, можно на основании их канонических первообразов. В основу изображения событий Священной истории положено их описание в Евангелии или — реже — в апокрифических сочинениях.

Поэтому важнейшее звено канона — иконография.

Иконография в иконописании — это сложившиеся правила изображения персонажа или события. Особой ценностью обладают самые ранние из сохранившихся изображений — *первообразцы*, о происхождении которых иногда повествует Священное предание. Потому так ценятся *списки* с первообразов. Список — это не копия иконы, он позволяет отступления, тонко нюансирующие смысл образа.

На основе самых ранних списков были сформированы *иконографические типы* главных образов. На основе иконографических типов, слегка измененных, сформировалось множество вариантов — *изводов*. Лучшие из изводов легли в основу новых *вариантов* — вторичных и последующих изводов. Иконография ветвится, как дерево, образуя все новые и новые плодоносящие ветви.

Неискушенному глазу иконы одного извода (единого канонического образца) кажутся единообразными, похожими друг на друга. На самом деле даже небольшие отличия не случайны. Внутри единой иконографической схемы изображения бесконечно разнообразны, а творчество художника развивается путем поиска тончайших оттенков смысла. Но канон дисциплинирует художника, не позволяя ему выходить за рамки некогда сложившегося благодатного образа.

## ИКОНОГРАФИЯ БОГОМАТЕРИ ЕЛЕУСА

В иконах *персональных* иконография сложилась, как утверждает Церковь, на основе ранних *первообразцов* и была призвана сохранить достоверность *Первообразов* — изображений Христа, Богоматери, апостолов, святых.

В Третьяковской галерее хранится примечательная икона XVII в., доска разделена на несколько сотен небольших прямоугольников, в каждом из которых — особый извод или *вариант извода* образа Богоматери. А ведь все они возникли на основе нескольких первообразцов, написанных, по преданию, апостолом Лукою — врачом и художником. Главные среди них получили имена *Елеуса (Умиление)*, *Оранта (Взывающая, Молящаяся)*, *Одигитрия (Путеводительница)*.

*Елеуса* и *Оранта*, по-видимому, пришли на Русь ранее других. Об образе *Елеусы — Милующей* — мы упомянули в самом начале. И стал он благословением окрещенной Руси и ее палладиумом.

Владимирская икона Богоматери Умиление (ил. 12) числится в первом томе Каталога Третьяковской галереи под номером 1. Сам образ ныне находится на подобающем ему месте: возле алтаря храма святителя Николая в Толмачах — домово́й церкви семейства Третьяковых.

Согласно каталогу, икона эта пришла на Русь — в Киев — из Константинополя — Царьграда — около 1130 г.

Посмотрите на лик Богоматери, взгляните в Ее глаза. Один-единственный раз мне удалось передать бледную тень того, что испытала я сама, глядя в глаза этого благодатного образа, — и теперь переносу этот кусочек текста из одной своей статьи и книги в другую.

*Она смотрит на нас взглядом, в котором нет ни ласки, ни гнева, ни радости, ни горя — ни одного из привычных и понятных земному человеку чувств. Может быть, это непостижимые для человека всеведение, всевидение, всепонимание смотрят на нас из чуть удлинненных глаз — и дарят нам всепрощение? Из этих очей изливается благодать — и печаль. Может ли Она не печалиться, зная, какие страсти снедают душу человека. Видя, сколько горя и страдания,*

*сколько крови и слез проливается на этой земле. Но, все видя и все поняв, простила Она грешное человечество и возносит за него молитвы к Сыну Своему.*

*Она с каждой матерью, молящейся за сына, ибо помнит боль, пронзившую Ее сердце у подножия креста.*

*Она с каждым сыном, поднявшим к ней глаза, ибо помнит радость от первой улыбки Своего Младенца, тяжесть Его тельца на своей руке, свой страх за Него, делающего первые неуверенные шажки по земле — такой грубой и сухой, что сердце матери ощущает каждый острый камешек под нежной младенческой стопой.*

*Надмирная Красота в этой смиренно склоненной голове Пречистой и Пребожественной, Всемогущей Заступницы. Всепоглощающая любовь и утешение в личике припавшего к ней щечкой Сына.*

*В этих двух прильнувших друг к другу фигурах нет тяжелой, земной, материальной плоти — они сотканы из плоти прославленной, преобразованной, из тончайших духовных материй, излучающих свет Духа Святого, Истины, Добра и Любви.*

*Нет другого такого творения рук человеческих ни в храме, ни во дворце, ни в музее. Нет лика, который мог бы сравниться с этим или хотя бы приблизиться к нему. Нет слов, способных описать этот образ, да и не нужны они, ибо образ этот есть Откровение, дарованное людям. Увидев Лик иконы Владимирской, невозможно не уверовать в то, что жила Богоматерь некогда и ступала по земле: эта икона есть свидетельство тому, ибо невозможно придумать и вообразить такого лика. Кисть неведомого нам мастера могла лишь повторить — скопировать, списать с оригинала, созданного, согласно церковному преданию, апостолом Лукою, Лик Той, что превыше ангелов небесных своей чистотой и совершенством.*

Добавлю к сказанному одно: Владимирская икона Богоматери Умиление — великое творение. Но, в отличие от множества иных, оно не поддается анализу, главная цель которого — найти ответ на вопрос: какими художественными средствами удалось мастеру достичь такой впечатляющей силы созданного им образа. Перед этим образом мы можем сказать одно: тайна сия велика есть, и не нам ее разгадывать. Можно рассказать историю бытования Владимирского образа на Руси, чудеса, связанные с ним, иссле-

довать состояние доски и технико-технологические особенности. Но все эти сведения не дадут нам ответа на заданный вопрос.

Именно Владимирская икона Богоматери Умиление стала основой для особого *иконографического типа*. Но разные иконы одного иконографического типа различны между собой и по смыслу, и по тем чувствам, которые они вызывают, — по особенностям художественного образа. В отличие от вечной основы — благодати, художественно-образная составляющая иконописного образа подвижна и изменчива. Именно она связана со временем, средой, культурно-историческим и художественным контекстом — жизнью человеческой.

Посмотрите, какой великой печалью и сочувствием людям проникнут другой образ того же иконографического типа.

В 1314 г. чудесным образом явлена икона *Богоматери Умиление*, получившая прозвание *Толгской* (ил. 13), — один из самых горестных ликов русской Богородицы. Младенец, словно бегущий по коленям Матери, щечкой прижимается к Материнскому Лику, как во *Владимирском образе*. Постаревшая, с потемневшим словно от пережитого горя Ликом, переполненная печалью, Мать Божия соболезняет матерям и сестрам тех, кто сложил свои головы на бескрайних полях сражений с врагами, заполонившими Русь. Образ этот не случайно был явлен в темное для Руси время, когда свежа была память о кровавом нашествии, когда разоренная, раздробленная страна лежала под ордынским игмом, казавшимся вечным и бесконечным. Явлен во утешение матерям и женам, в одночасье постаревшим от горя, как Сама Небесная Владычица, оплакивающая с ними беды Русской земли.

Образ Богоматери Умиление во все времена оставался среди любимейших на Руси. Тысячи иконописцев благоговейно списывали и списывают его на новые доски, создают все новые изводы. Он проходит через время, обретая новые оттенки смысла: *Взыграние*, *Сладкое лобзание*, *Донская*, *Муромская*, *Игоревская* и другие иконы *Умиление*.

## ОРАНТА

Одновременно с Владимирской на Русь пришла икона, именуемая Пирогощая. Для нее в Киеве был возведен собор. О Пирогощей упоминает автор *Слова о полку Игореве*. Но каким был этот образ — доподлинно неизвестно. Ни сама икона, ни конкретные сведения о ней до нашего времени не дошли. Однако, зная, что почитаемые иконы служили первообразцами — протооригиналами для списков, можно предположить, что Пирогощая стала основой для почитаемого почти тысячелетие образа *Оранты* в киевском Софийском соборе, с величайшим мастерством выложенного из мозаики приезжими мастерами.

Мозаика *Нерушимая стена* (ил. 14) — это основа другого удивительного образа, который преданием связан с именем святого киевского иконописца Алипия.

Истинное имя этой иконы — *Богоматерь Оранта Великая Панагия*<sup>1</sup>, а в обиходе профессионалы называют ее *Ярославской Орантой* (ил. 15).

Она — словно воплощение защитительной материнской силы Добра. И этот — главный! — смысл образа доступен и младенцу, и старцу, и мудрецу, и простецу.

Впечатляющая сила этого образа огромна.

Однако есть в нем глубина, взывающая и к разуму.

Первое, что отмечает взгляд человека, не искушенного в иконописании, — это уравновешенность и композиционное совершенство изображения. В основу композиции и этой иконы положен крест — главный символ Христа.

Композиция строго центрирована. Стройная фигура Богоматери помещена в центре доски, Ее руки раскинуты, ладони повернуты вверх. Четыре близких по величине окружности — три медальона и нимб Богоматери — подчеркивают симметрию композиции. Уравновешена по мас-

---

<sup>1</sup> *Панагия* — Всесвятая — одно из поименований Богоматери (как Пречистая, Пресветлая и др.). Этим же словом обозначается круглой формы икона Богоматери — знак архиерейского достоинства, носимый на груди. *Ярославская икона Оранта* — это изображение Богоматери с медальоном — образом Христа-Эммануила, отрока, олицетворяющим пророчество о рождении Христа от Девы.



сам одежда, строго по центру расположено коврик под стопами Богоматери.

Однако перед нами не мертвая геометрическая схема. Изысканность линий внутри силуэтов, почти незаметные подвижки придают ей красоту живой формы. Да и неподвижность — кажущаяся, она одухотворена внутренним — тихим, но непрерывным, как потоки теплого летнего дождя, как неуловимое глазом течение спокойной полноводной реки движением, которое ведет за собой глаз предстоящего, а его внутреннему — духовному — оку позволяет проникать в глубины смысла.

Лики писаны мягкой плавью, когда мазки яичной темперы, не столь прозрачной, как масло, но и не глухой, как гуашь, кладутся друг возле друга так тщательно, что сливаются воедино — сплавляются. Движение кисти незаметно на этой почти эмалево ровной поверхности.

Немало надо знать, даже чтобы просто «прочитать» икону, не говоря уж об истолковании ее смысла.

Например, вспомнить, что изображенные в медальонах архангелы Михаил (в правом от Богоматери медальоне) и Гавриил (в левом), сопоставленные с центральным медальоном, где светится нимб отрока Христа, — это напоминание о центральной — важнейшей части русского иконостаса — деисусе с архангелами<sup>1</sup>. В этом заключен доступный всякому грамотному человеку первосмысл образа: Богоматерь — главная заступница перед Сыном за род человеческий; архангелы молят Христа о воплощении и о милости к людям; Христос благословляет предстоящих иконе.

Но посмотрите в образ более внимательно, восстановите в памяти то ощущение покоя, уравновешенности, упругого и неостановимого движения, которое вершится в иконе и от нее — к нам, а затем, захватив наше сердце, — снова к образу, чтобы усилиться и вернуться к нам еще и еще раз, с каждым разом успокаивая, вводя нас в мерный космический ритм.

---

<sup>1</sup> Деисусный чин (деисис — моление, чин — порядок, в котором располагаются изображенные, порядок раз навсегда определенный и исполненный смысла) — это ряд святых слева и справа от образа Христа в состоянии молитвенного к нему обращения.

Это движение начинается от центра, что против сердца Богоматери и против сердца ее юного сына, импульс дан руками Христа, словно наполняющими силой благодати руки Марии, простертые к небесам. Во встречном движении поток усиливается, а затем каскадообразно, словно теплый ливень, по складкам мафория Богоматери устремляется вниз, к красному узорчатому коврику под ее ногами, символизирующему землю.

Круг в иконе — символ мира Горнего, прямоугольник и его модификации — квадрат, ромб — обычно символизируют мир дольний, земной. Усиливает ассоциацию и красный — цвет земли, и то, что коврик украшен цветочным орнаментом, и то, что у него скругленные, снимающие жесткость, угловатость края. Это мир, воспринявший благодать, стремящийся к исцелению — возвращению к совершенной округлой форме.

Искусствоведы давно отмечено, что в композиции Ярославской иконы Богоматери особую роль играет сочетание девяти кругов в верхней части.

Вспомним «Троицу» Андрея Рублева и то, что круг символизирует небеса. Девять — сакральное, священное число, оно в иконе состоит из трижды повторяющихся сочетаний трех кругов: по вертикали в центре — нимб Богоматери, медальон, нимб Христа и дважды — в обоих верхних углах иконы: медальоны, нимбы и сферы в руках архангелов. Так верхняя часть иконы символизирует небеса — мир Горний, совершенный в своем Божественном устройении, благодати и любви.

Трижды как символ жертвенной любви — высшего воплощения христианства — повторяется и знак креста: в крестчатом нимбе Эммануила и на сферах в руках архангелов. Но в композиции крест ясно читается и в четвертый раз: в его центре — медальон с изображением отрока Христа, ибо вся она — *Ярославская икона Оранта Великая Панагия* — есть зримое воплощение единства земного и небесного, жизнь человека в Боге и Бога в человеке — благодаря жертвенной любви Бога к Своему творению — человеку.

Верхняя и нижняя части иконы, как отмечалось выше, взаимосвязаны движением, устремленным от небес к земле.

Но в плоскости доски вершится и встречное движение — от земли к небесам — как устремленность души человеческой к Горним высям.

Композиционно это встречное движение обозначено ясно читаемыми, друг другу навстречу направленными, мягко очерченными треугольниками.

Заметьте, как глаз продлеват прерванную линию, словно проявляя незримое, преодолевая мгновенное головокружение безопорности, устремляясь вслед за невидимой путеводной нитью.

Движение божественных энергий творится в небесах. Но там не остается, устремляясь к тварному миру. И он, просветленный и согретый, воспаряет навстречу.

Так зримо воплощается в иконе священное для всякого христианина положение о встречном движении Бога к человеку и человека к Богу.

Стройный силуэт Богоматери в Ярославской иконе *Оранта Великая Панагия* вызывает многосложные ассоциации, но едва ли не первым в этом ряду является образ светильника — семисвечника, стоящего в алтаре. И стройного плодоносящего дерева. И жертвенной чаши, в которой пребывает Христос. И храма, в котором пребывает Господь.

Если вы видели русские домонгольские храмы — стройные, с позакомарными перекрытиями и с куполами, символизирующими Горний мир, если рассматривали когда-нибудь совершенные в чистоте канонической формы их планы, вы легко прочтаете в Ярославской иконе и девятичастный план русского однокупольного храма, и его к людям обращенный западный фасад, от портала которого разворачивалось движение внутрь — к алтарной части, и самое алтарную часть, располагающуюся на востоке, там, где строители возводили абсиду. Подходя к иконе, мы словно свершаем молитвенный путь — от первого до последнего шага — во внутреннем пространстве храма. И ни единого лишнего движения на этом пути, ни одной пустой — отвлекающей детали: образ совершенен в своей строгой немногословности.

Все это образы, пришедшие из акафистов Богоматери, — хвалебных песнопений, которые звучат на богослужении.

Поразительно меняется он в XVI в. *Мирожская икона Богоматерь Великая Панагия* (ил. 16), включающая изображение любимого псковичами князя Довмонта — Тимофея и его жены Марфы, внучки Александра Невского, — икона нарядная, праздничная. Иконография главной части — та же, но дополнена фигурами донаторов. Изукрашены узорами одежды княжеской четы, и это меняет характер образа. И впечатление уже иное. Перед этой иконой не столько хочется молиться, сколько ею любоваться. Мы уже упоминали о том, что в XVI в. в русском иконописании нарастают черты обмирщения, усиливается декоративное начало. И это сказалось на *Мирожской иконе*.

### ОДИГИТРИЯ

Третий иконографический тип образа Богоматери, ставший основой бесчисленного множества изводов и вариантов, — это *Одигитрия* (*Указующая путь*, или *Путеводительница*).

По преданию, первая икона с изображением Богоматери, указующей на Младенца Христа, сидящего на Ее коленях, как на единственный путь человечества ко спасению, была также написана апостолом Лукою. Первоначально хранилась во Влахернском храме, а затем в монастыре Одигон. Имя свое икона получила, по одной версии, от названия монастыря, по другой — после того, как Богоматерь указала путь к целебному источнику двум слепым. Прозрев, они узнали Ее, увидев чудотворный образ.

Самый ранний на Руси образ *Одигитрии* (ил. 17) пришел из Византии и некогда помещался в Успенском соборе Смоленска, покровительницей которого почиталась эта икона. Икона пропала в XX в. при невыясненных обстоятельствах. Сегодня верующие возносят свои молитвы перед списком с нее, перед которым служили молебны полки Кутузова<sup>1</sup>. Со всем недавно образ прошел реставрацию, и из-под слоя записей вместо миловидного явился взорам молящихся суровый лик Небесной Покровительницы Руси (ил. 18).

<sup>1</sup> Долгие годы этот образ был надвратным.

В XIV в. особенно частыми — судя по числу дошедших до нас икон — стали именно образы Одигитрии-Путеводительницы. Они не сияют праздничными светоносными красками, но искушенный взгляд выделяет их среди всех других, даже близких по иконографии. В пору, когда Русь начала собирать силы и встала на путь, который приведет к первым победам над ордынцами, *Одигитрия*, невзирая на хрупкость плеч, прикрытых мафорием, исполнена достоинства, сдержанной силы, она вся, мягким темным изящным силуэтом рисуясь на светлом фоне, — символ стойкости и терпения, духовной силы и веры в Добро.

*Тихвинская икона Богоматери Одигитрии* — это один из образов, считающихся точным повторением византийской *Одигитрии* из Влахернского храма<sup>1</sup>. Она чудесным образом явлена на Севере Руси в 1383 г. В годы Великой Отечественной войны икона покинула пределы России и вернулась к возрождающему свою веру народу летом 2004 г.

Икона считается чудотворной и прославилась многими исцелениями по молитве перед нею.

Строг лик Богоматери на *Тихвинской иконе* (ил. 19), но нет в нем упрека — лишь твердая вера в то, что у человека во имя спасения души один путь — тот, который указывает Она тонкой своей десницей: это путь ко Христу. Младенец же сидит, скрестив ножки, на левой руке Матери и благословляет в Ее лице все грешное человечество. В левой руке Бога Сына свиток Нового Завета, возвращающего человеку свободу выбора пути. Обнаженные маленькие нежные стопы Младенца — словно символ нелегкого пути духовного возрождения, который предстоит нам пройти.

Но та же *Одигитрия* в веке XVI, — во времена Ивана Грозного, первого царя, официально венчанного на царство в освобожденной от ига Руси, разгромившего Астраханское и Казанское ханства, — обретает облик Царицы Небесной — властной и торжественной, словно напоминающей и самому царю, и его подданным, что есть царство превыше земного.

<sup>1</sup> Колесникова, Л. А. Протоиерей Александр Гарклавс. Возвращение. Тихвинская икона Божией Матери. — СПб.: APC, 2004. — С. 9–10.

«Смоленская», «Казанская», «Курская», «Избавительница», «Скоропослушница», «Троеручица» — эти и множество иных изводов отличаются друг от друга — для взора холодного — аксессуарами и незначительными композиционными вариациями. Но ведь недаром в основу почти каждого извода — а в каком русском доме или храме не было своей «Казанской»? (ил. 20) — ложились, по преданию, особым образом обретенные — *явленные* чудотворные образы: каждый нес в себе особый духовный смысл, вызывая определенную, именно ему присущую гамму созвучий в человеческой душе.

В XIX в. знаменитые русские художники Виктор Васнецов и Михаил Нестеров предложили свои варианты образа Матери Божией. Создают их и современные художники. Но есть и яростные противники такого рода нововведений, утверждающие, что создание новой иконографии — слишком ответственное дело и что браться за него может только истинно святой иконописец. Все другие должны следовать основным типам, созданным апостолом Лукою. Кто прав — не нам судить. Но знать об этом нужно.

Точно так же веками оттачивалась иконография каждого образа Христа и святых, каждого из «праздничных» сюжетов — изображения событий из жизни Христа, Богоматери, апостолов. О том, как складывалась иконография, написаны статьи, книги, диссертации. Ученые — богословы и искусствоведы — проследили, как уточнялись детали, то расширялся, то сужался круг изображенных лиц, их жесты, положение фигур и их взаимосвязь, предметный ряд, как шел поиск убедительного зримого — визуального образа, наиболее точно «переводящего» текст Священного Писания — образ словесный, вербальный — на язык изобразительный. Сегодня, подходя к иконостасу, всякий более или менее грамотный человек никогда не спутает «Рождество Богоматери» и «Рождество Христово», хотя и эти образы вариативны. Иконография — это первый ключ к смыслу образа.

Закрепились в веках и иконографические варианты самых важных *симвоико-догматических* икон. С одного из них мы с вами начали разговор: это «Ветхозаветная Трои-

ца» кисти Рублева, самое совершенное воплощение догмата о Троиипостасном Боге — Отце, Сыне и Духе Святом. Но образ этот существует и в вариантах, именуемых «Отечество» и «Троица Новозаветная», где присутствуют старец — Ветхий Денми (Бог — Отец), Сын в образе средовека (мужчины средних лет) и Дух Святой в виде голубя. Однако эти варианты иконографии Православной церковью не одобряются.

**ИКОНА КАК МАЛАЯ ВСЕЛЕННАЯ:  
КАНОНИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ И ТРУД  
ИКОНОПИСЦА ПО СОТВОРЕНИЮ  
«МАЛОГО ПОДОБИЯ МИРА»**

Наши православные предки были уверены: как Творец создавал мир, так его малое подобие — иконописец — в союзе с Духом Святым создает не просто изображение на доске — подобие малой Вселенной. Потому и материалы, которыми он работает, имеют сакральный смысл, а их выбор закреплен канонами: ведь это основные субстанции живого реального мира. И то, что канон сегодня нарушается, — вовсе его не отменяет и не обесценивает.

Иконная доска — память о райском Древе Жизни и о Животворящем Кресте искупительной жертвы.

Паволока — ткань, которой проклеивалась либо вся поверхность доски, либо ее части, — это очищенное, прошедшее через преобразующие человеческие руки тело трав, ведь обычно бралась ткань льняная.

Левкас — грунт, который готовили из тонко тертого мела или алебаstra на мездровом или осетровом клее — это земля и животный мир.

Яичная темпера — это и земля, ибо пигменты делались из минералов, и яйцо — символ жизни, напоминание о Пасхе.

Минералы — тело земли.

Наконец, золото — обозначение Света, всеприсутствия Духа Божия.

Так в самом материале иконы присутствовали все элементы мира. И главный среди них — золото — символизировал Божественный Свет.

Иконная доска (а писали иконы на юге — на кипарисе или липе, на севере — на той же липе, иногда — на сосне) во избежание покоробливания выпиливалась из центральной части ствола, дополнительно укреплялась шпонками — специальными планками. В домонгольской Руси шпонки крепились медными гвоздями или деревянными шипами по торцам, позднее они перешли на тыльную сторону доски.

В XIV в. появились подвижные врезные шпонки, прорезавшие обратную сторону во всю ширину. В XV в. — встречные, не доходившие 5–10 см до края, а в XVII в. шпонки вернулись на торец, но теперь как врезные.

Однако не стоит думать, что по шпонкам вы легко сможете датировать икону: со времени появления того или иного типа шпонок они использовались и в более поздние эпохи. А при поновлении иконы могли в старую доску врезать новые шпонки.

Порядок работы с материалом, соблюдавшийся в старину, даже если он был продиктован технической необходимостью, со временем наполнялся смыслом символическим.

Так, на многих иконных досках, особенно древних, можно увидеть *ковчег* — углубление центральной части. Ковчег был дополнительным конструктивным средством, которое увеличивало сопротивление доски покоробливанию. Иконописцы осмыслили эту конструктивную особенность доски. Главное изображение — образы Спасителя, Богоматери, святителя Николая Мирликийского — помещалось в середине. На полях же располагались сопутствующие изображения. В XIV в., когда появились так называемые *житийные иконы*, в середине помещали образ святого или изображение чуда, принадлежащие вечности и в вечности нетленно пребывающие, а на полях — преимущественно события земной жизни, преходящие во времени, последовательно прочитываемые, как книга, — слева направо и сверху вниз. От полей середина отделялась скосом — лузгой — различной формы. В XI–XII столетиях, до появления житийных икон, ковчег был глубоким, а поля довольно узкими.

Яркий пример житийного образа — «Чудо Георгия о змие» XIV в. в Русском музее. В отличие от пространства мира Небесного, где и происходит чудо, на полях распо-



лагались изображения событий, произошедших в мире земном.

Особым, исполненным смысла, был обусловленный каноном порядок работы над иконой. Единолично или коллективно писался образ, лики всегда появлялись последними — когда все доличное уже было написано, подготовлено: не мог лик Божий появиться на пустой доске, над которой еще только предстоит работать. В отличие от портрета, работа над которым обычно начинается именно с изображения головы модели.

Когда иконы стали писать артельно, начинал работу на подготовленной доске знаменщик — глава артели, намечавший композицию. Он обычно и заканчивал ее, прописывал лики.

По словам А. Н. Овчинникова, в тех случаях, когда создавалась икона, не имевшая до той поры аналогов, мастер начинал работу над композицией по левкасу кисточкой, поначалу обмакиваемой в чистую воду. Левкасы бывали твердые и тонкие или пористые, более толстые и рыхлые, — в зависимости от того, какой замышлялась икона, но всегда хорошо шлифовались, так что вода оставляла на них заметный след. Поправки делались уже слегка подкрашенной водой, пока композиция окончательно не определялась. После этого ее закрепляли, делали *графью* — процарапывали рисунок острым инструментом. Темпера — краска кроющаяся. После первых этапов работы рисунок, особенно детальный, без графьи мог быть утрачен. Графья служит подспорьем при поновлении иконы и помогает при ее реставрации.

Так работали святые иконописцы — гениальные мастера. Обычно же, особенно в поздние времена, когда иконописание стало своего рода промыслом, работа шла иначе.

Большая часть икон создавалась по «*подлинникам*» — образцам: *лицевым* — изобразительным с пояснениями, определяющими необходимые цвета, и *толковым* — словесным описаниям композиции, облика персонажей, их одежд, атрибутов, основ цветового решения.

Работа с *лицевыми* подлинниками была не такой простой, как может показаться на первый взгляд. Более уме-

лыми мастерами они копировались, увеличивались, уменьшались, в дозволенной мере перерабатывались. В позднее время в мастерских пользовались «налепами» и «припорохами». На *подлинник* (а иногда и на икону-оригинал) наклеивалась полупрозрачная промасленная бумага и делалась *прорись*. Или рисунок на иконе обводили липким чесночным настоем, накрывали чистым листом и протирали костяшкой — оставался блестящий след, так получался налесток. Разными способами, чаще — припорохом через проколотые по контуру дырочки изображение переносили на чистый левкас доски. После этого знаменщик делал графью.

Так заканчивалось *знамение* — первый этап работы над иконой. Следующим этапом было золочение, и это тоже не случайно. Золото — материальный символ божественного света, света предвечного, животворящего. Появление золота на доске — как бы предвестие явления благодати, ответ сияния божественных энергий.

Древние иконы обычно писались на золотых или серебряных фонах. Позднее использовались красные или охристо-золотистые краски — аналог золота.

Золотили иконы сусальным золотом — тончайшими листами. Не только фон и нимбы сияли золотом, золотыми нитями переливались одежды — их разрабатывали так называемым ассистом (от *лат.* — присутствующий), увеличивая ощущение светоносности образа и обозначая Божественное Всеприсутствие. Позднее стали работать твореным золотом, когда на клею растиралось все то же тончайшее сусальное золото и получалась золотая краска. Иконы писались по золотому фону, который, просвечивая сквозь красочный слой, придавал ему вид драгоценной эмали.

После того как позолотчики заканчивали свою работу, к ней приступали мастера *доличного* письма — одежды, архитектуры, пейзажа, аксессуаров. Были в артелях и особые «травщики» — мастера писать растения. В XVII в., когда дольний мир активно вторгся в иконописный образ, были разработаны особые приемы изображения деревьев — так, что их густые кроны казались стереоскопическими, «выскакивали» из поля доски.

Одежды разрабатывались *пробелами* (светлыми мазками) — однотонными или многоцветными, как это характерно для новгородских икон. Однако первоначально делалась *роскрышь* — мягко прописывался светлыми красками нижний слой, затем шла *ропись* — обводились темным силуэты. После многослойных плавей тонкой кисточкой прорисовывались детали.

Последними на иконе появлялись лики. Их, как самое важное, писал знаменщик — глава артели или лучшие мастера — *личники*.

Начинали с *санкиря* — нижнего красочного слоя, коричневатого на старческих, зеленоватого на молодых лицах. Порой живопись была бессанкирной. Так, например, выполнен знаменитый «Ангел — Златые волосы» Русского музея. По санкирю делали первую *опись* — прорисовывали черты лица.

После этого шло *вохрение* (*охрение*) — работа жидкими охрами от темного ко все более светлому. То, что неопытный глаз принимает за условный объем, вовсе не было попыткой передать форму в пространстве: охрением художник добивался впечатления светоносности, внутреннего свечения лика. Ведь темпера при всей своей плотности сохраняет некоторую прозрачность, нижние слои краски просвечивают сквозь верхние — не вибрируют на свету, как темпераментная масляная живопись, но излучают тихий свет, как лампада в храме. Охрение шло плавью — мазки плотно укладывались рядом друг с другом, и края их слегка списывались. При этом каждый слой живописи просушивался, и его старались не размыть, накладывая следующий.

Светоносность иконы усиливали рассеянные по всему красочному полю зерна таких красителей, как лазурит или аурипигмент. Словно звезды на небе, сияли эти микроскопические частицы драгоценных пигментов, воздействуя на запороговое (не осознаваемое, не фиксируемое сознанием) восприятие и усиливая ощущение светоносности иконописания.

Когда заканчивалось вохрение, изограф осторожно восстанавливал — проходил тонкой кистью опись и делал *подрумянку* — трогал красным губы, щеки, ноздри, мочки

ушей, а затем еще раз накладывал тонкий слой светлой охры, сплавляя воедино живопись лика.

Просушив, икону *олифилы* — по всей поверхности протирали проваренным, а затем прошедшим длительное — до полугода — «томление» в печи льняным маслом. Олифа придавала живописи блеск, снимая жухлость, закрепляла красочный слой и дополнительно объединяла колорит. В этом последнем этапе заключалась великая опасность. Олифа имеет коварное свойство — она темнеет и через 80–100 лет теряет прозрачность, превращая сияющий внутренним светом образ в черную доску. В старых храмах и избах у наших старушек по сей день можно видеть темные, с едва угадываемым изображением старинные иконы.

Беда усугублялась тем, что верхний слой живописи впитывал копоть свечей и лампад, реагировал на атмосферные изменения. Это свойство олифы было не единственной, но немаловажной причиной угасания свежего и чистого колорита русской иконы в XVI в. Стоглавый собор 1551 г., пытаясь укрепить расшатывающийся канон, запрещает иконописцам работать «по самосмышлению», законодательно ориентируя их на византийские и рублевские образцы. А ведь эти образцы, бережно хранимые, передаваемые по наследству, к тому времени успели утратить свежесть и праздничное сияние колорита — они покрылись пленкой помутневшей олифы. В таком искаженном виде они и перешли потомкам как образец для подражания.

Но в храме икона должна была оставаться благообразной, и место сияния чистого цвета занял блеск золота и драгоценных камней.

Сама «Троица» Рублева скрылась под дорогими окладами.

Голову Богоматери и Христа украсили тяжелыми золотыми венцами, на шею им привешивали массивные украшения — цаты.

Оклады сохранились до XX в. и вызвали появление рыночной подкладной иконы, когда под тонким серебряным, медным или просто из фольги сделанным окладом прописывались лишь лики и руки — то, что было «в све-

ту» — в прорезях металла. А вот наивные крестьянские «краснушки» сохранили свежесть яркой цветовой гаммы и простодушие, искренность живописи до самого уничтожения иконописных школ.

Когда-то по градам и весям Руси ходили артели поновителей. Псаломщик выносил из ризницы старые потемневшие доски. Их чистили, и порой достаточно жестоко: погружали в корыто со щелоком и мыли жесткими мочалками, смывая не только олифу, но и верхние слои живописи — как раз те, которые придавали иконописному образу такую тонкость, красоту и светоносность. Затем по сохранившемуся слою дописывали образ, нередко искажая его до неузнаваемости, снова олифили — и через несколько десятков лет процедура повторялась. Так что сегодняшние реставраторы, добираясь до изначального красочного слоя, снимают по несколько верхних слоев. Яркий пример такой работы — уже упомянутая выше *Смоленская икона Одигитрия*. Тот образ, который вышел из мастерских реставраторов после двухлетней работы, имеет так мало общего с тем, который был в эти мастерские принесен, что узнать его просто невозможно<sup>1</sup>.

Сейчас, когда существуют бинокулярные микроскопы с огромным (до 200 раз) увеличением, позволяющим установить величину и просчитать количество частиц пигмента на миллиметр красочного слоя, когда разработана сложная рентгенологическая технология, тонкий химический анализ, съемка в инфракрасном и ультрафиолетовом свете и т. д., появились новые методы реставрации темперной живописи, даже ее реконструкции — повторения всего процесса материального воплощения образа. Мне посчастливилось видеть две реконструированные А. Н. Овчинниковым псковские иконы, и невозможно не согласиться с ним в том, что все мы сегодня не знаем русской средневековой иконы, потому что судим о ней по руинам, дошедшим к нам через столетия.

---

<sup>1</sup> Наибольшая сохранность встречается чаще всего в тех случаях, когда поновители накладывали новый слой на старый, ориентируясь по едва заметным очертаниям и графье, не смывая или смывая олифу частично, осторожно.

Но «руины» эти полны для нас того обаяния, которым — при всей его красоте — не обладает новодел. В храме или в зале музея, останавливаясь перед образом, мы словно включаемся в собор — общность людей, в течение долгих столетий раскрывающих перед Богом сердце в горе и радости, в слезах и томлении души, в печали по утрате близких или в ликовании победы над ворогом.

### **ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ И НЕТВАРНЫЙ СВЕТ В «МАЛОЙ ВСЕЛЕННОЙ» ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ**

Считается само собой разумеющимся, что иконописание использует свой особый — условный язык. Но, в сущности, этот язык не более условен, нежели язык самой что ни на есть реалистической живописи. Ведь и в иконе, и в реалистической картине художественный образ — это вместилище, материальная плоть сущности. «Распятие» 1500 г. кисти Дионисия — это образное воплощение Сущности жертвенной Любви Спасителя к человечеству. «Распятие» Николая Ге — это образное воплощение страдания Богочеловека на кресте и Его смерти. Естественно, в каждом случае использован свой язык. Не стану повторять, но дополню то, что уже сказано в предшествующей главе.

Создавая на иконной доске образ особого — Небесного Мира, в котором пребывает Троиединый Творец, Силы Небесные, святые и праведники, иконописец прекрасно понимал, что этот мир не может быть соткан из тяжелой земной плоти. В нем иное пространство и иное время, в нем нет тяжелых земных скал и земного сотворенного света, рождающего тень.

Начнем с *пространства*, хотя бы с пресловутой обратной перспективы. Используя ее, художник строит изображение так, что предметы по мере удаления не уменьшаются, как их видел бы человеческий взгляд в системе прямой перспективы, а увеличиваются. Притом заметно расширение лишь некоторых предметов.

Как правило, в обратной перспективе изображается кодекс — книга в руке Христа Вседержителя и святителя Николая. Существует истолкование этого приема как символического, подчеркивающего безграничное расширение смысла, заложенного в изображенной книге.

Расширяется крышка престола с жертвенной чашей в «Троице» Рублева. Если продлить линии столешницы и седалищ в этой иконе, они выйдут за пределы доски вперед, как бы обозначая пространство молитвы.

Обратной перспективе находят множество объяснений — и математических, и даже физиологических. Возможно, их авторы правы. Но есть среди этих истолкований одно — простое и очевидное: в отличие от живописца, иконописец строит изображение Небесного Мира не от себя, а от Бога как центра Вселенной.

Вспомните: великим достижением итальянского Ренессанса — Возрождения считается гуманизм: то, что в центр мира был поставлен человек. Именно потому художник строит перспективу от себя, а значит, и от зрителя как от центра воссоздаваемой на полотне вселенной.

Вопреки общепризнанному положению использование обратной перспективы в иконе встречается не так уж часто. И никогда не акцентируется. Иное дело, что прямой перспективы иконописцы до определенного времени не используют. Чаще это умозрительная перспектива, обозначающая, а не изображающая пространство, когда, к примеру, в изображении пятикупольного собора купола просто выстраиваются в один ряд.

Небеса на иконах изображаются в виде голубого сектора или сегмента, в котором помещается полуфигура Христа или благословляющая десница.

На иконах, изображающих Сошествие Христа в земной мир — в образе *Успения Богоматери* (ил. 21) и в *Сошествии во ад*, образ Сына Божия помещен в миндалевидную мандорлу — особое пространство, заполненное Силами Небесными или нетварным мистическим светом.

Черным цветом обозначено бесформенное пространство ада. Тревожным красным — геенна огненная со страшной разверзтой пастью.

В священно-исторических образах приоритетное значение придается содержанию. И пространство строится в соответствии с этой задачей.

С особой очевидностью эти качества иконописания проявились в ту эпоху, когда русские мастера были оторваны от Византии.

Домонгольская русская икона с ее монументальностью, сиянием золотых и серебряных фонов, преимущественно молельная, персональная — изображения Христа, Богоматери, апостолов — напрямую обращалась к человеческой душе. Заметим, что это отличало ее от византийской, в которой такое обращение взора святого к молящемуся было достаточно редким. Может, за этот материнский взгляд и полюбили наши предки «Владимирскую икону Умиление»? Сохраняя тесные связи с первоисточком — иконой византийской, до конца так и не порывающей с традициями античного живоподобия, домонгольская русская икона не позволяет резкого нарушения пропорций человеческой фигуры. Складки одежд ложатся как бы по телесному объему. Некоторую видимость объемной формы сохраняют лики святых. Лишь цветовое решение русских икон изначально несет на себе след этнически обусловленной любви к горячей части спектра, к красному — красиво-му, пылающему цвету да к «узорочью» — орнаментной разработке одежд.

Положение существенно изменяется во второй половине XIII в., после монголо-татарского нашествия и особенно — в Северо-Западной Руси, в псковской и новгородской иконе. Срединные княжества в культуре — а значит, и в иконе — оберегают традиции домонгольские, свою веру и слово, свычай и обычай, память о Киевской-Владимирской Руси как завет предков, как залог самосохранения нации.

Мастера-иконописцы Новгорода, оторванные от византийской питательной пуповины, на какое-то время освобождаются от влияния опосредованной, но глубокой античной традиции. В Новгороде второй половины XIII–XIV вв. появляются гораздо более простодушные и непосредственные образа, в которых форма подчинена выражению Сущности более явно и смело, нежели в домонгольской иконе.



Многие художественные особенности икон новгородских мастеров объясняются уменьшением их размеров.

Изображения святых дематериализуются, одежды уплощаются, так что под ними вовсе не ощущается тело. Как некогда в египетских рельефах, как — извечно — в детском рисунке — используется иерархическое пропорционирование: наиболее важные фигуры и детали укрупняются. Так, увеличиваются головы, ибо они — наиболее выразительная и значимая часть фигуры. И этот прием дает иконописцу возможность более внимательно проработать лики.

Это время, когда зримый образ испытывает особенно сильное влияние словесного, почти подчиняется ему. Новгородская икона становится более повествовательной, художник старается вложить в нее как можно больше информации и в то же время сделать смысл легко уловимым.

Так вырабатывается особый язык новгородской иконы, не только использующий пришедшие из Византии приемы, но и вырабатывающий собственные. Это динамическая композиция, совмещение в одном изображении нескольких событий или последовательных фаз одного действия, пространственная развертка объемных форм, изображение целого при помощи части, совмещение интерьера и экстерьера. Именно в этот период получает широкое распространение житийная икона с ее четко разграниченными двумя пространствами средника и полей.

Характерна в этом отношении упомянутая выше икона «Чудо Георгия о змие в житии» (XIV в., ГРМ). Не станем ее анализировать полностью, обратим внимание на отдельные приемы. Для того чтобы детально «прочитать» средник, нужно знать, что сектор голубого цвета в левом нижнем углу означает озеро (или море), а зубчатые коричневые пятна — пещеры. Хвост змия касается их: значит, змий жил в озере и пещерах на его берегу. Часть башни на горе — обозначение целого города. Обратите внимание на то, как развернута проекция башни, чтобы мы восприняли ее объем, ясно рассмотрели стоящих на ее вершине людей. Иконописец переносит на доску не то, что видит глаз физический, а то, что доступно умному восприятию. Эти приемы нужно просто знать, как буквы в письменном сообщении.

Сам Георгий в середине изображен в манере наивного реализма, притом весьма выразительно. По этой иконе можно легко реконструировать доспехи русского всадника XIV в., упряжь его коня, кованые стремяна.

Обратим внимание на некоторые детали житийных клейм. Вот св. Георгия привели на допрос, и «Царь» сидит на фоне дворца: это означает, что допрос проходит внутри помещения; далее мы как бы заглядываем в темницу сверху, но святого видим совсем не «с макушки», а словно бы стоим рядом; в сцене казни кровь на голову палача падает из голубого сегмента — это знак небес. Мелкие фигуры и клейм, и средника обведены черным контуром, их головы укрупнены. А чтобы смысл каждого клейма стал еще более ясным, все они сопровождаются надписями.

Со временем достоверность изображения предметов и явлений материального мира в иконе нарастает. В XVII в., когда русские иконописцы стали все чаще изображать мир земной и живущих в нем людей, царский изограф Симон Ушаков создает для царя Алексея Михайловича образ «Похвала Владимирской иконе Богоматери», в истории искусства более известный как «Насаждение древа государства Российского», или «Древо государства Московского» (1668, ГТГ) (ил. 22).

В пространстве иконной доски наряду с Владимирским образом Богоматери присутствуют изображения пейзажные — узнаваемые стены, башни, Успенский собор Московского Кремля и портреты. Это явно похожее изображение царя Алексея Михайловича (его Симон Ушаков не однажды писал портретно) и более обобщенные — царицы Марии Ильиничны с сыновьями Алексеем и Феодором.

Включает икона и «воображенны подобия»: образы московского великого князя Ивана Калиты — собирателя русских земель и митрополита Петра — того, перенесшего митрополичью кафедру из Владимира в Москву, что способствовало ее укреплению как духовного центра Русского государства. В медальонах на ветвях родословного древа — изображения церковных и иных исторических деятелей, сыгравших важную роль в становлении государства Российского.

При этом два образа — земного и Небесного мира — оказываются совмещены в едином поле доски. В то же время

каждый из них существует в собственном пространстве: голубой небесный свет осеняет центральный медальон с образом Богородицы, в свете ясного земного дня свершается история Русской земли.

Естественно, в малой вселенной иконы *время* также иное, нежели в картине, где мы видим словно бы одно застывшее навсегда мгновение. Конечно, и живописцы с помощью особых приемов умеют рассказать и о предшествующих, и о последующих событиях.

Вспомните картину Павла Федотова «Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик» (1846, ГТГ), о которой говорилось в первой главе.

В иконе властвует вечность, в которой *все* существует *всегда*. Но изображаемое событие разворачивается как цепочка следующих друг за другом фаз действия, развернутых последовательно в пространстве доски. Яркий пример — икона «Знамение от иконы Богородицы» («Битва новгородцев с суздальцами»), датируемая второй половиной XV в. и хранящаяся в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике (ил. 23). Икона создана во время обострения борьбы вольного города с Москвой за свою независимость<sup>1</sup>.

Независимостью Новгород дорожил. Правило городом боярское вече, князей же новгородцы считали просто наемными военачальниками и широко пользовались правом веча их призывать, смещать и даже изгонять из города. Такое положение не могло нравиться великим князьям, считавшим себя властителями Русской земли, и они нередко ходили на Новгород походами, пытаясь усмирить непокорных новгородцев. Один из таких походов и изображен на иконе.

<sup>1</sup> Появившийся во фресках еще в XII в. образ этой битвы в иконе был повторен в первой половине — середине XV в. Так датируется древнейшая среди дошедших до нашего времени икон, происходящая из Успенской церкви с. Курицкое на озере Ильмень, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее. Следующими считаются та, что принадлежит Новгородскому историко-архитектурному музею-заповеднику (самая совершенная по своим художественным достоинствам) и близкая к ней икона из Гостинополья, входящая в собрание Русского музея.

В 1170 г. великий владими́ро-суздальский князь Андрей Боголюбский, который в то время правил Русью, собрав дружину, послал ее походом на Новгород. Архиепископ Иоанн, узнав о приближении войска, пришел с клиром в церковь Спаса на Ильине улице, находящуюся на другом берегу Волхова. Помолившись перед иконою Богородицы Знамение, новгородцы с величайшим почитанием перенесли ее через мост в Детинец и поставили на забрале — передней части стены. Суздальские стрелы попали в икону и исторгли из глаз Богородицы слезы, икона повернулась ликом к новгородцам, отвернувшись от суздальцев, после чего осаждающих «покры тьма» и они были побеждены. Эти события и изображены на иконе.

В верхней части большемерной доски, справа, на фоне одноглавого храма Спаса на Ильине улице, изображен архиепископ Иоанн, благоговейно держащий икону. Его облачение украшено крестами, вокруг головы нимб. Это первый эпизод. Далее изображено, как образ Пресвятой Богородицы несут по бревенчатому мосту через Волхов в Детинец, на Софийскую сторону, и жители встречают его коленопреклоненно. Крепкие стены окружают Детинец. За ними виден самый почитаемый в Северной Руси новгородский собор Святой Софии — пятиглавый, с вызолоченной центральной главой.

В следующем регистре у крепостных стен — сплоченное суздальское войско, на стене Детинца — новгородское, а в центре — послы обеих враждующих сторон ведут переговоры. Но, очевидно, не дожидаясь их окончания, суздальцы осыпают новгородцев дождем стрел.

В нижнем регистре изображено, как, ослепленные ужасом от сознания великого своего греха, суздальцы побивают друг друга. А в это время из ворот Детинца выходит войско новгородское. И впереди — святые защитники города: сам Георгий Победоносец, Борис и Глеб в княжеских шапочках, Александр Невский — великий князь Новгородский, а над ними — летящий на подмогу архистратиг Михаил.

Иконописец собирает в сакральном пространстве иконы главных военачальников — покровителей русского воинства, и его не смущает тот факт, что Борис и Глеб погибли более чем за полтора столетия до этой битвы, а Александру Невскому предстоит родиться через несколько десятилетий после нее. Он изображает событие, незримыми нитями сопряженное с вечностью, в которой пребывают святые покровители.

Понимание вневременности, вечности событий Священной истории не отменяет последовательности происходящего не только как чередования ключевых эпизодов, но и как смены фаз единого события. При этом иконописец выбирает определенный — по-особому окрашенный момент события. Замечательный пример тому — два образа Сретения, которые, кстате говоря, выполнены в пределах единого иконографического типа.

«Сретенье» — прекрасный библейский сюжет. Канонические формы его воплощения давно отработаны: это — двенадцатый праздник, ежегодно отмечаемый христианским миром.

Один из главных персонажей — Симеон Богоприимец. Согласно преданию, он, будучи среди переводчиков Священного Писания на греческий язык, был смущен предсказанием пророка о том, что Спаситель мира родится «от Девы», но ангел, явившийся ему, подтвердил прорицание и предрек Симеону, что *«он не увидит смерти доколь не увидит Христа Господня»* (Лк., 2, 26). Долго — более 300 лет — ждал Симеон и просил Бога об отпущении. И вот, через 6 недель по рождении Иисуса, Бог привел Симеона в Иерусалимский храм, куда Мария с Иосифом принесли Младенца и — по бедности своей — двух горлиц в жертву Богу, *дабы «совершить законный обряд»*.

И Симеон *«взял Его на руки, благословил Бога и сказал: ныне отпущаеши раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром; ибо видели очи мои Спасение Твое, которое Ты уготовил перед лицом всех народов...»* (Лк., 2, 28–30).

На удивительной иконе Андрея Рублева из иконостаса Владимирского Успенского собора (ГРМ) (ил. 24) этот миг *сбывшейся надежды* — восприятия старцем на прикрытые платом руки Спасителя мира — предстает с потрясающим душу совершенством. Композиция иконы напоминает цветок, в сердцевине которого — жемчужина животворящей влаги, или ладони, принимающие величайшую драгоценность мира. Мы уже говорили, что лотосообразная или «ладонная» композиция характерна для Рублева. Колорит иконы мягок и гармоничен, камертон его — жемчужно-прозрачные пелены, на которые Симеон принимает Христа.

Чудо свершилось, и только его видят окружающие — Мария, Иосиф, стоящая за спиной Симеона Анна-пророчица.

Обратите внимание на важную деталь: иконописец выбирает момент, когда Симеон уже поместил Младенца под священную сень храма. Художник, воспроизводящий видимое глазом физическим, изображая Богоприимца с маленьким Христом на руках, должен был бы частично перекрыть очертания их фигур четвертой опорой сени. Рублев доводит рисунок опоры до фигуры Симеона — и убирает ее.

Условность? Да, конечно. Но в данном случае она базируется, как ни странно, на точном знании законов восприятия.

Вам доводилось когда-нибудь смотреть на улицу сквозь стекло во время дождя? Стоит за окном появиться чему-то, вас живо интересующему, и вы уже не воспринимаете — не видите! — бороздящих его водных струек. Рублев следует этому закону внутренней регуляции зрения. Восторг, вдохновение, охватывающие зрителя, незаметно поддерживаются и усиливаются и этой малозаметной деталью.

Иной миг — кульминация ожидания — в другой иконе «Сретение», также находящейся в Русском музее (сер. XVI в., Тверская школа) (ил. 25).

Композиция этой иконы воплощает *восхождение к чуду и ожидание чуда*: по восходящей скомпонованы ведущие к храму арки, которым вторят очертания велума — ярко-красной завесы<sup>1</sup>.словно по отлогим ступеням поднимаются Мария, пророчица Анна и Иосиф с двумя горлицами в руках. На лестнице, ведущей к сени храма, — согбенный, устремившийся навстречу Младенцу Симеон.

Разные изографы порой совершенно различно изображают один и тот же сюжет, не выходя за рамки канона, а просто выбирая разные фазы события и вследствие этого окрашивая образ по-разному — создают новые по своему характеру художественные решения.

Сопоставьте между собою варианты «Сошествия во ад», (ил. 26–28) послушайте свой внутренний голос и дополните свое сердечное восприятие вдумчивым всматриванием в каждую икону — ее композицию, колорит, линейное созву-

<sup>1</sup> Заметим попутно: это чисто условный прием, обозначающий, что действие происходит внутри здания.

чие, детали — и вы увидите образ напряженного свершения чуда (Псковская икона XIV в., ГРМ), момент обретения миром блаженной гармонии (Дионисий, XV в., ГРМ), празднование уже свершившегося обновления мира и человека (Новгород, XIV — начало XV в., ГРМ).

Эти иконы представляют единый иконографический тип: помещенный в мандорле (мистическом пространстве, заполненном охраняющими ангельскими силами) Христос протягивает правую руку Адаму, а левую Еве. По сторонам от центральной группы стоят праведники, а выше их расположены горки как символ воспарения духа. В нижней части доски зияет черный провал ада. Однако каждый из иконописцев предлагает свое художественное решение, выбирая ту фазу длящегося в вечности события, которая отвечает его видению или вкусам и пристрастиям заказчика, духу и настроению эпохи. И окрашивает образ особым чувством. Ключом к пониманию того, какой миг избран, служит выразительная деталь — створки разбитых дверей ада.

Композиция псковской иконы динамична, в ней главную роль играет диагональное положение фигуры Христа. Спаситель буквально выдергивает Адама и Еву из ада. Впечатление усиливается контрастной гаммой пылающего красного, белого и черно-синего цветов. Распались адские ворота, разлетелись в стороны замки и ключи.

Композиционная схема новгородской иконы напоминает фейерверк с взлетающими к небесам разноцветными огненными струями. Христос держит за руки Адама и Еву, стоящих в позах благодарения. Адские ворота сложились благодетельным крестом и остались далеко внизу.

Высоким совершенством отличается икона кисти Дионисия. Изображен миг исцеления греховного мира. Мандорла приняла идеальные очертания небесно-голубой сферы. Христос стоит на сложившихся крестом дверях ада, как на плоту спасения. Композиционно икона напоминает классический девятичастный план крестово-купольного храма: зрительно делится на три регистра по горизонтали и три полосы по вертикали. Очертания мандорлы воспринимаются как проекция купола. В каждом горизонтальном регистре господствует принцип троичности. Икона эта, как

храм, являет образ гармонии мира и наполняет сердце спокойствием и радостью.

И наконец, о *свете* на картине и в иконе.

Живописец старается передать реальный свет, при помощи свето-теневой моделировки добивается ощущения объемности форм и пространственности изображения.

Свет в иконе — не физический солнечный, дающий тени. Это Свет Божественный, бестеневое и необжигающее Отчее сияние, Несотворенный Свет Благодати и духовного Преображения.

Икона должна стать светоносной, в ней формы не выявляются светом, а излучают Свет, и потому то, что мы в живописи воспринимаем как тень, здесь не соответствует земному явлению, ложится совсем не по форме.

Важнейшее из качеств иконописного образа — его светоносность. Христос говорит о Себе: *Азъ есмь свет миру* (Ин. 8, 12). Золото в иконе связано со светом солнца — Христа, одно из имен Его — Солнце Правды. Потому все изображаемое на иконе погружено в свет — фоны и называются светáми. Чаще всего света бывают золотыми или серебряными, белыми, желтыми, в новгородских иконах XIII–XV вв. — красными.

Золото есть и знак царственного достоинства — именно золото как Царю принесли на Рождество Младенцу волхвы. Чистое золото в иконе символизирует и чистоту девства Богоматери, Ее духовное «преблистание». Золотом сияют нимбы, окружающие лики. И, если на католических картинах нимбы — «тарелочки» над головами святых — это всего лишь условный знак их святости, нимбы на иконах передают свет, который исходит от Христа, Богоматери, святых.

Обильно вводимое золото (реже серебро) также не просто изображает свет, но являет его. Золото в иконе по своей чистоте и неделимости определено каноническими правилами для обозначения Фаворского света — немерцающего, чистого. Золотые нити ассиста<sup>1</sup>, которым разделаны складки одежд,

<sup>1</sup> *Ассист* (от *лат.* — присутствующий) — изображение Божественного Света как лучей или бликов, которые, подобно золотым или серебряным нитям, «прошивают» одежду и волосы изображения и обозначают присутствие Благодати.



означают Всеприсутствие Божие, всепроникновенность Благодати, необжигающего Фаворского света Преображения. В иконах «Преображение» Христос одет в белые одежды и окружен сиянием Славы<sup>1</sup>. Свет Славы обозначают на православных иконах нимбы вокруг головы Христа, Богоматери, святых<sup>2</sup>. В Славе — мандорле<sup>3</sup> изображается Христос в иконах «Сошествие во ад» и «Успение Богоматери». Все это не условности для верующего, а свидетельство того, что ученики истинно видели Спасителя в сиянии Славы, так являлся Он в видениях избранным. И те, кого Церковь причисляет к лику святых, именуются *прославленными*.

Свет передается не только золотом, его аналоги — белый и желтый цвета. Таковы тонкие белые штрихи — *оживки* на ликах, белые или цветные *движки* на одеждах. Посмотрите на Лик Вседержителя в скупье купола церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, расписанной Феофаном Греком: Его глаза окружены сиянием и, кажется, от них идет мощный световой поток (ил. 29). Мягко светятся лики Богоматери в образах кисти Феофана Грека и Андрея Рублева.

### СИМВОЛИКА ЦВЕТА И ФОРМЫ В РУССКОЙ ИКОНЕ

Огромная смысловая нагрузка в иконе возлагается на цвет. Однако сразу следует понять, что жесткое закрепление символического смысла за каждым цветом и его оттенками обозначало моменты надвигающегося кризиса иконописания (на Руси в середине XVI в.). Вообще же иконописная символика цвета многозначна и коренится на естественных природных или социо-культурных ассоциациях, также осно-

<sup>1</sup> »И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею» (Лк. 9, 29).

<sup>2</sup> Именно поэтому на православных иконах нимб никогда не дается в ракурсе, он всегда имеет идеально круглую форму.

<sup>3</sup> *Мандорла* (от *ит.* миндалина) — изображение сияния, как правило, многослойного, вокруг фигуры Спасителя в иконах «Сошествие во ад», «Успение Богоматери» и др. Иногда внутри мандорлы помещаются Силы небесные (икона «Спас в силах»). Мандорла бывает овальной, круглой или килевидной. В иконе «Всех скорбящих радость» в мандорле изображена Богоматерь.

ванных на природном восприятии цвета. Красное возбуждает, зеленое успокаивает. Красный — цвет крови, зеленый — травы, весны. В иконе зеленый — цвет надежды и юности, красный — жертвы и победы.

Но как в природе и обществе с одним и тем же цветом связаны разные ассоциации, так и в иконах различных сюжетов, в соседстве с иными всякий цвет выступает как носитель множества смыслов.

Выделив только основные, мы с вами запомним для начала (памятуя об относительности сказанного), что в русской иконе голубой — цвет небес и цвет духовности, цвет Святого Духа; синий — цвет небес, воды, печали (согласно и дохристианской традиции); красный — цвет земли, цвет жертвы, цвет победы; пурпурный (сочетание синего и красного цветов) — царственный и обозначение единства земного и небесного начал (цвет мафория Богоматери); черный — обозначение пещеры и ада; белый — цвет рая и цвет Преображения Господня. В то же время желтый (охристый), оранжевый, красный — аналоги золота, белый — серебра.

Определенным смыслом в иконе наделены *формы*. Выше уже говорилось о том, что круг как проекция на плоскость шара — самой совершенной и самой цельной формы — символизирует небесное начало, Горний мир, рай. Квадрат и близкие к нему формы — начало земное. Треугольник — прежде всего знак Троицы. Окружающая Христа мандорла (миндалина) с Силами Небесными в иконе «Сошествие во ад» бывает овальной или круглой формы, в иконе «Успение Богоматери» — чаще всего килевидной, слегка заостренной сверху.

Ромбы, которые окружают престол Христа — Вседержителя, символизируют Славу Христову и мир, во все стороны которого идет Свет Веры Христовой (ил. 30). Потому в углах одного из ромбов можно видеть изображения символов четырех евангелистов или, как еще иногда толкуются эти изображения, самого Христа, который от природы был человеком (ангел), умер как жертвенное животное (бык), восстал, как Лев, и вознесся на небеса, как Орел<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1. — М., 1993.

### ЖЕСТ, ОДЕЯНИЕ, АТРИБУТЫ В ИКОНЕ

Определенным смыслом наделены в иконе все изображаемые предметы. При этом если символика цвета и формы в какой-то мере сопряжена с естественными ассоциациями, смысловую наполненность жестов, одеяний и предметов нужно просто знать: она не всегда совпадает с обыденными представлениями.

Поза и жест особенно важны. Конечно, нетрудно понять смысл нежного объятия Матери и Сына в иконе «Елеуса». Но нужно знать, что в «Одигитрии» («Путеводительнице») правая рука Богородицы указывает на Сына как на единственный путь к спасению человечества. Что поднятые и слегка развернутые ладони в образе Оранты — это поза моления, и именно таково положение рук священника, молящегося в алтаре. Или что, например, «погорбленность» предстоящих Спасителю в деисусе — это знак смирения и кротости.

Перстосложение десницы Христа тоже бывает различным: двоеперстным, троеперстным или *именословным*, ибо положение каждого пальца наделено своим смыслом.

*Двоеперстие* было принято в Православной церкви до реформ патриарха Никона в XVII в. Его символика такова: выпрямленный указательный и слегка согнутый средний пальцы обозначают Божественную и человеческую природу Иисуса Христа, сложенные воедино три пальца — Святую Троицу.

В *троеперстии* сложенные три пальца — указательный, средний и большой — обозначают Святую Троицу, а согнутые безымянный и мизинец — двойную природу (божественную и человеческую) Спасителя.

Насколько важен для верующего этот смысл, можно понять, вспомнив, что в XVII в. за право осенять себя двоеперстным крестным знаменем люди старой веры шли на муки и принимали смерть самосожжения. Сейчас двоеперстия церковь не запрещает.

В *именословном перстосложении*, которое подобает только священникам, пальцы сложены так, что получается обозначение имени Спасителя — ИС ХС.

Считается, что прижатые к устам персты были знаком молчаливого послушания. Однако жест в ико-

не «Иоанн Богослов в молчании» толкуется и как благословение Иоанном своих уст, изрекающих Истину.

Одежда изображенных на иконе играет роль опознавательного знака.

Христос в канонических иконах чаще всего изображается в римских царственных одеждах: пурпурном *хитоне* с золотым *клавом* и синем *гиматии*.

Богоматерь — в синем *хитоне*, пурпурном *мафории* и синем *цепце*.

Архистратиг Михаил — предводитель Воинства Небесного обычно одет в плащ красного цвета, архангел-вестник Михаил — в зеленом плаще.

Корзно и круглая шапочка, опушенная мехом, — устойчивые знаки княжеского достоинства изображенного.

Святитель Николай Мирликийский — в святительских одеждах и крестчатом омофоре.

В поздних иконах, когда стали изображать реальных исторических лиц, их одежда стала соответствовать той, которую они носили действительно: вспомните царскую семью в образе «Насаждение древа Государства Московского».

Дополнительным смыслом обладали изображения атрибутов: крест в руках святого — знак мученичества, меч — воинской доблести. Потому в руках первых русских святых воинов Бориса и Глеба — кресты и мечи. Сферы в руках ангелов именуются *зерцалами* не случайно: ангелы не смеют прямо смотреть на Бога, но улавливают Божественный Свет в круглых зеркалах. В руках донаторов, предстоящих Христу, — модели преподносимых ими построенных храмов. Иногда смысл предметов — чисто условный. Таков велум — ткань, переброшенная с одного здания на другое: знак того, что изображенное на первом плане событие происходит в интерьере.

### **ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ИКОНОПИСНОГО ОБРАЗА ВНЕ ХРАМА. РОЛЬ ПОСРЕДНИКА**

Истинно верующему человеку наши советы и рассуждения о том, как организовать общение с иконой, не нужны, а порой, сколь деликатными мы ни старались бы быть в

своих умозаключениях, покажутся едва ли не кощунственными. В предстоянии верующего перед иконой обретается откровение.

Однако воздействие образа и на человека неверующего, но с открытым сердцем вступившего в диалог, всегда и неизменно благоприятно сказывается на его душевном состоянии.

Как показывает опыт, восприятие иконы представляет для современного внецерковного человека немалую сложность.

В одной из своих статей академик Б. В. Раушенбах вроде бы в шутку заметил, что искусство деградирует: икона некогда обращалась к сознанию человека, в то время как современное искусство все больше ориентируется на его подсознание. Оставим в стороне проблему исторической динамики искусства, важнее иное: на самом деле, как мы видели на примере «Троицы» Рублева, икона обращена и к разуму, но прежде — к сердцу как органу «всех чувств вообще и религиозного чувства в особенности»<sup>1</sup>.

Потому, учитывая особенности иконы не только как умопостигаемого феномена — произведения искусства, но и как предмета сакрального, нужно так организовать процесс ее восприятия, чтобы как минимум ему не помешать и превратить в сотворческий акт.

Тут особенно велика роль посредника.

Даже в аудитории — на лекции или семинаре — недопустима демонстрация икон «через запятую», мельком, особенно в тех случаях, когда на экран выводятся такие художественные шедевры, как Ярославская икона «Богоматерь Великая Панагия» или «Троица» Андрея Рублева. Это должен быть организованный акт сотворческого восприятия. Так же, как в музее, когда происходит общение с оригинальным образом.

Подготовка класса или курса студентов к экскурсии или занятию в экспозиции музея должна быть проведена заранее. Учащиеся уже должны знать, что есть иконописание, каковы особенности иконописного образа, его предназна-

<sup>1</sup> Вышеславцев, Б. П. Сердце в Христианской и индийской мистике. Вопросы философии. — 1990. — № 4. — С. 62.

чение и место в доме и храме. О том, когда и откуда пришла икона на Русь. Как работали иконописцы в древности.

Конечно, что-то можно и даже необходимо напомнить уже в музее, преимущественно до того, как вы введете свою группу в зал. Чтобы, к примеру, снять вопросы о современном состоянии памятников.

Настраивать на восприятие иконы в самой экспозиции музея необходимо весьма тщательно. Нужно успокоить группу — особенно если это дети. Напомнить о том, что икона — предмет священный, о том, для кого и как она создавалась. А подведя группу к иконе, о которой пойдет речь, предложить всем встать так, чтобы ее хорошо было видно каждому. И затем дать время на то самое *безмолвное созерцание*, о котором мы говорили выше.

Неверно было бы отказаться от возможности сопроводить это действие записью молитвенного песнопения: ведь большинство икон, вошедших в историю искусства, — храмовые, а значит, изначально созданы для соборного молитвенного восприятия. Они были так или иначе включены в богослужение вместе с архитектурой, светом, словом, звуком.

В глубоком сосредоточении, во внутреннем состоянии тишины и покоя, печали или радости совершается общение с прекрасным иконописным образом.

Сразу скажу учителям будущим и уже работающим: не всегда и не у всех в музее или в аудитории возникает состояние, в котором рождается импульс к резонансному диалогу сердца и иконописного образа.

Условия, разрушающие такое восприятие, многообразны. Если у педагога нарушен (или не налажен) глубокий внутренний контакт с классом (курсом), если его подопечные зажаты, боятся, не любят своего наставника, критически к нему относятся, понадобятся очень большие дополнительные душевные усилия, чтобы подготовить их к восприятию иконы. Но, если удастся прорвать стену отчуждения, слившись с питомцами в едином одухотворяющем действии, успех обеспечен.

Бывает достаточно самого факта присутствия и сопереживания учителя-наставника, его духовно-нравственного

авторитета, чтобы создать у аудитории необходимый настрой.

Определенное значение имеет и та обстановка, в которой вы работаете. Конечно, будучи человеком мощного духовного потенциала, педагог способен помочь своим ученикам оторваться на эти высокие мгновения от мерзостей окружающей обстановки, но какие силы душевные ему для этого понадобятся, какая дополнительная работа!

Нельзя не учитывать и того, что наша обыденная жизнь с ее неурядицами, личными проблемами создает настрой, противоречащий тому, какой вы хотели бы создать. Или представьте себе, что ваш урок идет непосредственно после, например, физкультуры в шестом классе! Да мало ли какие обстоятельства, к примеру, сложности во взаимоотношениях между членами вашей маленькой «общины», — все может помешать человеку. Необходимо их по мере сил преодолевать.

Выше говорилось о том, что далеко не все образы русских икон позволяют подойти к ним с аналитическим скальпелем. Но попытаться *выразить словом* то, что пережито сердцем в недолгие мгновения безмолвного общения с образом, можно и нужно. Однако ни в коем случае нельзя приставать к каждому с требованием обязательно сказать, *что* он пережил. Ведь пережитое бывает столь интимно, что человек не хочет говорить о нем, сотворчество продолжается в душе, образ развивается, обретая очертания все более определенные. Бестактность может помешать всем, а деликатность вовлечет в процесс и тех, кому в первый момент не удалось войти в резонансное сопереживание. Так что пытайтесь, но без напора и давления, разговорить аудиторию: слово — величайшее орудие познания, а поиск наиболее полно выражающего смысл слова, как вспышка света, озаряет глубину чувства.

Мне пришлось убедиться в том (и об этом сказано выше), что каждый иконописный образ, вызывая чувства в широчайшем диапазоне оттенков, тем не менее обладает определенностью, которая может быть выражена в виде словесной формулы — несколькими ключевыми понятиями. Порой — и в музее, и в аудитории — путь к этим эмоциональным

ключам долог и труден. Опытный педагог, зная цель поиска, может его направить. Ведь этими ключами, судя по всему, открывается главное — общий для всех зрителей, объективно заложенный в образе смысл, который составляет фундамент неповторимо индивидуальных для каждого из нас, окрашенных личностным восприятием и жизненным опытом образов.

Переход к анализу в данном случае не имеет вариантов. Прежде всего он не должен быть резким.

При работе с памятником в музейных условиях после проникновенного, впечатляющего контакта с образом и вербализации полученного впечатления предложите аудитории определить меру сохранности памятника, рассмотреть поверхность доски. Обратите внимание на следы более поздних слоев — поновлений, гвоздей, которыми прикреплялись ризы, на чинки и тонировки утрат красочного слоя и многое-многое другое, что поможет вам в аналитической работе. Едва ли стоит проводить такую операцию в храме, даже если служба уже закончена: можно оскорбить чувства верующих, что само по себе недопустимо.

Сколь это ни покажется странным в устах искусствоведа, не могу не заметить, что иногда в аудитории непрофессиональной либо недостаточно подготовленной анализ может быть вообще опущен как этап работы с произведением. Потому что вы уже достигли главного результата: преобразующего душу впечатления. Или — не достигли его. В обоих случаях анализ мало что изменит.

Профессиональный анализ иконы, подразумевающий научное исследование ее как художественного произведения, не говоря о сакральном — сокровенном смысле воплощенного в ней Космоса, — столь сложен и глубок, что одна икона, притом даже не принадлежащая к ряду неоспоримых шедевров, может стать предметом изучения на долгие десятилетия. На уровне же обыденного восприятия в учебной работе аналитический подход может ограничиться поиском ответа на вопросы: как художник добился того впечатления, которое мы зафиксировали в словесной форме, какие чувства, какие мысли вызывает образ, запечатленный в иконе.



Не забывайте, закончив трезвое и пристальное рассматривание и аналитическую работу, восстановить душевный контакт с образом.

Подведем итоги.

Все то, что сказано выше об иконе как благодатном образе, не есть агитация за православие или попытка пропагандировать учение Христово.

Понимание того, что иконописание — это *особый вид творческой деятельности*, что икона создавалась человеком *верующим для молитвенного общения других верующих* людей, поможет не просто констатировать ее особенности, но понять их.

У иконы *особый предмет изображения* — мир духовный, а не физический, как у картины, а потому изображение дематериализовано, лишено тяжелой земной плоти.

У иконы *особый способ создания образа* — его одухотворение и наполнение божественным смыслом.

У иконы *особые доминантные функции* — *обожение человека, его возвращение к Первообразу*.

Изображенная в иконе людская плоть — это *плоть прославленная, одухотворенная*, лишенная тяжести земного бытия. И потому иконописца, в отличие от европейского художника времен итальянского Возрождения, мало интересует анатомия человеческого тела.

*Свет* в иконе — это обозначение *всеприсутствия Господня, мистический всепронизывающий свет Преображения, свет Фаворский*, а не физическое освещение, потому он не выявляет объем, живую пластику форм и не дает тени.

*Цвет* в иконе исполнен сложного символического смысла.

*Пространство* строится не как прямая перспектива, близкая тому, как воспринимается предметный мир глазами человека, осознающего себя центром этого мира, а *от изображенного на иконе Бога*, к Кому обращен взор молящегося. И так, чтобы ввести человека в освященное божественным присутствием пространство.

Наконец, *время* в благодатном образе есть лишь частица вечности, в которой *все существует всегда*.

*Изображения предметов* в иконе наполнены *символическим смыслом*, и иконописец поэтому отнюдь не стремится к убедительности изображения объема и фактуры ткани, дерева или металла, у него иные задачи.

Все эти качества неотъемлемы от иконописного образа, закреплены многовековой традицией — канонизированы. И главные положения канона определяют: (а) особенности *личности иконописца*, который должен быть *достойным соратником Духа Святого* и (б) *иконографию образа*, подчиненную главной цели: правдиво (соответственно Священному Писанию и Священному преданию) свидетельствовать о присутствии на земле Спасителя и Его деяниях; создать «малую Вселенную», исполненную красоты и гармонии благодаря присутствию в ней благодати Духа Божия.

Об иконе, в частности русской, написаны тома богословских трактатов, исторических, искусствоведческих, эстетических, философских сочинений. Издается множество альбомов на всех языках мира. Чтобы узнать и понять этот феномен, конечно, необходимо читать труды Евгения Трубецкого и отца Павла Флоренского, В. Н. Лазарева и М. В. Алпатов, Н. А. Деминой и Т. И. Вздорнова, Г. К. Вагнера, А. Н. Овчинникова и множества иных прекрасных и просвещенных авторов.

Но всегда помните: ни одно сочинение не способно вам дать больше, нежели те минуты общения с иконой, тихого созерцания, о которых говорилось в самом начале главы. Верующий ли вы человек — православный, католик, протестант, мусульманин, буддист — или неверующий, вы получите от этого общения только Добро и Свет, вы воспримете в душу впечатление чистоты и мудрости, Любви и Всепонимания вы — хоть на какое-то мгновение! — станете лучше, мудрее, потому что, пробудившись, в душе вашей зазвучат те лучшие изначально ей присущие струны, которые и называют духовными, божественными, и засияет в ее глубине тихий свет высшей Истины.

В этой главе мы лишь прикасаемся к феномену русской иконы. В огромной книге, на титуле которой написано: РУССКОЕ ИКОНОПИСАНИЕ, — мы пока прочитали в лучшем случае оглавление. Тот, кого увлечет тема, будет заниматься

ею всю оставшуюся жизнь и в конце пути скорее всего скажет: «Небесное умом неизмеримо, Лазурное сокрыто от умов». Недаром эти слова Александра Блока Г. И. Вздорнов поставил эпиграфом к своей антологии «„Троица” Андрея Рублева».



### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Каково место иконы в храме и ее основные функции как предмета богослужения?
2. В чем особенности иконы как феномена искусства и культуры?
3. Чем икона отличается от картины и почему атеистическая советская идеология не поощряла распространения русской иконы даже как произведения искусства?
4. Какие иконы можно назвать Библией для неграмотных?
5. Почему иконописец не чувствовал необходимости в изучении анатомии?
6. Как иконописец готовился к созданию образа и какими причинами объясняется столь сложная система подготовки?
7. Почему так редки подписные иконы?
8. Каковы основания, цели и главные правила иконописного канона?
9. Каков определенный канонический состав материалов, используемых иконописцем, и чем обусловлен этот выбор?
10. Каковы этапы и особенности технико-технологического процесса создания иконы? Чем объясняется плохая сохранность многих дошедших до нас икон?
11. Какую роль играли в процессе создания иконы подлинники — лицевые и толковые?
12. Что такое иконографический тип и иконографический извод?
13. Чем объясняется разнообразие изводов внутри одного канонического иконографического типа? Поясните на примере образа Богоматери.
14. Что представляют собой праздничные иконы и каковы их отличительные особенности?
15. В чем особенности передачи времени в иконе и чем они объясняются?
16. Что такое обратная перспектива и как объясняют богословы и ученые ее использование в иконописании?
17. Как соотносятся символика цвета в иконе и особенности восприятия цвета человеком? Можно ли однозначно определить символику каждого из цветов в иконе?
18. Какую роль играет свет в иконе по сравнению с картиной, когда и почему в русской иконе появляются тени?



## ЗАДАНИЯ

1. Создайте свой словарь: выпишите выделенные в главе термины и заведите на них карточки — выпишите из словарей определения называемых этими терминами понятий и проиллюстрируйте их. Затем расставьте слова по алфавиту и распечатайте.
2. Используя альбомы, соберите примеры изводов, основанных на канонической схеме Елеусы, Одигитрии и Оранты. Заведите карточки с прорисовками на каждый из изводов. Не забудьте на каждой карточке указать источник информации.
3. Выберите в музее или храме наиболее близкую вам и соответствующую вашему духовному настрою и душевному состоянию икону и попытайтесь словами передать свое впечатление от общения с образом.
4. Сопоставьте «Распятие» 1500 г. работы Дионисия с предшествующими и последующими ему иконами «Распятие» русских мастеров.
5. Сравните «Распятие» Дионисия с одним из произведений любого западноевропейского мастера на сюжет Распятия и определите существующую между ними принципиальную разницу.
6. Сопоставьте три иконографических извода образа Спаса Нерукотворного («Убрус», «Спас на чрепии» и «Спаситель в терновом венце (Плат Вероники)»). Как вы думаете, какой из них получил более широкое распространение в Новое время и почему?
7. Сопоставьте две иконы одного иконографического типа (по выбору), возможно, но не обязательно принадлежащие мастерам одной иконописной школы, но различные по времени создания, и попытайтесь проанализировать их.
8. Сопоставьте две иконы одного иконографического типа (по выбору), близкие по времени создания, но принадлежащие мастерам различных иконописных школ.
9. Попробуйте сделать сравнительный анализ композиции иконы «Богоматерь Великая Панагия» и картины «Сикстинская Мадонна» Рафаэля.
10. Сравните образы Святой Троицы: Андрея Рублева, фрески Феофана Грека в храме Спаса на Ильине улице в Новгороде и Симона Ушакова.



## «СИЛЬНАЯ МУЗА, НО МОЛЧАЛИВАЯ И СКРЫТНАЯ»: *сотворческое восприятие скульптуры*



«Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей. С того самого дня, как вышла из тысячелетней могилы своей, там, во Флоренции, шла она все дальше и дальше, из века в век, из народа в народ, нигде не останавливаясь, пока, наконец, в победоносном шествии не достигла последних пределов земли — Гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего, кроме ночи и хаоса. И, утвердившись на подножии, впервые взглянула как будто удивленными и любопытными очами на эту чужую, новую землю, на эти плоские мшистые топи, на этот странный город, подобный селениям кочующих варваров, на это не денное, не ночное небо, на эти черные, сонные, страшные волны, подобные волнам подземного Стикса. Страна эта не похожа была на ее олимпийскую светлую родину, безнадежная, как страна забвения, как темный Аид. И все-таки богиня улыбнулась вечно улыбкою, как улыбнулось бы солнце, если бы проникло в темный Аид»<sup>1</sup>. Это строки Д. С. Мережковского из романа «Антихрист. Петр и Алексей», его первой главы «Петербургская Венера». Образ статуи (ил. 3) лейтмотивом проходит через все произведение. Писатель смог увидеть ее глазами человека Петровской эпохи, смог почувствовать главное, что пленяло и ужасало: «...белое голое тело богини показалось ему таким знакомым, как будто он уже где-то видел его и даже больше, чем видел: как будто этот девственный изгиб спины и эти ямочки у плеч

<sup>1</sup> Мережковский, Д. С. Антихрист. — М., 1993. — С. 24.

уже снились ему в самых грешных страстных, тайных снах, которых он перед самим собой стыдился»<sup>1</sup>.

Д. С. Мережковский передал то состояние, которое порождала в первых русских зрителях, никогда дотоле не видевших изображения нагой женщины, эта статуя. Они еще не понимали ее, но чувствовали, подобно наваждению, как им казалось, греховную, бесовскую силу красоты, воплощенной в материальной объемной форме. «Осязательство рождается» — так определяли особенности восприятия скульптуры деятели Православной церкви. Эта сила вызывала желание бороться с ней, уничтожить ее. Не случайно, как свидетельствуют архивные документы, на карауле у статуи, для ее защиты, днем и ночью дежурил часовой.

Прошло более ста лет. Статую охраняли, защищали от дождя и снега, гипсовые отливки с нее копировали в Академии художеств. Профессор В. И. Демут-Малиновский реконструировал ее руки. Продававшиеся в факторской при Академии отливки «Венеры» стали украшением многих дворцов и частных домов. В сознании русской публики она обрела значение памятника искусства. Вот описание «Венеры», названной «Таврической», опубликованное в 1848 г.: «...Она будет перенесена в Императорский Эрмитаж, в этот пантеон искусства, где удобнее и доступнее будет изучение превосходнейшего произведения в кругу образцов. Подобно светильнику, она будет озарять душу каждого человека, жаждущего высоких наслаждений... Подобного совершенства не достигала еще ни одна известная статуя. Высокая свобода и мягкость резца здесь соединились с идеальным величием выраженья. Последнее живо припоминает мудрое время Фидия. Направо обратила богиня Красот очаровательную голову. На полуотверстых устах виднеется еще легкая, насмешливая улыбка. В глазах не скрыто выражение страсти. Но ничто не нарушает ее духовного величия и благородного целомудрия. Ясное чело проникнуто идеею безмятежного божества... Легкий стан ее гибок и свободен. Наконец, вся превосходная окончательность отделки каждой части представляет в сложности такую великую гармо-

<sup>1</sup> Мережковский, Д. С. Указ соч. — С. 35–36.

нию, идею создания, что невольно переношишься мыслию в отдаленные времена Греческих сказаний, когда Киприда веселилась в кругу подруг своих Граций и Харит, но всех их превосходила ловкостью и красотой движенья»<sup>1</sup>. Это уже пример художественного анализа, содержащего и указание на условия экспозиции, исторический контекст, и краткое описание, и оценку.

Сопоставляя два столь разных взгляда на один и тот же предмет как физическое целое — древнее изваяние из мрамора, интересно отметить, что литературный текст Мережковского, т. е. художественное произведение, роман, написанный в начале XX столетия и не всегда точный в деталях, а кроме того, весьма тенденциозный в идеологическом плане, тем не менее весьма точно передает восприятие скульптурного образа античной богини в Петербурге Петра Великого большинством его жителей, не приобщенных к столь тонким изыскам европейской культуры, как женская нагота в искусстве.

Усилиями искусствоведов установлена не лишенная интриги история приобретения статуи и ее прибытия в Северную Пальмиру, развеяны связанные с ней легенды, рожденные в предшествующие века<sup>2</sup>. Скучные оценочные суждения, содержащиеся в переписке Петровской эпохи по поводу этого изображения, явно свидетельствуют прежде всего о его важном значении в глазах русского государя как символа политического престижа, связанного с обладанием такой вещью «зело старинной и предивной работы». Ведь как раз в это время Петр I готовился провозгласить себя императором. Поэтому статуя была «его царскому величеству зело угодна и весьма потребна», что неоднократно подчеркивают документы, обнаруженные в архивах. Из тех же соображений престижа будущая «Венера Таврическая» по-

<sup>1</sup> Ю. Ф. Археологическое исследование о статуе Таврической Венеры, и акты, относящиеся к ее приобретению // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском Университете. Заседание 28-го февраля, 1848 г. 3-й год. — № 7. — М., 1848. — С. 141–142.

<sup>2</sup> Андросов, С. О. История «Венеры Таврической» // С. О. Андросов. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. — СПб., 2013. — С. 97–118.

стоянно противопоставляется в них знаменитой «Венере Медичи», неизменно в пользу первой, хотя предпринятая вскоре после обретения римского мрамора реконструкция утраченных рук богини в качестве образца имела в виду как раз широко известный флорентийский шедевр.

Безусловно, в таком сравнении двух древних статуй за политическим смыслом сквозит и эстетическая оценка, но она еще столь слабо выражена, столь эфемерна, что не может быть главной, ведущей в восприятии кумира языческой богини, в формировании художественного образа в сознании зрителя. Слово «кумир» в данном случае чрезвычайно выразительно, если смотреть на «Венеру» глазами царевича Алексея, кстати, положительного героя романа Мережковского. А ведь за его спиной действительно можно представить себе бóльшую часть населения России начала XVIII столетия. Соблазнительная и одновременно отталкивающая своей обнаженной плотью древняя богиня, «голая», как верно отмечает в вербализирующем свое впечатление внутреннем монологе царевич, раскрепощает в человеке самые низменные инстинкты, пробуждает в нем и выносит наверх похоть в темных аллеях Летнего сада, где в открытой галерее тогда находилась статуя.

Для Петра I и его свиты присутствие кумира античной богини на ассамблеях помимо отмеченной выше репрезентативной функции, обладало еще и своеобразным сакральным характером, как и подогревающее кровь вино Бахуса. Сбросить с себя одежды, дать волю чувствам, причем самым непосредственным, таким, как осязание, становилось прилично и оправданно. Здесь осязание, как и объем, твердость плоти — видовые качества скульптуры — выступают в своей жизненной данности и конкретности, освящая выплескивающиеся наружу страсти, придавая им естественное выражение.

Совсем иной, уже истинно художественный образ предстает перед нашим внутренним взором после прочтения текста «Археологического исследования», написанного почти через полтора столетия после прибытия статуи в Санкт-Петербург, накануне торжественного перемещения «Венеры» из Таврического дворца, достаточно длительное пребывание в



котором и наградило ее прозвищем, в только что отстроенное здание Нового Эрмитажа. Стихии сакральных языческих чувств усмирены и заглушены, на первый план выходит чисто эстетическое восприятие прекрасного тела уже не «голой», а «нагой» богини, водруженной на пьедестал под музейной сенью. Недаром поиски подходящей подставки, как сообщают нам уже архивные документы первой половины XIX в., вылились в долгую самостоятельную историю.

Б. М. Бернштейн, размышляя о точке возникновения искусства как автономной области человеческого духа, условно связывает это приобретение древним ремеслом ваяния нового качества с известным античным мифом о скульпторе Пигмалионе, влюбившемся в созданное его руками изваяние прекрасной Галатеи: как только человек осознает, что статуя — это мертвая материя, требующая вмешательства богов, ибо только они способны внести в нее дыхание жизни, он невольно отделяет произведения искусства от феноменов природы<sup>1</sup>. Тогда наступает самое время подыскать красивому изваянию пьедестал, чтобы водрузить на него изысканный мрамор для не заинтересованного ни в чем ином, кроме него самого созерцания зрителями — получения ими подлинного эстетического удовольствия.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В СКУЛЬПТУРЕ

«Венера Таврическая» достаточно долго делила кров с обаятельным шедевром одного из наиболее талантливых русских ваятелей второй половины XVIII столетия Михаила Ивановича Козловского (1753–1802) — мраморной статуей «Бдение Александра Македонского» (начало 1790-х гг.) (ил. 13–15). Есть предположение, что она была заказана скульптору Г. А. Потемкиным-Таврическим, впрочем не имеющее других документальных подтверждений, кроме точно установленного факта ее пребывания в Таврическом дворце. Правда, светлейший князь, умерший в 1791 г., вряд ли успел ею вполне насладиться. Теперь эта работа нахо-

<sup>1</sup> Бернштейн, Б. М. Пигмалион наизнанку. — М., 2002. — С. 108–119.

дится в постоянной экспозиции Государственного Русского музея, хотя имела шанс оказаться в Эрмитаже: статуя столь хороша, что одно время считалась подлинным антиком, а Козловский, таким образом, невольно вступил в заочное соревнование с самим Микеланджело, чьи мраморы современники итальянского скульптора путали с произведениями древних мастеров.

«Бдение Александра Македонского» ныне украшает собой верхнюю площадку парадной лестницы Михайловского дворца, занимая там центральное место среди статуй, поставленных в ряд на фоне больших окон, смотрящих на двор и площадь, в створ Михайловской улицы. Расположение «Александра» нельзя назвать идеальным, поскольку лестница невольно задает движение посетителя музея мимо статуи и таким образом по сути исключает ее внимательный осмотр со всех сторон, который вообще-то возможен. Но совсем неудачным для показа шедевра Козловского его признать тоже нельзя. Станковая скульптура, в отличие от монумента и декоративно-прикладной пластики, обычно не предназначена для какого-либо определенного места. О русской станковой скульптуре классицизма, — а «Бдение» является именно таким произведением искусства, — можно с уверенностью сказать только то, что ее обиталище — светский интерьер, поэтому дворцовый зал был бы, наверное, более уместен. Парадная лестница Михайловского дворца, однако, имеет одно существенное преимущество в отношении показа мраморной скульптуры: уже упоминавшиеся большие окна и застекленная дверь на балкон, обращенные на запад, насыщают белоснежный камень светом, и даже вечером, в лучах закатного солнца, окрашенный оттенками теплого тона, он не теряет своей ответной лучезарности (ил. 15).

Вечерняя атмосфера, особенно рано наступающая в наших широтах зимой, удивительно точно резонирует с дремотой молодого принца, так что посетитель, пришедший в музей ближе к вечеру, оказывается ближе и к непосредственному восприятию изображенной истории. Этот резонанс времени суток и запечатленного в камне состояния, в котором пребывает герой, не так уж часто встречается, отмечен печатью случайности, а любой редкий контекст произведения искус-

ства в сочетании с неповторимостью самого искусства делает его вдвойне драгоценным. Несмотря на то что скульптура разворачивается перед нашим взором в трехмерном пространстве, в ней незримо присутствует косвенное отражение времени, так называемое *сюжетное время* — качественная характеристика представленного в произведении мотива, ситуации, сцены. Отмеченный нами редкий случай совпадения определенного времени суток и состояния изображенного персонажа в терминах искусствоведения следует обозначить как схождение сюжетного времени со *временем восприятия* статуи зрителем. Количественно время давно измеряется в секундах, минутах, часах и т. д., и время, необходимое посетителю музея для того, чтобы внимательно, во всех деталях рассмотреть шедевр Козловского, в принципе можно измерить, хотя бы в среднем. Но отрезки времени, равные по протяженности, могут существенно различаться качественно, в зависимости от того, чем время наполнено. Полусон, в который погружен Александр волею скульптора, придает особое качество и времени восприятия произведения, если зритель подойдет к нему, когда солнце близится к закату.

Длительность сюжетного времени «Бдения» связана с изображенным состоянием дремоты (да и чтения, чем занят Александр, как мы увидим далее), которую камень превращает самой своей природой в вечное. При этом количество времени, которое требуется для рассматривания статуи, время восприятия, тоже достаточно длительно. Оно растягивается благодаря обилию деталей и сложному пространственному расположению ее объемов, требующих кругового обхода, что подтверждает взаимообусловленность *пространства и времени* в скульптуре. По меткому замечанию В. П. Головина, «подобно человеку, она [скульптура] живет в воздушной среде». «Для рисунка нужен лист бумаги, для живописи — холст, доска или стена; скульптура нуждается в пространстве»<sup>1</sup>. Поэтому взаимоотношение скульптурного произведения с окружающим пространством имеет принципиальный характер — ведь речь идет о среде его обита-

<sup>1</sup> Головин, В. П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. — М., 1999. — С. 37.

ния и аспектах его восприятия. В нашей статуе это взаимоотношение тонко нюансировано положением конечностей фигуры Александра: ни скрещенные ноги, ни руки, одна из которых опирается локтем на покатуую поверхность шлема, а другая — на левое бедро, не имеют прочной опоры. Таким способом размещения тела в пространстве ваятель не только преодолел сопротивление твердого материала — камня, но и сделал акцент на мимолетности состояния принца<sup>1</sup>.

В отношении станковой скульптуры насущным представляется вопрос: *как* статуя должна вписываться в интерьер, в котором (часто волею случая) оказалась? Подразумевает ли она преимущественное восприятие с одной точки зрения, как правило, фронтальной, или имеет множество выразительных видов? Нынешнее расположение «Бдения Александра Македонского» на лестнице Михайловского дворца, как уже говорилось, утверждает главным вид спереди, но вот большой знаток творчества Козловского В. Н. Петров полагал, что эта «статуя вообще не имеет главного аспекта — и в этом основное своеобразие ее композиции.

Поза Александра и положение его фигуры, размещенной под острым углом к ложу и невысокому постаменту статуи, задуманы так, что все ее аспекты становятся почти одинаково значительными; принцип композиции как бы призывает зрителя обойти статую кругом...

Только при круговом обходе статуи Козловского до конца раскрывается очарование прекрасного юношеского тела Александра, а многообразные декоративные детали, украшающие статую, связываются в единое, четко продуманное целое. Этим приемом Козловский смог добиться одновременно и пластической цельности образа, и логической ясности своего подробного, насыщенного историческими намеками рассказа об Александре Великом»<sup>2</sup>.

Л. М. Бедретдинова заметила, что с одной из наиболее выразительных точек зрения на статую, с левого угла по

<sup>1</sup> Бедретдинова, Л. М. Пластические мотивы Микеланджело и Бернини в творчестве М. И. Козловского // Итальянский сборник. — Вып. 4. — М., 2005. — С. 266.

<sup>2</sup> Петров, В. Н. Михаил Иванович Козловский. — М., 1977. — С. 94–95.

фронту, контур фигуры принца отсылает нас, зрителей, к знаменитому образу «Ночи» Микеланджело (ил. 5), размещенной на саркофаге герцога Джулиано Медичи в Новой сакристии флорентийской церкви Сан-Лоренцо<sup>1</sup>. То, что Козловский был большим поклонником величайшего ваятеля итальянского Ренессанса и многому у него научился, хорошо известно из сохранившихся записок самого мастера. Но российский скульптор не цитирует своего именитого коллегу дословно: вместо сугубо фронтального размещения тела Александра параллельно длинной стороне ложа, как в работе Микеланджело, он поворачивает его острым углом к постаменту и в горизонтальной плоскости, что усиливает динамику образа, придает трехмерность композиции и прямо-таки заставляет зрителя обойти статую вокруг.

Вряд ли Козловский обратился к красноречивому жесту «Ночи» Микеланджело случайно, только из желания повторить понравившийся ему пластический мотив своего кумира. По свидетельству Джорджо Вазари, в статуе итальянского мастера «сон передан так, словно перед нами действительно уснувший человек»<sup>2</sup>. Но Александр не спит, а борется со сном. Замечательный русский скульптор рубежа XIX–XX вв. Анна Семеновна Голубкина писала в своей книге, адресованной ученикам и ученицам: «Независимо от позы вы отличите больного, отдыхающего или спящего человека. Из этого видно, что мускулы бессильные, усталые, ленивые, имеют различную ситуацию и потому дают различную форму одному и тому же движению. Эту разницу движения больного, спящего, ленивого и усталого человека видят и знают все люди. Тут не надо даже какой-нибудь особенно тонкой наблюдательности, а обыкновенную, общечеловеческую, житейскую, до которой надо возвысить свою. Даже лучше сказать — не возвысить, а привлечь к работе как самую драгоценную»<sup>3</sup>. Моделировка прекрасно

<sup>1</sup> *Бедретдинова, Л. М.* Указ. соч. — С. 266.

<sup>2</sup> *Вазари, Дж.* Жизнеописание Микеланджело Буонарроти // Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. — М., 1983. — С. 145.

<sup>3</sup> *Голубкина, А. С.* Несколько слов о ремесле скульптора // А. С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. — М., 1983. — С. 125.

го тела юного принца, безусловно, выдает в нем человека бодрствующего, а не спящего, и жест левой руки, поддерживающей голову, играет роль своеобразного замкового камня (если применить язык архитектурной конструкции), который запирает подвижную и неустойчивую композицию. Впрочем, и у Микеланджело «Ночь» исполнена такой мощной потенциальной энергии, что для ее укрощения потребовался не только жест правой руки, подпирющей упавшую на нее голову, но и высоко поднятая в колене левая нога, которая закрывает от нашего взора всю нижнюю часть тела.

«Многообразные декоративные детали», о которых пишет Петров, — это *атрибуты*, сопутствующие образу молодого героя, и в искусстве они всегда неслучайны, полны аллюзий и аллегорий. Внимательному и любознательному зрителю они помогут и идентифицировать персонажа, и углубиться в смысл произведения. В «Бдении Александра Македонского» мы видим не только ложе, убранное сочными драпировками, но и множество предметов, ясно намекающих на воинскую доблесть юноши: лук и колчан со стрелами, коринфский шлем с пышным султаном из конского волоса, щит и меч. Статую, как уже было сказано, необходимо обойти вокруг, чтобы все это постепенно разглядеть, — так намеренно прихотливо разбросаны все эти вещи скульптором. Причем щит, фланкирующий ложе слева, украшен рельефом, отсылающим зрителя к мифу о величайшем герое античности Ахилле: он представлен вместе со своим мудрым наставником, кентавром Хироном, в момент обучения стрельбе из лука (ил. 14). Эта «скульптура в скульптуре» имеет обширный аллегорический подтекст: из сочинений древних историков известно, что Ахилл служил Александру образцом для подражания, а воспитание и самовоспитание как продолжение и углубление процесса воспитания, как мы вскоре убедимся, определяли для самого Козловского и его заказчика суть, идейный стержень произведения.

Вернувшись к фронтальному виду статуи, обратим внимание на свиток с греческими буквами и урну, над которой принц держит правой рукой шарик, готовый скатиться вниз. На свитке на языке оригинала ясно читаются заголовок

«Илиады» и имя Гомера, а также первые строки бессмертной поэмы:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,  
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:  
Многие души могучие славных героев низринул  
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным  
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля)...

Надпись раскрывает нам имя главного персонажа произведения — здесь уместно вспомнить историю, известную в пересказе Плутарха: «Однажды Александру принесли шкатулку, которая казалась разбиравшим захваченное у Дария имущество самой ценной вещью из всего, что попало в руки победителей. Александр спросил своих друзей, какую ценность посоветуют они положить в эту шкатулку. Одни говорили одно, другие — другое, но царь сказал, что будет хранить в ней “Илиаду”. Это свидетельствуют многие лица, заслуживающие доверия... Гомер оказался нужным и полезным для Александра спутником в походе» (Александр, 26). Кроме того, цитата, в которой упоминается имя Ахиллеса — Ахилла, связывает и изображение на щите с героем произведения самого Козловского. Так надпись косвенно приводит нас к *литературному сюжету*, положенному в основу *сюжета скульптурного*.

Шарик в руке юноши и стоящий под ней на полу сосуд имеют непосредственное отношение к литературному источнику, из которого скульптор извлек привлечший его внимание мотив. В «Истории Александра Великого» римского писателя Квинта Курция Руфа он прочитал о том, как будущий знаменитый полководец воспитывал в себе волю, лишая себя сна: если он начинал засыпать, то металлический серебряный шарик выпадал из ослабленной руки, ударял о стенки урны, и раздававшийся при этом стук будил его. В то время как в самом литературном источнике говорится о бодрствовании Александра вообще, без указания причины или повода, в своей статуе Козловский конкретизировал причину такого его поведения чтением «Илиады», своего рода настольной книги принца. Тут следует отметить, что сам мотив бодрствования, или бдения, таким экзотическим, с точки зрения современного человека, спо-

собою встречается в античной литературе неоднократно. Если вспомнить, что до нас дошли далеко не все древние тексты, где он мог быть использован, чтобы подчеркнуть волевое превосходство выдающегося человека над окружающими, то становится ясно, что образ падающего шарика — *общее место* античной риторики, а не реальный факт. Козловского как представителя европейской культуры XVIII столетия, в которой риторика продолжала играть важную роль повсюду, во всех искусствах, это вряд ли смущало. Однако уже его современниками было отмечено, что сюжет «Бдения Александра Македонского» относится к разряду уникальных, ранее не встречавшихся в изобразительном искусстве: ни в скульптуре, ни в живописи. Гений русского ваятеля проявился в этой его *инвенции*, т. е. находке, изобретении: он нашел, казалось бы, чисто литературному риторическому примеру не менее красноречивый пластический эквивалент, чтобы воплотить в камне пограничное состояние между сном и бодрствованием как выражение *темы бдения ради «важного какого и строгого рассуждения достойного дела»*, — так написано в русском переводе середины XVIII в. «Истории Александра Великого» Квинта Курция Руфа. По мнению Головина, скульптура в силу своей специфики — условности и ограниченности, даже скупости в средствах отображения реальной жизни во всей ее полноте и красочности — «почти лишена возможности рассказа, все разъясняющего повествования, иллюстративности. Полноценный сюжет встречается в этом искусстве довольно редко, да и то в многофигурных рельефах или группах. Его заменяет *тема* (в буквальном переводе с греческого — „то, что положено в основу“), более свободная от конкретики, места и обстоятельств действия, *имеющая общечеловеческий смысл*»<sup>1</sup> (курсив наш. — А. С.). В нашем случае находка Козловского состояла в том, что он вложил в руки Александра не только шарик, но и «Илиаду» Гомера, чтение которой и стало «делом важным и достойным строгого рассуждения». Итак, оправданием странного поведения, самоистязания македонского царевича, его скры-

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 116–117.



той пружинной, *мотивировкой* является мгновение, которое вскоре разрушит вечность, — падающий шарик разбудит ото сна будущего великого полководца. И он дочитает до конца знаменитый список кораблей из «Илиады». И завоюет полмира, не зная поражений!

В отношении этой статуи русского мастера интересно проследить развитие творческого замысла, что становится возможным благодаря дошедшим до нас рисунку «Дремлющий воин», в котором предугадано состояние Александра, и терракотовому эскизу будущей композиции — так называемому *боццетто*. Рисунок поражает поистине микеланджеловской мощью мускулистого героя. Излучаемая почти полностью обнаженным телом энергия и неустойчивость позы готовы в следующее мгновение взорвать сон могучего воина. Имея в виду этот подготовительный набросок, И. В. Рязанцев замечает: «Морально-этический аспект наличествует в образном строе „Бдения Александра Македонского” Козловского, но укрыт глубоко, в самой сердцевине содержания. На первый план вынесено искреннее восхищение мастера телесной и духовной красотой человека-героя»<sup>1</sup>. В терракотовый эскиз Козловский уже вводит мотив шарика, но бдение Александра, в которого преобразился персонаж рисунка, передав молодому принцу свой сильный торс и шлем на голове, обусловлено иной причиной, чем в законченном произведении, — левой рукой герой опирается на обоюдоострый меч. Таким образом, здесь юноша грезит непосредственно о воинских подвигах, будущих битвах, к ним он вскоре обратится, проснувшись. На свиток с «Илиадой» в боццетто еще нет и намека.

Чрезвычайная важность и непреходящая *ценность воспитания и самовоспитания на истинных шедеврах античной культуры и искусства* — это и есть «то, что положено в основу» художественного образа статуи Михаила Козловского, ее тема, имеющая общечеловеческое значение. Безусловно, время, уже в смысле жизни памятника в последующие эпохи, — а с момента его создания минуло

<sup>1</sup> Рязанцев, И. В. Скульптура в России, XVIII — начало XIX века. Очерки. М., 2003. — С. 47.

более двухсот лет, — расширило это понимание античной культуры до культуры вообще, законным представителем которой «Илиаде» Гомера вполне быть по рангу.

Творение Козловского, как это свойственно истинному шедевру скульптуры, многомерно и многоаспектно, в нем сконцентрирован глубокий смысл разнообразных взаимоотношений природы и культуры, сосуществующих в человеке. Стало общим местом приписывать искусству классицизма извечный конфликт чувства и долга. В «Бдении Александра Македонского» он тоже присутствует, но не столь явно, как это обычно бывает в произведениях этого стиля, где, как правило, гражданский долг вступает в серьезное противоречие с чувством личной привязанности, родственным, дружеским или любовным. В работе Козловского борются друг с другом естественное для любого человека чувство сна, желание отдыха, жажда покоя и свойственное подлинно творческой личности стремление к постоянному самосовершенствованию, интеллектуальному труду и духовному росту. Александр воплощает здесь идеал гармонично развитой личности еще и своей физической красотой, которая стала тоньше, изысканнее, чем в обоих эскизах. Дух и тело находятся здесь воистину в *классическом* равновесии друг с другом, там оно еще только приуготовлялось, вернее, было иначе интонировано, в более воинственном ключе. О стремлении к физическому совершенству говорит рельеф на щите, так что «настоящие» лук и стрелы юноши в соотношении с этим изображением можно трактовать как спортивные снаряды, а не орудия убийства. Козловский применяет изоцранный контрапост, чтобы придать находящейся в покое фигуре ощущение жизненного дыхания; ее контур замкнут, но предельно сложен, силуэт выразителен и хорошо «читается» с лестницы против света на фоне застекленной двери, ведущей на балкон дворца. Важную роль в создании образа юноши, тело которого действительно прекрасно, играет материал — благородный мрамор, белоснежный, с еще более подчеркивающими его белизну и ценность серыми вкраплениями. О его ласкающей взор зрителя прозрачности, светоносности, способности принимать в себя и отражать оттенки и солнечных лу-

чей, и искусственного освещения дворцовых люстр выше уже было сказано.

Скульптор изумляет нас естественностью своего творения: его Александр истинно красив, он «по-настоящему» дремлет, окружающие его предметы хотя и многочисленны, но действительно ему необходимы. Рязанцев соотносит спокойный тон повествования в «Бдении» со «средним штилем» классицизма, который отличали лиризм, идиличность или трезвое восприятие окружающего мира<sup>1</sup>. Всматриваясь в эту работу, проникаясь все более и более совершенной пластикой, высоким этическим, подлинно гуманным смыслом, тихо, спокойно, отнюдь не навязчиво выраженным философским содержанием, можно усомниться в таком приговоре: *возвышенное* как эстетическая категория, как интонация художественного образа тем сильнее, значительнее, мощнее, чем глубже и непринужденнее пронизывает все его существо.

### СКУЛЬПТУРА КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Определения термина *скульптура*, встречающиеся в многочисленных изданиях справочного характера, достаточно близки. Практически всегда, порой нарочито, различными авторами противопоставляются термины *пластика* и *скульптура*, происходящие соответственно от греческого слова *plasso* (плассо) — «леплю» и от латинского *sculpro* (скульпо) — «высекаю». Однако в современном языке понятие *пластика* имеет достаточно широкий диапазон значений, что же касается *скульптуры*, то она рассматривается наряду с живописью и графикой в качестве вида изобразительного искусства. Представляется более верным говорить о *лепке* и *ваянии* как двух разных способах воплощения художественного замысла в скульптурной форме.

*Скульптура* — одно из древнейших, наиболее близких человеку и в то же время одно из самых сложных для анализа художественных явлений. Эта сложность обусловлена

<sup>1</sup> Рязанцев, И. В. Указ. соч. — С. 187.

предельной концентрацией содержания, обычно значительного, важного, часто — глубокомысленного, в пределах лаконичной формы. Скульптурное произведение искусства редко можно прочувствовать, лишь скользнув по нему взглядом. Внешний вид статуи, доступный нашему зрению, которое способно довольно быстро охватить его целиком, «не столько *изображает* конкретное, сколько *выражает* отвлеченное в конкретном»<sup>1</sup> (курсив наш. — А. С.). Этот вид изобразительного искусства активно требует не просто зрения, но умного зрения — умозрения, оставаясь при этом не только молчаливым, но и не приукрашенным.

Скульптура лишена столь многого, что делает занимательной, интересной живопись или книжную иллюстрацию для непросвещенного человека, когда достаточным кажется понять сюжет, разглядеть детали. Потом зритель вовлекается в мир картины, возникает желание, рассматривая, задуматься, попытаться понять, ответить на вопросы: как? почему? Скульптура чаще оставляет зрителя равнодушным. Ни развернутый сюжет, ни пространственный рассказ, ни обилие «вкусных» для глаза подробностей ей, как правило, не свойственны. Не только для понимания, но и для привлечения внимания к ней человека требуется его определенная подготовленность, наличие навыков восприятия. Сегодня прославленные памятники Санкт-Петербурга, ставшие его символами, редко задерживают прохожих, спешащих по улицам. В памяти остается общий абрис монумента, узнаваемый с детства, но часто ли можно увидеть человека, который рассматривает памятник А. В. Суворову работы М. И. Козловского? Даже экскурсанты слушают рассказ о нем, обычно глядя в окно автобуса. Кто помнит, какие рельефы помещены на пьедестале Александрийского столпа или памятника Николаю I? Однако без этих произведений уже не мыслится городская среда.

В музейной экспозиции тоже редко можно увидеть посетителя, внимательно изучающего скульптуру, пытающегося увидеть ее в разных ракурсах, обойти вокруг. Но зато именно к скульптуре тянется рука, чтобы потрогать, пощу-

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 4.

пать. И в отечественных, и в зарубежных музеях скульптура доставляет больше всего хлопот зрителям. Как отполированы многочисленными прикосновениями памятники бронзовой скульптуры в парках! Дети всегда стремятся залезть на скульптурные изображения львов, стерегущих наш город. Не вдаваясь в рассуждения о неприкосновенности памятников, отметим лишь сам факт естественного, органического стремления человека потрогать скульптуру руками, ощутить ее плоть. Одни подавляют в себе это желание, другие — нет, но какое удовольствие получают студенты в фонде скульптуры музея, когда им разрешается взять в руки литую бронзовую или гальванопластическую вещь, сравнить по весу, по материалу. Эта тяга рук к статуе или рельефной поверхности объясняется тем, что объем мы лучше всего можем ощутить путем *осязания*, а объемность, трехмерность — родовое качество скульптуры, то, что принципиально отличает ее от других видов изобразительного искусства — графики и живописи. Глубину впадин и высоту выпуклостей мы можем «осязать» и глазами, чем и приходится довольствоваться в музее. Правда, не каждый человек одарен таким зрением от природы, обычно оно идет рука об руку с чрезвычайно остро развитым чувством собственно осязания. Как некоторые люди абсолютно глухи к тонкостям переливов музыкальных звуков, будучи начисто лишены музыкального слуха, так не дано всем подряд чувствовать тонкую игру объемов в природе и в искусстве, различать минимальные шероховатости фактуры, получая от этого особое удовольствие. Известно, что Микеланджело получил от римского папы редкую привилегию проходить в одиночестве ночью в сады и палаты дворца, где хранились знаменитые античные статуи, чтобы, не искушая глаза, только кожей насладиться чудными произведениями искусства и изучить каждый их сантиметр таким диковинным, с точки зрения обычного человека, способом.

Скульптура органически близка человеку. Объемны первые игрушки ребенка. Объемными были идола древних людей, амулеты-обереги, висевшие у них на шее. Вспомните мифы о сотворении человека, который был вылеплен из глины, или о Пигмалионе, влюбившемся в свое произведе-

ние. *Человек является главным предметом изображения в скульптуре и ее основной темой.* Хотя в этом виде искусства получили достаточно широкое развитие и анималистика, и орнаментика, именно посредством человека, его форм, движения, поз, жестов, мимики передает скульптура широчайший диапазон представлений о мире, вплоть до наиболее отвлеченных, философских. «Это сильная муза, — писал Д. Дидро, — но молчаливая и скрытная»<sup>1</sup>. Отсюда — лаконичность ее высказываний на собственном языке, выразительность которого как раз и заключена в его лапидарности. Из этой особенности становится понятной известная умозрительность пластики, ее склонность к исследованию материала жизни вглубь, а не вширь. Чем уже русло реки, тем сильнее течение, чем уже тема, тем интенсивнее ее разработка и тем эффективнее последующая реализация замысла в умелых руках мастера.

Общезвестно, что первые мистические, религиозные представления человека воплощались в материальной форме. Магические свойства видели в деревьях, камнях, скалах. Эти объекты избирались из всего предметного мира благодаря особым, присущим только им изначально формам, необычным и удивительным, либо вызывавшим цепь определенных ассоциаций в связи с исключительными природными явлениями, событиями в жизни племени или кого-то из его членов, а также благодаря сходству неподвижной природной формы с формой живой — самим человеком, частью его тела, с животным. Нечто аналогичное происходит и сегодня с нами, когда из далекого путешествия мы привозим с собой камешек, обративший на себя внимание, храним его, порой даже забыв, что привлекало в нем изначально.

Если обратиться к сохранившимся древнейшим памятникам искусства, то очевидным становится, что их первичная обработка представляла собой попытку выявления качеств, заложенных самой природой и увиденных первобытным художником. Так сейчас работают любители поделок из корней деревьев, удаляя лишнее, выявляя природную

<sup>1</sup> Дидро, Д. Салоны: В 2 т. — Т. 2. — М., 1936. — С. 97.

форму, в которой они сумели рассмотреть нечто, напоминающее человека, птицу или сказочного дракона. Во многом аналогичен путь и профессионального мастера, глубоко постигшего и чувствующего возможности материала, в чем играет огромную роль то же осязание, которое проявляет себя наиболее явно именно в остром ощущении, переживании дерева или камня — его веса, текстуры, фактуры, цвета, способности поглощать и отражать свет и т. д. Обостренное восприятие формы, развитое профессиональными навыками и знаниями, на новом историческом витке позволяет скульптору в процессе творчества воплощать свои представления, предобразы, развить свой замысел, подчиняясь естественному, органическому чувству единения с миром природных форм, когда сам материал диктует ему свои законы. В качестве аналогии можно вспомнить примеры из сферы художественной литературы — утверждения многих писателей о том, что их герои, созданные волею автора, начинают совершать поступки, не подчиняющиеся его воле. Так и в скульптуре порой добавленный в одной части композиции фрагмент требует дополнения в другой. Или фактура дерева, выявленная в процессе работы, диктует необходимость что-то удалить или казавшееся лишним сохранить и даже развить.

В скульптуре взаимоотношения творца и произведения необычайно сложны. Картина, даже первобытная наскальная роспись, — условный, иллюзорный мир. Скульптура — *объемная, материальная реальность*. Неслучайно при ее восприятии зритель на различных уровнях сознания воспроизводит ее в себе, отождествляется с ней. У К. Н. Батюшкова есть такие строки: «Вот сей божественный Аполлон, прекрасный бог стихотворов! Взирая на сие чудесное произведение искусства, я вспоминаю слова Винкельмана: „Я забываю вселенную, взирая на Аполлона: я сам принимаю благороднейшую осанку, чтобы достойнее созерцать его“»<sup>1</sup>.

Проблемы описания, объяснения и интерпретации произведений скульптуры возникали уже в эпоху античности, породив специфический жанр экфразиса в литературе эл-

<sup>1</sup> Батюшков, И. Н. Избранная проза. — М., 1987. — С. 104.

линизма. Достаточно напомнить описание «Вакханки» Скопаса Каллистратом: «Скопасом была создана статуя вакханки из паросского мрамора; она могла показаться живою: камень, сам по себе оставаясь все тем же камнем, казалось, нарушил законы, которые связаны с его мертвой природой. То, что стояло перед нашими взорами, было собственно только статуей, искусство же в своем подражании ее сделало как будто обладающей жизнью. Ты мог бы увидеть, как этот твердый по своей природе камень, подражая женской нежности, сам стал как будто бы легким, и передает нам женский образ, когда его женская природа исполнена резких движений. Лишенный от природы способности двигаться, он под руками художника узнал, что значит носиться в вакхическом танце и быть отзвуком бога, ниспешедшего в тело вакханки»<sup>1</sup>.

Закономерно, что уже в эпоху античности рождаются мифы об ожившей скульптуре, в то время как в отношении живописи получают широкое распространение рассказы об обмане зрения; о птицах, слетевшихся к изображенному художником винограду, или о попытке отодвинуть нарисованную драпировку и т. д.: материальная форма в скульптуре обретает реальную жизнь, живопись — создает иллюзию жизни. И это вполне закономерно, поскольку пластическая выразительность скульптурных форм, вступающих в реальное окружение, во многом обусловлена происходящими в нем физическими изменениями. Ренессансная культура дает нам многочисленные примеры споров о преимуществах этих видов искусства, теоретики XVII–XVIII вв. развивают полемику, освещая новые грани, тем самым выявляя специфические качества живописи и скульптуры. В XIX столетии графика занимает свое место среди свободных художеств, объединяя их и одновременно подчеркивая особенности каждого вида изобразительного искусства. Именно изобразительность роднит скульптуру с живописью и графикой, но для раскрытия темы и сюжета в рамках общих жанров они пользуются различными языками, точнее, диалектами языка искусства. Композиция, рисунок,

<sup>1</sup> Каллистрат. Статуи. — Л., 1936. — С. 136.



ритм, светотень, фактура и т. п. проявляют себя в разных видах изобразительного искусства по-разному.

Если живописец и график передают в своих работах свет, являющийся для них важнейшим выразительным средством, то скульптор использует реальные возможности света для создания художественного произведения: его творческий процесс связан с воплощением не иллюзорной, а материальной формы. Цвет — важнейшее качество живописи, присутствует и в скульптуре, но несет иные функции. Раскрашенной была мраморная античная скульптура, деревянные изображения святых в древнерусском искусстве, восковые персоны в XVIII в. Цвет придавал им не только черты иллюзионизма, «живство», но и способствовал их еще более объемному восприятию, отделению от окружающего пространства, выделению на его фоне.

Скульптура может быть патинированной, золоченой, раскрашенной, она обладает цветом, присущим материалу (дерево, глина, воск, гипс, камень, металл), определяющему характер художественной формы произведения и самого творческого процесса его создания, однако, основной особенностью скульптуры являются пространственный характер, объемность, сближающая ее с архитектурой. Мы часто говорим о скульптурности, пластичности архитектурных форм и в то же время о тектоничности скульптуры, подчинении ее законам статики и гравитации. Наконец, взаимодействие скульптуры и архитектуры, их синтез рождает новый художественный образ, будь то фигура и пьедестал, монумент в архитектурной среде, станковая скульптура в интерьере, мемориальный ансамбль, рельеф на фасаде здания, маскарон или капитель колонны. Взаимодействуя с архитектурой, скульптура не только пластически обогащает ее, но и привносит важнейшее качество — изобразительность, в свою очередь обретая дополнительные возможности для наиболее полного выражения этого качества, развивающегося во *времени и пространстве*.

Эти важнейшие для скульптуры категории необычайно глубоки, многозначны и должны трактоваться на различных уровнях.

Так, понятие *пространство*, выступающее как необходимое условие существования скульптуры, в ходе искусствоведческого анализа рассматривается в различных аспектах: окружающая среда, природная и архитектурная; интерьер, в котором размещено произведение; место, занимаемое скульптурой; зона, окружающая памятник, формируемая им; иллюзорное пространство, изображаемое в скульптуре.

Понятие *время* в скульптуре — это исторический этап, когда она была создана; время, события или герои которого послужили объектом изображения, или историческое время; сюжетное время, т. е. непосредственно изображенное происшествие; история бытования памятника; время, затрачиваемое зрителем на ее рассмотрение и постижение, или время восприятия.

Характерным примером, позволяющим достаточно наглядно показать отношение категорий *пространство* и *время* в скульптуре, могут служить памятники Кутузову и Барклаю-де-Толли перед Казанским собором (ил. 22). Каждый из них, рассмотренный самостоятельно, дает основания говорить о том, как в естественных границах человеческого тела скульптурный объем благодаря логике постановки фигуры на пьедестале, позе, жесту, передающим не само движение, но его потенциальную возможность, подчиняет себе определенную пространственную зону, ассимилирует окружающую среду, материализует ее. В значительной степени «зона памятника» определяется и его размерами, и материалом, фактура которого задает свое микропространство — тончайший слой у границы поверхности формы. Однако у этих монументов есть и макропространство, обусловленное их ансамблевым характером. Композиция, место на площади, архитектурный фон значительно расширяют границы воздействия памятников на десятки и даже сотни метров. Они воспринимаются, «прочитываются» в процессе движения по Невскому проспекту в обоих направлениях. Масштаб изображений и разделяющее их расстояние позволяют одновременно увидеть лишь позы и жесты героев. При таком положении композиционная взаимосвязь фигур на уровне ее детального анализа может быть постигнута толь-

ко умозрительно. Памятники можно рассмотреть лишь в отдельности, переходя от одного к другому, перемещаясь в пространстве и во времени. Не только начало и конец, но различные грани одного явления, его двуединая трактовка, столь характерная для русского романтизма, сочетание героического, динамического, побудительного начала, выраженного в статуе Кутузова, и завершенности действия, подчеркнутого положением жезла и всей постановкой фигуры Барклая-де-Толли, — вот основа построения этих взаимодополняющих друг друга скульптурных изображений. Такое взаимодополнение образов двух полководцев связано в конечном счете с раскрытием Б. И. Орловским сути их характеров, каждый из которых оказался вполне подходящим определенному периоду Отечественной войны 1812 г. Барклая-де-Толли скульптор представил в грустном ожидании (ил. 23), Кутузова же — в стремительном действии (ил. 24). Первый из них командовал русской армией на том этапе войны, когда она была вынуждена совершать вынужденный отход в глубь страны. Органично войдя в архитектурный ансамбль, монументы придали ему значение мемориала, трансформировав его пространственно-временную характеристику. Не случайно в современном обыденном сознании сложилось представление о Казанском соборе как памятнике, возведенном в честь победы над Наполеоном.

Мы коснулись лишь отдельных граней проблемы взаимоотношения пространства и времени в скульптуре. Отметим, что в XX в. у художников-модернистов в ходе их рискованных экспериментов на грани искусства и жизни появился соблазн придать пластике время в качестве ее реального четвертого измерения — в результате возникла *кинетическая скульптура*, которая не требует обхода, поскольку сама находится в постоянном движении. Таким образом, связь, взаимозависимость пространства и времени приобретает в этом случае непосредственный характер, даже может быть описана математически. Но и в привычной статичной скульптуре имеет место именно система этих двух основных категорий, которая характеризуется многочисленными взаимодействующими друг с другом факторами, способными оказать влияние на формирование художественного

образа произведения, корректировать его на различных этапах творческого процесса художника и зрительского восприятия.

Один и тот же памятник видится по-разному одним и тем же человеком в зависимости от времени дня, характера освещения, расстояния, прозрачности воздуха, движения транспорта, не говоря уже просто о настроении зрителя, состоянии его души. Многие особенности восприятия городского монумента учитывали русские скульпторы конца XVIII — начала XIX в., вынося макеты памятников на предназначенное им место для уточнения отдельных деталей, пропорционального соотношения фигуры и пьедестала, оттенка патины бронзы. Об этом писали и теоретики искусства того времени: И. И. Виен, П. П. Чекалевский и др. Сегодня эти проблемы изучаются специалистами различного профиля: проводятся соответствующие эксперименты и расчеты. Например, общеизвестно, что от интенсивности света зависит характер восприятия объемных форм скульптуры. В пасмурный день они зрительно сглаживаются; повышенная влажность, туман обесцвечивают, выбеливают скульптуру. Снег, отражающий более 90% света, также зрительно деформирует пластику памятника.

А как трудно фотографировать произведения скульптуры, передать объем на плоскости! Не говоря о том, что биноклярная съемка почти недоступна, фотография фиксирует только один из многочисленных ракурсов изображения, только один, пусть наиболее удачный эффект освещения, исключая тем самым возможность адекватного восприятия памятника. Пожалуй, особенно сложны для фоторепродуцирования тонко моделированные поверхности мраморной круглой скульптуры, которая рассчитана на интегрированное восприятие бесчисленного числа ракурсов, возникающих в глазах зрителя при ее обходе одновременно быстро и плавно, сплавленно, как, например, «Вакх» Микеланджело. Даже обилие кадров, последовательно, по кругу фиксирующих объемное изображение, не может заметить и отразить материальную реальность портретов Ф. И. Шубина (ил. 9–10), с их неповторимой соотнесенностью и взаимозависимостью всех пространственных параметров. Кадры фото- и киносъем-

ки насильственно ограничивают возможности человеческого глаза, задавая траекторию движения взгляда и тем самым лишая возможности самостоятельного восприятия памятника.

Научить видеть скульптуру по репродукции практически невозможно. Поэтому важно в начале знакомства студентов, а впоследствии в вашей работе — школьников с этим видом искусства обращаться непосредственно к произведению: будь это городской монумент, станковая пластика в музейной экспозиции, на выставке или в мастерской художника, гипсовый отлив, и лишь после этого пользоваться при необходимости фотографиями или слайдами.

Первая задача, которую должен решить педагог прежде чем начать анализировать памятник, состоит в том, чтобы настроить аудиторию на его восприятие, сконцентрировать внимание, вызвать заинтересованность. Добиться этого можно различными путями: предварительным рассказом, неожиданным вопросом, парадоксальным сравнением с известным произведением, световым эффектом, сменой фонов, предложением обойти вокруг, заданием рассмотреть произведение так, чтобы затем по памяти суметь детально описать или зарисовать его, может быть, принять позу скульптуры. В некоторых случаях, когда есть такая возможность, хорошо бы разрешить ощупать поверхность скульптуры, подержать ее в руках, т. е. реализовать естественную потребность человека в использовании возможностей органов осязания. «Живопись обращается только к глазам, — писал Д. Дидро, — скульптура существует и для слепых, и для зрячих»<sup>1</sup>. Способы привлечения внимания учащихся к анализируемому произведению могут быть различными. Каждый из вас найдет свой, наиболее приемлемый, но важно начинать анализ памятника только тогда, когда аудитория готова его услышать и воспринять, готова перейти от элементарного восприятия облика произведения к рассмотрению его места в системе жанров своей эпохи, его типологических признаков, особенностей материала и техники исполнения и т. д., а это возможно лишь на

<sup>1</sup> Дидро, Д. Указ. соч. — С. 96.

основе осознанного и закрепленного в сознании представления о скульптуре как пространственном, трехмерном изобразительном виде художественного творчества.

Именно пластическая объемная форма, ограниченная *профилями* (термин Бурделя), в первую очередь воспринимается зрителем. Она является носителем художественного образа, который формируется такими важнейшими средствами, как композиционное построение, материал и способ обработки его поверхности, ритм, пропорциональный строй, применяемые автором для воплощения темы. Средства художественного выражения взаимозависимы. В то же время использование их различных возможностей обусловлено историческим этапом развития культуры, жанровой принадлежностью памятника, индивидуальными особенностями творчества автора.

Главным, определяющим направлением эволюции скульптурных форм на протяжении веков и тысячелетий может считаться путь освоения пространства, освобождения от сковывающих инертных масс природного материала. Этот путь от строгой симметрии, неподвижности, ограниченности формы исходным блоком камня или дерева проходила скульптура Древнего Египта (ил. 1), архаической Греции, Древней Руси. И сегодня, по справедливому замечанию автора книги «Скульптура и пространство» Н. И. Поляковой, «как человеческий зародыш в утробном процессе переживает все стадии эволюции своего вида, так и современная статуя в этапах обработки хранит след былой эволюции своего вида»<sup>1</sup>.

Трехмерность скульптуры, являющаяся ее важнейшим качеством, определяет круг тем и предметов изображения. Уже сама масса скульптурного произведения, его объем в пространстве городской среды, интерьера или даже микромира письменного стола дает изначальный импульс его восприятию. Это первичное восприятие осуществляется на уровне эмоций, часто неосознанных, и узнавания предмета.

Когда перед зрителем произведение, известное ему ранее по фотографиям или описаниям, это первое впечатле-

<sup>1</sup> Полякова, Н. И. Скульптура и пространство. — М., 1982. — С. 22.

ние как бы накладывается на уже сложившийся ранее образ памятника, он корректируется, и эта корректировка пробуждает ряд ассоциаций, попытку осмысления, желание рассмотреть подробнее, а для этого — увидеть ближе, в различных ракурсах, обойти вокруг. Чаще всего оказываются ошибочными предварительные представления о размере памятника, фактуре его поверхности и цветовых градациях, однако далее, в процессе внимательного рассматривания, взгляд сосредоточивается на объемной моделировке форм. Так, увидев впервые в Москве «Рабочего и колхозницу» В. И. Мухиной (ил. 25), зрители поражаются гигантскими масштабами памятника, обращают внимание на пропорции фигур, рассматривают швы, образованные сваркой металла. И потом либо уходят, разочарованные, либо начинают в меру своей общей подготовленности сравнивать, сопоставлять, вспоминать виденные когда-то фотографии этой группы на советском павильоне выставки в Париже или ее иконографический античный прототип — изображение Гармония и Аристоклитона.

Произведение круглой скульптуры и даже рельеф невозможно сразу увидеть целиком. По мере движения возникают новые зрительные впечатления, складывается зрительный образ. Так начинается процесс более полного восприятия, включающий анализ, в ходе которого привлекаются имеющиеся знания о памятнике, изображенном персонаже или событии, приводятся аналогии, а параллельно идет духовное освоение, вчувствование, вживание в вещь, уподобление ей, самоотжествление. Наконец, как результат взаимодействия знания, чувства и ощущения рождается оценка. Плод всей этой работы — художественный образ произведения, формирующийся в сознании зрителя. Объяснения профессионала могут сделать этот процесс более глубоким, более активным, однако конечный итог для каждого слушателя все равно будет индивидуальным. И зависит это не только от различной подготовленности к восприятию, но главное — от того, что неповторим буквально не только творческий акт, но и ход сотворчества, каковым является полноценное эмоциональное и аналитическое восприятие искусства. «В скульптуре и живописи, — писал

Гегель, — художественное произведение предстоит нам как объективно существующий результат художественной деятельности, но не сама эта деятельность как реальное живое творчество»<sup>1</sup>.

Творческим процессом на этапе существования произведения как завершенной, созданной художником и обособленной от него реальности, становится его художественная интерпретация, а также процесс зрительского восприятия, направляемый и во многом определяемый ею.

Художественный образ, рождающийся у зрителя, изменяется во времени благодаря многочисленным объективным факторам. Порой многократно виденное и даже пережитое произведение перестает восприниматься как художественный образ и становится своего рода знаком. Тогда скульптура утрачивает для человека важнейшее качество — пространственность, а тем самым отчуждается от него. Восприятие возвращается на уровень узнавания, но лишь плоскостного, не адекватного природе искусства скульптуры. Это иногда случается даже в отношении выдающихся памятников, таких как «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (ил. 12) или «Минин и Пожарский» И. П. Мартоса (ил. 19).

Принципиально иным в сравнении с интерпретацией классических образцов прошлого представляется процесс анализа произведений современной скульптуры, т. е. творений ваятелей XX–XXI вв., особенно художников-модернистов. Модернизм при всем его многообразии, продиктованном культом индивидуализма, имеет ряд общих черт, одной из которых является яростное стремление всех видов искусства к полной автономии, что особенно ярко проявляется в плане развития их художественного языка, точнее, языков. Не содержание, а форма начинает превалировать в произведении искусства, зритель же теперь должен широко раскрытыми глазами изучать и понимать его суть, не прибегая к какой-либо поясняющей изображению информации, вроде программы или литературного текста, иногда — даже этикетки с названием. В поисках адекватных их представлениям о творчестве средств выражения живо-

<sup>1</sup> Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. — Т. 3. — М., 1971. — С. 338.



писцы и скульпторы обращают свое внимание на древние, первобытные формы изображений, путешествуют в экзотические страны к народам, находящимся на ранней стадии социального развития, когда искусство уже есть, но у него еще нет даже имени, оно еще не отделилось от мифа и ритуала. Непосредственность детских работ, не перегруженных рефлексией, также привлекает художников чистотой своих форм. При этом кажущаяся простота художественного высказывания у мастеров большого дарования, таких, как Константин Бранкузи и Генри Мур, способна выразить и чувства высокого накала, и мысли, равные по степени обобщения философским понятиям и даже превосходящие их значительностью благодаря присущим изобразительно-му искусству цельности и наглядности.

Из работ современных отечественных скульпторов-постмодернистов особого внимания заслуживает памятник Петру I работы Михаила Шемякина на территории Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге (ил. 30). Прошла уже четверть века со дня его установки, но споры о нем до сих пор не утихают, а поначалу непривычный образ российского императора-реформатора и вовсе вызвал достаточно бурную дискуссию. Первая эвристическая оценка, содержащая в себе решение о приятии или неприятии памятника, тем не менее не оставляла зрителей равнодушными, побуждая к более пристальному рассмотрению этого произведения. При этом интересно понаблюдать за публикой, останавливающейся у него. Сначала все видят его в трехчетвертном развороте с дороги, потом, подходя ближе, рассматривают в том же ракурсе, еще приближаются, чтобы разглядеть детали в фас, но крайне редко обходят вокруг. Сама композиция фигуры, сидящей в кресле строго фронтально и подчеркнута мертвенно-статично, не побуждает к этому. Зато основное внимание зрителей сосредотачивается на голове и руках Петра, на сопоставлении пропорций его фигуры. Памятник рассматривается и оценивается как портрет.

Кажущаяся неестественность позы, изменение пропорций фигуры, утрирование деталей и фрагментов в первую очередь обращают на себя внимание зрителя как нечто,

нарушающее прямое соответствие изображения сложившимся представлениям о физических особенностях человека. В результате анализа использование подобных приемов оправдывается и принимается зрителем или вызывает негативную оценку, однако и в том, и в другом случаях выработке оценки предшествует осмысление, попытка найти ответ на вопрос, почему именно так трактован автором посредством композиционного и пропорционального строя произведения характер модели. На ум приходят сравнения, возникают ассоциации. Для всех очевидна его нетрадиционность в контексте культуры нашего города и одновременно прямая, нарочито подчеркнутая ориентация на «восковую персону», исполненную К.-Б. Растрелли по слепкам, снятым с головы, рук и ног усопшего царя (ил. 7). Задача анализа скульптуры и состоит именно в том, чтобы сделать процесс восприятия наиболее полным и осознанным.

Что же может увидеть зритель, рассматривая скульптурное произведение? Сначала общий абрис, размер, позу фигуры, ибо именно человек — главный предмет и объект изображения в скульптуре. Композиционные возможности скульптуры, в отличие от живописи и графики, достаточно ограничены в первую очередь анатомическими особенностями человека и животного. Орнаментальные мотивы, архитектурные детали имеют в своей основе преимущественно стилизованные растительные формы, скульптура же оперирует почти исключительно фигуративными или анималистическими изображениями, закрепляя в неподвижности наиболее динамичное в живой природе.

### **СКУЛЬПТУРНЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ**

Образное начало в скульптуре очень тесно связано с материалом, из которого выполнено произведение, теснее, чем в живописи. Ваянии он не теряет своих основных свойств в ходе работы мастера, таких, как цвет, фактура, определяемое законами физики взаимодействие с падающим на него светом, наконец, его специфические гравитационно-тектонические характеристики. Поэтому «в скульп-

туре камень, дерево и бронза являются прямыми носителями эстетической выразительности: они не преобразуются в готовом произведении, как пигмент в живописи, превращающийся на полотне в свет и воздух, ткань, зелень деревьев, блеск глаз и т. д.»<sup>1</sup>.

Многочисленные примеры анализа известных скульптурных творений говорят о том, какое влияние оказывает материал на их восприятие уже на уровне общего художественного впечатления, от которого в сознании зрителя идет прямая дорога к художественному образу. Например, упоминание о бронзовых оригиналах греческой скульптуры, известной нам сегодня в мраморных римских копиях, обязательно возникает, когда заходит речь о дополнительных декоративных опорах фигур. При анализе творчества Ф. И. Шубина, преподававшего в Академии художеств рубку из мрамора, непременно особое внимание уделяется характеру обработки им поверхности камня, сравниваются его гипсовые модели — протооригиналы (термин Г. М. Преснова) и произведения из мрамора, указывают на отличие художественного образа Павла I в его мраморном (ГРМ) и бронзовом (ГТГ) бюстах. О пластических возможностях дерева всегда пишут авторы книг и статей, посвященных анализу пермской скульптуры. Так же как о технологических особенностях литья из бронзы «Медного всадника» (ил. 12) или памятника императору Николаю I работы П. К. Клодта.

Произведения скульптуры создаются путем лепки в мягком материале (глине, воске, пластилине), когда художник «наполняет» форму, и способом вырезания (в дереве) или рубки (в камне), когда форма как бы освобождается от сковывающего ее материала. Эти исторически сложившиеся способы воплощения художественного замысла закреплены в терминах *лепка* и *ваяние*. Кроме того, широко распространены в скульптуре с древнейших времен приемы тиражирования произведений путем оттиска в форму, впоследствии — гипсового отлива, литья из бронзы и свинца, выколотки в форму из листового металла, а с XIX в. — гальванопластики.

<sup>1</sup> Калугина, О. В. Русская скульптура Серебряного века. — М., 2013. — С. 147–148.

В XX столетии скульпторы стали широко использовать новые искусственные материалы: алюминий, эпоксидные смолы, оргстекло, пенопласт, пластмассы и др. Претерпел серьезные изменения и сам процесс изготовления скульптур, который уже невозможно во всей его полноте втиснуть в давно известные лепку и ваение. В дополнение к ним специалисты все чаще применяют такую терминологию, как изобретательство объемно-пространственных структур, конструирование, хотя по сути и то, и другое в скрытом виде присутствует уже и в традиционных способах работы скульптора.

Лепка в мягком материале осуществляется на специальном *каркасе*, составляющем основу и остов будущего произведения. Он должен соответствовать ему по своим размерам и форме. В переводе с французского языка *carcasse* буквально означает «скелет», «остов». Его непосредственная задача — гарантировать конструктивную прочность изображения, не давать глине или пластилину оседать под собственной тяжестью, деформируя скульптурный объем. Для обеспечения относительной подвижности, позволяющей вносить некоторые изменения в общее пространственное решение в ходе работы над моделью в мягком материале, части каркаса обычно скрепляются проволокой.

Однако роль каркаса в скульптуре значительно более существенна. Его создание составляет важнейший этап творческого процесса: в каркасе определяются пропорции будущей скульптуры, поза фигуры, движение, расположение основных масс. Не случайно так возмущает профессиональных скульпторов бытующее выражение «набивать каркас глиной». Именно от каркаса, за счет наращивания форм идет процесс лепления, противопоставляемый обычно понятию «ваение». Порой некоторые творческие находки автора, столь очевидные в каркасе, утрачиваются, как бы нивелируются объемом или излишней детализацией форм скульптурной поверхности.

Изготовление каркаса, в котором автор видит будущее произведение, заключает в себе момент обобщения.

Каркас необходим не только при лепке. Он используется и при отливке произведения из гипса или металла, но в этом случае он играет только конструктивную роль.

**Глина** — один из основных скульптурных материалов. Это осадочная порода, основу которой составляет каолин. Важнейшее качество глины — пластичность, а также способность длительное время сохранять ею влагу, которой пластичность обязана. Добываемые в месторождениях у самой поверхности земли скульптурные глины готовятся для работы путем измельчения и вымачивания. Глина является своего рода первичным скульптурным материалом. Она легко моделируется, допускает изменения формы. Поэтому именно из глины лепятся эскизы. В глине создаются модели будущих памятников.

В книге А. С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора», написанной для начинающих, характеристике глины и технике работы с ней уделено очень много места, поскольку автор считала обучение лепке из этого материала равноценным постижению азбуки при изучении языка. Некоторые разновидности глин хорошо выдерживают обжиг, сохраняя в прямом смысле слова «рукотворность» произведения, фиксируя один из этапов воплощения творческого замысла скульптора. К технике *терракоты* обращались мастера с древнейших времен. Сохранились обожженные глиняные скульптуры Древнего Египта, Греции, итальянского Возрождения и последующих эпох. Высоко оценивал терракоты создатель Русского музея П. П. Свиньин, называвший их «первыми мыслями памятников, статуй и различных композиций»<sup>1</sup>. Такие эскизы часто называют специальным итальянским словом *боццетти* (единственное число — *боццетто*). Выше уже упоминался этот термин в связи с работой М. И. Козловского над статуей «Бдение Александра Македонского». Известны и законченные произведения из обожженной глины, защищенной от проникновения в нее влаги специальным стекловидным покрытием — глазурью. Эта техника получила название *майолики*. Прошедшее через огонь произведение как бы отчуждается от автора, оно выходит в мир и уже не может быть исправлено, изменено. Обжиг придает глине не только механиче-

<sup>1</sup> Краткая опись предметов, составляющих Русский Музей Павла Свиньина. — СПб., 1829. — С. 21.

скую прочность, но и определенную завершенность, ощущаемую зрителем.

Этого качества лишен *пластилин*, обладающий как промежуточный скульптурный материал рядом преимуществ по сравнению с глиной. Являясь продуктом смешения очищенной глины с воском, жиром и другими компонентами, он не высыхает, допускает тончайшую, не всегда возможную в глине моделировку поверхности, но недостаточно пластичен для работы с крупной скульптурной формой, неудобен для длительного хранения и экспонирования. Пластилин используется обычно для лепки эскизов, исполнения миниатюрных и медальерных работ, впоследствии переводимых в другие скульптурные материалы. Редким образцом создания в пластелине модели монументальной скульптуры является памятник Александру III работы П. Трубецкого, основной пластический мотив которого во многом определяется этим материалом, не позволяющим автору достаточно свободно оперировать значительными массами.

*Воск*, в отличие от пластилина, является часто не только промежуточным, но и основным материалом скульптора. В качестве примера можно привести рельефы Ф. П. Толстого, с их неповторимой прозрачностью, изяществом, тонкостью детального анализа формы.

В Древней Греции широко применялась техника *ганозиса*, заключавшаяся в покрытии мраморной скульптуры слоем воска, с последующей раскраской. В XVIII в. получили широкое распространение так называемые «восковые персоны».

Основным исходным материалом для формовки и изготовления отливов является *гипс*. По гипсовому отливу с модели производится рубка в камне, в гипсовую форму заливают воск для последующего создания скульптуры из бронзы, однако гипс применяется и как самостоятельный скульптурный материал. Природный гипс представляет собой соль кальция с различными примесями. После обжига, измельчения и просеивания гипсовый порошок используется в формовочных работах. Его заливают водой, тщательно перемешивают до густоты сметаны и наносят на предварительно

обработанную жиром или лаком поверхность скульптурной модели. После отверждения гипсового теста форма, состоящая обычно из кусков (отсюда название — кусковая, в отличие от более точной, но требующей утраты оригинала, черновой), снимается, просушивается и готовится к использованию. Изготовленные в ней впоследствии гипсовые отливы существуют как самостоятельные произведения или служат моделями для дальнейших процессов, связанных с переводом скульптуры в металл или камень.

Гипсовые отливы зачищаются, особенно в местах стыковки кусков формы, и подвергаются обработке различными составами для придания прочности и водостойкости. Иногда гипс тонируют, имитируя чаще всего цвет бронзы.

Отливы с произведений классической скульптуры незаменимы в учебном процессе. Они важны не только как основа для знакомства с памятниками прошлого, как аналог факсимильной репродукции произведения живописи, позволяющий реально представить объемную форму, но и как модели учебных постановок, чей материал — гипс — благодаря своей фактуре в определенной степени упрощает понимание пластических особенностей скульптуры. Общий абрис изображения становится более четким и однозначным, границы скульптурных форм обретают жесткость, светотеневые градации — определенность.

При многократной отливке форма постепенно стирается, «замыливается», каждый последующий отлив все дальше от оригинала, особенно когда форма снимается уже не с подлинника, а со слепка. Вот почему столь высоко ценятся отливы с античной скульптуры в собрании музея слепков Академии художеств в Санкт-Петербурге, сделанные по специальным заказам для воспитанников Академии непосредственно с мраморных подлинников в основном в XVIII — первой половине XIX столетия и сохраняющие мельчайшие особенности пластики поверхности оригинала.

Для снятия точных форм применяются также органические клеевые и синтетические материалы (желатин, казеин, формопласт, виксинт и др.).

Особенности подлинных антиков передают и бронзовые скульптуры муз в Старой Сильвии, в Павловске. Обнару-

женные в окрестностях Тиволи, близ Рима, в конце XVIII в., они были отформованы. Тогда же первые отливы прислали в Петербург, а по ним методом точного литья, иначе называемого методом утраченного воска, изготовили бронзовые копии.

**Бронза** остается и поныне наиболее излюбленным металлом скульпторов. Она представляет собой сплав меди (до 90%) и олова (до 25%), к которым иногда добавляют свинец и цинк (около 1%). Бронзолитейный процесс, включающий изготовление форм, восковых моделей, сварку каркасов, установку отводных трубок, сооружение опок, собственно заливку металла, выплавляющего и замещающего воск, последующую расчистку, чеканку, патинировку, подробно описывали европейские мастера XVII–XVIII в. На русском языке такое издание впервые появилось в 1810 г. Это книга вице-президента Академии художеств П. П. Чекалевского «Опыт ваяния из бронзы одним приемом колоссальных статуй». Не останавливаясь сейчас на ее пересказе, следует отметить свойственное той эпохе органическое единство творческого и ремесленно-технического начал, его роли в создании художественного произведения. Достаточно напомнить об участии Э.-М. Фальконе в отливке «Медного всадника» (ил. 12), его экспериментах с патиной, сказать о том, что П. К. Клодт отливал все свои произведения сам, и именно ему принадлежит заслуга блестящей не только художественной, но и технической находки, позволившей установить конную статую Николая I без дополнительных опор; наконец, упомянуть о роли чеканщика Семанжа, восстановившего половину лица Петра I в растрелиевском бронзовом бюсте после его неудачной отливки. В Академии художеств второй половины XVIII — начала XIX в. воспитанники скульптурного класса привлекались к участию во всех этапах литейного процесса. Особенно важным представляется факт их использования при зачистке восковых отливов с памятников античности, когда они в прямом смысле слова ощущали кончиками пальцев пластику классической древности.

По эффекту художественного воздействия на зрителя к литой скульптуре приближается выколотная, чеканенная



из листовых металлов, а также гальванопластическая, имитирующая литье, но значительно более легкая по весу и дешевая в изготовлении. Однако создаваемая таким способом круглая скульптура, особенно дополненная фрагментами, отлитыми из бронзы или свинца (например, фигуры работы В. И. Демут-Малиновского на Готической капелле в парке Александрия в Петергофе), нуждается в окраске, скрывающей швы спайки.

Техника *выбивания скульптуры из листовой меди* древнее монументального художественного литья. Известная с VIII–VII вв. до н. э., она постепенно утрачивается, чтобы возродиться вновь в XIX столетии. В этой технике исполнена скульптурная группа Главного штаба в Санкт-Петербурге, знаменитая статуя Свободы Ф. Бартольди в Нью-Йорке, скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (ил. 25) и многие другие.

Техника *гальванопластики*, или получения копий электролитическим путем, была открыта Б. С. Якоби в 1836 г. и наиболее полно и широко применена для создания скульптурного убранства Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Она значительно точнее и тоньше передает особенности пластики модели, чем выколотка.

Открытие гальванопластики в свое время было признано столь значительным фактом, что ему предполагалось посвятить один из рельефов на пьедестале памятника Николаю I, отражающих важнейшие события его царствования (такие, например, как прокладка первой железной дороги).

Это чисто техническое достижение, и плодом его явилось не только создание новых произведений, но, в первую очередь, возможность широкого тиражирования классики. Гальванокопии точнее воспроизводят оригинал, чем повторные гипсовые отливки. Однако они еще в большей степени лишены ощущения рукотворности, уникальности, а потому, обеспечивая тиражность, особенно в произведениях станковой скульптуры, оказывают меньшее эмоциональное воздействие на зрителя, знающего особенности технического процесса их создания. Многочисленные гальванокопии с медальонов Ф. П. Толстого получили за последнее

время столь широкое распространение, что породили своеобразный эффект эмоционального отторжения. Не случайно в скульптуре соблюдается правило ограничения количества отливов, как и тиражных копий в гравюре.

Человеку более близки естественные природные материалы. Камень и ствол дерева, ставшие первыми скульптурными материалами, содержали ее важнейшее качество — *статуарность*. Статуарными были языческие идолы, каменные бабы, великаны острова Пасхи. Ярко выраженные качества статуарности с фасадной ориентацией имела скульптура архаической Греции, фигуры святой Параскевы Пятницы и святителя Николая на Руси.

Каждый раз, проходя свой путь эволюции на определенном этапе, будь то искусство Древнего Египта, греческая архаика, скульптура этрусков или Западное средневековье и Древняя Русь и т. д., этот вид искусства последовательно осваивал и подчинял себе пространство, преобразуясь в своих пластических формах.

*Дерево* — древнейший материал — требует, в отличие от камня, непосредственного участия скульптора, выступающего в качестве и автора художественного замысла, и его исполнителя. Поэтому, а не только в силу доступности, оно чаще всего используется в народном искусстве. У профессиональных художников интерес к нему возникает лишь на определенных этапах стилистической эволюции, в периоды особой актуальности национальной темы и сюжета, как, например, в творчестве С. Т. Коненкова или С. Д. Эрзи. Цикл работ С. Т. Коненкова 1909–1910-х гг.: «Лесовик», «Старичок-полевичок», «Стрибог» и др., исполненный в дереве, знаменует собой обращение к сказочным, славянско-языческим мотивам, ранее воплощавшимся только в народной деревянной резьбе. Вполне закономерным представляется обращение к дереву, живому, разнообразному по рисунку волокон (текстуре) материалу, мастеров анималистического жанра и портрета.

Чаще всего для резьбы используется предварительно хорошо просушенная липа, являющаяся самой мягкой и удобной в обработке, однако применяются и другие породы. Фактура дерева не только выявляется мастером, но

часто, как уже отмечалось выше, сама диктует движение формы. Порой именно блок необработанного дерева рождает творческий замысел художника. Вот почему столь широко распространена среди скульпторов, работающих в этом материале, так называемая *прямая резьба*, т. е. не перевод модели, а ваение без предварительного эскиза.

Пластические возможности дерева ограничены его размером и формой, а потому художники при создании сложных пространственных композиций пользуются дополнительными блоками, врезаемыми в основной объем. Особенно широко применялся прием врезки мастерами эпохи барокко, когда деревянная скульптура обычно раскрашивалась или золотилась поверх слоя левкаса, не только служащего основой для нанесения цированных узоров, краски или лака под золото, но и маскирующего швы.

Всмотритесь внимательнее в иконостас собора Петропавловской крепости. Сияя позолотой подобно грандиозной триумфальной арке, вздымается он в подкупольное пространство храма, формируя художественный образ его интерьера. Трудно поверить, что резался он в Москве, а в Петербург переправлялся частями, на десятках возов, и, только пролежав несколько лет, был впервые собран уже на месте. При этом интересно отметить особенность восприятия пластической формы его создателями. «Штука не плоская и в рисунок не вмещается», — писал его автор И. П. Зарудный в ответ на требование представить чертеж иконостаса<sup>1</sup>.

Иконостасная резьба — одно из наиболее ярких проявлений развития многовековых традиций русского искусства. Символизирующий границу мира земного и небесного, иконостас с древнейших времен декорировался орнаментальной резьбой, изображавшей виноградную лозу, листья и цветы райского сада.

В Петропавловском соборе он строится как фасад реально мыслимого архитектурного пространства. Фигуративные изображения замещают иконы, образуя скульптурный апостольский ряд, завершают основные архитектурные

<sup>1</sup> Цит. по: Мозговая, Е. Б. Иконостас // Иконостас Петропавловского собора. — СПб., 2003. — С. 23.

членения, вместе с иконами выражая целостную религиозную и политическую программу Петровской эпохи: идеи единства церковной и светской власти, небесного патроната, тему войны и мирного правления. Симметрично расположенные в правой и левой частях иконостаса скульптуры образуют пары, взаимодополняющие друг друга. Фигуре архангела Гавриила у царских врат, символизирующего Благовещение, соответствует изображение Михаила, предводителя небесного воинства, царю Соломону, олицетворяющему мудрость, — царь-воин Давид, Богоматери в иконографическом типе Покрова над диаконскими вратами — Иисус Христос с книгой и т. д.

Иконостас в целом в историческом контексте представляет собой характерное явление культуры Нового времени. Парадоксально, что он создается как раз тогда, когда только что сформированный новый высший орган церковной власти, Святейший Правительствующий Синод, издал указ о запрещении в церквях «издолбленных и истесанных идолов» и как раз тем, кто был определен Синодом для надзора за исполнением этого указа — И. П. Зарудным. Однако именно в религиозной сфере в начале XVIII столетия, в традиционной технике деревянной резьбы реализовались возможности развития национальной школы скульптуры.

Светская линия будет формироваться еще на протяжении более чем полувека, в течение которого воспитаются не только кадры профессиональных русских скульпторов, но и публика, готовая к восприятию новых художественных форм, создававшихся преимущественно уже в иных, вечных материалах: бронзе и камне. Деревянная скульптура, развиваясь на уровне народного искусства, навсегда останется наиболее ярким выразителем национальных особенностей культуры.

**Каменная скульптура** на протяжении веков и даже тысячелетий исполнялась авторами, хотя копировалась, как сообщает еще Плиний, мастерами-рубщиками. Лишь Новое время породило разделение творческого и исполнительского процессов. Достаточно редкое исключение составлял Ф. И. Шубин, сам воплощавший свои замыслы в материа-

ле. Тем больший интерес представляет сравнение его гипсовых протооригиналов и мраморов. Его работы в камне отличаются большей законченностью, монументальностью. Они более статуарны. Вместо использования механического инструмента — пунктир-машины, при помощи которой по точкам переносятся все мельчайшие детали, Шубин рубил, свободно изменяя характер среза бюста, наклон головы, поворот плеч.

В собрании Русского музея хранятся два исполненные им портрета генерал-фельдмаршала графа П. А. Румянцева-Задунайского. Первый — гипсовый протооригинал 1776 г. (ил. 9), второй — мраморный, созданный Шубиным в 1778 г. (ил. 10). Формально они отличаются только по высоте; за счет понижения среза фигуры на 30 см. Точно совпадают размеры головы, пропорции лица, прическа, детали верхней части костюма, положение орденской ленты, однако общее впечатление, производимое портретами, различно. В мраморном варианте за счет изображения драпировки, приспущенной с правого плеча и свободно охватывающей торс, лежащей эффектно декоративными складками, все изображение словно замыкается, обретая не только композиционную целостность, законченность, но и определенную отстраненность от зрителя. Драпировка, закрывая срез, заставляет мысленно воспринимать изображение как целостное, во весь рост, позволяет представить движение левой руки, постановку всей фигуры. Высота бюста изменяет и ракурс его восприятия. На мраморный портрет мы смотрим снизу вверх. Взгляд Румянцева-Задунайского устремлен поверх голов зрителей. Резкий поворот приподнятой головы акцентируется противоположно направленным движением складок плаща, придавая ощущение динамики, подчеркивая пространственный характер изображения. Однако не только композиционные изменения, — а мы коснулись лишь некоторых из них, — определяют различия в восприятии бюстов. Главная роль принадлежит самому материалу. Воспроизведенные в мраморе портретные черты, лишённые идеализации, кажущиеся весьма обыденными в гипсовом протооригинале, обретают и большую жизненность, и обобщенность.

*Мрамор*, обработанный шлифовкой, полировкой, возможно, легким протравливанием, гораздо точнее, чем гипс, воспроизводит фактуру различных материалов, богатство нюансов, а его прозрачность, способность не только отражать, но и поглощать лучи света дает ощущение жизни.

Ярким примером, свидетельствующим о роли материала, его влиянии на восприятие зрителя, особенно художника, могут служить рисунки Александра Иванова, изображающие Венеру Медицейскую. Первый датируется 1827 г. и сделан с гипсового отлива, второй — 1830–1831 гг. с античного подлинника во Флоренции, когда, по словам М. В. Алпатова, «...вместо мертвенно-сухого гипса перед его глазами стоял мраморный оригинал, в котором так подкупала его прозрачность, по выражению русских художников того времени, — его „сквознота“»<sup>1</sup>.

Сам А. А. Иванов писал: «Я снова видел Венеру, я забыл о слепках, которые мы имеем. Они не могут дать прелестного о ней понятия. Я забыл, что это произведение руки человеческой, забыл и восхищался и целым, и частями: какая полнота во всех частях! какая ответственность их к целому! Не знаю ничего совершеннее сего творения»<sup>2</sup>.

Мы уже говорили о роли мрамора в античной скульптуре, но стоит напомнить, что различные его породы, отличающиеся оттенками, текстурой (размерами кристаллов), способны изменить впечатление от копий, исполненных с одной модели. Уральский крупнозернистый мрамор отличается от теплого, легко поддающегося обработке каррарского или паросского — традиционных материалов классического искусства, но он более созвучен современным скульптурным формам.

Скульпторы XX в., обращаясь к мрамору, уже не ищут в нем возможностей имитации фактуры различных материалов, детального анализа поверхности формы, но стремятся к выявлению его собственных природных качеств. Обращаясь к своим ученикам, Антуан Бурдель говорил по

<sup>1</sup> Алпатов, М. В. Александр Иванов. Жизнь и творчество: В 2 т. — Т. 1. — М., 1956. — С. 51.

<sup>2</sup> Иванов, А. А. Его жизнь и переписка. 1806–1858. — СПб., 1880. — С. 14.

этому поводу: «Помните, когда мы в последний раз гуляли в Люксембургском саду, я указал вам на статую Дианы-Охотницы; ее покрывало трепетало на ветру и казалось сотканным из тончайших кружев и муслина. Этого не должно быть. Мрамор, камень, бронза — материал, малопригодный для вышивок по тюлю. Их назначение совсем иное. Это — крупные, плотные массы, и они должны быть применены с учетом этих свойств»<sup>1</sup>.

Твердый камень, например *гранит*, уже сам «диктует» скульптору необходимость монументализации и обобщения формы. Его трудно поддающаяся моделировке поверхность сохраняется на века и тысячелетия. Не случайно мастера Древнего Египта — культуры, обращенной к вечности, сакральной в своей основе, ориентированной на геометрическую простоту канонических форм, — так часто использовали в скульптуре этот материал. Привезенные из древних Фив и установленные на набережной Невы, перед зданием Академии художеств, сфинксы с лицом фараона Аменхотепа III (ил. 1) поражают зрителя органическим сочетанием реальных природных форм человека и животного, составляющим основу мифологического образа, но именно воплощенные в камне они *обретают единство*.

Образные возможности самой каменной породы сердобольского гранита во всей полноте были раскрыты А. И. Терребеневым, создателем фигур атлантов для портика здания Нового Эрмитажа. Этот камень, обладающий не только значительной механической прочностью, но и декоративными качествами, использующийся для изготовления пьедесталов городских монументов, впервые был применен в скульптуре. Под руководством Терребенева 150 мастеровых на протяжении шести лет вырубали 10 гранитных фигур, каждую из которых, как вспоминал один из участников работ, он заканчивал сам, своими руками. Твердая магматическая порода в полной мере адекватна содержанию, передавая неколебимость силы, держащей небо. Полировка поверхности подчеркивает монолитность форм.

<sup>1</sup> Бурдель, Э. А. Искусство скульптуры. — М., 1968. — С. 161.

Систематическая разработка месторождений, добыча и использование твердых каменных пород в России начались лишь в XVIII в. В русской средневековой пластике и архитектуре применялся *известняк*. Исполненная из него скульптура украшает фасады многих зданий, а во Владимиро-Суздальском княжестве эпохи его расцвета в XII — первой половине XIII в. храмы складывались из блоков известняка с нанесенным на них рельефом, воплощая идею «кирпичиков мироздания». Из известняка, так называемого пудостского камня, создавались рельефы Казанского собора (ил. 20–21), скульптурные группы Пименова и Демут-Малиновского перед зданием Горного института и другие произведения монументально-декоративной скульптуры Санкт-Петербурга. Особенность породы состоит в том, что, легко поддающаяся обработке, она со временем обретает все большую прочность.

Мягкий известняк подмосковного Мячковского и расположенного в окрестностях Санкт-Петербурга Пудостского месторождений, широко применявшийся в сфере монументально-декоративной пластики XVIII–XIX вв., постепенно заменяется материалом из других мест, но область использования его остается прежней, хотя на фасадах построек XX столетия его часто начинают вытеснять бетонные отливки.

**Бетон**, в основе которого лежит изобретенный еще в Древнем Риме как строительный материал цемент, начал применяться в скульптуре со второй половины XIX в., сначала в форме отливов. Впоследствии получил распространение метод, состоящий в том, что основная масса будущей скульптуры выкладывалась из бетонных блоков и после предварительной механической обработки «оплескивалась» цементно-песчаным раствором, который моделировался в еще не отвердевшем состоянии.

Особенно широкое распространение благодаря своей дешевизне и сравнительной простоте отлива получил бетон при советской власти, в ходе осуществления ленинского плана монументальной пропаганды. Из цветного бетона в 1918 г. была сделана С. Т. Коненковым мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов».



Значительным художественным и техническим достижением считается сооружение из железобетона статуи Матери-Родины на Мамаевом кургане в Волгограде (автор проекта — Е. В. Вучетич). Высота ее 85 м, а вместе с фундаментом — 101. Общая масса — 8 тыс. т. Являясь характерным порождением своей эпохи, это произведение весьма наглядно демонстрирует ее успехи и проблемы. Венчая мемориальный ансамбль, возвышаясь над всем городом, статуя Матери-Родины вызывает ассоциации с произведениями мастеров французского романтизма: «Свободой на баррикадах» Делакруа и монументальным рельефом Триумфальной арки на площади Звезды в Париже работы Ф. Рюда. Аналогична общая эмоциональная трактовка аллегорических образов, сходно движение рук, общая динамическая устремленность фигур, но гигантский размер монумента, а главное, усложненность композиционного построения фигуры в винтообразном развороте, с раскинутыми в стороны руками, вызвали многочисленные проблемы, вплоть до необходимости натяжения более 100 тросов в торсе и руках скульптуры, устройства сквозных отверстий — шлюзов в мече, отлитом из специального сплава стали и т. п. Для обслуживания статуи внутри нее оборудована специальная лаборатория.

Научно-технический прогресс, как известно, имеет и свою оборотную сторону: художники не всегда поспевают следом за лавиной новых искусственных материалов, которые, казалось бы, сами сваливаются им в руки. В XX в. даже производственные отходы, случайный «винегрет» свалок мог стать материалом для ваяния. Иногда результат впечатляет точным попаданием в образ — приведем в качестве яркого, выразительного примера огромного и страшного «Циклопа» — скульптуру-музей в лесах Фонтенбло работы Ж. Тэнгли и Н. де Сен-Фалль (ил. 29). Одновременно в нашей стране своеобразную эстетику мусора рифмовал с общечеловеческими этическими императивами и их перевертышами Вадим Сидур. Однако другой замечательный советский мастер, из когорты первого призыва, Вера Мухина, лапидарно, вполне в духе самой скульптуры как вида искусства предупреждала: «Новые материалы требуют но-

вых решений», требуя, таким образом, от произведений *соответствия* еще на уровне замысла специфическим выразительным возможностям этих новых материалов. «Они становятся полноценным компонентом художественного образа только в том случае, когда осознаны и удачно использованы их собственные качества: конструктивные, фактурные, цветовые»<sup>1</sup>.

### КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА И РЕЛЬЕФ

Скульптура как вид изобразительного искусства с древнейших времен развивается в двух основных формах: *круглой* и *рельефной*. Круглая скульптура вне зависимости от материала, размера или жанровой принадлежности требует обхода, рассмотрения со всех сторон. Полноценность художественного восприятия в различных ракурсах является одним из важнейших критериев ее оценки.

Необходимо отметить, что в искусствоведческих трудах можно встретить терминологическое различие *свободностоящей* и *круглой скульптуры*, где последняя является подмножеством первой. В этом случае под произведением круглой пластики понимают вещь, рассчитанную на непрерывно текущую смену тонко, нюансированно отличающихся друг от друга впечатлений при обходе ее вокруг, в то время как для полноценного восприятия других свободностоящих статуй бывает достаточно одной или двух-трех точек зрения. Безусловно, круглую скульптуру в подобном значении способно представлять ограниченное число подлинных шедевров, поэтому, держа это определение в уме, мы будем все же употреблять данный термин в широком смысле.

В формах круглой скульптуры могут быть представлены одна, две или несколько фигур, образующих группу, бюст, голова, а в произведениях Нового времени, где достаточно широко применяется принцип фрагментирования, — торс или отдельные части фигуры, например, ножка балерины Э. Дега из собрания Государственного Эрмитажа.

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 77.

Круглая скульптура требует целостности, законченности формы, обеспечивающей выразительность силуэта при обходе, восприятии памятника с различного расстояния. Широко известная мысль Микеланджело о том, что подлинное произведение скульптуры, даже будучи сброшенным со скалы, должно сохраниться, свидетельствует не только о необходимости композиционной целостности всего изображения, но и его частей. Лишенная головы и рук, Ника Самофракийская именно в такой руинированной форме обрела значение символа свободного полета, вдохновила Густава Земла на создание памятника Силезским повстанцам. В творчестве русских скульпторов уже с конца XVIII в. появляется прием сознательного руинирования своих произведений, например «Марсий» Ф. Ф. Щедрина, многочисленные торсы, создававшиеся в XIX–XX вв.

Иногда круглая скульптура по своему месту в архитектурной композиции должна быть построена в расчете на восприятие преимущественно в фас, как, например, памятник Минину и Пожарскому на фоне Торговых рядов (ил. 19; в 1931 г. он был перемещен к собору Василия Блаженного, чтобы не мешал проведению парадов на Красной площади), а порой, помещенная в нише, она не допускает возможности быть рассмотренной в ином ракурсе. В этих случаях ее роль приближается к роли рельефа.

*Рельеф* представляет собой произведение, ориентированное на определенный фон, плоский, нейтральный, иногда дополненный отдельными предметами, фиксирующими место действия или достаточно подробно разработанный, подобно театральному заднику. Слово «рельеф» имеет итальянское происхождение. *Relievo* переводится как «выпуклость», «выступ», «подъем». По высоте рельефы разделяются на высокие — *горельефы* (от *фр. haut* — высокий), выступающие над фоном более чем на половину объема, и низкие — *барельефы* (от *фр. bas* — низкий), выступающие над основной плоскостью менее чем на половину объема.

Особую разновидность барельефа составляет *углубленный рельеф*, в котором изображение по контуру заглублено в плоскость фона. Он получил широкое распространение в искусстве Древнего Египта.

Иногда углубленным рельефом ошибочно называют технику *инталии* (от *ит.* *intaglio* — резьба), появившуюся в IV—III тыс. до н. э. в Древнем Двуречье, очень популярную и достигшую высочайшего художественного уровня в эпоху античности. Инталия представляет собой *контррельеф* (от *лат.* *contra* — против). Это своего рода негатив барельефа, используемый иногда в качестве печати.

При ограниченности фоном, рельеф по сравнению с круглой скульптурой обладает своими изобразительными возможностями, в определенной степени сближающими его с живописью и графикой. Микеланджело по этому поводу писал: «Я говорю, что живопись, как мне кажется, считается лучше тогда, когда она больше склоняется к рельефу, и что рельеф лучше, когда он больше склоняется к живописи»<sup>1</sup>.

История скульптуры знает несколько типов рельефов, различающихся по отношению изображения к фону, степени погружения в него, живописному или графическому характеру трактовки формы. Рассмотрение этих типологических признаков и составляет основу анализа рельефа. Плоскостная ориентация рельефных изображений обуславливает широту их жанровых возможностей. Исторические темы, баталии, аллегии, портрет, бытовой и анималистический жанр, элементы пейзажа, интерьера, натюрморта — все подвластно рельефу, но сам он не может существовать вне архитектурного сооружения, его фасадов или интерьеров, а потому подчиняется законам тектоники, что в конечном счете определяет и особенности композиции, близкой, но не тождественной живописи. Даже при очень значительном уплощении скульптурные массы, их соотношения оказывают важнейшее влияние на характер восприятия, формируют художественный образ произведения.

Присущая рельефу возможность достаточно полного воплощения повествовательного начала создает иллюзию простоты его понимания, однако это далеко не так. Профессиональный анализ рельефа требует знаний не только в

<sup>1</sup> Цит. по: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — Т. 2. — М., 1966. — Т. 2. — С. 186.

области скульптуры, но и живописи и графики, а порой, когда речь идет об искусстве Древнего Египта, Греции или даже Нового времени, — математических расчетов.

Углубленный египетский рельеф, изображения на котором по контуру врезаны в фон и целиком ориентированы на плоскостность, при соблюдении канонических принципов пропорционирования и иерархии, прочитывается буквально построчно, но содержит и гораздо более глубокий смысл. Язык геометрии, примененный для расшифровки принципов построения рельефов из захоронения древнеегипетского зодчего Хеси-Ра, позволил нашему современнику архитектору И. П. Шмелеву не только реконструировать программу, положенную в основу архитектурного ансамбля, но и раскрыть целостную систему применения гармонических пропорций «золотого сечения». Расшифровка размеров и положений жреческих жезлов послужила Шмелеву кодом для понимания теории гармонии Древнего Египта, осмысленной и воспетой тысячи лет спустя школой Пифагора<sup>1</sup>.

Внимательное прочтение русских теоретических трактатов второй половины XVIII в. свидетельствует о том, что их авторы считали необходимым и для художников, и для зрителя постижение законов изобразительного искусства, близких законам построения музыкального произведения. В сохранившихся до наших дней рельефах воспитанников петербургской Академии художеств мы можем увидеть реальное воплощение принципов пропорционального построения композиции: размещения фигур, основных вертикальных и горизонтальных членений, уплощения изображений в пределах трех основных планов. Для более полного изложения сюжета авторы используют иногда прием докомпоновывания. При этом, как и в античных рельефах, художники отказываются от изображения некоторых частей тела, совмещающихся в одном плане. Подобные приемы, отражающие меру условности построения рельефов эпохи классицизма, со всей очевидностью прослеживаются в композициях, исполненных М. И. Козловским и Ф. Ф. Щедриным

<sup>1</sup> Шмелев, И. П. Архитектор фараона: О древнеегипетском зодчем Хеси-Ра. — СПб., 1993.

на тему: «Изяслав Мстиславович на поле брани» и представленных в качестве конкурсных работ на золотую медаль. Размещение фигур и атрибутов по вертикали, по горизонтали и в глубину строится, подчиняясь простейшим геометрическим отношениям: 1 : 2, 1 : 4, 1 : 8, изображения первого плана не выступают за границы высоты кромки рельефа и т. д. В самостоятельных творческих работах выпускников Академии, особенно созданных в расчете на помещение в определенном интерьере или на фасаде здания, система пропорционирования усложняется в соответствии с законами «золотого сечения».

Такие ренессансные «живописные» рельефы с их перспективным принципом передачи пространства, как композиции на третьих дверях Флорентийского баптистерия (ил. 4), повторенных в бронзовом отливке для Казанского собора в Санкт-Петербурге, отражают иной подход. Однако важно отметить наличие и в этом случае определенной системы закономерностей построения формы, которая получила развитие в скульптуре конца XIX — начала XX в., например, в творчестве М. М. Антокольского. Таким образом, принципы организации пространства в рельефе, зародившиеся в одну историческую эпоху, принимаются другой, адекватно выражая присущие ей представления о передаче пластической формы.

Искусство рубежа XVIII и XIX в. со свойственным ему многообразием стилистических тенденций порождает в рельефах, предназначенных для одного архитектурного сооружения и построенных по общим законам передачи глубины в пределах основных планов, использование различных композиционных приемов, ритмического строя, пластической обработки поверхности. Так рознятся рельефы И. П. Мартоса и И. П. Прокофьева на аттиках Казанского собора (ил. 20–21), отражающие классицистические и романтические принципы трактовки библейских сюжетов из истории Моисея.

Вот как описывает их автор монографии «Русские монументальные рельефы», А. Г. Ромм: «Героическое начало ярче выражено во фризе Мартоса. Оно даже подавляет основную тему исцеления. Группа юношей, готовых к самопо-

жертвованию, с протянутыми руками как будто произносит торжественную клятву. Моисей, величественный и властный, возвышается над народом. Прокофьевым Моисей поставлен на том же уровне, как и остальные фигуры: он исполнен сострадания. Фриз Мартоса привлекает прежде всего своей величавостью, „Медный змий“ — глубиной человеческого чувства, особой трогательностью. Герои Мартоса сохраняют твердость духа и в страданиях. Прокофьев же главным образом передает такие человеческие чувства, как любовь и сострадание. И на том, и на другом фризе есть изможденные и умирающие, есть их поддерживающие и несущие. Но у Мартоса некоторые фигуры похожи на изваяния, в их позах есть что-то застывшее. Композиция, расчлененная с исключительным мастерством, точно рассчитана. Прокофьев более непосредственно выражает свои чувства. Он стремится прежде всего к жизненности образа, к известной непринужденности, но из-за этого и не достигает той же четкости и ясности композиции, как более сдержанный Мартос. У Мартоса отдельные группы выделяются на гладком фоне, у Прокофьева они не столь строго разграничены, поэтому его фриз труднее „прочитать“, но этот недостаток возмещается эмоциональностью<sup>1</sup>.

Круглая скульптура и рельеф порой сочетаются в одном произведении. Одним из первых примеров может служить так называемый «Збручский идол», — столпообразная, объемно-пространственная форма которого по четырем граням покрыта плоскостными рельефами, раскрывающими глубинные представления первобытного человека о системе мироздания.

Совмещение форм круглой скульптуры и рельефа характерно для городских монументов и надгробий, когда рельефу отводится роль своего рода комментария, дополнения, способствующего более полному раскрытию содержания памятника. Эту функцию исполняют изображения Полтавской и Гангутской битв на пьедестале растреллиевского памятника Петру I (ил. 8). За «лепление» их по эски-

<sup>1</sup> Ромм, А. Г. Русские монументальные рельефы. — М., 1953. — С. 54–55.

зам М. И. Козловского, стилизованным под Петровскую эпоху, с присущими Растрелли перспективными принципами передачи пространства в скульптуре, были удостоены золотых медалей ученики Козловского Демут-Малиновский, Моисеев и Терехов. Формы классического академического рельефа, в которых работали педагоги и воспитанники Академии конца XVIII — начала XIX в., с его строгой системой расчетов вертикальных и горизонтальных членений и уплощения планов, соблюдением единства плоскости оказались неприемлемыми в сочетании с историческим монументом.

В основу эскизов Козловского были положены приемы построения рельефов К.-Б. Растрелли для триумфального столпа в честь петровских побед. Они также создавались по законам линейной перспективы, но фигуры первого плана вылеплены с большей объемностью, что способствует созданию иллюзии глубины пространства. Итогом этой своеобразной стилизации стало столь убедительное единство монумента, рельефы которого раскрывают образ Петра-триумфатора, созданный Растрелли, что в 1950-х гг. именно ему приписывали исполнение их моделей<sup>1</sup>.

## РАЗНОВИДНОСТИ СКУЛЬПТУРЫ

По своим размерам, материалам, функциям, конструкциям скульптура разделяется на группы: *монументальную*, *монументально-декоративную* и *станковую*. Границы эти достаточно условны и даже не всегда совпадают с основными, определяющими их понятиями «монументальность», «декоративность», «станковизм». Однако принятая дифференциация в определенной степени упрощает решение вопросов описания и анализа, поэтому воспользуемся ею и мы.

*Монументальная скульптура* как самостоятельная разновидность выделяется благодаря преобладанию в ней таких функций, как социальная, мемориальная, просветительная, воспитательная. Важнейшее ее качество — монументальность — определяется размерами, пропорциями,

<sup>1</sup> Ромм, А. Г. Указ. соч. — С. 38.



связью с окружающей архитектурной средой, материалом, его фактурой. Монументальная скульптура, создаваемая с учетом восприятия на значительном расстоянии, статуарна по своему характеру. Это результат художественного обобщения, отнюдь не сводящегося к отказу от передачи деталей, но к их соподчиненности главенствующим формам. Синонимом монументальной скульптуры часто является определение *памятник* — монумент, установленный в память героя или исторического события.

В узком значении слова памятник отличается от монумента. Первый, как правило, либо портретен, либо тесно связан с конкретными историческими событиями, поэтому соответствующим образом «костюмирован», снабжен атрибутами, намекающими на эпоху, когда они происходили или жил изображенный персонаж. В зависимости от масштаба отображаемой личности и события он может иметь и камерный характер, хотя порой такое решение оказывается противоречивым, как в случае с памятником Н. В. Гоголю работы Николая Андреева в Москве: трагический образ писателя созвучен последним годам его жизни, мировоззрению и настроению «позднего Гоголя», но не отражает личность гения российской словесности во всей ее полноте. Монумент всегда величественен, очищен от случайного, конкретная деталь, если таковая в нем наличествует, обязательно имеет символический подтекст. «В монументе заложена инерция вечности»<sup>1</sup>.

Примером социальной детерминированности скульптуры служит ленинский план монументальной пропаганды, осуществление которого породило массу произведений различного художественного уровня из «временных», непрочных материалов. Лишь немногие из них, такие, как бюсты Лассаля и Шубина скульптора В. А. Синайского, работы Л. В. Шервуда, мемориальная доска С. Т. Коненкова, стали подлинными произведениями искусства. Анализ их сейчас не входит в нашу задачу. Важен сам факт небывалых со времен древности масштабов выражения социальной функции монументального искусства.

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 29.

Один из крупнейших русских теоретиков XVIII столетия, конференц-секретарь Академии художеств П. П. Чекалевский дал такое определение функциям монументального искусства: «Предмет, какой скульптура со стороны нравственной себе предполагает, есть тот, чтоб сделать на веки незабвенною память великих людей, представляя нам в них пример добродетели: ибо мы видим в статуе Императора Петра Великого знаменитой почтения памятник, воздвигнутый, яко благодетелю отечества»<sup>1</sup>. Типичным примером монументальной скульптуры может служить памятник Минину и Пожарскому в Москве работы И. П. Мартоса (ил. 19). В посвященном ему альбоме со вступительной статьей А. Л. Кагановича детально анализируются использованные скульптором позы, жесты фигур, их костюмы, атрибуты, раскрывающие содержание памятника. Жест простертой над площадью руки Минина словно расширяет реальные границы скульптурной массы монумента. Обращенный к Пожарскому, он адресован толпам людей, призываемых на защиту Отечества. Этот жест служит средством объединения зоны, образуемой двумя фигурами, и пространством Красной площади.

А. Л. Каганович акцентирует внимание на роли пьедестала в общем образном решении монумента, пишет о том, как настаивал И. П. Мартос на применении именно гранита, а не мрамора, на необходимости использования монолитного, единого блока, дополненного бронзовыми рельефами, не только более детально раскрывающими содержание памятника, но и своим материалом, размерами, ритмом пластических форм способствующими созданию целостного художественного образа монумента<sup>2</sup>.

История создания и бытования памятника Минину и Пожарскому, его высочайший уровень художественного обобщения позволяют в рассказе о нем затронуть еще один важный аспект, связанный с его мемориальной функцией. Сооруженный в честь героев народно-освободительной вой-

<sup>1</sup> Чекалевский, П. П. Рассуждение о свободных художествах... — СПб., 1997. — С. 39.

<sup>2</sup> Каганович, А. Л. Скульптор Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. — М., 1990. — С. 112–113.

ны 1612 г., он стал и символом победы 1812 г. над наполеоновской армией. Аналоги мы можем увидеть и в других выдающихся произведениях монументального искусства.

Монументальная скульптура может существовать и в формах рельефа, когда значительность раскрываемой ею темы, глубина художественного обобщения, масштаб всего изображения превалируют над архитектурной формой, подчиняют ее. Примером такой парадоксальной ситуации служит Пергамский алтарь, массивный Большой фриз которого, выполненный в технике горельефа, выступает в качестве пьедестала для более легкого архитектурного завершения.

**Монументально-декоративная скульптура** функционально определяется уже самим ее названием. Обладая качеством монументальности, она играет преимущественно декоративную роль: например, скульптура парковая или орнаментальная, украшающая фасады зданий.

По своей мемориальной функции и образному строю наиболее близка монументальной *надгробная скульптура*, которая иногда рассматривается как самостоятельная типологическая группа. Она обычно связана с архитектурными элементами, имеющими не только конструктивное, но и символическое значение (стела, пирамида, обелиск, саркофаг, колонна).

Особенно очевидна общность мемориальной скульптуры с монументальными сооружениями в так называемых *мемориалах*, грандиозных *архитектурно-скульптурных ансамблях*, посвященных памяти жертв Первой и Второй мировых войн. Они обладают сходными функциями, призваны утверждать значительные социальные идеи, служить основой организации большого пространства исторической зоны.

Памятник героическим защитникам Ленинграда, созданный архитекторами С. Б. Сперанским, В. А. Каменским и скульптором М. К. Аникушиным, замыкает одну из центральных магистралей города — Московский проспект (ил. 26). Сооруженный на месте, где проходил рубеж обороны в годы Великой Отечественной войны, он является не только мемориалом, но и открывает въезд в город со стороны Москвы. К Пулковским высотам обращены скульптур-

ные группы, доминирующие в его образной концепции. Со стороны города видны лишь обелиск и стена, облицованная гранитом. Бронзовые скульптуры, изображающие защитников города, размещены в двух пространственных зонах, образованных архитектурными объемами, и строятся в смысловом и композиционном соответствии с ними, раскрывая символическое значение обелиска, формы разорванного кольца и пантеона.

Многофигурные группы «Фронт и тыл» не только воплощают образы ленинградцев, прорвавших кольцо блокады, но уже самим композиционным строем, ритмом нарастающего от центра движения создают общий эмоциональный тон, созвучный ритму подъема по пологим ступеням к подножию обелиска, у основания которого на прямоугольном пьедестале установлены фигуры рабочего и воина. Эти изображения более монументальны, хотя решены в единой для всей скульптуры ансамбля, свойственной М. К. Аникушину пластической манере. Монументализация образов достигается за счет четкой масштабной соотнесенности с архитектурным пространством, размером и пропорциями его членений, симметричности постановки диагонально расположенных фигур, передающих не внешнее движение, но потенциальную возможность его.

Олицетворением трагедии города, осмысленной и воплощенной скульптором как трагедия человечества, стала композиция в центре нижнего круглого зала (ил. 27). Не случайно ее обычно называют «пьета», отдавая тем самым дань высочайшему уровню художественного обобщения, достигнутому в этом произведении М. К. Аникушиным.

Более интимно содержание надгробных сооружений, посвященных памяти отдельного человека. Расцвет мемориальной скульптуры в России приходится на конец XVIII — начало XIX в., когда в этой сфере работали такие мастера, как Ф. Г. Гордеев, И. П. Мартос, М. И. Козловский. Их произведения отличаются типологическим многообразием, широтой использования изобразительных мотивов, глубиной художественного воплощения мемориальной темы. Эволюция надгробия в пределах этого периода отражает общее изменение соотношения скульптурных и архитек-

турных форм эпохи классицизма. Примером в этом отношении могут служить произведения Ф. Г. Гордеева, исполненные для семьи Голицыных.

Памятник Н. М. Голицыной (1780, Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве) представляет собой рельеф с фигурой плакальщицы на нейтральном фоне, не разработанном в глубину, хотя присутствующие в нем архитектурные и декоративные элементы изображаются по законам линейной перспективы.

Следующий памятник — А. М. Голицыну (1788, Благовещенская церковь Александро-Невской Лавры) является архитектурно-скульптурной композицией, увенчанной профильным портретным медальоном. Аллегорические фигуры, включенные в нее, строятся в соответствии с принципами классического античного рельефа. Их формы становятся плоскими в соответствии с архитектурными членениями, которые образуют пространственные планы, находящиеся в «золотом» отношении друг к другу.

В памятнике Д. М. Голицыну (1799, Голицынская больница в Москве) связь между отдельными его частями — обелиском, расположенным на его фоне на цилиндрическом постаменте мраморным портретным бюстом и представленными в сложных позах аллегорическими фигурами — оказывается весьма непростой. Потребовалось специальное «объяснение к экспрессии», которое было установлено рядом с надгробием, явившимся смысловым и композиционным центром Голицынской больницы.

Монументально-декоративной называют и скульптуру, непосредственно связанную с архитектурными сооружениями, украшающую, декорирующую их. Пластика на фасадах зданий или на стенах и потолках в интерьерах служит важнейшим средством раскрытия значения постройки, создания ее единого, синтетического по своему характеру художественного образа. Ансамбль Адмиралтейства в Санкт-Петербурге может служить одним из наиболее ярких примеров взаимодействия скульптурных и архитектурных форм. Темы единения стихий Воды, Земли и Неба и утверждения России как морской державы раскрываются средствами монументально-декоративной скульптуры через

аллегория, ретроспективную аналогию, исторический (в понимании конца XVIII — начала XIX в.) рельеф. В расположении скульптуры сохраняется идущий от древнерусской традиции иерархический принцип, а ее объемно-пластическая моделировка и степень обобщения форм обеспечивают «прочтение» сюжетов зрителем на значительной высоте.

*Парковая скульптура* как особая разновидность монументально-декоративной бывает представлена статуарными аллегорическими и мифологическими изображениями, бюстами, произведениями анималистического рода, декоративными вазами, а порой беспредметными пластическими формами. Иногда функции парковой скульптуры придают бронзовым отливкам или мраморным копиям с произведений античного искусства, первоначально игравших совершенно иную роль, создававшихся для восприятия в иной пространственной системе. Достаточно напомнить скульптуру в ансамбле 12 дорожек Павловского парка или Большого каскада в Петергофе.

В начале XVIII столетия в России начинают появляться сочинения европейских авторов по вопросам паркостроения и использования скульптуры в садах. В них содержатся обстоятельные рекомендации относительно формирования ансамблей за счет размещения статуй и бюстов, объединенных общей сюжетно-тематической программой. Аллегорические и портретные мраморные бюсты, станковые по своему характеру, но обладающие качествами декоративности, образуют в Петровскую эпоху на площадках Летнего сада в Санкт-Петербурге циклы, призванные осуществлять преимущественно просветительную функцию, впоследствии утраченную и замещенную в силу исторических условий декоративной, гедонистической и мемориальной.

В XX в. взаимоотношения объемного искусства с окружающим пространством становятся многообразными, сложными и непосредственными одновременно, что приводит к появлению так называемой *энвайронмент-скульптуры* (от *англ.* *environment* — окружение, среда), рассчитанной на слияние окружающей среды с художественным объектом, на вовлечение зрителя в пространство произведения искусства. Уличная скульптура утрачивает пьедестал, имитиру-

ет реальную среду, как, например, расположившиеся на скамье в сквере или на бульваре белоснежные фигуры в натуральную величину американского художника Джорджа Сигала, приглашая нас, прохожих, к непосредственному контакту с собой, а на одном из автовокзалов Нью-Йорка можно пристроиться в очередь, ожидающую посадки на автобус (ил. 28). Собственно, только однотонный цвет этих персон служит гранью, отделяющей их от мира живых людей.

Иногда пьедестал редуцирован до низкого плинта, что тоже отчасти стирает границу между реальностью и искусством. Вспомним в этой связи шемакинский памятник Петру Великому в Петропавловской крепости (ил. 30) — неслучайно касание его поверхности руками уже стало традицией, якобы приносящей удачу и счастье.

Энвйронмент-скульптуры «Клетки», созданные французенкой Луиз Буржуа в последние двадцать лет ее долгой жизни, т. е. на рубеже XX–XXI вв., представляют собой феномены двойного перехода: от монументального искусства к станковому и от интимного внутреннего мира художницы к ощущениям и размышлениям зрителя о перипетиях пребывания человека в этом мире. Каждая «Клетка» (всего их около 60) — это уникальный микрокосм, наделенный индивидуальными чертами и охватывающий широкий спектр эмоций и ассоциаций. Для их создания Буржуа использовала найденные объекты, предметы своей повседневной жизни (одежду, ткани, мебель) и собственно скульптурные произведения, помещая их в характерные архитектурные ограждения, которые играют роль своеобразной клеточной мембраны, одновременно защищая хрупкий художественный баланс «Клетки» от окружающего ее реального мира и делясь со зрителем сокровенным: воспоминаниями о непростом детстве художницы, о ее сложных взаимоотношениях с родителями, о страхах и радостях, пережитых ею на протяжении почти века: 1911–2010 — годы ее жизни.

**Станковая скульптура**, получившая свое название от скульптурного станка, на котором она создается, предназначена для установки в общественных и частных интерьерах.

При этом порой она отличается от монументальной лишь размерами, хотя по сути своей образует особую разновидность и должна обладать самостоятельными, присущими только ей качествами и выразительными средствами.

Во второй половине XIX — первой половине XX в. модели монументальных произведений или их уменьшенные копии часто служили настольными украшениями. Предметный мир письменного стола того времени, с его массивным чернильным прибором, в оформлении которого широко использовались элементы ордерной архитектуры, с миниатюрами или фотографиями в рамках — это особый мир, в пределах которого сохранялась масштабная соотносительность скульптуры с окружающими ее вещами.

Отличительные качества станковизма далеко не исчерпываются размерами произведения. Рассчитанная на восприятие с близкого расстояния, станковая скульптура требует от автора детального анализа форм, их более тонкой моделировки, особого внимания к фактуре материала, способам его обработки, но главное — станковому произведению в наиболее полной мере доступно осуществление одной из важнейших функций изобразительного искусства — общение со зрителем.

Станковая скульптура обычно не предназначается для определенного интерьера, однако сюжет и размер определяют условия ее экспонирования. Примерами станковых композиций могут служить многочисленные скульптурные группы Е. А. Лансере, изображающие всадников, скачущих воинов, охотников. В этих произведениях, явившихся порождением социально-исторической ситуации России конца XIX столетия, наглядно прослеживается их соотносительность с общим масштабно-пропорциональным строем интерьеров того времени, стилем эпохи, когда станковизм становится одной из определяющих его характеристик.

«Амур» Э.-М. Фальконе (ил. 11), исполненный для будуара мадам де Помпадур в середине XVIII в., получил очень широкое распространение, будучи тиражированным в бисквитном фарфоре и мраморе не только в свою эпоху, но и впоследствии. «Фальконетов мальчишка» оказался созвучным, сомасштабным и своему времени, и XIX, и XX столе-



тиям. Он вполне органично может существовать и сегодня, и не только в музейной экспозиции. Этого нельзя сказать о многих станковых работах, отягощенных конкретными приметам своего времени, как, например, «Крестьянин в беде» М. А. Чижова или даже антиклизированным, героизированным произведениям, подобным «Русскому Спеволу» В. И. Демут-Малиновского. Они воспринимаются лишь в музейных условиях. Это свидетельствует о наличии в работе Э.-М. Фальконе особых качеств, необходимых именно для станковых скульптурных памятников: будь то выбор темы, сюжета, героя или его трактовка, выражающихся в позе, жесте, детальном анализе форм, в проработке поверхности.

Качествами станковизма может обладать и рельеф. Вспомните восковые рельефы Ф. П. Толстого. Они рассчитаны на восприятие с очень незначительного расстояния, предназначены для рассматривания вблизи, для того, чтобы держать их в руках и не только понять сюжет, но и увидеть тончайшую моделировку форм, почти живописные переходы от одного плана к другому. При этом следует отметить роль темы, определяющей пластическое решение, преобладание в одних случаях графического, а в других — живописного начала.

Не случайно героическая тема войны 1812 г. впоследствии была столь органически повторена в уменьшенных (медали) и увеличенных (рельефы Александровского зала Зимнего дворца) вариантах, в то время как рельефы античного цикла существуют в наследии Ф. П. Толстого на уровне лишь блестящей интерпретации, пластической иллюстрации «Одиссеи» Гомера.

Таким образом, далеко не всякое станковое произведение доступно изменению размера, подобно тому, как утрачивает свои художественные качества памятник монументальной скульптуры, будучи уменьшенным. Вот почему столь отличны станковые композиции скульптурных групп коневожатых П. К. Клодта от повторений его монументальных композиций для Аничкова моста, исполненных другими авторами. Они различаются как оригиналы и уменьшенные копии.

По преимуществу станковым жанром является портрет, но условия его бытования весьма сложны. В том случае, когда представленный в нем персонаж достаточно широко известен, по прошествии времени начинает преобладать мемориальная функция. Иногда, через века или даже тысячелетия, в памяти потомков сохраняется имя модели, а не автора. Вспомните портреты Перикла, Сократа и т. п. Они сомасштабны человеку по многим параметрам, начиная с размера, а потому адекватны интерьеру любой эпохи. Они станковые не только по размерам, способу моделировки поверхности, но и по своей функции.

Как особая разновидность станковой скульптуры выделяется *мелкая пластика*. Функции ее достаточно широки: от амулетов-оберегов древнейших времен до современных настольных украшений. В это понятие не совсем справедливо включают иногда и миниатюрные произведения глиптики (резьбы на камне), камеи (на многослойных камнях или раковинах), инталии (на камнях с углубленным изображением), металлические плакетки и произведения нумизматики. Все это особая область скульптуры, во многих отношениях связанная с декоративно-прикладным искусством, требующая и от художника, и от зрителя отношения к ней не просто как к мелкомасштабному рельефу, но как к самостоятельной области пластического творчества.

На первый взгляд, такое чрезвычайно богатое разнообразие предметов объединяет в единый вид скульптуры лишь их небольшой размер, однако это — не единственное качество, которое они разделяют друг с другом. Хотя и как произведения искусства они могут быть весьма различны, всем им свойственны такие родовые качества ваяния, как монументальность, лаконичность и лапидарность. Даже в тонко выделанных медалях, где микроскопический перепад рельефа способен создать иллюзию пространственной глубины, натура, как правило, подвергнута обобщению высокой степени. Недаром часто изображаемая на лицевой стороне (аверсе) медали голова какой-нибудь значительной персоны, в честь которой она выбита, обычно представлена в профиль, как в древнеегипетском рельефе: такая композиция и наиболее характерна, и величественна одновре-

менно. Обратная сторона (реверс) как бы существует отдельно, сама по себе, но это ложное представление, — уникальность медальерного искусства и состоит в строгом единстве смотрящих в разные стороны образов, где часто в художественном отношении большую роль играет поясняющая надпись.

Палеолитические фигурки, цилиндрические печати Древней Месопотамии, античные геммы (камеи и инталии), византийские небольшие иконы и японские наэцке, вырезанные из кости (ил. 6), — все эти и подобные им скульптурные миниатюры обладают триединой сущностью: практической идеей, эстетическим значением и, что особенно важно и характерно именно для мелкой пластики, некоей особой интимной ценностью для обладателя уникальной вещи.

## ЖАНРЫ СКУЛЬПТУРЫ

Подобно другим видам изобразительного искусства скульптура в зависимости от типа художественного образа — состава родовых образных элементов и их структуры, а значит, предназначения (функций), содержания (предмета изображения) и способа его преобразования дифференцируется по жанрам. Деление это достаточно условно. Так, городской монумент может представлять собой отдельно стоящую фигуру портретного или аллегорического характера, конный памятник, скульптурную группу. В монументе или надгробии часто сочетаются круглая портретная скульптура, поясняющий ее значение исторический рельеф, декоративная геральдическая композиция, аллегорические фигуры. Памятники городские и надгробные в большинстве своем являются полиструктурными жанрами.

В монументально-декоративной сфере жанровые возможности не менее широки. Но, пожалуй, только станковая скульптура способна во всей полноте отобразить основные родовые образные элементы, хотя некоторые из них могут быть воплощены лишь посредством аллегии или ассоциативных связей. Например, художественный образ Природы в работе Голубкиной «Березка».

В христианской религии первые упоминания о скульптуре мы встречаем в Библии. Уже там четко разграничиваются понятия «священное изображение» и «идол». Священными изображениями ангелов был украшен Ковчег Завета, функцию защиты нес созданный Моисеем Медный змий, как прообраз распятия Иисуса Христа. «Идола» — златого тельца изваяли себе иудеи взамен истинного Бога.

Отношение Православной церкви к скульптуре достаточно сложно. До недавних пор считалось, как отмечали еще иностранные путешественники, посещавшие русские земли в XVII в., что скульптура на Руси была запрещена, а потому не получила развития до Петровского времени. Впоследствии историками искусства часто цитировался указ Синода 1722 г. Только исследования Г. К. Вагнера, сумевшего выявить закономерности эволюции скульптуры в Древней Руси, позволили увидеть в разрозненных, случайно сохранившихся памятниках основные вехи развития этого вида искусства «от символа к реальности», понять принципы формирования метасистемы жанров Владимиро-Суздальской Руси, объективную необходимость возникновения новой системы в другом регионе — Новгородских землях, оценить путь этого вида искусства в Московском княжестве.

Жанры русской скульптуры Нового времени формировались, как и в других видах искусства, под несомненным европейским влиянием. Мало того, пожалуй, именно в области скульптуры это влияние особенно очевидно, но непосредственные плоды его сказываются лишь во второй половине XVIII столетия, когда сформировалась собственно русская национальная скульптура Нового времени. Меры, предпринимавшиеся в Петровскую эпоху для развития светского искусства, касались скульптуры в той же степени, что и других видов искусства.

Однако если практика пенсионерских поездок в живописи дает нам имена И. Н. Никитина и А. М. Матвеева, ученичество у приезжих иностранных художников — Алексея и Ивана Зубовых, прославивших русскую гравюру, то пенсионеры-скульпторы становятся лишь «пьедестальных дел мастерами», а из мастерской К.-Б. Растрелли не выходит ни одного достойного ученика. Скульптурные формы в

это время органически развиваются в сфере религиозного искусства, в иконостасной резьбе.

Вторая половина XVIII столетия в теоретических сочинениях, издававшихся «в пользу воспитанников Академии художеств», дает нам изложение четко разработанной жанровой системы в живописи, что же касается скульптуры, то, согласно определению Совета Академии, — «все роды скульптуры есть отрасли скульптуры исторической». Закрепленная организацией соответствующих классов: большого исторического рода, домашних упражнений, цветов и плодов, портретного и т. п. в живописи, в скульптуре эта система столь последовательно не закрепляется; существуют лишь классы статуйный и орнаментальный. Но творческая практика русских скульпторов свидетельствует о широте жанрового диапазона их творчества, отвечавшего социальным заказам.

При всей относительности границ, в монументальной, монументально-декоративной и станковой скульптуре по аналогии с живописью, обладающей более четко выраженной системой жанровой дифференциации, могут быть выявлены следующие *жанры*: *исторический* (включающий мифологические и библейские темы), *батальный*, *аллегорический*, *бытовой*, *портретный* (с его многочисленными типологическими вариантами), *анималистический*. Кроме того, в произведениях скульптуры порой присутствуют элементы *пейзажа* и *натюрморта*. Последний в начале XX в. становится самостоятельным жанром: так искусство отреагировало на «крушение долго существовавших до этого ренессансных антропоцентрических представлений о мире, осознание его единой материальности, пронизывающей все формы бытия и равноправно воплощающейся в человеческом теле и предмете»<sup>1</sup>. Иногда в особый *жанр фрагмента* выделяют скульптуру, изображающую отдельные части человеческой фигуры, непортретные головы, торсы.

Все эти вопросы рекомендуется излагать учащимся не изолированно, а на конкретных примерах, с привлечением

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 23.

аналогий, сравнений с произведениями того же мастера, чтобы определить место памятника в его творчестве, с работами его современников или с памятниками, в основе создания которых стояли близкие функциональные задачи, имелись общие иконографические источники.

Когда анализируют «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (ил. 12), обычно упоминают памятник Петру К.-Б. Растрелли как пример другого стилистического и авторского решения. Непременно называются наиболее значительные конные монументы, созданные в европейских странах (памятник Людовику XIV Л. Жирардона в Париже, Великому курфюрсту А. Шлютера в Берлине). «Медный всадник» сравнивают с изображением Марка Аврелия, поскольку именно это произведение, рекомендованное Э.-М. Фальконе в качестве образца, побудило его к написанию теоретического трактата «Наблюдения над статуей Марка Аврелия». Памятник Филиппу IV П. Такка приводится в качестве аналога общего композиционного решения статуи, изображающей всадника на вздыбленном коне.

Иногда рассматривают другие примеры, из области не только скульптуры, но и живописи, графики. Особое внимание уделяется трактовке головы Петра; тогда речь идет о работе М.-А. Колло, о прижизненных и посмертных портретах императора.

Аналоговый материал привлекают или при анализе отдельных жанровых аспектов произведения, или единым блоком, но именно через сравнение наиболее наглядно может быть продемонстрирована уникальность рассматриваемого памятника, выявлены присущие именно ему особенности. Путь сравнительного анализа наиболее удобен и для искусствоведа, и для слушателя, поскольку именно он составляет основу оценочного суждения человека в процессе восприятия окружающего мира. Однако уже в кратком перечне аналоговых примеров, используемых специалистами при рассмотрении памятника Петру I Э.-М. Фальконе, со всей очевидностью предстает проблема их выбора, а также трактовки, поскольку одни и те же факты интерпретируются различными авторами по-разному. Так, работа Э.-М. Фальконе на Севрской фарфоровой мануфакту-

ре в одних случаях рассматривается как пример удивительной прозорливости Д. Дидро, сумевшего увидеть в мастере мелкой пластики будущего гениального автора монумента, а в других — служит объяснением достаточно органичного существования памятника в многократно уменьшенном размере, в роли настольного украшения. Таким образом, разговор об одном произведении монументальной скульптуры позволяет коснуться и проблемы монументальности и станковизма, и жанрового взаимодействия, и межвидовых связей изобразительного искусства.

Одним из наиболее распространенных жанров скульптуры является *портретный*. Истоки формирования скульптурного портрета связаны с заупокойным культом, но на протяжении тысячелетних путей развития он обрел полифункциональность, воплощаясь в многочисленных типологических вариантах, так что правильнее будет говорить о портрете как разветвленной системе близких жанров — *жанровой ассоциации*.

Классификация скульптурного портрета весьма сложна. Это не только *голова, бюст, погрудное изображение или фигура*. Портрет может быть *натурным* и *обобщенным*, а также *костюмированным*: *аллегорическим* (как олицетворение отвлеченного понятия), *мифологическим* (в образе мифологического героя), *историческим* (в виде известного исторического персонажа). Термином «исторический портрет» называют жанр, в основе которого лежит образ реально существовавших лиц, чья иконография за давностью лет художнику неизвестна, поэтому является плодом его фантазии или следования сложившимся на сей счет представлениям. Иногда черты портретности передаются только в лице, а костюм, поза, жест изображаемого персонажа достоверными, исторически выдержанными не являются. Портрет может существовать в форме круглой скульптуры или в рельефе, обуславливающим преобладание его мемориальной функции. Помимо самостоятельной роли, скульптурный портрет часто присутствует в надгробии, историческом рельефе, городском монументе, а иногда изменяет функциональные акценты. Так, бюст Н. И. Панина, создан-

ный И. П. Мартосом для фамильной галереи в усадьбе Дугино, впоследствии был воспроизведен в надгробии.

Широко известны слова русского скульптора Ф. И. Шубина о том, как обидно ему считаться портретным мастером. В его время ведущим считался *исторический жанр*, включавший изображение собственно исторических событий, библейских и мифологических сюжетов.

На исторические темы исполняли в рельефе свои работы скульпторы, обучавшиеся в Императорской академии художеств и претендовавшие на получение большой золотой медали, которая давала им право на пенсионерскую поездку в Италию и Францию.

Не случайно исторический жанр наиболее полно выражается в формах рельефа. Этот способ воспроизведения позволяет изображать многофигурные сцены, передавать элементы природной и городской среды или интерьера, в которых представлены герои. Особенно широки в этом отношении возможности «живописного», или перспективного, рельефа. Свидетельством могут служить знаменитые трети двери Флорентийского баптистерия работы Л. Гиберти (ил. 4). Почти 30 лет работы над ними привели к созданию произведения, высоко ценимого многими поколениями художников. У вас тоже есть возможность посмотреть на них, точнее, их отлив, установленный на Казанском соборе и поражающий глубиной детального анализа пластической формы.

*Батальный жанр* обретает особую актуальность в Петровскую эпоху, одним из наиболее значительных памятников которой стала модель триумфального столпа, украшенного, подобно колонне Траяна (II в. н. э., Рим), циклом рельефов, среди которых баталия занимает главенствующее место. Победам русской армии под предводительством А. Г. Орлова в турецкой кампании посвящены рельефы Чесменской колонны в Царском Селе.

*Аллегория* — один из древнейших жанров скульптуры. Посредством аллегии осуществлялась персонификация отвлеченных понятий, при этом весьма значительная роль в аллегорических изображениях принадлежала атрибутам, благодаря которым она в первую очередь узнавалась. Алле-



горические изображения представлены практически во всех разновидностях скульптуры. Они включаются в композиции монументов, а иногда и составляют их основу; широко используются в мемориальных ансамблях, надгробиях, в системе декора фасадов и интерьеров дворцовых и культовых сооружений различных эпох. Аллегорическая скульптура, в силу своей жанровой специфики, органически воспринимается как в регулярных, так и в пейзажных парках. Она может быть представлена одной фигурой, скульптурной группой или целым ансамблем, олицетворяющим добродетели, времена года или дня, как, например, в Летнем саду Санкт-Петербурга.

*Бытовой жанр* ранее мог существовать только в станковых формах скульптуры, ибо чужд монументальному искусству с присущим ему пафосом гражданственности. Этот жанр требует развитой повествовательности изображения, а потому для своего воплощения вынуждает авторов обращаться к использованию многочисленных деталей и атрибутов или к введению в композицию нескольких фигур. Хотя теперь, в связи с выходом на авансцену культуры повседневности, монументализации могут быть подвергнуты и рядовой «Фотограф», и кадр ставшего классикой кинофильма с портретными изображениями известных актеров в конкретных ролях, где в вечный материал оказываются переведены преходящие приметы эпохи — вещи, костюм, фрагменты интерьера. Образы подобного рода тесно связаны с широким распространением в XX в. энвайронмент-скульптуры, о которой шла речь в предыдущем разделе.

Однако первые примеры бытового жанра в скульптуре мы находим еще в искусстве Древнего Египта. Это фигурки слуг, предназначенные согласно ритуалу погребения для гробниц фараонов. Уникальное в своем роде явление представляют рельефы триумфальной колонны императора Траяна, упоминавшейся в связи с развитием батального жанра. Огибающая ее спиралью лента скульптурных изображений фиксирует не только военные сражения на Дунае, но и мелкие бытовые сцены и детали. Отдельные элементы бытового жанра встречаются в рельефах эпохи Возрождения, но лишь с середины XIX в. он получает достаточно широкое

распространение, отражая общий интерес того времени к социально-бытовой проблематике. Кроме того, скульптура в то время испытывает определенное влияние со стороны литературы и живописи, пытаясь им подражать, что особенно хорошо видно на примере отечественного искусства второй половины позапрошлого столетия.

*Анималистический жанр*, связанный в своих истоках с древнейшими религиозными культами Египта, Ассирии, Вавилона, Индии, Китая, в европейской скульптуре Нового времени получил достаточно ограниченное распространение. Это главным образом памятники скульптуры малых форм или органически включающиеся в природную среду произведения декоративного плана. Блестящим мастером анималистического жанра был П. К. Клодт, прославившийся своими изображениями коней. Пьедестал его памятника И. А. Крылову, столь любимый детьми, воспроизводит зверей всех пород с почти натуралистической точностью.

## ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СКУЛЬПТУРЫ

Как уже отмечалось в самом начале главы, при анализе скульптуры применяется тот же понятийный аппарат, что и в отношении других видов искусства, однако здесь привычные термины: *композиция, силуэт, движение, ритм, светотень, фактура, цвет* — имеют свои оттенки смысла.

*Композиционное построение* — одно из важнейших художественных средств скульптуры. Здесь следует говорить и о вопросах композиции городского монумента, призванного раскрыть образ великого героя или события, о специфике однофигурной, двух- или многофигурной композиции. И об особенностях композиции парковой, надгробной, станковой интерьерной скульптуры, мелкой пластики, портретного бюста, исторического, декоративного или портретного рельефа, словом — функции произведения, определяющей его жанровую принадлежность. В пределах решения общих функциональных задач и ведутся мастером поиски *композиции — расположения скульптурных масс в пространстве.*

Скульптура Древней Греции дала миру примеры почти всех основных композиционных приемов построения фигуры в пространстве, варьирующихся на протяжении столетий. Так, одним из наиболее значительных достижений греческой классики, не утративших своего значения по сей день, по праву считают продемонстрированное Поликлетом в его канонической статуе «Дорифора» («Копьеносца») (ил. 2) изображение внутреннего движения спокойно стоящей фигуры. Сложное перекрестное расположение членов тела, когда оси плечевого и тазового пояса образуют при пересечении острый угол, — *хиазм*, в сочетании с *контрапостом* — такой постановкой ног, при которой одна, опорная, нога принимает на себя основную тяжесть корпуса, тогда как другая, свободная, расслаблена и слегка отставлена, способствует созданию эффекта подвижного, но устойчивого балансирования, достигаемого минимальными мускульными усилиями. Тогда же в скульптуре на практике был выведен своего рода закон, предписывающий фиксировать не само сложное, многосоставное движение, а мимолетный момент перехода двигающейся фигуры из одной его стадии в другую, чтобы зритель мог мысленно представить себе и предшествующее, и последующее положение тела в пространстве, причем в динамике, что можно наблюдать, например, в статуе Мирона «Дискобол».

Менялись герои, одежды, пропорции фигур, эволюционировали пластические средства, характер обработки поверхности; каждая эпоха, каждый стиль создавали свои художественные образы, но именно Греция стала колыбелью искусства композиции. Даже отвергнутая Средневековьем, античность тем не менее питала его культуру; возрожденная Новым временем, она вдохновляла художников своей глубиной постижения пластических возможностей человеческого тела. Неслучайно во всех европейских академиях художеств во все времена столь большое внимание уделялось копированию антиков. Именно в «век академий» начинается активный процесс тиражирования скульптуры. Делаются многочисленные гипсовые отливки, уменьшенные и увеличенные копии. В эпоху классицизма антиквизация выступает как основной способ художественного обоб-

щения. В скульптуре XX столетия многие значительные произведения в своей композиционной схеме также имеют аналоги в искусстве Древней Греции. Бурдель писал: «Несмотря на все попытки преодолеть воздействие мысли греков, она по-прежнему является мерилom и руководством. Все, кто желал победы над нею, признавали в конечном счете ее власть, власть порядка...»<sup>1</sup>

Итак, композиция — соотношение, взаимное расположение частей. Средствами композиционного построения изображения в пространстве являются *поза, жест, атрибуты* представляемого персонажа, позволяющие автору располагать в различных плоскостях пластические массы, создавая тем самым множество «профилей», обогащая произведение, раскрывая в каждом новом ракурсе особые возможности формы, добываясь ее целостности.

Основу скульптурной композиции составляет *конструкция*, наиболее наглядным выражением которой является каркас глиняной модели. Однако конструкция, зависящая от материала, статичная в своей сущности, не может являться носителем скульптурного художественного образа, она лишь элемент, хотя и важнейший, общего композиционного решения произведения искусства. По словам скульптора Н. В. Домогацкого, оставившего глубокое теоретическое наследие, «физическая конструкция не совпадает с художественной. Критерием является наше представление о конструктивных возможностях данного материала, не всегда совпадающее с действительностью и изменчивое. Так, обычно суживаются конструктивные возможности камня, особенно мрамора; бронзы, как правило, наоборот»<sup>2</sup>.

Обратимся к уже упоминавшемуся примеру — римским мраморным копиям с греческих бронзовых оригиналов, создатели которых вводили дополнительные опоры для достижения не только реальной физической устойчивости фигур, но и целостности зрительного восприятия мраморной формы, ибо присущее камню качество статуарности требует аде-

<sup>1</sup> Бурдель, Э. А. Указ. соч. — С. 68.

<sup>2</sup> Домогацкий, Н. В. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. — М., 1984. — С. 111.

кватной трактовки скульптурной массы. Однако порой подобные конструктивные дополнения нарушают композиционное единство памятника, его художественный образ.

В представлении современного зрителя излишними кажутся порой и некоторые поздние дополнения утраченных деталей памятников искусства прошлого. Вспомним исторические этапы реставрации античной скульптуры: от многочисленных доделок рук, носов, голов и даже включения подлинных фрагментов разных фигур в новые композиции в XVII–XVIII вв. до удаления этих дополнений в наши дни.

Современным зрителем не только обломки антиков, но и произведения скульптуры, созданные сегодня и представляющие собою изображения лишь фрагментов человеческого тела, воспринимаются достаточно органично. Причина тому — не только исторический опыт человечества, но и *композиционная завершенность* этих произведений. Однако далеко не все фрагменты антиков имеют сегодня значение памятников искусства: некоторые обладают лишь исторической ценностью. Художественная ценность фрагмента древней скульптуры, наряду с его пластическими достоинствами, детальным анализом формы или глубиной обобщения, особенностями обработки поверхности и т. д. определяется в наши дни композиционной целостностью, даже в границах утрат; его способностью осуществлять роль носителя художественного образа, порой сильно отличающегося в восприятии потомков от того, что был создан когда-то автором в законченном произведении. В связи с этим следует подчеркнуть особую роль, которую обретают условия экспонирования руинированной скульптуры или тем более ее фрагмента. Иногда она крепится на пироне, порой монтируется в обработанном насечками гипсе или устанавливается на самостоятельном пьедестале.

Функции *пьедестала* в скульптурной композиции достаточно широки. В ней, помимо своей основной роли ограничения ближайшей пространственной зоны, пьедестал отражает иерархические представления, обладает возможностями раскрыть, благодаря помещенным на нем надписям, рельефам, аллегорическим фигурам, историческим персонажам, значение памятника герою или событию.

Особенно значительна роль постамента в скульптурном портрете, когда изображается только голова человека, погрудный или поясной срез фигуры. В этом случае пропорции постамента становятся не только средством выделения изображения из окружающей среды, но и важнейшим компонентом в создании художественного образа портретируемого. Наиболее распространенным является соотношение головы и постамента в пропорции 1 : 7,5 или 1 : 8, приближающееся к реальным пропорциям фигуры человека.

Более высокий или более низкий пьедестал нарушает органичность восприятия, а потому нуждается в более детальной композиционной и пластической разработке как художественного обоснования. Размеры и форма постамента бюста в не меньшей степени, чем особенности трактовки лица (портретного сходства, обобщения и детализации), диктуются его функциональной ролью настольного украшения, элемента ансамбля парадного интерьера, части надгробия, городского монумента, парковой скульптуры. В каждом случае различные задачи определяют его значение в композиции, в решении проблемы художественной условности. В мемориальных сооружениях пьедестал часто обретает роль символической доминанты, подчиняя своему пропорциональному, ритмическому и пластическому строю скульптурные изображения.

Правда, в некоторых произведениях XX в. пьедестал отсутствует. Классическим примером такого сознательного отказа как композиционного приема могут служить «Граждане города Кале» О. Родена, но и в этом произведении сохраняется граница — *плинт*, на котором размещена и в пределах которого скомпонована скульптурная группа. В определенные исторические эпохи пьедестал в скульптуре, особенно монументальной, обретает значение, почти равное главному, венчающему композицию изображению, утрачивая при этом порой свою основную организующую роль. По меткому замечанию В. А. Фаворского, «...иногда же просто нарушается рама и пьедестал, и тогда изобразительный мир вваливается в наше пространство и вступает с ним в конфликт.

Это бывает тогда, когда художник требует от произведения только образности и учитывает зрителя только как зрителя, а не как действующего человека»<sup>1</sup>.

Рассмотрение вопросов синтеза скульптурных и архитектурных форм выходит за рамки данной главы, однако, говоря о возможных аспектах анализа композиции скульптуры, нельзя не коснуться ее важнейшей сферы — рельефа, само существование которого обусловлено развитием архитектуры. Композиция рельефа, ориентированного на плоскость стены, блок пьедестала или архитектурный фон, обуславливается заданными размерами и формой. Они же определяют масштаб фигуративных или орнаментальных изображений, наконец, глубину и высоту. Тема и сюжет рельефа трактуются также в зависимости от этих основных параметров. Композиция рельефа, как и круглой скульптуры, объединяет другие выразительные средства: силуэт, движение, ритм, светотеневую моделировку форм.

Композиция скульптуры замыкается *силуэтом* — контуром, фиксирующим ее реальное физическое место в пространстве. Именно силуэт, «читающийся» на значительном расстоянии, призван выражать основное содержание памятника, его динамическую или статическую форму. Поэтому особенно значительна роль силуэта в монументальной скульптуре, силуэт наиболее узнаваем, он всегда остается в памяти, являясь важнейшим носителем образного начала. В этом отношении значительную сложность представляет для скульптора разработка двухфигурной композиции, абрис которой воспринимается как нечто единое, например, «Аполлон и Дафна» Дж. Л. Бернини или «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной (ил. 25). Они воплощают сложившиеся еще в античности иконографические типы.

Роль силуэта в рельефе в основном совпадает с ролью рисунка, но изменяется в зависимости от характера освещения и пластических особенностей формы. Сравните силуэты углубленных рельефов Древнего Египта и Греции эпохи эллинизма. Они могут служить иллюстрацией по-

<sup>1</sup> Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие. — М., 1978. — С. 395.

лярных восприятий картины мира, представлений о времени и пространстве.

Силуэт в скульптуре способен передать лишь общий характер движения, его основную направленность, зафиксированную позой и жестом, возможности которых значительно шире и далеко не всегда укладываются в границы контурного очерка силуэта.

*Положение фигуры* в скульптурном изображении является одним из способов овладения пространством и передачи движения, в котором участвует все тело. Ранее мы уже касались этой темы, но здесь хотелось бы отметить ограниченность возможностей скульптора в выборе позы анатомическими особенностями человека.

Гораздо шире диапазон *жестов*. Именно жест является важнейшим средством передачи движения в скульптуре. Посредством жестов выражает человек свои эмоции. Жесты порой оказываются правдивее слов. Язык жеста наиболее доступен пониманию. На протяжении веков и тысячелетий сформировались определенные жесты-символы, жесты-знаки: клятвы, призыва, проклятия, покаяния, скорби.

Однако в скульптуре важна не только сюжетная, но и пластическая мотивация жеста, его соотнесенность с общими формами.

Направленность, композиционная упорядоченность движения в скульптуре определяется *ритмом*.

Понятие ритма в этом виде искусства может быть рассмотрено в различных аспектах. Это ритм опорных и свободных элементов, ритм масс, создающийся за счет чередования наполненных и разряженных, облегченных форм или участков плоскости в рельефе, ритм движений, передаваемых пластическими формами, наконец, ритм драпировок, жестов, разворотов фигур в пространстве. Ритм может быть равномерным, замедляющимся или ускоряющимся, пульсирующим, как ритм биения человеческого сердца.

Особенно значительна роль ритма в рельефе.

В памятниках Древнего Египта с их ярко выраженным преобладанием графического начала она особенно велика.

Ритм является одним из определяющих выразительных средств в построении знаменитого фриза Парфено-



на, опоясывавшего все здание. Сюжет фриза — Панафинеийское шествие. Четкость его построения сродни архитектурным формам, но именно ритм то нарастающего, то замедляющегося движения, с чередующимися пластическими акцентами лишает его монотонности, вторя реальному шествию участников процессии по этому пути. Движение фриза развивается в одном направлении. Оно постепенно разворачивается по направлению к изображениям богов. Трактовка всех фигур необычайно разнообразна. Автор великолепно справился со своей задачей, создав ощущение единого потока движения, придав в то же время всем фигурам неповторимую индивидуальность и своеобразие.

Достаточно сложны *взаимоотношения скульптуры и света*. Его отражением на выпуклостях и впадинах поверхности создается светотень, обеспечиваемая особенностями моделировки формы: спокойной, с гладкой поверхностью, примером чего может служить античная греческая скульптура эпохи классики, или бурной, как бы из глубины поднимающей бугры мышц, но не разрушающей целостности произведения в работах Микеланджело. Создаваемая перепадом объемов глубокая светотень увеличивает пластическую выразительность, подчеркивает динамику форм.

Иногда в творчестве одного мастера необходимость решения различных художественных задач обуславливает, казалось бы, чуждый ему характер *моделировки формы*. Трудно сопоставима пластика таких работ М. И. Козловского, как «Поликрат» и «Спящий Амур», разделенных всего двумя годами.

Приемы светотеневой моделировки связаны с еще одним средством художественного выражения — *фактурой поверхности*. Каждый скульптурный материал обладает своей, присущей именно ему фактурой. Возможности ее весьма широки, но различные способы обработки поверхности придают ей дополнительные качества. Для мрамора это — насечки, выявляющие его кристаллическую породу, шлифовка и полировка, придающие ему прозрачность, для бронзы — чеканка и полировка. Таким образом, фактура

законченного произведения — это «материал плюс способ его окончательной отделки»<sup>1</sup>.

Время оказывает неуклонное разрушающее воздействие на фактуру скульптурной поверхности, покрывая бронзу так называемой дикой патиной, уничтожая полировку мрамора, а тем самым изменяя особенности восприятия памятников.

Даже сохранившиеся в относительно хорошем состоянии античные мраморные скульптуры, утратив первоначальную раскраску и существующие сегодня в новом качестве музейного экспоната, обрели в наших глазах иную ценность, чем в период их создания. *Цвет* придавал им качества, адекватные функциональному назначению, той роли, которую они играли в религиозных ритуалах.

Обычай подношения Афине пеплоса, ткавшегося к празднествам, находит аналогии в традициях облачения в парадные одежды католических скульптурных изображений Богоматери, в одевания «пермских богов», которым дарили «обутки». Цветом, иллюзионистической раскраской отличались «восковые персоны» XVIII в., одетые в костюмы изображаемых персонажей. Прием «одевания» нашел интересное воплощение в польской деревянной скульптуре эпохи барокко, когда фигуры драпировались пролевкашенным холстом. Затвердевшие складки золотили вместе с деревянными частями, и возникал эффект целостной, динамической по своему характеру композиции.

*Золочение* дерева и бронзы, так же как *патинирование* последней, являются важнейшим средством достижения не только декоративного эффекта, создания естественной защитной пленки, но и способом обобщения пластической формы как одного памятника, так и целого скульптурного ансамбля. Ведь именно благодаря применению позолоты столь органично воспринимаются установленные на Большом петергофском каскаде отливки с произведений античности, «Вакх» Микеланджело, работы русских скульпторов конца XVIII — начала XIX в. Цвет золота как бы нивелирует особенности отдельного памятника ансамбля, отдаляя его

<sup>1</sup> Головин, В. П. Указ. соч. — С. 91.

от зрителя, создавая дистанцию, подобно пьедесталу, который, как рама картины, вычленяет скульптуру из окружающего предметного мира.

Закончить разговор о выразительных средствах скульптуры и, в частности, о цвете хотелось бы словами крупнейшего советского искусствоведа Б. Р. Виппера: «Совершенно бесцветной скульптуры вообще не существует: каждый, даже одноцветный материал, обладает своим тоном, который участвует в воздействии статуи: существует красный или серый гранит, зеленый базальт, черный долонит; даже мрамор бывает голубоватого или желтоватого оттенка, даже бронза отличается или зеленоватой, или бурой патиной. Гипсовые отливки именно потому кажутся такими безрадостно голыми, что не имеют никакого тона. С другой стороны, цвет в скульптуре не должен быть самоцелью, но только средством»<sup>1</sup>.

#### **АНАЛИЗ СКУЛЬПТУРЫ В МУЗЕЙНОЙ СРЕДЕ: ПОДГОТОВКА И ПРОВЕДЕНИЕ ЗАНЯТИЯ**

История развития ваяния в различных странах мира получила достаточно полное освещение в искусствоведческой литературе. Общие принципы изучения скульптуры прослеживаются в работах таких мастеров художественного анализа, как Б. Р. Виппер, М. В. Алпатов, А. Л. Каганович, В. Н. Петров, Д. Е. Аркин, Р. Виттковер, И. В. Рязанцев, В. П. Головин. Продолжают плодотворно исследовать пластику, в том числе в отношении атрибуции произведений и поисков забытых мастеров и их творений С. О. Андросов, О. В. Калугина, Е. В. Карпова, О. А. Кривдина и др. Их книги и статьи могут служить своего рода учебными пособиями для тех, кто стремится постичь основы и закономерности этого вида изобразительного искусства, научиться понимать его язык.

Путь искусствоведческого анализа памятника скульптуры обычно начинается с общей краткой характеристики,

---

<sup>1</sup> *Bunper, B. P.* Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985. — С. 100.

определения его места в городе (если речь идет о монументе) или в экспозиции музея. Иногда вводную часть анализа составляет описание произведения или его сюжета. Порой разговор начинается с обозначения роли его создателя в развитии истории искусства. Однако это всегда своеобразная экспозиция, которую дает автор анализа. Во многом она определяется характером самого произведения, но, безусловно, должна быть адекватна моменту восприятия, при фиксации которого преобладают те или иные начала, стремление передать и интерпретировать видимое или знаемое.

В ходе анализа, участниками которого становятся слушатели, осуществляется процесс вторичной по отношению к рассматриваемому произведению творческой деятельности. Памятник, продукт творчества, становится объектом эстетического восприятия, направляемого и стимулируемого путем художественной интерпретации. Особенностью ее является свобода вариаций на заданную тему: от описания рассматриваемого произведения к теоретическим проблемам, от изложения сюжета или биографии портретируемого к вопросам композиции. Или, наоборот, от общего к конкретному, особенному, индивидуальному, когда излагаются условия бытования памятника, приводятся сведения об авторе, а затем характеризуется историческая обстановка того времени, когда было исполнено произведение.

Предлагаемый порядок анализа произведения скульптуры ни в коей мере не является канонической схемой, однако в логически обоснованной последовательности в нем должны присутствовать элементы рассмотрения важнейших моментов, обусловленных специфическими особенностями скульптуры как особого вида искусства, обладающего относительной самостоятельностью развития. Общие для всех видов искусства проблемы стилистической и жанровой принадлежности произведения, его композиционного и пропорционального строя и т. д., обретают в сфере скульптуры свои неповторимые особенности.

Возможности анализа скульптуры поистине неисчерпаемы. Изучение этого древнейшего вида искусства достаточно сложно, но обращение к нему, постижение его художественных образов — это обращение человека к своей природе.

Роль и ответственность педагога, предпринимающего попытку анализа художественного произведения, необычайно велика, ибо хотя знания его учеников еще очень незначительны, именно в детском и юношеском возрасте особенно остро и глубоко образное восприятие окружающего мира во всей его целостности и многообразии. Анализ памятника искусства, в частности скульптуры, адресованный школьнику, имеет ряд принципиальных отличий от чисто научного анализа, он преследует цель — воспитать глубоко чувствующего и понимающего зрителя, а потому не набор фактических сведений о жизни художника, о технике исполнения или иконографических источниках произведения должны составлять основу рассказа. Все это лишь средства, инструменты, использование которых должно научить ребенка видеть и воспринимать произведения скульптуры, формировать в его сознании целостный художественный образ произведения как результат не только воздействия педагога, выступающего в роли интерпретатора, но и, что представляется принципиально важным, побуждаемого им процесса восприятия как сотворчества.

Необходимое условие полноценной подготовки к занятию, посвященному анализу скульптуры, — серьезное изучение источников и литературы. Особое значение имеют высказывания самого скульптора о рассматриваемом произведении, сведения об истории его создания и, что наиболее существенно, об общих проблемах искусства ваяния. Рассуждения скульптора о скульптуре необычайно важны, однако в данном случае мы сталкиваемся со сложнейшими явлениями: не только попыткой авторского истолкования проблем языка пластики, но и анализа процесса формирования художественного образа в сознании творца. В работе А. С. Голубкиной, озаглавленной: «Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора», адресованной ее ученикам, отмечены важнейшие этапы творческого процесса мастера. Теоретическое наследие ее современника, великого французского скульптора Антуана Бурделя — значительно шире и глубже, его беседы в школе Гранд Шомьер — не практическое руководство, но свободная импровизация гения. Однако оба сочинения при анализе

скульптурных произведений имеют для нас значение источников как для рассмотрения творческого наследия их авторов, так и общих проблем изучения этого вида искусства.

Понятие «источник» при анализе скульптуры, как и любого произведения искусства, достаточно широко. Оно включает, в первую очередь, сам памятник, его материал, технику и технологию изготовления, вопросы сохранности, наличие более поздних дополнений, сведения, касающиеся условий его бытования. Другую группу составляют графические и скульптурные эскизы, модели (боцетти), авторские повторения.

Литературные и архивные источники наряду с весьма редко встречающимися теоретическими сочинениями скульпторов включают их эпистолярное наследие, записки современников, отклики в периодике того времени, юридические документы, касающиеся условий заказа и его выполнения, перевода в материал, установки и т. п.

Оценки произведения потомками тоже не менее важны. Они позволяют проследить эволюцию взглядов людей последующих поколений на рассматриваемый памятник, выявить историческую динамику художественного образа в восприятии все новых поколений, ее закономерности, попытаться представить, что видели они, какие особенности выделяли, а тем самым глубже понять анализируемое произведение. Однако в контексте поставленной проблемы эти оценки и упоминания в художественной, искусствоведческой или краеведческой литературе, в записках и мемуарах и т. д. источниками не являются. Привлечение этого корпуса литературы при анализе памятника, безусловно, необходимо. Только на основе его изучения может быть выработана и сформулирована профессиональная художественная оценка, построена самостоятельная система анализа памятника. Сведения, полученные при изучении истории вопроса, могут быть использованы полностью или частично в зависимости от общего композиционного построения исследования. Некоторые из них — при рассмотрении авторского замысла, другие — при изложении сюжета, анализе художественных средств, вопросов стиля, способов художественного обобщения и т. д.

Таким образом, коснувшись некоторых, необходимых для искусствоведческого анализа аспектов, можно сделать следующий вывод: объективно существующий набор основных параметров исследования непременно присутствует в любой работе в различных композиционных комбинациях и в разной степени развития, зависящей от характера рассматриваемого произведения, специфики жанра изложения, особенностей авторского восприятия.

В ходе занятия, почувствовав, что интерес начинает ослабевать, что слушатели устали, отвлекаются, учитель должен использовать в своем рассказе примеры, занимательные эпизоды из жизни художника, истории создания или бытования произведения, которые, не нарушая изложения материала, дадут небольшой отдых аудитории и в то же время послужат дополнительным импульсом для дальнейшего развития темы. Однако лучше уже изначально стараться строить анализ памятника так, чтобы в нем чередовались различные пути подхода к сознанию и чувствам слушателей.

В качестве примера обратимся к анализу надгробия Е. С. Куракиной работы И. П. Мартоса, мраморный оригинал которого находится в Благовещенской церкви Александро-Невской Лавры, заменившая его отливка — в Некрополе XVIII в. и другая — в Государственном Русском музее (ил. 16–18). Естественно, условия экспозиции и оригинала, и отливов исключают возможность копирования их учащимися. В данном случае возможен предварительный рассказ о творчестве И. П. Мартоса, в первую очередь в области мемориальной скульптуры, о личности Елены Степановны Куракиной (1735–1768). При этом хорошо бы показать школьникам репродукции с портретов Куракиной и ее сыновей: Александра Борисовича и Алексея Борисовича, заказавших памятник и изображенных скульптором на его пьедестале. Самостоятельную тему, а возможно, и целое занятие должен составить разговор о развитии мемориальной темы в искусстве. Предварительный рассказ позволит, с одной стороны, в достаточной степени подготовить и заинтересовать учащихся, а с другой — сэкономить время занятия в музее для более углубленного рассмотрения художественно-пластических особенностей памятника.

Разумеется, лучше всего показать детям подлинник. В Благовещенской церкви он расположен так, что круговой обход невозможен, зато потом, при посещении Некрополя XVIII в. интересно вести речь о памятнике на примере отлива, установленного на его прежнем месте. Условия экспонирования мраморного надгробия Куракиной и его отлива в Музее городской скульптуры позволяют в ходе анализа затронуть такие кардинальные проблемы пластики, как роль художественных материалов, особенности восприятия скульптуры в интерьере и на открытом воздухе (в сравнении), коснуться вопросов разрушения мрамора, понятия «патина времени» и т. д.

К сожалению, далеко не всегда у педагога есть возможность работать непосредственно с оригиналом, но и гипсовый отлив хорошего качества дает широкие перспективы для серьезного, глубокого разговора о специфике скульптуры. Неслучайно многовековая традиция обучения во всех европейских академиях художеств была основана на детальном анализе и копировании слепков. Обратимся и мы к гипсовому слепку с надгробия Е. С. Куракиной из собрания Русского музея (ил. 16).

Итак, школьники вошли в зал Русского музея, где экспонируется памятник. Они уже знают, кому он посвящен, кем заказан, когда исполнен. Лучше всего сначала рассмотреть его в фас, просто объяснив значение аллегорической фигуры Благочестия, склонившейся над портретом усопшей, обратить внимание на медальон с профилем Е. С. Куракиной, форму пьедестала и украшающий его рельеф.

Затем можно начать разговор о роли портрета (ил. 17) в общем композиционном решении памятника, отметив, что профильное изображение наиболее адекватно основной мемориальной функции надгробия, подчеркнув, что портрет исполнен в ином масштабе, чем аллегорическая скульптура и рельеф, что имеет значение не только в художественном, но и в символическом плане. Следует напомнить учащимся прижизненные портреты Е. С. Куракиной и сравнить их с работой И. П. Мартоса, исполненной через двадцать лет после ее смерти, подчеркнув особенности ретроспективного портрета. Тема портретности может быть развита на примере рельефа на пьедестале, где фигуры юношей в античных



одеждах изображают не сыновей умершей, но пафос сыновней скорби и братской любви (ил. 18). Завершить тему следует рассмотрением ее в наиболее широкой постановке: надгробие как своеобразный портрет, где личность умершего характеризуется и текстом надписи, и формой пьедестала, напоминающего саркофаг, и аллегорической фигурой, и атрибутами, и, наконец, собственно портретом.

Далее уместно обратиться к рассмотрению вопроса о пропорциональном соотношении фигуры и пьедестала, напомнив истоки подобных композиций в искусстве эпохи Возрождения, а говоря о позе плакальщицы, привести в качестве аналогии и прообраза «Ночь» Микеланджело (ил. 5).

Аллегорическая фигура Благочестия, плачущая над медальоном с изображением Е. С. Куракиной (ил. 17), является основной смысловой и композиционной доминантой надгробия. Подробно анализируя ее, следует обратить внимание слушателей на то, что И. П. Мартос так разместил фигуру в пространстве, что при восприятии ее в фас зритель получает практически полную информацию, «прочитывает» сюжет, видит завершение движения основных пластических масс. Решенная объемно, скульптура развернута подобно египетскому рельефу, так, что верхняя половина тела обращена к зрителю в фас, а ноги — в профиль. Склоненная голова не дает возможности рассмотреть лицо плакальщицы, но жест скрещенных рук, опирающихся на медальон, привлекает взгляд к лицу усопшей.

Особое внимание при анализе скульптуры надо уделить драпировкам, ритму их движения, игре света и тени в перепадах объемов, контрасту в передаче фактуры ткани и обнаженного тела, их формообразующей роли в создании силуэта фигуры. Можно предложить учащимся мысленно представить расположение складок с задней стороны памятника, потом обойти его, посмотреть, как разворачивается изображение в пространстве. Учащиеся сами заметят, что со спины фигура Благочестия почти не моделирована, отсутствует детальная проработка формы, сюжетная линия произведения не получает развития. При взгляде с торцов ракурсные искажения столь значительны, что возникает необходимость отойти на большое расстояние, чтобы в угол

зрения попала вся фигура. Убедившись в этом, можно снова вернуться к месту, позволяющему видеть памятник в фас, и тогда объяснить причину такого явления традицией размещения мемориальных сооружений на фоне стены, что исключало возможность кругового обхода, сближало пластические задачи построения круглой скульптуры и рельефа. Эти реминисценции прослеживаются в надгробии Е. С. Куракиной со всей очевидностью. Их следует отметить, ибо анализ произведения ни в коем случае не должен быть только комплиментарным. Главная его задача — научить видеть и понимать скульптуру, закономерности эволюции ее типологии и пластики.

Рассмотрев размещение в пространстве и особенности построения круглой скульптуры, логично обратиться к рельефу, сравнив принципы построения изображения портретного медальона и фигур скорбящих юношей. На примере рельефа пьедестала можно предложить учащимся обратить внимание на закономерности уплощения формы. Это задание заставит их увидеть изменения в высоте рельефа при изображении различных частей фигур, осознать необходимость такого построения с учетом различных ракурсов восприятия памятника.

Разговор о пластических особенностях рельефа закономерно подведет к следующей теме: его роли в общем композиционном решении надгробия. Здесь задача педагога состоит в том, чтобы объяснить, как позы фигур рельефа на пьедестале обуславливают восприятие его общего объема по отношению к лежащей фигуре плакальщицы. Для закрепления в сознании учащихся этого достаточно сложного явления — взаимодействия архитектурных и скульптурных форм — можно обратиться к аналоговому материалу не только из области мемориальной скульптуры, но предложить вспомнить городские монументы, например, памятник Минину и Пожарскому (ил. 19). Такой прием позволит детям не только легче усвоить материал, но и немного отвлечься. Тогда возвращение к основной теме занятия позволит перейти к выводам, к обобщению основных вопросов, о которых шла речь.

В данном случае перед учителем возникает очень сложная задача: направить процесс восприятия памятника от

анализа к синтезу, формированию не только в сознании, но и душах слушателей целостного художественного образа произведения. Решить ее может постепенное «собрание» памятника, последовательное краткое напоминание обо всем сказанном и увиденном, но школьники уже устали, внимание начинает рассеиваться... Попробуйте его сосредоточить обращением к сущности мемориального произведения — теме жизни и смерти, любви и скорби. Пусть потом слушатели забудут какие-то детали занятия: дату создания надгробия или рассуждения учителя о значении жеста рук плакальщицы, но результатом процесса восприятия как сотворчества станет художественный образ произведения, обретшего в истории русского искусства значение символа. Финалом занятия может стать разговор о проблеме стиля, об антикизации как способе художественного обобщения.

Э. Панофский различал два противоположных подхода к увековечению в надгробной скульптуре памяти об умершем человеке: «перспективный», связанный с верой в загробную жизнь, как в Древнем Египте, и «ретроспективный», делающий акцент на достижениях и заслугах покойного в его земном воплощении, что было свойственно античной культуре, где вера в бессмертие души сочеталась с философским примирением с неизбежностью смерти. Первый, «перспективный», подход в преображенном виде вновь возобладал с воцарением христианства, в нем нашла свое отражение свойственная ему убежденность в том, что переход в мир иной является стряхиванием с души оков бренной плоти<sup>1</sup>. Считается, что в классицистическом памятнике обычно преобладает «ретроспективный» подход, хотя и «перспективный» никогда не бывает изжит вполне, поэтому имеет смысл рассмотреть конкретное надгробие с точки зрения меры, в которой оба указанных подхода соотносятся в нем, и в чем именно каждый из них наиболее красноречиво выражен, проявлен.

Возможны любые варианты, ибо предложенный путь рассмотрения памятника лишь один из многих. Об одном и том же произведении каждый раз вы будете рассказывать

<sup>1</sup> Панофский, Э. Этюды по иконологии. — СПб., 2009. — С. 304–307.

по-разному. Изменится ваше отношение к нему, состав аудитории, но всегда в любом профессиональном разговоре должно присутствовать стремление к прочтению вещи на ее языке. В данном случае — на языке скульптуры.

В заключение внимательно прочитайте и вдумайтесь в слова, написанные подлинно талантливым скульптором — Анной Семеновной Голубкиной. И хотя здесь она имела в виду умное всматривание желающего обучиться мастерству ваяния в натуру, природу, не менее важно и зрителю развивать в себе способность видеть истину в произведении искусства: «Если смотреть с желанием понять, то интересное в природе всегда найдется, и часто совершенно неожиданное и указующее. Мне скажут, что способность видеть врожденна и не от нас зависит. Но я наверное знаю, что способность видеть может развиться до большого проникновения. Многого мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть»<sup>1</sup>.



#### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Как изменилось восприятие статуи Венеры Таврической (ил. 3) за полтора года — со времени ее приобретения Петром I до размещения в Новом Эрмитаже при Николае I? Внесли ли что-нибудь новое в ее восприятие посетителями музея последующие полтора года?
2. Как связаны между собой тема статуи М. И. Козловского «Бдение Александра Македонского» (ил. 13–15) и свойственный искусству классицизма конфликт чувства и долга?
3. В Эрмитаже хранятся изготовленные в начале XIX в. в России по оригиналу французского мастера П. Ф. Томира «Марс» бронзовые каминные часы «Бдение Александра Македонского». Почему русский умелец решил заимствовать сюжет у статуи Козловского? Как в ней отражено время?
4. Какие именно видовые свойства скульптуры подразумевал Д. Дидро, характеризуя ее как «сильную музу, но молчаливую и скрытную»?
5. Какими органами чувств человек воспринимает скульптуру? Чем обусловлено такое восприятие?
6. Что является главным предметом изображения в скульптуре? Ее основной темой? Как это отражено в ее жанровой типологии?

<sup>137</sup> Голубкина, А. С. Указ. соч. — С. 114.

7. Почему языческие религиозные представления получили наиболее яркое воплощение в скульптурных формах?
8. Что роднит скульптуру с архитектурой? Что такое монументальность скульптурных форм? Когда и в каких терминах можно говорить о «живописности» скульптуры?
9. Почему скульптуру трудно фотографировать?
10. Чем современная скульптура, творения мастеров XX–XXI вв., принципиально отличается от более ранней пластики? Как эти отличия следует учитывать, анализируя работы современных скульпторов?
11. Как соотносятся друг с другом понятия «ваяние» и «лепка», «свободно стоящая скульптура» и «круглая скульптура», «памятник» и «монумент»?
12. Какова роль пьедестала в скульптуре? Как влияет на художественный образ скульптурного произведения его умаление или полное отсутствие?
13. Какими средствами пользуются скульпторы, чтобы передать движение?
14. Как материал участвует в создании художественного образа в скульптуре?
15. Какова тема надгробия Е. С. Куракиной работы И. П. Мартоса (ил. 16–18) в смысле «того, что положено в основу» его художественного образа?



### ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте художественный образ статуи М. И. Козловского «Бдение Александра Македонского» (ил. 13–15), используя известный вам арсенал выразительных средств скульптуры.
2. Продумайте сценарий первой встречи, знакомства школьников с «Александром» Козловского в Русском музее (ил. 13–15). Возраст ваших учеников выберите самостоятельно.
3. Приведите примеры использования традиций античной скульптуры в русском искусстве Нового времени (в аспекте «цитирования» античных фигур, поз и жестов, использования принципов руинирования скульптуры, обращения к антиквизации как способу художественного обобщения).
4. Сравните особенности восприятия отливов античных статуй Геракла и Флоры на фасадах Академии художеств, Камероновой галереи в Царском Селе и Михайловского замка.
5. Раскройте программу аллегорических рельефов Летнего дворца Петра I.
6. Определите, кого изображают статуи, украшающие Иорданскую лестницу Зимнего дворца, проанализировав костюм и атрибуты персонажей.

7. Рассмотрите специфику взаимодействия категорий «пространство» и «время» в скульптурном ансамбле Аничкова моста.
8. Сравните особенности восприятия художественного образа мраморного и бронзового портретов Павла I работы Ф. И. Шубина, мраморной и бронзовой скульптур «Мефистофель» М. М. Антокольского.
9. Попробуйте раскрыть секрет Э.-М. Фальконе — объяснить, почему и «Амур» (ил. 11), и «Медный всадник» (ил. 12) не теряют своей выразительности при значительном увеличении или уменьшении их размеров?
10. Раскройте проблему портретности в монументальной скульптуре на примере изображения исторического персонажа (Петра I, Екатерины II, А. В. Суворова, Николая I, Александра III, В. И. Ленина). Что может считаться портретным в их изображениях: лицо, фигура, поза, жест, костюм или нечто иное?
11. Объясните, какие выразительные средства пластики использовали А. М. Опекушин и М. К. Аникушин, работая над образом А. С. Пушкина.
12. Проанализируйте композиционную роль произведений русских скульпторов конца XVIII в. в ансамбле Большого каскада в Петергофе. Попытайтесь при этом выявить основные средства, определяющие единство художественного образа ансамбля.
13. Найдите в Санкт-Петербурге (или своем городе) два-три примера современных энвайронмент-скульптур и попробуйте раскрыть особенности художественного образа каждой из них.
14. Расскажите о какой-нибудь скульптуре, которая находится в вашем ближайшем окружении: в квартире (статуэтка, рельефная плакетка и т. п.), недалеко от вашего дома или в регулярно посещаемом вами интерьере поблизости, например, в вестибюле вашей станции метро. Трогает она вас за душу или оставляет равнодушным, создает вокруг себя особое художественное пространство или предстает нейтральным фоном, никак не влияя на течение вашей жизни, на ваши чувства?
15. В 2011 г. один из известнейших современных британских скульпторов-монументалистов Энтони Гормли на пресс-конференции по случаю выставки его работ в Эрмитаже высказался в том духе, что в Петербурге начала XXI в. фактически нет современной скульптуры, что, по его мнению, чрезвычайно обедняет его городскую среду. Выскажите свое мнение на сей счет: поспорьте с Гормли или поддержите его, пофантазируйте на предмет консервации или развития пластического облика Северной Пальмиры.

## «ВОЗДУХ БЕЛОГО ЛИСТА...»: искусство уникальной графики

*Один [художник] может в течение дня набросать пером на половине листа бумаги <...> нечто более прекрасное и совершенное, нежели произведение иного, делавшего его с величайшим усердием. И дар этот чудесен.*

Альбрехт Дюрер

### ГРАФИКА КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

**В** мире «свободных художеств» искусство графики занимает особое место. Обладая исключительной возможностью изображать неподвластное даже живописи и скульптуре, оно с удивительной откровенностью обнажает мысль и чувство художника, черпая свои образы прямо из его сердца.

Мир живописи или скульптуры достаточно однороден. Мир графики — многообразен и тем самобытен. Ее разновидности объединяет особая эмоциональность, проникновенность художественного образа.

Вспомним, что термин «графика» восходит к греческому глаголу *γραφο* — пишу, черчу, рисую. Приняв это за смысловую основу, обратимся к рассмотрению графических искусств как в их уникальной разновидности, чему будет посвящен наш рассказ, так и в печатной, анализу которой будет посвящена специальная глава.

Уникальная графика — проявление личного, интимного в творчестве художника. Она зародилась и существует преимущественно как искусство художника для себя, как его сокровенная творческая лаборатория. Такая графика демонстрирует, казалось бы, неизобразимое: эмоцию, чувство, мысль, дыхание души своего создателя. Хранящая тепло руки художника, хрупкая уникальная графика, с ее загадочной недосказанностью, стилистической самобытностью, тональной и цветовой условностью, способна обостренно фиксировать, подобно трепетно пульсирующей кардиограмме, первое впечатление, ощущение своего создате-

ля. Рисуя, он поэтапно следует по пути создания программного художественного произведения в диапазоне от беглой «почеркушки» до фундаментального эскиза-картона, продуманной композиции или внимательной натурной студии. Рисунок облакает плотью идею автора, формируя затайвшийся в линиях и пятнах присущий только ему художественный образ.

Уникальная графика — это *разновидность искусства графики, произведения которого создаются вручную и предназначаются для существования исключительно в единственном экземпляре.*

Подчеркнем, в определении уникальной графики естественна ссылка на создание художественных произведений в единственном, *уникальном* экземпляре, в отличие от графики печатной. В одном экземпляре выполняется и оригинал рисованной иллюстрации, карикатуры, шаржа или плаката.

Выделяя две основные разновидности графического искусства — уникальную и печатную, отметим и другую, обладающую признаками обеих. Это так называемая *оригинальная* графика. В широком смысле рукотворная авторская графика оригинальна по способу воспроизведения. Но не каждое произведение служит оригиналом к плановому репродуцированию. Поэтому важно четко обозначить понятия уникальной и оригинальной графики. Суть различий заключается в изначальной целевой установке произведения либо на существование в единственном, уникальном экземпляре, либо на обязательное последующее тиражирование. С эстампом ситуация очевидна, ибо установка на печатное размножение авторского клише здесь неперемное условие процесса создания произведения. Рисованная же иллюстрация (оригинал) выполняется в уникальной технике, ибо смысл существования иллюстрации a priori предполагает ее полиграфическое воспроизведение в книжном тираже. Вспомним иллюстрации А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1904), выполненные тушью и одноцветной акварелью, или рисунки Е. А. Кибрика к трагедии «Борис Годунов», выполненные кистью и черными чернилами в размывку (1959–1964).



Напротив, произведение уникальной графики и создается в уникальной технике и, как мы отметили, функционально ориентировано исключительно на существование в единственном экземпляре. Отступлением от общего правила являются лишь иллюстрации, рисованные для рукописной, существующей в одном или нескольких экземплярах книги, скажем, миниатюры Камаледдина Бехзада к поэме Хосрова Пехлеви «Любовь Меджнуна и Лейлы» (XV в.). Разумеется, уникальную графику можно репродуцировать, но это вовсе не является необходимостью. В самом деле, существуют циклы иллюстраций станкового характера, не предназначенные к непременно воспроизведению в тексте литературного источника и созданные безотносительно к законам книжной графики. Подобные произведения можно отнести к разряду уникальных. Таковыми, например, являются рисунки черной акварелью и углем Д. А. Шмаринова к роману А. Н. Толстого «Петр Первый» (1945).

Несколько слов о примечательной общности уникальной и тиражной графики — понятии станковизма, станковости произведения. Признаки станковизма определяются даже не столько традиционным созданием произведения на станке-мольберте. Не играет существенной роли его видовая, тематическая или жанровая принадлежность, а также и то, что станковое произведение должно обладать достаточной величиной, стилистической определенностью и формальной завершенностью. Важным общим признаком станковизма следует считать функциональную предназначенность работы к экспонированию в интерьере, как правило, в соответствующем обрамлении на стене (стенде) или специальной витрине.

Другой, возможно, основной приметой станковости произведения может считаться его сюжетная самостоятельность и завершенность развития в виде целостной композиционной структуры, что в полной мере присуще и уникальной графике.

Самоценность уникального графического произведения складывается из ряда признаков, классификацию которых мы проведем чуть позже. Но общей важнейшей особенностью его стилистики является *тонально-линейная конфи-*

*гуративность изображения, основанная на законах рисунка*, иными словами, пластическое взаимодействие пятна и линии.

Понятие рисунка двупланово, существуя как бы в двух ипостасях. В самостоятельном виде рисунок входит в графику наравне, скажем, с эстампом. Вместе с тем понятие рисунка шире понятия графики, ибо без него не обходится ни один из видов фигуративного изобразительного, декоративно-прикладного искусства и даже архитектура, в которых ему отведена роль визуализатора авторской идеи.

Если в первом случае рисунок — самостоятельное художественное явление, то во втором — всеобщий изобразительный принцип, пространственно-пластическая субстанция. Разведя эти понятия и сосредоточив внимание на уникальности рисунка как вида, мы увидим в нем предмет нашего разговора — уникальную графику.

Рисуночное своеобразие уникальной графики зависит не только от инструмента и материала исполнения. Главное в *способе* их применения, наличии в стилистике созданного с их помощью изображения так называемой *графической триады: линии, штриха и пятна*.

Многообразие уникальной графики поистине чрезвычайно велико. Она включает разнообразные произведения рисуночного характера как с ярко выраженным графизмом (контрастная черно-белая, линейно-контурная или локально-силуэтная стилизация форм), так и с богатой живописно-тональной нюансировкой, как созданные монохромным (черным, серым, белым, коричневым и т. д.) материалом, так и в сочетании нескольких, большей частью двух-трех цветов. Разнообразна по цвету и фактуре и графическая основа — бумага, чаще всего используемая в работе. Природе уникальной графики свойственны сугубо рисовальные твердые художественные материалы: графитный карандаш, «возрожденческие» серебряный и свинцовый штифты. Существуют и так называемые мягкие, сыпучие, «мажущиеся» материалы: сангина, итальянский карандаш, уголь, мел, соус, пастель. Есть и так называемые мокрые составы на водной основе: тушь, акварель, бистр, чернила, тот же разведенный водой соус.

Рассматривая уникальное графическое произведение, мы опираемся на несколько важных признаков, характеризующих его особенности и обусловленных целью и задачами, которые ставит перед собой художник. Графическое произведение, как произведение художественного творчества, отличает тот или иной *тип воспроизведения*: с натуры, по памяти и по воображению.

Графическое произведение *с натуры* создается при прямом визуальном наблюдении реально существующего объекта изображения. Таковы, например, натурные штудии, различные по тематике, технике исполнения и предназначению рисунки, воссоздающие достоверный облик конкретного предмета или явления, его фрагмента или состояния в процессе непосредственного восприятия художником. Это может быть самостоятельное произведение, чаще всего портрет, пейзаж, натюрморт или вспомогательный этюдный материал.

Особую группу уникальных графических произведений из разряда натуральных этюдов образует *учебный рисунок*: задания различной сложности, предназначенные для последовательного совершенствования профессиональных художественных навыков — ремесла художника. Учебный характер имеют длительные многочасовые рисунки с натуры (штудии), прививающие навыки глубокого анализа и тщательного моделирования формы, фактуры объекта, понимания его конструкции, законов светотени, перспективы и пластической анатомии. Вспомним прекрасные рисунки русских художников XVIII–XIX вв. А. П. Лосенко, П. И. Соколова, В. К. Шебуева, А. Е. Егорова, О. А. Кипренского, К. П. Брюллова, А. А. Иванова.

Особенностью произведений, созданных *по памяти* и *по воображению*, является то, что их рождение происходит в первом случае на основе *представлений-воспоминаний* об объекте изображения, а во втором при помощи *фантазии*. Но в обоих случаях — вне непосредственного визуального контакта с ним. Часто это произведения вспомогательного эскизного характера, разработки творческого замысла художника различной завершенности.

Графические произведения могут представлять собой станковую композицию, самостоятельный этюд, носить вспомогательный или подготовительный характер, т. е. различаться по функционально-смысловому признаку.

*Станковая композиция* обычно воплощает серьезный идейно-содержательный замысел автора, построена в целом и продумана в частностях и представляет собой самостоятельное законченное произведение. Здесь можно назвать рисунок И. Босха «Дерево-человек в пейзаже» (1503–1504), находящийся в музее Альбертина в Вене; рисунок П. П. Рубенса «Марс и Венера» (1606–1608) из Эрмитажа; хранящийся в Третьяковской галерее портрет «Человека в очках» (1905–1906) М. В. Добужинского (Ж. Сюннерберг, критик из известного в 1900-е гг. журнала «Золотое руно»); «Волхвов» П. Н. Филонова (1910) из собрания Русского музея.

К разряду *самостоятельных этюдов* следует причислить натурные рисунки, создание которых продиктовано простым желанием художника отобразить заинтересовавший его объект. В этом случае автор, как правило, стремится более или менее достоверно изобразить модель, предмет или явление. Однако мастерство и талант художника могут превратить обычный этюд в значительное по своим художественным достоинствам произведение. Тому примером может служить «Портрет Барбары Дюрер» (1514), матери А. Дюрера, из собрания Гравюрного кабинета в Берлине, рисунки лесных мотивов И. И. Шишкина, портреты выдающихся балерин начала XX в. работы В. А. Серова, один из которых мы рассмотрим ниже.

В отличие от самостоятельного этюда, *вспомогательный* этюд как раз и создается под определенный творческий замысел художника. Рисунки такого рода нацелены на укрепление и обогащение авторской идеи силой и выразительностью натурального правдоподобия, призваны содействовать разработке и конкретизации задуманного сюжета путем сбора и накопления разнообразного натурального материала. Здесь могут изображаться архитектурный и природный пейзажи и их фрагменты, артефакты, исторические и современные художнику предметы быта, костюмы, вооруже-

ние, объекты животного и растительного мира, люди и т. п. В подготовительных этюдах, изображающих какой-либо персонаж композиции, автора зачастую интересуют лишь отдельные черты внешности, характера модели, ее облачения, в большей или меньшей степени совпадающие с задуманным образом. В. И. Суриков, создавая обобщенный образ героя, например, «Стрельца в шапке» (1879) к картине «Утро стрелецкой казни» или «Странника» (1887) для «Боярыни Морозовой» (оба — в ГТГ), буквально собирал персонажи по крупицам, так как в повседневной жизни найти натуру, всецело отвечающую замыслу, почти невозможно. Нередко работа связана с изображением реальной исторической личности, когда выбор модели ориентирован на известный прототип.

К уникальной вспомогательной графике следует также отнести и графический *эскиз*. В эскизе художник разрабатывает не образ конкретного героя или какой-либо фрагмент произведения, а его общее композиционное решение, выражающее авторский замысел. Эскизная подготовительная графика — это творческая лаборатория художника. От эскиза к эскизу он последовательно добивается гармоничной сбалансированности идейно-содержательной и сюжетной линий произведения, как бы программируя необходимый ему художественный образ.

Статус вспомогательности этюдной и эскизной графики отнюдь не означает ее второстепенности. Являясь неотъемлемой составляющей художественного процесса, эти работы не только помогают понять «механику» творческого поиска, ход композиционного развития замысла, но и дарят нам замечательные примеры произведений высокой самостоятельной художественной значимости. Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на этюды апостолов к «Тайной вечере» (ок. 1495–1497) Леонардо да Винчи из собрания Виндзорской королевской библиотеки (Англия).

Несомненно, ориентация на определенный вид искусства, будь то живопись или скульптура, эстамп или архитектура, сказывается на технике, стилистике эскизно-этюдной графики. Но художник вовсе не стремится имитировать особенности, скажем, живописного мазка. Если

набросок в несколько порывистых линий намечает лишь первоначальную схему, вариант композиционного решения, как в эскизе картины Леонардо да Винчи «Св. Анна, Мадонна и младенец Христос» из того же собрания, то его фундаментальный картон на тот же сюжет с детской фигурой Иоанна Крестителя (1499–1500) из Лондонской Национальной галереи представляет готовый к переложению на язык многоцветья исполненный углем тональный рисунок.

Природа эскиза в скупых, лаконичных средствах графической триады зримо утверждает основную идейно-композиционную концепцию автора. В законченном произведении при переходе на другой изобразительный язык порой даже утрачивается то живое впечатление, вдохновившее художника, которое хранит и излучает внешне непритязательный графический этюд или эскиз. И в этом их неоспоримое достоинство и уникальность.

В зависимости от функций — цели и задач, стоящих перед художником, находится и *продолжительность* его работы, результатом которой становится законченный фундаментальный рисунок, зарисовка (средняя длительность исполнения) или набросок (краткосрочное исполнение).

К разряду произведений длительного исполнения могут быть отнесены различные рисунки. Определяющим в этом случае является композиционная продуманность, тщательность и завершенность формально-стилистического строя работы, для чего требуется немалое время. Поясним примерами. Таковы библейские рисунки пером и кистью А. Мантеньи (1491) и большой рисунок на грунтованном холсте, также исполненный пером, Х. Гольтциуса «Вакх, Венера и Церера» (1604) из собрания Государственного Эрмитажа, созданный итальянским карандашом, находящийся в Третьяковской галерее «Портрет С. С. Щербатовой» (1819) О. А. Кипренского и монументальный сангиновый «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1917) работы А. Е. Яковлева из коллекции музея-квартиры певца в Санкт-Петербурге.

Что касается *зарисовки*, то это упомянутая пейзажная графика И. И. Шишкина, жанровые сценки П. А. Федотова, альбомные портреты И. Е. Репина. От фундаментального рисунка зарисовка отличается не только меньшим, однако

достаточным для выполнения проработанного рисунка сроком создания, но и преимущественно исполнением с натуры.

В *наброске*, пожалуй, как нигде проявляется умение художника, способного несколькими быстрыми линиями-росчерками воссоздать острохарактерный, лаконичный и точный образ интересующего его объекта, как натурального, так и воображаемого. Набросок — инструмент творческого поиска художника, быть может, самая показательная разновидность уникальной графики. В нем особенно ощутима энергия присутствия «мыслящей» руки создателя, живущая в каждом касании листа. Примеров не счесть. Назовем лишь несколько. Это виртуозная графика Рафаэля и Леонардо да Винчи, суровая мужественность набросков Рембрандта и незатейливая простота рисунков Шардена, элегантная изысканность моделей Энгра и непринужденные портретные импровизации Матисса...

Однако впечатление краткосрочности, видимой непринужденности исполнения в ряде случаев обманчиво, ибо является задуманной стилистической особенностью работ, как это нередко практиковалось тем же В. А. Серовым.

Рассматривая графический лист, мы, по аналогии с живописью, относим его к одному из жанров или их разновидностей, определяя как «парадный» или «интимный» портрет, «натюрморт», «пейзаж», «батальную композицию», «исторический» или «религиозный» сюжет, «анималистическую зарисовку», «рисунок интерьера» и т. д. Проблема графических жанров пока еще практически не разработана, поэтому нам, определяя ту или иную предметно-тематическую принадлежность произведения, приходится полагаться на интуицию.

Проиллюстрировать жанровое разнообразие, например, *портретной графики*, можно тонко прорисованным погрудным портретом Карла IX (1566) Ф. Клуэ из эрмитажной коллекции или классицистически утонченным фигурным «Портретом мадам Дегуш» (1816) Ж. О. Д. Энгра, находящемся в Лувре, глубоко психологичным «Портретом Элеоноры Дузе» (1891) И. Е. Репина из собрания Третьяковской галереи или чарующе женственным «Автопортретом» (1910) З. Е. Серебряковой, хранящимся в Русском музее.

Два последних будут подробно рассматриваться в разделе, посвященном материалам и выразительным средствам уникальной графики.

Портретному рисунку свойственна непосредственность изображения, подчеркнутая индивидуализация характера модели, подчас передающая одномоментность ее душевного состояния. Заметим, что до 40-х гг. XIX в. — времени появления фотографии, искусство рисованного портрета выполняло ее функции, фиксируя облик конкретной личности. Со временем задачи портретного рисунка менялись. Неизменным почти всегда оставался тип его исполнения — с натуры, когда художник и модель встречаются лицом к лицу, когда прямо у нас на глазах вдруг возникает монументально-картинный или интимно-доверительный, лирико-поэтический или одухотворенно-героизированный «рассекреченный» мастером образ души человека, человека мыслящего или бесстрастного, радостного или печального, возвышенного или недоброго...

Своеобразие рисованного *пейзажа* кроется в отображении художником, как и в портрете, непосредственно наблюдаемого, как правило, не видоизмененного объекта, что относит произведение к разряду натуральных этюдов. Впрочем, известны грандиозные архитектурные вымыслы Дж.-Б. Пиранези, величественно-романтические киммерийские фантазии К. Ф. Богаевского, музыкальные «рисунки-сновидения» М. К. Чюрлёниса. Как не восхититься изящной архитектуроникой итальянских пейзажей Дж.-А. Каналетто и Ф. Гварди, живописной экспрессией произведений К. Коро, тонкой одухотворенностью природы в работе А. К. Саврасова «Вечер» (1872) и в одноименном пейзаже Ф. А. Васильева (между 1869–1871; оба — в ГТГ).

В отличие от пейзажа менее распространено графическое изображение *интерьера* и *натюрморта*, чаще исполняемых акварелью. Рисунок интерьера здесь предстает либо этюдно-вспомогательной разновидностью уникальной графики, либо (до появления фотографии) скрупулезным отображением убранства роскошных апартаментов знати. По понятным причинам чаще изображения интерьера мы находим у художников-архитекторов. Таков эрмитажный



рисунки Ш. Персье «Вид одной из лестниц у колоннады Клода Перро в Лувре» (1790-е гг.).

Рисунок натюрмортов обрел самостоятельное значение лишь в XX в. В натюрморте, вероятно, как в никаком другом виде изобразительного искусства, особую значимость обретает выраженная предметность мира вещей. В отличие от живописи отсутствие полноценной цветности изображения в уникальном графическом произведении не позволяет передать зримую овецовленность предмета. Но это не стесняет художника, рождающего нечто иное, иной мир, в котором материальность вещей заменена отображением их свойств, а преобразенный предмет предстает неким антропоморфическим символом, выражающим мироощущение художника. Показательный пример — наполненные прозрачным воздухом, словно источающие благоухание натюрморты-букеты В. М. Конашевича.

Уникальный рисунок на *историческую, батальную, бытовую* или, скажем, *религиозную* тематику обладает всеми признаками этюдно-эскизной графики в духе рисунков пером и тушью К. П. Брюллова к «Последнему дню Помпеи (1828–1830, ГТГ) или П. В. Басина — к картине «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ). Но уже со второй половины XIX и особенно в XX в. графические произведения этих жанров обретают самостоятельность. Назовем «Крестьянку, кормящую ребенка» (между 1864 и 1866 гг.) Ж.-Ф. Милле (Монпелье, Музей Фабра), «Благословение Сергием Радонежским Дмитрия Донского на Куликовскую битву» (1897) М. В. Нестерова, серию листов 1942 г. Д. А. Шмаринова «Не забудем, не простим!» (работы обоих авторов хранятся в ГТГ).

Общей особенностью такого рода произведений является их предметно-тематическая синтетичность, когда в композиционной разработке художник совмещает и психологическое состояние героя, живущего в гуще событий, и отвечающий замыслу пейзаж, необходимую обстановку, предметы и т. п. В тематике рисунков находят отражение события не столько концептуального, сколько сюжетно-эпизодического, частного характера, как в произведении Э. Дега «За туалетом» из собрания Эрмитажа (ок. 1889), изображаю-

щем просто причесывающуюся женщину. Как бы то ни было, в центре творческих исканий художника выступает случай из человеческой жизни в большей или меньшей степени его обыденности или важности.

Все же наиболее существенным для типологизации произведений уникальной графики является *художественный материал*. Это могут быть различные карандаши, тушь, перо и тушь, кисть и тушь, фломастер, а также мягкие материалы: соус (сухой и «мокрый»), сепия (грифель), сангина, уголь, пастель, акварель (цветная и одноцветная), тушь с подкраской акварелью.

Существует немало разновидностей *карандашного* рисунка: угольный, цветной, итальянский карандаши, серебряный и свинцовый штифты. Но более прочих распространены графитный карандаш. Ярким примером использования его возможностей являются рисунки русских художников XIX–XX вв.: И. Е. Репина, В. А. Серова, М. А. Врубеля, К. А. Сомова, В. А. Фаворского, Б. Д. Григорьева.

Итальянский карандаш преобладал в рисунках мастеров эпохи Возрождения, художников русской академической школы XVIII — первой половины XIX в. Примером его использования служат замечательные портреты офицеров, участников Отечественной войны 1812 г., работы О. А. Кипренского (1813, ГРМ). До изобретения графитного карандаша художники рисовали металлическими штифтами, широко применявшимися в эпоху Возрождения. Ими работали А. Верроккьо и Ян ван Эйк, А. Дюрер и Г. Гольбейн Младший, Х. ван дер Гус и Рафаэллино дель Гарбо.

Рисунок *тушью* в сочетании с *кистью* или *пером* (стальным, птичьим или тростниковым), как и графитный карандаш, — одна из наиболее популярных техник уникальной графики. Примеры таких рисунков мы находим практически у всех известных мастеров: Тициана и А. дель Поллайоло, Рембрандта ван Рейна и С. Боттичелли, А. Дюрера и Дж.-Б. Тьеполо, В. Ван Гога и П. Пикассо, А. Матисса и П. Клее, Г. С. Верейского и В. Н. Горяева. Иногда художники используют и обычные чернила, работа которыми сходна с рисунком тушью, как, например, у Т. Жерико или В. Ван Гога.

Говоря о *соусе*, сразу вспоминаешь портреты И. Н. Крамского, его совершенное владение техникой растертого в порошок и разведенного водой соуса с применением кисти, рассказ о которых еще впереди.

*Уголь и сангина* — материалы, применяемые в художественной практике гораздо чаще, нежели соус. Их привлекательность заключается не только в своеобразной красоте бархатисто-черного угля или красновато-коричневой сангины, богатых живописно-тональных возможностях, но и в особой пластичности хрупкой, легко поддающейся растиранию грифельной палочки. Мастерами рисунка углем были Микеланджело и Леонардо да Винчи, А. Дюрер и Я. Йорданс, И. Е. Репин и И. И. Шишкин, Н. А. Тырса и В. В. Лебедев. Удивительные результаты в искусстве сангинного рисунка демонстрировали А. Е. Яковлев и З. Е. Серебрякова.

Обособленность *пастели* и *акварели* в ряду уникальных графических материалов объясняется привлечением к работе большого количества цветов, позволяющих передавать колористическое богатство природы. А это, как известно, является прерогативой живописи. Двойственность ситуации объясняется использованием технических приемов, характерных для рисования графическими материалами. Для пастели — сангиной и углем, для акварели — «мокрым» соусом, тушью и кистью в размывку. Поэтому произведения, исполненные пастелью и акварелью, считаются пограничными между живописью и графикой. Блестящие образцы пастелей создали М.-Ж. де Латур и А. Р. Менгс, Дж. Рассел и Э. Дега, С. В. Малютин и З. Е. Серебрякова. Своими акварелями славились А. фон Менцель и Джеймс Уистлер, А. А. Иванов и В. А. Серов, А. В. Фонвизин и Д. И. Митрохин.

Изобразительные возможности того или иного материала определяют выбор соответствующей *техники, способа* исполнения. В уникальной графике утвердились такие способы, как линейно-контурный, живописно-тональный, штриховой, контрастно-силуэтный и смешанный. Эти вариации укладываются в упоминавшуюся графическую триаду: линия, пятно, штрих. Определим значения этих терминов.

В изобразительном искусстве *линия* — это различная по протяженности, кривизне, интенсивности и прерывистости черта, нанесенная на плоскость рисующим материалом, след движения карандаша, угля, пера или кисти. *Пятно* — различная по площади и тональной активности масса материала, положенная сплошным слоем, т. е. тушевкой. *Штрихом* можно назвать короткий отрезок линии. Множество пересекающихся под разными углами или параллельно нанесенных штрихов образуют штриховку, отчасти напоминающую пятно. Поэтому штриховой способ соединяет в себе изобразительные возможности как линии, так и пятна. Наглядным примером богатых возможностей штрихового рисунка являются студии обнаженной модели А. А. Иванова с их серебристой паутинно-сетчатой моделировкой форм и портретная галерея образов М. А. Врубеля, словно высеченных из одного мерцающего кристалла...

Стилистика *линейно-контурного* и *живописно-тонального* рисунка противоположна. В первом случае — информативно-изобразительная содержательность, сила и красота самодовлеющей линии, как в работах Ф. П. Толстого и В. А. Серова, О. Бердслея и А. Модильяни. Во втором — рисунок строится на основе разнообразных тональных отношений света и тени, как в «Портрете А. В. Жиркевича» (1891, ГТГ) И. Е. Репина или «Поцелуе сфинкса» (ок. 1895, ГЭ) Ф. Штука.

*Контрастно-силуэтный* способ в уникальной графике менее распространен и в основном используется в печатной графике (эстампе), в частности, в гравюре на дереве, линолеуме, пластике или в шелкографии. Наиболее органично его применение в рисунке тушью и кистью, локальным мазком и заливкой, что мы видим в не имеющей определенного названия эрмитажной работе Дж.-Б. Тьеполо, ближе познакомиться с которой нам еще предстоит.

Стоит добавить, что в чистом виде названные способы рисования встречаются довольно редко, обычно образуя *смешанный* тип. Даже в упомянутом живописно-тональном рисунке Репина, как и в других его работах, очевидно применение линии. Смешанная техника, как и смешение различных графических материалов, скажем, угля и сангины,

акварели и туши с пером, словно примиряет разноречивость графической триады и художественных средств исполнения. Пример тому, парадоксальный и тем неожиданный в своей гармоничности союз акварели, угля, белил и пастели в «Автопортрете с жемчужной раковиной» М. А. Врубеля (1905, ГРМ) — печальной исповеди художника, вдруг невзначай распахнувшего себя и безнадежно вопрошающего ответной доверительности от заглянувшего в него зрителя...

Итак, изучение уникального графического произведения основывается на совокупном определении ряда специфических признаков, обеспечивающих его типологическую принадлежность и художественное своеобразие. Но не только. Все перечисленные качества определяют особенности восприятия произведения.

### **ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ**

Эффективность воздействия художественного произведения неотделима от способности зрителя воспринимать его адекватно и творчески. Здесь немаловажна предрасположенность зрителя к погружению в созданный художником особый мир. В музее, галерее, на выставке или в мастерской художника, зритель, вступая в контакт с произведением, должен предварительно настроиться, сформировать внутреннюю установку «на образ». Одного чувственного сопереживания здесь бывает мало. Должно быть и сопонимание, сопостижение и в конечном счете со-творение (вместе с автором) художественного образа.

Вне зрительского восприятия художественный образ остается не востребуемым. Его энергетическое поле, пребывающее в некоем анабиозе, включается лишь от искры зрительского внимания, попытки проникновения в «зазеркалье» изображения. Зритель воспламеняет в своем сердце скрытую в пятнах и линиях, цветах и объемах энергию художественного образа. Рисунок же — управляет ею и оформляет ее, наделяя произведение чрезвычайно действенным эффектом прямого или опосредованного узнавания. Это, в свою очередь, обеспечивает содержательную досто-

верность, а значит, и убедительность художественного образа. Что касается уникальной графики, то изобразительные принципы рисунка как таковые являются первоосновой формирования ее художественного своеобразия. В изобразительном искусстве рисунок — оболочка явления, наглядно обособляющая и определяющая его духовное и физическое состояние. В уникальной графике это еще и определенное качество явления.

Еще вопрос: почему традиционное понимание графики предполагает, прежде всего, черно-белое воспроизведение? Что это, давно устоявшееся условное мироотражение, представляющее образную символизацию двухполюсности бытия: светлого и мрачного, доброго и злого, праведного и грешного? А может, дело в том, что издавна художественно «записывать» идеи, мысли, фиксировать мимолетное было сподручнее чернилами, тушью, карандашом? Вероятно, и то, и другое. Как бы то ни было, столкновение листа бумаги и одноцветного пятна или линии, эта «фирменная» *дихроматичность* уникальной графики уже в самом генезисе художественного образа обеспечивает ему условно-символическое звучание. Черная линия на белом, белая — на черном. Их тонкая пластика совпадает. Такой графический прием сам по себе становится первичным эмоционально-эмпирическим информатором.

Особая организация (комбинация) элементарных изобразительных знаков-следов (линий, штрихов, пятен, точек) и их пространственно-фоновой основы — листа — определяет стилистическую и образную уникальность художественного языка графики.

Сделаем небольшое отступление. В структуре уникальных графических произведений присутствует определенная упорядоченность упомянутых изобразительных средств: линии, штриха, пятна. Далее, по степени возрастания их упорядоченности располагаются визуальные ритмы этих элементов, пропорциональность метрических соотношений, образование простейших геометрических фигур, ахроматические градации светосилы пятен и т. п. Это своего рода «азбука» графических средств выражения. Знание «азбуки» позволяет освоить и «грамматику» искусства уникаль-

ной графики, что означает практическое овладение ремеслом, «постановку глаза», обретение уверенности, твердости руки.

Вспоминаю, как будучи учеником средней художественной школы при Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, я в свободное время упражнял руку, нанося пером или карандашом штрихи, добываясь их прямизны, «рассыпчатости» и параллельности, развивал навык свободного управления изобразительными средствами.

Элементарность информационного уровня подобной «азбуки» тем не менее не лишает ее известной эстетической выразительности. Это обеспечивается все той же визуальной упорядоченностью: четкая, прямая или плавно изгибающаяся линия, особым образом нанесенная штриховка или тушевка, строгая правильность геометрических фигур. С другой стороны, хаос линий, сумятица пятен, столкновение с непривычным, неожиданным, парадоксальным стимулирует сенсорный дискомфорт, дестабилизирует природный стереотип человеческого восприятия. Это приводит к так называемой иррадиации, распространению в центральной нервной системе психоэмоционального возбуждения особого рода. Учитывая этот феномен, можно строить определенный художественный замысел.

Надежные законы упорядоченности обеспечивают композиционную целостность и формально-пластическую ясность изображения. Такой прием закрепляет и эстетику упорядоченности, устанавливая вектор содержательности художественного образа.

Сами по себе элементарные графические знаки обладают слабой смысловой ассоциативностью. При более сложной ассоциативной организации они образуют формальную структуру произведения и, следовательно, предполагают более высокий уровень восприятия пропорциональных отношений, пластической и светотеневой характеристики изображения, линейной и воздушной перспективы, конструктивно-пространственного построения форм и т. п. Это уже не «азбука», а «словарь» графического искусства. Умение комбинировать, сопоставлять, выстраивать композицию,

гармонизировать, «дирижировать» элементами изображения, приводя произведение к целостному законченному виду, ощущать меру необходимых действий — это уже профессиональная грамота, владение «языком» искусства, позволяющим убедительно реализовывать авторский замысел. Понимать этот «язык» — значит уметь «читать» произведение, воспринимать скрытый в нем художественный образ.

Что до зрителя, то в самом акте восприятия им художественного произведения должна присутствовать заинтересованность, исходным моментом которой является внутреннее побуждение к целенаправленному поиску. Расшифровка комбинации элементов изображения, формирование в сознании художественного образа, зависит от интеллектуального, эмоционального и социального опыта конкретного индивида, т. е. аперцепционно. Таким образом, «знак» как и весь «знаковый язык» графики, обретает соответствующий смысл и эмоционально-информативную моторику.

Вернемся к разговору о свойствах черно-белого изображения в графике. В графическом искусстве изображать мир в черно-белом облике не значит упрощать художественный образ. Как раз наоборот. Это значит создавать обобщенный содержательно емкий символ на основе тонального восприятия и отображения. Монохромная уникальная графика точно «выветривает» из живописных скал многокрасочного мира мягкие цветные породы, оставляя их лаконичные кремнистые основы. Потому-то графика воспринимается и воздействует порой острее и сильнее живописи.

С появлением в 1839 г. черно-белой фотографии или, как тогда ее называли, дагерротипа (по имени ее изобретателя французского художника Луи Дагера), роль уникальной графики изменилась. Постепенно утрачивалось ее значение в документальном фиксировании объекта, особенно в рисованном портрете. Не было необходимости с протокольной точностью воспроизводить натуру, это с успехом выполнял фотоснимок. Однако в силу «чрезмерной» правдивости дагерротипа все-таки без художника-ретушера было не обойтись. Так что фотодело, само того не предполагая, стимулировало развитие графического искусства в сторону



поиска собственного, не подвластного бесстрастному глазу фотокамеры, художественного стиля, своеобразного мироотражения. Акцент в передаче портретного сходства сместился в сторону острохарактерности, графической условности изображения, его художественного преображения. Впрочем, и ранее ведущие художники не ограничивались в своем творчестве лишь внешней описательностью натуры. Опасения, что фотография вытеснит оригинальный рисунок, не подтвердились. Была вытеснена, хотя и не сразу, репродукционная гравюра, применявшаяся в издательском деле вплоть до начала XX в. Многие художники, в том числе И. Н. Крамской и И. И. Шишкин, А. И. Куинджи и И. Е. Репин, Э. Дега и М. А. Врубель, А. Муха и Г. Климт даже практиковали работу с фотографии, но не подражая ей, а используя как вспомогательный документальный материал или же мастерски преображая иной раз довольно скучное фотоизображение в живой рисунок, словно бы выполненный с натуры. Искусство рисунка, его рукотворность продолжали цениться.

### **МЕСТО УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Получив представление об уникальной графике в целом, попытаемся теперь осознать ее особенности, определив место в изобразительном искусстве, сопоставляя с живописью, скульптурой и эстампом.

Сразу уточним, что ссылку на разницу размеров произведений живописи и графики считаем несущественной, ибо уже давно графика по формату вполне сопоставима с живописью. Назовем хотя бы перовой рисунок 1604 г. Х. Гольциуса «Вакх, Венера и Церера» (228×170 см) из собрания Эрмитажа или упомянутый в первом разделе главы «Портрет Ф. И. Шаляпина» А. Е. Яковлева (280×167 см). Поэтому признаки камерности, «альбомности» графики не могут считаться ее неизменным отличием.

Сопоставляя живопись и графику, следует особо выделить их различное отношение к рабочей плоскости, к пониманию ее роли и значения в формировании художественного

образа. В уникальной графике, да и графике в целом, плоскость листа входит в арсенал художественных средств и изобразительных возможностей в органическом единстве с материалом. В станковой живописи плоскость традиционно играет роль рабочей поверхности (холст, деревянная доска, картон) и сама по себе не играет или почти не играет роли, ибо, как правило, целиком записывается, покрывается красочным слоем, подлежит «погружению» в цветосреду. В графике сохраненная нетронутой — в большей или меньшей степени — плоскость бумажного листа выполняет важную функцию *светоносной пространственной среды*, генерализующей, обобщающей изображение. И это также «работает» на уникальность художественного образа, влияя на его графический «имидж». И потому как тут не согласиться с выдающимся художником и теоретиком искусства В. А. Фаворским, метафорично нарекшим графику «воздухом белого листа».

В живописи, скульптуре, графике действуют различные средства убеждения. В искусстве содержательная убедительность произведения неотрывна от убедительности его формально-пластического выражения. Если традиционная фигуративная живопись в широком смысле нацелена на воссоздание колористического, а скульптура — объемно-пластического подобия реальности, то в графике эти понятия условны, будто заключены в иное измерение.

Живопись, как и скульптура, тяготеет к определенному «равноправию» с миром реальным. Нормальному человеческому зрительному восприятию свойственно объемное цветовидение. Вполне естественно, что зритель с той же меркой подходит и к восприятию картины или скульптуры.

Мир графики не стремится соперничать с реальным, ибо изначально ориентирован не на визуальное уподобление, а на *иносказательность* художественного образа. Создание живописного или скульптурного художественного образа в основном происходит по законам реального бытия. В графике — в большей степени по законам искусства, т. е. с долей художественного отступления от цветовой или объемной подражательности в область условных понятий.

А что есть *условность*? Понятие условности в искусстве основано на определенной системе художественной интерпретации реальности, предполагающей выработку художником своеобразного стилистического хода. В рисунке — это иносказательное выражение авторской оценки реальности средствами графики, языком намеков, трансформаций, стилизаций, обобщений и символов. Понятие художественной условности неоднозначно, ее мера весьма растяжима — от узнаваемого правдоподобного (предметного, фигуративного) изображения до полной утраты каких-либо ассоциаций с реальностью, когда мы воспринимаем чисто условный знак или попытку воплощения некоей беспредметной или вообще дематериализованной сущности.

Уникальная графика более, нежели живопись и скульптура, демонстрирует свои художественные средства, оперируя условной графической триадой. Орудие живописи — *цветной мазок* или, скажем, кусочек смальты в мозаичном панно. В известном смысле мазок сродни небольшому пятну. Все дело в степени самостоятельной художественной значимости, изобразительной влиятельности независимой элементарной формы на характер художественного образа. Особым образом нанесенные на лист линия или пятно в бумажном окружении нередко уже сами по себе несут определенное содержание. Тогда как «жизнь» каждого мазка на холсте в значительной степени зависит от прочих, ему подобных мазков, спаянных, соединенных с ним в единое целое, живописную ткань красочного слоя. Содержательная информативность живописного мазка, взятого изолированно, ограничена.

Восприятие произведения уникальной графики в принципе отлично от восприятия живописи качественным характером впечатлений и усвоенным количеством информации, а целостная колористическая ткань живописного полотна — от прерывистой «недосказанности» монохромного графического изображения на частично нетронутом листе бумаги. Это различие и обеспечивает большую стилистическую и, как результат, образную условность искусства уникальной графики.

Сопоставляя уникальную графику с живописью, мы попутно отметили ее основные отличия и от скульптуры. Главное здесь скрыто в естественной разнице «среды обитания» их художественных образов: иллюзорно-пространственной в графике и реально-пространственной для скульптуры. Принципиальное отличие как будто очевидно и заключается в средствах реализации замысла. Действительно, в скульптуре произведение создается по законам объективно существующих масс, объемных форм в реальной пространственной среде. То есть скульптура — пространственно-пластическое искусство, говорящее на «языке» *реальных объемных структур*. В графике, как искусстве изображения на плоскости, создается не сама форма, а ее след, своего рода проекция объекта. Скульптура — это воссоздание *трехмерного объема* в трехмерном пространстве. В графике воссоздается *иллюзия трехмерности* (сообразно творческому замыслу) в двухмерном, а значит, условном пространстве листа.

Может показаться, что при отсутствии одного из измерений уникальная графика лишается весьма важного по сравнению со скульптурой объемно-пространственного фактора, уступая ей по выразительности. Но это мнимый недостаток. При необходимости эффект трехмерности вполне достижим и на плоскости. Задача художника в этом случае вызвать у зрителя впечатление объема.

Следует назвать еще одно отличие монохромной уникальной графики от скульптуры. Как ни странно, оно кроется в их сходстве. В обоих случаях мы имеем дело с одноцветным художественным материалом: глиной, мрамором, бронзой, деревом или графитом, углем, сангиной, тушью и т. п. Однако в скульптуре впечатление объемности достигается пространственной сопричастностью, когда зритель ощущает форму с помощью естественной бинокулярности зрения. Этому способствует возможность кругового обхода и обозрения скульптуры со всех сторон, позволяющего проникнуться ее объемно-пластической красотой. Кроме того, чрезвычайно важна реально существующая светотень, выявляющая рельеф. В конце концов, доступно и осязание форм, которые можно иной раз просто пощупать. Сосуще-

ствуя со скульптурой в едином пространстве, художник и зритель словно дышат с ней одним воздухом. В уникальной графике та же светотень адекватна реальной лишь по тональному признаку, по степени своей светосилы. Изобразительно она условна, так как только обозначает реальную тень, не являясь таковой на самом деле.

В линейном рисунке светотень отсутствует. Художник избирает такой графический код построения изображения, где признак объемности несущественен, хотя и достижим. В скульптурном рельефе линия, точнее — процарапанная по поверхности тонкая борозда, как изобразительный прием, тоже может быть применена. Назовем «Врата смерти» (1964) итальянского скульптора Д. Манцу. Нанесенная стеклом, буквально взрезающая глину контурная линия придает впоследствии отлиту в бронзе низкому рельефу характер своеобразного скульптурного «графизма», усиливая драматизм сцен. И напротив, метод графического изображения порой в состоянии убедительно передать иллюзию чеканной, рельефной, пластически экспрессивной формы, как, например, в сангинных рисунках А. Е. Яковлева.

Сопоставим уникальный и печатный виды графики. Мы уже отчасти касались их коммуникативного своеобразия, подчеркивая, что уникальное произведение потому и уникально, что существует в единственном рукотворном экземпляре, а печатное — в массе повторяющих друг друга равноценных экземпляров — тираже. Но дело не только в этом. В эстампе конечный результат, оттиск, создается в один прием на печатном станке, т. е. сразу. Красочный слой у него однороден и изобразительно целостен. Поэтому и художественный образ всего произведения формируется одновременно. Основная же часть созидательного процесса осуществляется *заблаговременно* и заключается в нанесении изображения (рисовании, гравировании) на печатную основу: металлическую, деревянную, на камень, линолеум, пластик, картон и т. п. Процесс создания произведения здесь делится на два этапа. Правда, если мы имеем дело с цветным эстампом, то его создание складывается из подготовки и последующего совмещения при печати нескольких

печатных форм — по одной для каждого цвета, печатаемых последовательно.

В уникальной графике изображение и сам художественный образ возникают *синхронно*, путем более или менее продолжительного рисования, уточнения и обработки художественного материала *непосредственно* на листе. Сама процедура создания работы едина и завершается с нанесением последнего штриха, линии или пятна. Тем самым уникальная графика наглядно демонстрирует факт живого соприкосновения руки художника с бумагой. Именно, руки, а не печатной формы, что и определяет ее «фирменную» рукотворность.

В эстампе это ощущение исчезает. Первоначальный энергетический заряд прямого авторского исполнения нивелируется механическим усилием печатного станка. Это предполагает и психологическую разницу восприятия уникального и тиражного произведения, особую благоговейность зрителя, чувствующего и осознающего, что перед ним работа, которая хранит тепло руки и волнение души своего создателя. Да, каждый оттиск — подлинник. Но подписанный лично автором оттиск ценится выше, чем без подписи: художник своим именем лично удостоверяет свое авторство и этим подкрепляет художественную значимость экземпляра.

В эстампе первично восприятие материала, фактуры красочного слоя. В уникальной графике — следа руки художника. Поистине здесь возникает ощущение чего-то хрупкого, недолговечного, неповторимого. Эстамп же в силу понимания возможности его тиражирования (даже после смерти автора!), т. е. существования во множестве экземпляров, получаемых с прочной печатной формы, порождает ощущение определенной увековеченности работы, устойчивости перед временем, как в скульптуре.

Создание эстампа, в отличие от уникальной графики, представляет собой замкнутый цикл строго регламентированных законами вида, обязательных к исполнению действий и технологических операций. Результат зависит от многих причин: необходимого инструментария, подготовки клише, качества бумаги и краски, условий печати, создания пробного оттиска и его последующей корректировки

и т. п. Такая работа требует значительного арсенала вспомогательных технических средств и особого оборудования. При этом качество конечного результата далеко не всегда можно с уверенностью прогнозировать. Много зависит от опытности художника и печатника, которому зачастую поручается изготовление тиража.

Поэтому в области эстампа, как правило, создаются композиционно и детально продуманные, предварительно разработанные в эскизах произведения. Так что если уникальная графика — это нередко свободная импровизация на «тему», то эстамп — срежиссированная разработка темы. И если от живописи и скульптуры уникальная графика отличается степенью условности изображения, то от эстампа — характером этих условностей. В печатной графике, даже смешивая различные техники, художник все же остается в пределах избранного вида печати, избранного материала, технологии исполнения. В уникальной графике допустимо и довольно распространено смешение различных художественных материалов в одном произведении. Споры нет, иной эксперимент рождает талантливое исключение из правил, но традиций и самих правил не отменяет.

Вывод закономерен: уникальная графика непосредственно фиксирует движение руки художника как таковое, печатная — опосредованно, ибо обусловлена технико-технологической спецификой процесса создания. Поэтому первая рождает одно-единственное произведение, а вторая — множество сходных — тираж.

Результат этих особенностей — *различие характера эмоционально-энергетических импульсов, излучаемых произведениями и различно воспринимаемых зрителем в виде особо сформированных художественных образов.*

Итак, в мире изобразительного искусства уникальная графика занимает особое место. Ее неповторимость — в разнообразии выразительных средств воплощения художественного образа. Монохромность или ограниченность цветовой палитры не лишает уникальное графическое произведение живописности, богатства тональных нюансировок, а стиль исполнения — утонченности и лаконизма, экспрессивности и изысканности, динамизма и прихотливости...

Являясь искусством изображения на плоскости, уникальная графика, подобно скульптуре, в состоянии почти осязаемо передать пространственно-пластическую красоту форм, иллюзию их трехмерности. Ей подвластно почти пиктографическое отображение мига творческого озарения в росчерке-наброске и символическое воплощение глубоких переживаний и философских идей в сюжетно-тематических сериях, циклах станковых произведений. В уникальной графике органично сосуществуют все художественные жанры и рисуночные техники в чистом или смешанном виде. Она рождает сугубо самостоятельные по своей содержательной и художественной значимости произведения и является необходимым вспомогательным средством развития замысла. Она — формально-пластический «становой хребет» многоликих «свободных художеств», архитектуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства.

Владение рисунком, художественной грамотой обеспечивает основательность профессиональной подготовки, без которой нельзя называться серьезным художником, невозможно изобразительно воплотить художественный образ. Рисунок всегда там, где творит рука художника. И не столь важно, держит ли эта рука кисть или резец, проектирует дворцы или месит зеленоватую глину, выкладывает мозаики или ткёт гобелены. Выходит справедливо во все времена основой искусств называли рисунок. И значит, его роль, роль уникальной графики невозможно переоценить.

### **МАТЕРИАЛЫ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ**

Удивительны и разнообразны изобразительные возможности уникальной графики. С незапамятных времен, как только у человека появилось желание что-то изобразить, начинают свою историю графические — рисовальные материалы. Со временем находки искусных ремесленников и творческие искания художников, развитие науки и техники постепенно расширяли и совершенствовали ассортимент графических средств и способов рисования, обогащая искусство новыми открытиями и достижениями.



На конкретных примерах рассмотрим основные особенности наиболее распространенных графических техник. Это поможет нам заглянуть в диковинный мир художественного образа уникальной графики.

### КАРАНДАШНЫЙ РИСУНОК

Как мы уже отмечали, рисунок может быть выполнен не только наиболее часто используемым графитным карандашом, но и так называемым итальянским (черный глинистый сланец), широко применявшимся в эпоху Ренессанса и классицизма. Известны рисунки свинцовым и серебряным карандашом (штифтом) по грунтованной бумаге. В этом случае изображение наносилось небольшим заостренным кусочком металла, вставленным в специальный держатель, на грунтованный особым составом лист. Как правило, в состав грунта в качестве связующего вещества входил клей, разбавленный водой, какой-либо окрашивающий пигмент, а также обычный порошкообразный мел. Его абразивные свойства увеличивали трение штифта по поверхности сухого грунтового слоя, способствуя лучшему сцеплению микрочастиц металла и тем самым повышая тональную интенсивность линий. Твердый штифт при нажиме слегка продавливал бумагу, создавая впечатление легкого тиснения, обострявшего чеканность пластической моделировки форм. Рисунки серебряным штифтом особенно характерны для творчества А. Дюрера, да и для всей жестковатой графической стилистики немецкого Возрождения.

Весьма оригинальна, к сожалению, полузабытая техника «в три карандаша»: уголь (или итальянский карандаш), сангина и белый мел на цветной (тонированной) бумаге. Живописно-тональное богатство оттенков и изысканная тепло-холодность колорита такой техники нашли свое совершенное воплощение в работах Г. Рени, Ф. Клуэ, П. П. Рубенса, А. Ватто.

Но, повторим, самой распространенной техникой уникальной графики является рисунок *графитным* карандашом. Каждый человек хоть изредка, но с ним обращался. Для художника — это инструмент, словно продолжающий

его руку. Карандаш мастера — часть его самого. Сила воли, пронизательность взгляда, глубина переживаний рисовальщика — на конце его отточенной карандашной иглы, волшебным росчерком оживляющей белое безмолвие бумаги! Острый конец карандаша словно вычерчивает проекцию, графическую «запись» движений глаза рисовальщика, перемещение зрительной оси сообразно характеру реального или воображаемого объекта изображения. И тогда возникает некий животворящий «осциллограф», фиксирующий движения глаз и руки художника в зависимости от хода его мысли и особенностей восприятия. Демократичность техники графитного рисунка еще и в том, что у зрителя, рассматривающего работу, возникает впечатление чего-то хорошо знакомого, доступного и как будто вполне понятного.

Карандашный рисунок — это серебристая, более или менее протяженная, изогнутая или прямая линия. Это штриховка — нанесение с различной частотой параллельных или пересекающихся под различными углами штрихов — отрывистых коротких линий. И наконец, тушевка — нанесение различных по тональной насыщенности пятен непрерывной массой преимущественно боковой стороной грифеля или при помощи специального инструмента — растушки, а то и просто в растирку кончиком пальца.

В графитном рисунке существенную роль играет фактура поверхности бумаги — гладкой, позволяющей передавать плавную тональную нюансировку, или зернистой, создающей особую изобразительную «вибрацию», прозрачность и серебристость тона. Заметим, что в разные эпохи основой для рисования, кроме традиционной бумаги, служили и другие материалы: папирус, пергамент, дерево, шелк, замша, картон, грунтованный холст и т. п.

Предстоящий сопоставительный анализ уникальных графических техник мы намереваемся объединить одним жанром, жанром *портрета*, определив этим равенство условий восприятия и интерпретации произведений избранного изобразительного ряда, позволяющее раскрыть собственные возможности того или иного художественного материала.

Вот несколько способов рисунка графитным карандашом.

Перед нами известный рисунок В. А. Серова (1865–1911) «Портрет балерины Т. П. Карсавиной» (ГТГ), созданный в 1909 г. в период расцвета его рисовального искусства (ил. 1). Несмотря на довольно крупный размер (42,8×26,7 см), рисунок воспринимается как быстрая зарисовка, почти набросок, выполненный словно на одном дыхании. Но чтобы дыхание это было глубоким и свободным, Валентину Александровичу пришлось приложить немало стараний. «Серов стремился к тому, — писал И. Э. Грабарь, — чтобы в его рисунке не было ни одной лишней линии, ничего не говорящей черты» (*Грабарь И. Э. Серов — рисовальщик. М., 1961. С. 31*). В ту пору Серов сближается с театром, присутствует на репетициях дягилевских балетных спектаклей в Санкт-Петербурге и Париже, рисует портреты Тамары Карсавиной, Анны Павловой, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского.

Примечателен метод работы художника. Известно, что для достижения максимального попадания «в характер», в образ модели, для достижения пластической выразительности и выявления красоты линии минимальным числом касаний бумаги, Серов применял ее полупрозрачные сорта. Накладывая листы один на другой, художник постепенно, порой в течение нескольких часов, уточнял, по его мнению, пока еще недостаточно совершенный рисунок. Отметая лишнее, изменяя неверное, он будто фильтровал изображение сквозь собственное творческое восприятие. Оставшиеся промежуточные рисунки, как правило, уничтожались. Результат получался максимально лаконичным и стилистически выверенным.

Вот и в портрете Карсавиной виртуозная, самовластная линия Серова оплетает форму и, сливаясь с ней, сама становится формой. И только там, где следует, волшебным вспыхивает росчерк мастера и столь же стремительно угасает, растворяясь в сияющей глубине листа! Художник точно выстреливает упругой линией, вдохновенно и вместе с тем продуманно варьирует необходимую степень нажима, угол наклона грифеля, его движение с острия на плоскость и обратно. Разнообразя ширину и интенсивность линии, он сообщает ей эстетическую экспрессивность, особую музыкальность и чистоту.

Именно эта игра линией, ее артистизм и пластичность осознанно приведены в полное соответствие с внешней и внутренней сущностью модели и даже характером ее профессии. Серовская линия, словно звонкая струна, настроена на всемерное любование обаянием, красотой выдающейся балерины, гибкостью ее фигуры, динамично развернутой вполборота, будто движущейся в плавном танце. Легкий наклон головы, изображенное в профиль лицо, опущенные, полуприкрытые длинными ресницами и погруженные в прозрачную тень глаза, открытая спина актрисы, движение рук — все является воплощением грации и изящества без малейшего привкуса манерности.

Художник обычно рисовал актеров не в образах ролей, но будто случайно, невзначай подметив и остановив типичное и прекрасное мгновение их жизни. Карсавина не исключение. Балерина изображена в хитоне, надевавшемся во время занятий и репетиций. Это понятно: вне сцены порой ярче выявляется индивидуальность актерской личности.

Поэтому восхищение рисунком при знакомстве, следом вдумчивая оценка его художественно-эстетических особенностей помогут проникнуться ощущением скрытого в нескольких линиях чарующего образа и, подобно художнику, безмолвно влюбиться в неведомое балетное божество. А это и есть искомое восприятие творений рук человеческих, одаренных неизъяснимой способностью одушевлять неодушевленное.

Другим языком «говорит» карандаш Михаила Александровича Врубеля (1856–1910). «Женский портрет (Надзирательница отделения клиники Московского университета)» (ил. 2). Небольшого размера — 26,6×18 см. Год создания доподлинно не ясен: 1903 или 1904. Хранится в Третьяковской галерее.

...Два женских образа, созданных почти в одно время. Оба художника рисовали графитным карандашом. Однако техника исполнения, стилистика работ у них различна. У Серова линия плавно струится. У Врубеля — беспокойно мечется. Совсем иное чувство охватывает при взгляде на рисунок Врубеля. Его мир образов болезнен и печален. Уже не столько линия, сколько штрих, отрывистый и ломкий,

гранит пространство и объем на множество причудливых и ранищих кристаллов. Словно не карандаш, а резец скульптора, дробящий камень, высекает из глыбы в брызгах искр образ с острыми гранями. Мозаичный, разнонаправленный, нервный, как сама натура художника, штрих упрямо, немолимо подчиняет себе форму, конструируя на ее основе свою. Врубель не столько следует выявлению реальной формы, сколько воплощает свое ощущение и волю. Его кристаллоподобный штрих прозрачен и лучист. Он так же своевластен, но его энергетический заряд иного напряжения, его эмоциональная оркестровка иного свойства, нежели в рисунке Серова. У того улыбается скрипка. У Врубеля скорбит орган.

Такова и сияющая бездна, живущая в уникальном «врубелевском» взгляде, застывшем взгляде в никуда, в обе вечности — по ту и по эту сторону изображения. Взгляд на этом и многих других рисунках и полотнах мастера испускает странное, магическое свечение. В широко распахнутых глазах женщины и немой печальный вопрос и горьковатый укор. Ее давно уже нет, а она все смотрит и, главное, все видит, видит глазами самого Врубеля...

Своим произведением Врубель не развлекает, не услаждает, не льстит. Рисунок исполнен противопоставлений. Внешне спокойная, даже статичная поза и напряженный динамизм стиля. Сдвоенный тональный контраст: блик-искорка в тени глазницы и светлый лик на фоне темного провала растворенной двери.

Загадка взгляда скрыта в трех основных приметах. Это прозрачность округлой радужной оболочки, легко тушеванной по шероховатой бумаге, глубокая чернота зрачка в соседстве с ярким бликом, зачастую представляющим четко очерченный микроквадрат или ромбик. Штрих сбережен, не затерт. Казалось бы, все просто и понятно. Но в чем собственно загадка? Внимательно взглядемся: зрачки в глазах значительно приуменьшены и превращены в зияющие точки в обрамлении огромных, будто светящихся изнутри радужных колец. Однако и блик на влажной поверхности глазного яблока, являющийся, как известно, светом, отраженным, не может возникнуть в глубине целиком затенен-

ной глазницы. Но он есть! И тень глазничной впадины усиливает этот ирреальный и тем загадочный блеск. Искусству Врубеля присуща некая динамическая парадоксальность. Она — сущность какого-то привораживающего, тревожного, мерцательного магнетизма бессмертного художественного образа его творений. Пульсирующий карандаш Мастера стал продолжением его обнаженной и измученной души, вселившейся в души его героев, а значит, в наши с вами души.

Еще пример из мира графитного рисунка. Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967). Третий женский образ в нашей портретной череде — «Автопортрет» (ил. 3). Вполне станковый размер — 29,1×33,2 см. Все тот же благословенный «серебряный век» многоликих исканий — 1910-е. Покоится в запасниках Русского музея, а жаль. Его место в основной экспозиции.

Образ молодой художницы покоряет своей жизненностью, непосредственностью, тонкой поэтичностью и духовной грациозностью. Изящество и непринужденность исполнения органически дополняются внимательной прорисовкой деталей лица, мимики, формирующей его психоэмоциональную характерность. Серебрякова доверительно приближает лицо к зрителю, изображая его крупно, во весь лист. Большие, яркие, искрящиеся глаза художницы, ее смотрящий прямо на нас и словно бы сквозь задумчивый взгляд лучится добрым внутренним светом. Неизменная челка, блуждающая мягкая полуулыбка, спрятанная в уголках губ, придают лицу особую привлекательность, обаяние и женственность с легким оттенком кокетства. Разнообразие выразительных средств карандашного рисунка определяет повышенную чувственность образа молодой женщины. Драматургия автопортрета, так же как и у Врубеля, построена на противопоставлениях, но совсем другого рода.

Обратим внимание на изобилие технических приемов, разнохарактерность линии как таковой. Почти небрежная зигзагообразность свободного росчерка по фону плоскостью грифеля контрастирует с утонченным абрисом овала лица, очерченного острием. Очевидно, что у Серебряковой, как и у Серова, развита культура линии. Но линия художницы

более хрупка, женственна, что также влияет на выразительность художественного образа.

Высокая степень завершенности в моделировке деталей лица, тонально насыщенная срединная граница светотени, создающая ощущение объемности, находятся в контрасте с задуманной незавершенностью, эскизностью в изображении фона, волос, блузки. Борьба света и тени и их слаженность! Правая половина лица, залитая ослепительным светом, чуть тронута легкими касаниями растушеванного графита, обозначающего искусную пластическую нюансировку освещенных форм. Другая, симметрично погруженная в густую тень, определена прозрачным, но энергично тушеванным пятном тона, заметно проявляющим своеобразную фактуру французской бумаги.

В рисованных автопортретах самоанализ художника обладает временной ситуативностью, протяженностью беседы с самим собой, со своим отражением в зеркале. В живописных автопортретах изобразительный самоанализ воспринимается как состоявшийся факт, своего рода обстоятельная автохарактеристика. В графическом автопортрете художник исповедуется прежде всего самому себе. И здесь он бывает более открытым, естественным и откровенным.

Все три рассмотренных рисунка исполнены одним материалом — графитным карандашом. При формально-пластической и эмоционально-содержательной несхожести эмоциональной температуры их художественных образов они могут быть отнесены к жанру психологического графического портрета. Без сомнения, их можно причислить к разряду лучших рисунков своего времени, где предельно раскрыта не только душа персонажа, но и самого создателя.

Уже будучи в преклонных годах, Серебрякова в одном из своих писем поведала сокровенное, сформулировав, быть может, даже того не подозревая, сущность рисунка: «Я... бесконечно люблю „рисунок“ в нем ведь живет иногда видишь мысль и „нервность“ мастеров, чем в живописи!» (Письмо З. Е. Серебряковой Е. Е. Климову от 20 апр. 1956 // Отдел рукописей ГРМ. Ф. 151. Ед. хр. 6. Л. 8).

## РИСУНОК ТУШЬЮ

Вначале рассмотрим *рисунок пером*. Отличие перового рисунка тушью или созданного иным жидким рисующим составом от карандашного в общем не столь существенно. Разница в технологии исполнения. В данном случае это перо, знакомое многим — стальное, а также птичье, чаще гусиное, или тростниковое, и черная или цветная, обычно коричневая, тушь.

Белизна бумаги и тональная плотность, густота туши охватывают пределы шкалы ахроматических цветов, охватывающей до трехсот различимых нормальным зрением оттенков. Приемы рисования пером и карандашом довольно близки. Те же линия, штрих и пятно, да, пожалуй, еще точка. Однако процесс рисования пером в отличие от карандашного рисунка более сложен, ибо более ответственен. Ведь работа жидким быстросохнущим составом делает почти невозможным внесение поправок. Художник ответственен за каждое касание пером бумаги, росчерк, случайно упавшую на лист каплю туши. Не карандаш, так просто не соотрешь!

Второе отличие кроется в особенностях восприятия перового рисунка — повышенная экспрессивность и тональная активность элементарных форм изображения. В самом деле, минерал графит, как кристаллическая модификация углерода, обладает серебристо-серым с проблеском цветом. Диапазон его светосилы ограничен известным пределом в тонально насыщенной части ахроматической шкалы, но довольно широк в ее светлой части, в передаче нежных, прозрачных нюансов. Тогда как тушь имеет большие возможности в передаче монохромно-тонального разнообразия природы, причем с безапелляционностью черно-белого графизма. Изобразительные возможности туши еще более возрастают, если ее разбавить водой, применив, кроме пера, и кисть.

Естественно, в творческом процессе участвует и инструмент исполнения, и художественный материал. Инструмент в руках художника управляет материалом, с максимальной убедительностью стараясь раскрыть, продемонстриро-



вать его выразительные качества, своеобразие и привлекательность. Художник, исходя из своей задачи, находит нужный для ее осуществления материал и подходящий инструмент. Но случается и такое. В начале 1900-х гг. И. Е. Репину, в связи с развивающимся трофоневрозом мышечной ткани правой руки, врачи запрещали рисовать. Опасаясь ухудшения, родные прятали от него кисти, карандаши, перья. Но надо знать Репина! Он ухитрялся тайком рисовать... окурком папиросы, окуная его в чернила.

Известный мастер книжной графики профессор Г. Д. Епифанов (1900–1982), у которого я в свое время имел честь учиться, часто повторял, что рисунок пером — наиболее принципиальная графическая техника, так как дисциплинирует художника, помогая совершенствованию его профессиональных навыков рисовальщика. «Кто умеет рисовать пером, — наставлял он, — тот сможет успешно работать и во всех видах печатной графики». Справедливость слов опытного художника и педагога очевидна. Пером рисовали во все времена и эпохи, представители всех художественных стилей и направлений в изобразительном искусстве.

Рассмотрим два образца перового рисунка. Альбрехт Дюрер (1471–1528). «Моление о чаше» (ил. 4). Размер — 29,6×22,1 см. Год создания 1515. Находится в музее Альбертина в Вене. Сразу отметим, что этот рисунок — эскиз к одноименному офорту (травленный штрих) того же года создания, находящемуся в собрании Государственного Эрмитажа.

Рассмотрим пристальнее рисунок Дюрера. Перед нами портрет, портрет-фигура — коленопреклоненный Христос в Гефсиманском саду. Рисунок является показательным примером органичного стилистического единства линейно-контурной и тонально-штриховой графики. Продуманность общего композиционного решения, ясная определенность пропорций, тщательная прорисовка деталей при отсутствии поправок позволяют предположить, что художник предварил рисунок тушью легким карандашным наброском. Подобная подготовка, однако, не препятствовала свободе творческого волеизъявления в основном материале.

Не вдаваясь в пояснение популярного у старых мастеров сюжета из Нового Завета, скажу, что Дюрером владело желание показать молящегося Христа в самоуглубленном, отрешенном состоянии скорее не как Сына Божьего, а как скорбящего и тоскующего Сына Человеческого. Самоуглубленность, спокойное самосозерцание — вообще черта северного характера, тем более немецкого. Художник здесь проявляет себя как реалист. Но его Христос не просто молит: «Отче Мой, если возможно, да минет меня чаша сия...» (Мф. 26 : 39). Оставалось совсем немного до трагической развязки. Христос знал, что нет, не минет. Ведь был Он и Сыном Божьим. У Дюрера божественное — в слепящем, полыхающем нимбе. Эффект сияния достигается массой прямых параллельных штрихов-лучей, радиально исходящих от нетронутого пером крестообразного ореола вокруг головы Христа. Тонко прорисованный профиль усталого, будто ушедшего в себя человека контрастирует (опять контраст!) с отливающей металлическим блеском по складкам одежд фигуры, словно высеченной из той же скалы, на которой она стоит.

Четкий черный штрих с характерным для художника изобразительным аскетизмом, суровой лаконичностью подчеркивает пластико-конструктивные особенности и фактуру элементов рисунка, будь то одежды Иисуса, дерево или скала. Кроме того, и общее светотеневое решение листа, динамика тональных акцентов, само состояние изображенной природы позволяют острее ощутить внутренний драматизм происходящего.

Темное небо. Непогода. Но вдруг поток света из ниоткуда осветил скалу с одиноким Христом, будто благословляя на последний в его жизни подвиг. И ниспослан был Ангел с небес, дабы укрепить Христа в борении его. Мы видим свободно рисованную голову Ангела в левом верхнем углу работы.

Но замысел Дюрера перерастает рамки банального иллюстрирования евангельского сюжета. Рисунок предстает самоценным станковым произведением высокого художественного уровня. Принято считать, что если станковый лист отличается иллюстративностью — это минус. Но ко-

гда иллюстрация в состоянии жить по законам станковизма — это ее достоинство.

Центральное расположение фигуры Христа, условно вписывающейся в треугольник, усиливает впечатление монументальной статуарности, композиционной и смысловой устойчивости образа. Нет, Христос не сломлен. В его смирении сквозит вера в свое священное предназначение. Но ведь был Он и Сыном Человеческим и страдал как человек. Что ж, пусть, несмотря на его просьбу разделить с ним молитвы, заснули поодаль трое его учеников. Пусть в отчаянии мечутся на ветру узловатые ветви-руки одинокого, как и сам Христос, дерева. Он не сломлен и, несмотря ни на что, взойдет на уготованную Ему свыше Голгофу, ибо знает, во имя чего.

...Трижды возносил молитвы Иисус, «пав на лице Свое». Но Дюрер лишь коленопреклонил его. Впрочем, через шесть лет, вновь обратившись к этому сюжету, художник нарисовал Христа распростертым ниц (Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне). В избранном нами примере образ его исполнен мужественного самоборения и высокого трагизма.

Офорт получился еще мощнее, еще драматичнее, чем эскиз. И это развитие от эскиза к завершённому эстампу закономерно. Отточенный, чеканящий форму графизм дюреровского штриха, участками «пружинящая» (дерево, скала), местами угловато-рубленая (одежды) смелая линия, с едва заметной пластической реминисценцией готического стиля, продуманные ритмы пятен светотени, строгость композиционного решения — в этом своя концепция художественного образа Христа. Христа Дюрера.

Вот он, формально-пластический императив стиля и техники! То, что определяет необходимую степень эстетической выразительности, глубины и психоэмоциональной насыщенности художественного образа, что восхищает и ранит сердце бессмертного зрителя. Именно в этом высшая самоценность рисунков вышеупомянутых авторов.

Теперь, по ходу наших рассуждений, добавим к перу и туши новый инструмент — кисть. Сочетание линии и небольшого локального пятна — мазка или более обширной

по площади заливки технически и стилистически обогащает изобразительные возможности, разнообразит выразительные средства этого подвида уникальной графики.

Итак, Джованни-Баттиста Тьеполо (1696–1770), венецианец. Рисунок «Неизвестный сюжет» (ил. 5). Формат — 30×25 см. Хранится в Государственном Эрмитаже. Дата создания точно не определена, но, по мнению исследователей, это, предположительно, первая половина 1740-х гг.

Рассматривая рисунок, нетрудно заметить странную подпись «S. Rosa» на изображении в нижней части плиты с барельефом. Юноша, стоящий на переднем плане перед барельефом, указывает на него, обращаясь к группе из четырех человек позади плиты, которые, склонившись над ней, с интересом рассматривают изображение. Таков сюжет рисунка, сходного по композиционному решению с рядом работ Тьеполо, главным образом офортов, где также изображены барельефы. Но вот подпись... Действительно, известный итальянский художник Сальватор Роза, умерший за тридцать один год до рождения Тьеполо, также много и плодотворно работал в технике коричневой туши, пера и кисти. Тем не менее авторство Тьеполо определяется однозначно, а подпись признается позднейшей припиской. Это доказывается очевидным сходством фигуры юноши на рисунке с воспроизведенной художником в офорте «Открытие могилы Пульчинеллы» из серии «Scherzi di fantasia».

Для уточнения авторства — атрибуции исследователю очень важно обладать эрудицией, изыскивать исторические, композиционные и стилистические аналогии в творческом наследии художника, проводя сравнительный анализ произведений, порой отстоящих друг от друга на многие десятилетия.

Так что же нового появляется в рисунке тушью с добавлением к перу кисти? В нашем примере материал определяется как «коричневый тон», так называемый бистр (*фр.* bistr) — водный раствор сажи, получаемой при сжигании древесины бука, и смолы фруктовых деревьев (вишневая или сливовая камедь). Следует назвать несколько взаимосвязанных и взаимодополняющих основных признаков рассматриваемой техники. Это резкая активизация и материализация светотене-

вого выявления форм, создающая эффект яркого освещения и, как следствие, ощущение объемности изображения. В свою очередь, свободно обозначенные кистью, плоскостно и прозрачно залитые тоном затененные участки форм в контрастном сочетании с белой бумагой приносят в рисунок элемент декоративности и монументализма, усиливая впечатление стилистической цельности рисунка. Эти качества в совокупности с живой, пластичной перовой линией, а также точные кистевые вкрапления густым тоном создают оригинальный живописный эффект. Причем если линия предстает лишь контуром, пространственно-изобразительным ограничителем форм и их деталей, то интенсивные «удары» в глубинах теней усиливают контрастность изображения, оживляют его. Пятна яркого света — участки нетронутой бумаги — вспыхивают с особой силой в окружении сочных тональных заливок. Игра света и тени, сочетание искусной линии и локального пятна, мазка и заливки создают ярко выраженный динамический контраст. В штриховом рисунке пером также присутствует метод тонального решения, когда тень создается с помощью частой штриховки. Но в рисунке Тьеполо применение второго инструмента — кисти — придает тени особый вид и в отличие от вибрирующего мерцания штриховой сетки сполна выявляет живописно-декоративную красоту и выразительность коричневого бистра. Как мы видим, оптический контраст линии и пятна абсолютно конкретен и не столь зыбок и воздушен, как в рисунках пером, графитным или итальянским карандашами.

В карандашном рисунке (вспомним автопортрет Серебряковой) границы светотени, касания теней с фоном намеренно смягчаются, с целью «погружения» удаленных участков форм в глубину воображаемого пространства листа. У Тьеполо пятно, мазок несут в себе изобразительную *силуэтность*, графическую жесткость очертаний, создавая ощущение некоторой аппликативности теней. Правда, нет правил без исключений. Эффект плавного тонального перехода, живописно расплывающегося пятна туши случается при работе на увлажненной бумаге или разведенной тушью. Последний способ получил название техники гризайль (*фр. grisaille*, от *gris* — серый), однако чаще применяемой в чистом виде, т.е. без использования пера.

Рисунок Тьеполо выполнен с видимой свободой, раскованно, словно играючи. Такое же светлое, лучезарное на-

строение возникает и у зрителя. Каждое прикосновение к бумаге в высшей степени выразительно и драгоценно. Кисть артистично лепит форму тенью, а перо объединяет ее освещенные участки, пространственно обособляя их от фона. Тем самым создается впечатление общей скульптурной монолитности группы, композиционной, стилистической и образной целостности. Отсутствие прямых сюжетных аналогий рисунка с офортной графикой или живописью Тьеполо подтверждает, по всей вероятности, его самостоятельное художественное значение.

### РИСУНОК МЯГКИМИ МАТЕРИАЛАМИ

Рассказывать о различных техниках уникальной графики и умении ее воспринимать помогает, что немаловажно, наш собственный творческий опыт. Вот *сангина*, материал сколь сложный, столь и интересный. Кто хоть раз брал ее в руки, тот никогда не разлюбит этот красновато-коричневый или рыжеватый сыпучий мелок-грифель. Рисунки, выполненные им, выглядят не то как мир, увиденный сквозь цветное стекло, не то вообще как иной мир... Загадочная притягательность сангины сокрыта в своеобразной теплотворности ее цвета, удивительно соответствующего эффекту живого человеческого тела. Неслучайно на латинском *sanguis* означает кровь.

Маленький, не длиннее мизинца, круглый или квадратного сечения мелок без оправы, являющийся смесью каолина (белая глина) и окислов железа, он словно сам таит живой огонь человеческого тела. Обладая особой красотой цвета и технической подвижностью в работе, сангина при растирании на бумаге позволяет почти осязаемо передать иллюзию теплоты, овеянности форм, их пластическую выразительность и живописно-тональную нюансировку.

Техника рисунка сангиной зародилась в эпоху Возрождения, а в России распространилась с XVIII в. В этой технике с увлечением работали немало художников: от Леонардо да Винчи до Жана-Батиста Грёёа, а в России — от А. П. Лосенко до З. Е. Серебряковой и А. Е. Яковлева. О новатор-

ском для своего времени, самобытном применении сангины Яковлевым и хотелось бы рассказать.

К началу XX в. рисование сангиной оказалось почти забытой техникой. Но Яковлев уже в своих академических учебных студиях неизменно стремился отразить, наряду с убедительностью композиционного решения, анатомической характеристики модели, ее пропорций, также и пластическое единство форм, их рельефность и объем. Эта задача требовала соответствующих методов осуществления, выработки наиболее подходящей для этой цели техники и выбора материала. Им оказалась сангина.

Интересен рассказ художника В. И. Шухаева, друга и сокурсника Яковлева, об истории появления техники рисования активно растушеванной сангиной. Шухаев вспоминал: «Нас очень интересовала сангина... У старых мастеров мы находили употребление сангины в виде подкраски в рисунке или рисунки штрихом. Так и мы делали... Однажды я, рисуя сангиной, в одном месте размазал рисунок, не мог снова выправить цвет и с досады тряпкой размазал весь рисунок. Отсюда явилась новая техника, стали рисовать размазанной сангиной. Дальше появилась новая мысль: подготовить рисунок сангиной, нигде его не трогая, а затем подготовленный рисунок моделировать, размазывая сангину резинкой» (*Шухаев, В. И.* Автобиография. Воспоминания. — Отдел рукописей ГРМ. Ф. 154. Ед. хр. 78. Л. 19–20).

Как мы видим, секреты творчества неожиданно раскрываются и при работе с малоизвестными документами в архивах. Курьезность случая не помеха рождению талантливого и оригинального, если оно предопределено внутренними причинами и соответствующими, порой непредсказуемыми обстоятельствами, стимулирующими окончательное созревание идеи.

В 1917 г., еще до своего отъезда за границу, откуда он так никогда в Россию и не возвратился, Яковлев, тяготевавший к крупноформатным рисункам, близким, а то и превышающим натуральную величину фигур, создал прекрасный портрет своей жены, балерины Б. Г. Шеншевой. Ее сценический псевдоним, придуманный художником П. В. Кузнецовым, — Казароза (*Kasa goza*), что с итальян-

ского переводится как Розовый дом, и стал названием рисунка (ил. 6). По воспоминаниям знавших актрису современников (А. Н. Бенуа, М. А. Кузьмин, А. М. Эфрос, В. Э. Мейерхольд), это была изящная маленькая девушка, с живым, веселым и страстным характером, натура мужественная, чувствительная, но противоречивая (См.: Волков, Н. Д. Казароза: Сборник памяти русской актрисы Бэлы Георгиевны Волковой. М.: Изд. на правах рукописи, 1930). Рисунок Яковлева, ее первого мужа, ныне хранится в Русском музее.

По отзывам друзей, художнику удалось достигнуть поразительного сходства с моделью. И секрет этого, прежде всего, в интенсивной, лишенной натуралистичности конкретизации формы. Яковлев проводит «отбор» индивидуальных черт, заостряя характерные особенности внешности модели, видоизменяя форму во имя ее пластической идеализации. А это не что иное, как формально-пластический гротеск, но гротеск тактичный. Он обуславливает точную душевную характеристику близкого ему человека. Здесь бархатисто-терракотовая тайна сангины, соответствуя образу мыслей художника, полностью отвечает и замыслу произведения и технике его исполнения.

В построении рисунка видны элементы театрализации: композиционная кулисность, статуарность позы и жеста, молчаливая внешняя бесстрастность, даже некоторая маскообразность лица, но без всякой кукольности. Взгляд устремлен в пространство на зрителя и будто бы сквозь него. Художник с большой теплотой и вниманием, избегая вычурности, передает лицо молодой женщины с налетом печальной отрешенности и задумчивой скорби. За неподвижностью его не столь уж правильных черт угадывается душа, освещенная изнутри чем-то неизбывным, но светлым и добрым. Яковлев безошибочным чутьем художника угадывает и словно предвещает ее сложную и трагичную судьбу.

Тончайшая моделировка форм здесь единственно возможный путь в прочувствованной и чуткой передаче сложных движений души. Разработка углем прически, деталей платья, контрастируя с прозрачно растушеванной сангиной, создает изысканный колористический эффект, близ-



кий технике рисунка «в два карандаша». Кроме того, усиливается иллюзия пространства, первоплановости центральной фигуры. Использование угля разнообразит фактуру элементов изображения, повышая его убедительность и достоверность. Черная меховая оторочка воротника и рукавов, активное тональное пятно темных шелковистых волос смягчают жестковатость трактовки лица и кистей рук. Легкая прорисовка углем бровей и ресниц подчеркивает выразительность глаз, приковывая к ним внимание зрителя. Применение Яковлевым мотива высокого горизонта способствует замыканию пространства картинной плоскости. Гладкое, безоблачное небо подчеркивает графическую четкость силуэта фигуры, пластическую «игру» ее рельефа.

Стоящая в рост на сцене, обрамленной занавесом, где фоном служит наивная фантастическая декорация с пальмами, фигурками экзотических животных и птиц, Казароза на кончиках тонких пальцев удерживает символический макет маленького театра-балаганчика, демонстрируя его невидимому зрительному залу. Эти признаки театрализации композиции, сюжета, пространственно-пластическая условность движения отчасти сходны с приемами русской лубочной картинки, одно время увлекавшей Яковлева. Но задачи художника простираются гораздо дальше поверхностного следования неопримитиву. Трактовка человеческого безмолвия, самоуглубленность образа, элементы пластической стилизации и гротеска, экспрессивный язык жестов — черты русского символизма той поры. Вместе с тем мотив «молчания и тишины» получает у Яковлева несколько отличный от символистского смысл. Он служит ему не средством философско-мистической интерпретации мира, но направлен на усиление ощущения монументальности, репрезентативности, возвышенности образа.

С точки зрения общего композиционного решения рисунка работа мастера может быть сопоставима с парадным портретом-картиной XVIII в. Вспомним хотя бы образы «смолянок» Д. Г. Левицкого. Не случайно Яковлев признан одним из наиболее ярких представителей неоклассицистического направления в русском искусстве начала XX в.

Как видим, пластическая активность и содержательная насыщенность изображения предполагают напряженное, внимательное, а значит, его творческое восприятие. В подсознании зрителя непроизвольно появляется необходимый внутренний настрой, обеспечивающий возникновение заданных в произведении предпосылок формирования художественного образа. Отсутствие в рисунке признаков воздушной перспективы во имя новой вещественности форм позволяет находиться продолжительное время в состоянии обостренной восприимчивости не только главных, но и второстепенных элементов изображения. Возможно, Яковлев целенаправленно использовал прием «ковровости», изобразительной равнозначности деталей рисунка для возбуждения и стабилизации на заданном уровне сенсорного восприятия зрителя. Сосредоточенно, с неослабным вниманием зритель рассматривает рисунок. Раз за разом возвращаясь к лицу, он последовательно постигает увиденное, слагая в своем сознании художественный образ. Трудно с уверенностью судить, осознанно ли применял художник этот способ психофизиологического воздействия. Очевидно, однако, что подобная стилистика рисунка вполне оправдана и эффективно проявляет авторский замысел. Типичное, характерное в образе своей супруги преобразовано Яковлевым и выглядит уже типическим, присущим целому социальному типу, типу русской творческой интеллигенции предреволюционной поры. Но художник идет еще дальше, типизируя образ до уровня символа своей тревожной и смятенной эпохи...

Продолжим рассказ о других «мягких» материалах рисунка. На очереди *уголь*. Рисунок углем, подобно сангине, славится своим цветом — глубоким черным тоном с богатым ахроматическим диапазоном оттенков, результатом термической обработки древесины без доступа воздуха. Но и рисунок тушью также насыщенного черного цвета. Своеобразие того и другого не только в естественном различии жидкого и сухого материалов. Матовая поверхность угольного слоя поглощает свет, тогда как высохшая глянцевая заливка тушью частично его отражает. Микрочастицы угля на плоскости отбрасывают незаметные глазу тени, что создает впечатление бархатистости графического пятна.

Различие живописно-тональных качеств материалов определяет неравнозначность их восприятия. От рисунка сангиной отличия также имеются, несмотря на родственность мягких материалов. Во-первых, это, разумеется, цветное и тональное отличия. Во-вторых, уголь менее подвижен и пластичен в работе. Большая «вязкость» сангины объясняется ее физическими особенностями. Уголь более капризный и нежный материал. При рисовании он не столь плотно сцепляется с бумагой, а значит, более подвержен повреждениям, стравливается и смазывается даже при слабом прикосновении, осложняя работу рисовальщика. Поэтому по окончании работы рисунки углем для лучшей сохранности желательно закреплять специальным бесцветным лаком, распыляя его по поверхности.

Рисунок углем может выполняться с применением растушки — обрезка толстого фетра, куска кожи, свернутого в виде палочки и туго перевязанного бечевкой, — в линейно-штриховой манере, а то и в сочетании этих приемов. Разные исторические эпохи дают тому немало примеров. В технике угольного рисунка работали А. Дюрер и П. П. Рубенс, Ж.-Ф. Милле и Ф. Штук, И. Е. Репин и Л. С. Бакст, В. А. Серов и Н. А. Тырса и многие другие.

Характерным примером угольного рисунка с полным правом можно считать «Портрет Элеоноры Дузэ» (1891) И. Е. Репина (1844–1930). Довольно значительный по размерам (108×139 см) рисунок выполнен на грунтованном холсте (ил. 7). Поначалу Репин хотел написать живописный портрет. Однако, сделав углем подготовительный рисунок, он, то ли оценив его выразительность, предпочел закончить работу именно в этом материале, то ли, что более вероятно, ввиду большой занятости знаменитой итальянской актрисы решил ограничиться только рисунком, доработав его. Как бы то ни было, а шедевр состоялся. Даже среди обширного репинского графического наследия портрет выделяется особой маэстрией исполнения и психологической глубиной.

Восхитительный талант Дузэ, одной из лучших исполнительниц ролей Норы в пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» и Маргариты Готье в драме А. Дюма «Дама с камелиями»,

покорил Петербург и Москву. К. С. Станиславский ставил ее в один ряд с М. Н. Ермоловой, М. Г. Савиной, Ф. И. Шаляпиным. А В. Э. Мейерхольд просто плакал на ее спектаклях. Захваченный игрой Дузэ Репин загорелся мыслью создать ее портрет, ныне хранящийся в Третьяковской галерее.

Трудно заподозрить художника, всегда очень требовательного к себе и своему творчеству, в технической небрежности. Отнюдь. При внимательном взгляде на портрет становится очевидным, что каждая линия, росчерк, пятно, будучи предельно лаконичными и вместе с тем разгонистыми, способствуют воссозданию задуманного автором образа. Мы точно чувствуем стремительные и уверенные движения руки Репина, ощущаем упругую вибрацию туго натянутого холста, скрип и шуршание угольной палочки. Фактура холщового полотна с особой наглядностью демонстрирует физические особенности ломкого, крошащегося материала, создавая впечатление глубоко-черного тона темного платья, динамики сочных пятен светотени.

Вальяжно откинувшись в кресле, актриса, словно после трудного спектакля, чуть улыбаясь, устремила утомленный задумчивый взор прямо на художника и так замерла, запечатленная навечно в тиши мастерской под шорох осыпающейся с холста угольной пудры...

Репин, казалось, забыл обо всем, о капризах материала, о сложностях ракурса головы и общего движения модели, о самом масштабе рисунка. Он рисовал быстро. Управился за один недолгий сеанс. Не «засушил». С изумительным чувством тона проработал светлое лицо, обрамленное смоляными прядями скромной прически. В глубоко посаженных выразительных черных глазах итальянки видны и ум, и сила характера, сдержанное благородство и понимание собственной творческой значимости. Но устало повисла рука... И мы видим уже не «звезду» сцены, а земную женщину, хотя и озаренную, как и вдохновенно изображающий ее художник, Божественной искрой покоряющего таланта.

«Мятущийся» фон, нанесенный плоскостью грифеля, мощные тональные акценты на длинном платье в динамическом контрасте с изысканной проработкой лица впечатляют патетической наполненностью художественного об-

раза, его эмоциональной полифоничностью. Как отмечал И. Э. Грабарь, портрет Элеоноры Дузэ, «быть может, самый вдохновенный из черных портретов Репина. В нем... бьет ключом его редкостное мастерство» (Грабарь, И. Э. Репин. М., 1964. Т. 2. С. 282).

В последние десятилетия распространилось рисование особым образом обработанным прессованным углем, более однородным и твердым по своему составу, обладающим большей интенсивностью и чистотой черного цвета, что облегчает работу на бумаге этим материалом.

Интересны результаты работы в менее распространенном, чем описанные, но очень благовидном мягком материале — *соусе*, производимом наподобие сангины, в виде чуть более утолщенных, покрытых оловянной фольгой или без нее круглых палочек черного, серого и наиболее эффектного коричневого цветов. Здесь заслуженной известностью пользуются многочисленные портретные рисунки И. Н. Крамского (1837–1887), выполненные в технике «мокрого» соуса.

Талант Крамского-портретиста проявился уже в ранний период его творчества. Еще обучаясь в Академии художеств, он начал экспериментировать в этой технике, рисуя вечерами друзей. находка художника позволяла в считанные часы создавать как довольно крупные погрудные, так и поколенные портретные монохромные изображения, иногда с применением белил. Техника «мокрого» соуса освобождала от общепринятой колористической иллюзорности живописного портрета того времени, равно как и от идеализирующей традиции акварельного или выполненного сепией (коричневым цветом) портрета конца XVIII — первой трети XIX в. Крамскому нравилось известное сходство монохромного соуса с не так давно изобретенным дагерротипом. Работа в юности ретушером в значительной мере определила его графические портретные пристрастия и помогла становлению этой техники. Зародившаяся в середине столетия особая эстетика фотоснимка увлекла художника своим изобразительным максимализмом, возможностью правдивой, документально достоверной фиксации облика модели. Специфика рукотворной техники соуса приумножала

и расширяла свойства фотографии, сообщая рисунку качества художественной преображенности и особой одухотворенности образа.

Среди обширной галереи рисунков Крамского особое внимание привлекает довольно скромный, но пленительный этюд из фондов Русского музея «Портрет С. Н. Крамской (рожд. Прохоровой), жены художника, в окне» (ил. 8). Рисунок не датирован, но на его обороте имеется набросок композиции «У лукоморья дуб зеленый» для иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», исполненной художником в 1879 г. Поэтому и год создания портрета определяется исследователями как тот же. Однако замечу, что написанный Крамским в том же году живописный портрет супруги, находящийся в Третьяковской галерее, разительно отличается по возрастной характеристике от портрета соусом. А потому все же нельзя с уверенностью утверждать, что эта датировка достоверна. Не тот художник был Крамской, чтобы так ошибаться или намеренно «омолаживать» образ, пусть даже собственной жены.

Можно лишь предположить, что летом 1879 г., отдыхая с семьей под Москвой, на даче в Жуковке близ Кунцева, Иван Николаевич заметил жену, которая, сидя в доме у растворенного окна, что-то читала. Глубокая тень прозрачной вуалью покрывала почти все лицо, деликатно скрывая возрастные приметы тридцатидевятилетней женщины. Свет озарял лишь острый подбородок, по-юному чувственные губы да самый кончик носа, придавая выражению внутреннюю сосредоточенность и задумчивую отрешенность. Крамского привлекла неожиданность освещения, светотеневой контраст, живописно-тональное богатство возникшего в окне «мимолетного виденья».

И ожила быстрая уверенная кисть, одним движением нанося пряди темных волос, невесть откуда свесившуюся ветвь плюща, своими яркими лоскутными бликами уводящего взгляд в прохладный сумрак комнаты за окном. Резкий всплеск света по краю оконной рамы и белому платью подчеркивает мягкость и загадочность окунувшихся в зыбкую тень черт лица. Художнику удалось сохранить свежесть исполнения. Он лепит форму в тени и на свету мел-

ким пуантельным, точечным мазком (от *фр.* point — точка), не выписывая, но лаская милый его сердцу образ.

Сколь выдержан и драматичен монументальный рисунок Яковлева, стилистически строг и чеканен мужественный рисунок Врубеля, роскошно небрежен живописный портрет Репина, обаятельно женственен автопортрет Серебряковой или виртуозно лаконичен элегантный рисунок Серова, столь трогательно-лиричен и светоносно-эфемерен небольшой (28×14,7 см) этюд Крамского, относимый к жанру интимного камерного портрета.

Художник разводит водой на белом фарфоровом блюще до необходимой консистенции растертый в порошок соус и работает им словно краской. «Мокрый» соус как нельзя лучше соответствует убедительной передаче светотени, одухотворенности художественного образа с помощью заливок и сложных моделировок. Высыхая, он приобретает столь выгодно отличающую мягкие материалы матовость и бархатистость, приятную глубину тона. Крамской с непревзойденным мастерством и предельной полнотой использует свойство соуса, его богатые живописно-декоративные качества, добываясь органичного единства формы и содержания в создании проникновенного художественного образа.

Художник неоднократно изображал свою супругу. Любовь сделала его брак счастливым. Она не облегчила судьбы, но одарила его искусством высокой духовностью и чистотой.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕХНИКИ, ОБЛАДАЮЩИЕ ПРИЗНАКАМИ ГРАФИКИ И ЖИВОПИСИ**

### **ПАСТЕЛЬ**

В галерее разнообразных мягких материалов изобретенная во второй половине XV в. пастель стоит особняком, привлекая музыкальностью звучания уже самого слова. Впрочем, этим оно обязано своему италоязычному корню (*pastello* — уменьшительное от *pasta* — тесто). Произнесешь его и сразу вспоминаешь шелковое диво «Шоколадницы» Лиотара или лазуритовую мечту танцовщиц Дега.

Пастель нельзя не любить. Ведь даже в обиходе определение «пастельный» стало нарицательным, понятным и несведущим, ассоциируясь с мягкостью, воздушностью приглушенных, будто затуманенных благородных цветовых оттенков. Ее изобразительные возможности практически безграничны, а цветовая палитра едва ли не богаче, чем в масляной живописи. Но если в «масле» еще надо бороться за красоту, колористическую и тональную выдержанность, гармонию цвета, то в пастели эти качества словно заложены самой природой. Кажется, почерпни их щедрой, умелой рукой и выпусти на бумагу самоцветную радужную россыпь!

Пастель — это и рисунок, и живопись, но она и не живопись, и не рисунок. Она — странное дитя искусства, загадочный симбиоз, рожденный сказкой цвета и волшебством линии. Но она — его любимое дитя. Сохраняя все методы и приемы рисунка мягким материалом, она оперирует законами полихроматической гармонии. И в этом ее диалектическая самобытность. При всем том сущностная раздвоенность материала не вызывает дискомфорта ощущений при восприятии, ибо, «поклоняясь двум богам», пастель не подражает ни одному из них.

Работая в технике пастели, надо обладать развитыми качествами и рисовальщика и живописца, дабы безбоязненно плыть в «нейтральных водах» двух художественных систем, не нарушая их суверенных границ. Да, пастель может быть сочной, яркой, динамичной, но все равно оставаться собой. Она — сыпучий, бархатисто-матовый, сухой материал, в состав которого кроме цветного пигмента входят камедь, мел и клей. Многократно наслаивая, перемежая и смешивая многоцветные линии и пятна, можно создавать сложные цветовые мерцания фактур; тщательно растирая, добиваться плавных переходов изысканно-нежных оттенков. И покажется тут, что живописью сподручнее обстоятельно и философски мыслить, а пастелью суждено романтично мечтать...

Возьмем, к примеру, работу англичанина Джона Рассела (1745–1806), художника сравнительно не столь известного в России, как плеяда предыдущих, но эрмитажное произведение которого и прекрасно и показательно.



Посмотрим на «Портрет миссис Дженет Грайзел» (1794), изображающий тридцатилетнюю женщину, жену эдинбургского банкира Томаса Кьюминга Эрнсайда, что следует из надписи на обороте рисунка (ил. 9). Довольно крупный (59×44 см) погрудный портрет выполнен на бумаге, наклеенной на холст для лучшей сохранности работы. Будучи теоретиком и большим знатоком техники пастели, Рассел владел ею в совершенстве и как художник снискал известность у современников. В нашей галерее женских образов его портрет нисколько не теряется. Пусть не отражено в нем сокровенных тайн женской души, глубоких переживаний, зато художнику удалось с подлинным мастерством создать прочувствованный образ знатной дамы своего времени, а быть может, и не только своего. Техника пастели продемонстрирована им во всем своем очаровании. И не ясно: сама ли модель и впрямь будто создана для этой техники, либо пастель только и существует, чтобы воплощать подобные образы.

Отменно цветовой решение портрета, построенное на гармонизированных отношениях глубоких коричнево-зеленоватых, серебристых и голубовато-розовых оттенков. Безупречно выражено ощущение колористической теплохолодности, особенно в освещенном лице: от яркого кораллово-красного акцента на пухлых губах до жемчужно-фарфоровой бледности лба. С очевидным удовольствием и старанием художник передает изгиб умбристо-каштановых бровей, слегка удлинённый нос с едва заметной «британской» горбинкой. Цветовые оттенки плавно вливаются один в другой, но в строгой классицистической зависимости от мягкой светотеневой нюансировки рассеянного освещения и анатомо-пластических особенностей овального лица модели. Рассел словно кудесник окутывает, обволакивает зыбким облаком ароматной пудры, покрывает нежными абрикосового цвета румянами черты молодой женщины, позирующей с достоинством и осознанием собственной привлекательности.

Особое внимание в лице, помимо губ, привлекает еще одна тонально-цветовая доминанта образа — глаза. Большие, темно-карие, очень выразительные, они должны были

бы принадлежать итальянке или гречанке. Живая звездочка-блик подчеркивает их ночную глубину. Кажется, что вот-вот и заговорит с нами напудренный, галантный восемнадцатый век. А приглядишься — и увидишь человека нашего времени, будто не было и в помине этих двухсот с лишком неумолимо убегающих лет.

Художник расчетливо использует эффект оптического смещения цветов, возникающий в результате последовательного наложения различных по окраске пастельных пятен и штрихов. При довольно выраженной фактуре бумаги слой пастели без видимого усилия наносится по ее зернистой поверхности, в микроуглублениях которой сохраняется предварительная цветовая прокладка. Если смотреть на рисунок с определенного расстояния, возникает иллюзия оптического совмещения, слияния разнородных цветовых наслоений, преобразующихся в нашем восприятии в новый сложный цвет. Этот прием, характерный для пастели, при всей доскональности моделировки позволяет сохранить в работе ощущение свежести, воздушности и богатства цветовых оттенков. Цвет не «замыливается», а словно вибрирует. Это создает впечатление живой теплокровности лица, шелковистости волос прически, слегка припудренных согласно тогдашней моде.

Мастерски применен Расселом другой технический прием — метод гладко растушеванной пастели, например, при изображении деталей одежды и тканей. Мы ощущаем дымчатость белого рюша, декорирующего чепец с эффектным бантом, прозрачность черной в сборку оторочки оплечья. Острым сколом мелка, где белой, где черной пастели, художник четко, тонкой прихотливо изгибающейся линией окаймляет детали головного убора и платья, придавая изображению возможную фактурно-материальную убедительность и общую завершенность в передаче восхитительного художественного образа.

О талантливых вещах мудроно говорить кратко. И рассказ этот, может статься, так никогда и не будет окончен, как не может быть прекращена нескончаемая летопись человека и искусства.

## АКВАРЕЛЬ

Завершить наш рассказ о материалах и выразительных средствах уникальной графики стоит обращением к технике являющейся, по определению известного историка искусства А. А. Сидорова, «типичнейшей пограничной областью между графикой и живописью». И значит быть этой технике отнесенной к загадочному разряду искусств, вечно скитающихся на распутье живописно-графических исканий...

Примечательно, что в средних специальных и высших художественных и художественно-педагогических учебных заведениях *акварель*, а именно о ней мы и поговорим, изучается в рамках предмета живописи. Как вид художественного творчества, к ней она преимущественно и тяготеет, и, главным образом потому, что в процессе работы акварелью мышление художника в большей степени ориентировано на цветовосприятие и цветопередачу, нежели на тональное или линейное графическое формотворчество. Мы не имеем в виду работу одноцветной акварелью в технике «гризайли», стоящей особняком и сходной с техникой работы разведенной тушью или «мокрым» соусом. Тем не менее акварель не состязается с масляной живописью в степени тонально-цветового уподобления натуре. Ей присущ свой художественный язык, свои выразительные средства, как и свой мир образов. Они не соперники, они просто выступают на арене искусства, изъясняясь спортивной терминологией, в разных весовых категориях.

Акварель — водяная краска (aqua — по-латыни означает «вода»). Чуть клея, капля меда, щепоть пигмента и очень много чистой воды... Кстати, прилагательное от нее тоже стало нарицательным словом. Цветной акварелью как-то не с руки изображать зло, горе, смерть, драматизм борьбы, кипение страстей, апофеоз страданий. Таковое ближе черно-белому мироотражению тушью, углем, в гравюре или офорте. При всем том это не означает, что акварель — некая узкоспецифическая техника с ограниченными изобразительными и сюжетно-тематическими возможностями, обладающая комплексом художественной «неполноценности». Просто в своей области ей нет равных. Акварель

в изобразительном искусстве — это как поэзия в литературе, причем поэзия лирическая.

Да, создатель произведения — художник. Его мысль и чувство руководят им. Но вот что интересно. Своеобразие акварели таково, что допускает, если не сказать предполагает в процессе работы фактор *случайности*: неожиданные броские затеки, причудливую расплывчатость цветового пятна на влажной бумаге, не всегда предсказуемое слияние одного цвета с другим, упавшие на нее во время работы на природе капли дождя... Она, как живой организм, способна внезапно ускользнуть из-под контроля художника, капризничать как малый ребенок. Потому и приходится вести себя с ней как с ребенком: любить и понимать, быть терпеливым, но требовательным, относиться нежно, но не потакать своенравию. Акварелью можно выполнять быстрые пейзажные мини-этюды «на состояние», но можно создавать уникальные длительные штудии, фундаментальные композиции с помощью многочисленных лессировок «по сухому», тщательных прописок, размывок и даже проскребывания. Взять хотя бы работы К. П. Брюллова, его акварельные портреты, композиции на сюжеты из итальянской жизни.

Но, думается, природе акварельной техники более свойственна художественная импровизация с подвижным, текучим и таким быстросохнущим цветным водным озерцом. Кисть мастера лишь управляет этой «водной феерией» на бумаге, направляет цветные ручьи в нужное русло, а озера заключает в необходимые берега. Вода этих озер должна быть свежа и прозрачна. В этом особая прелесть акварели! Она не любит многочисленных поправок, грязных и мутных смесей. Ну, а если ручьи и озера невзначай сольются, вдруг расплывутся краски, пусть даже вопреки желанию — этого не стоит бояться. Это стихия материала, его естество. Поэтому в работе акварелью допустим, а то и неизбежен, элемент технической нечаянности, сопряженный с известным творческим риском. Но и трудности можно обращать во благо, кажущиеся недостатки — в достоинства. Эффект определенной изобразительной непредсказуемости конечного результата, недосказанности, эфемерности, импрови-

зационности — это и есть загадка, удивительная и прекрасная тайна акварели, ее душа! И здесь весьма эффективна работа «по сырому» т. е. по предварительно увлажненной бумаге. Об этом стоит знать, чтобы тоньше чувствовать и точнее оценивать то или иное акварельное произведение.

Такова акварель. В отличие от светостойкой пастели она очень чувствительна к свету и должна храниться в папке, а в постоянных экспозициях музеев — в застекленных витринах, задрапированных не пропускающей света тканью. Иначе она выгорит, со временем обесцветится, поблекнет и умрет, как воистину самое нежное и ранимое искусство.

Рассмотрим основные техники работы акварелью на примере двух натюрмортов разных авторов.

«Виноград, яблоко и абрикосы» — небольшая, размером 25×31 см, акварель Д. И. Митрохина (1883–1973) из собрания Русского музея, созданная в 1954 г. (ил. 10). Она — характерный образец так называемой техники работы «по сухому», по сухой бумаге.

В историю искусства Дмитрий Исидорович вошел как самобытный и тонкий художник. Важно другое — тот «образ мира», который он кропотливо строит своей продуманной, обстоятельной техникой при всей ее почти ученической внешней простоте и непритязательности. Это ощутимо уже при прочтении названия произведения: обычного перечисления изображенных фруктов.

В работе немного воздуха, зато в избытке света. Нет в ней и характерного живописно-акварельного «тумана», эффектного сфумато, смягчающего очертания предметов (*ит. sfumato* — исчезающий, как дым), зато много цвета. Арсенал технических приемов Митрохина невелик, однако этого ему вполне достаточно для решения поставленной задачи. Конкретность замысла ограничила круг способов его осуществления, но при этом сформировала многозначительный художественный образ. Художник стремится изобразить все едва ли не со стенографической точностью. Он выводит предметы на передний план, крупно, почти во весь лист, буквально «портретируя» свои плоды, максимально приближая их к зрителю, будто выставляя напоказ.

Усилению впечатления способствует и верхняя точка обзора, почти «в плане» раскрывающая предметное торжество натюрморта. Автор расставляет плоды по кругу, подчеркивая их овеществленность легкой прокладкой падающих теней и тем обеспечивая композиционную целостность изображения. Зрителю предлагается неторопливо и внимательно рассматривать предметы, замыкая взгляд воображаемой геометрической фигурой. Мы ощущаем тонкость колористической нюансировки акварели, разнообразие округлых форм плодов и тяжеловесность спелых гроздей винограда, хрустящую свежесть яблока и мясистость ароматных абрикосов. Сложный по своей теплохолодности цвет виноградных ягод противопоставлен янтарно-золотистой окраске яблока и абрикосов. Эти дары природы в хорошем смысле «сработаны» мастером, они весомы и нежны одновременно. Их силуэты названы с графической определенностью. Белый цвет скатерти придает лежащим прямо на ней плодам тонально-цветовое единство и декоративную цельность.

Мазок художника основателен и скуп. Видимо, здесь сказался немалый опыт работы Митрохина в резцовой гравюре на металле. Фактура предметов и их форма определяют характер мазков, мозаично-четкие пятна которых или подчеркивают гляцевитую, словно лакированную поверхность круглого яблока, либо мягко «стушеваются», сливаются на матовых ягодах винограда и абрикосах. Таковы отличительные признаки акварели, выполненной «по сухому». В результате рисунок, форма предметов, цветопередача и светотеневое решение прочно увязаны друг с другом. Их синхронное взаимодействие создает ясное впечатление о предмете, однако, думается, с излишком некоторой повествовательности. Карандашные линии подготовительного рисунка просвечивают сквозь слой прозрачной, но насыщенной акварельной краски, подчеркивая впечатление свежести письма. Этот прием — также отличительная особенность акварельной техники.

Плоды у Митрохина почти ощутимы на вкус, изображены просто, правдиво и аппетитно, без скучной педантичности. В этом творческое кредо мастера: любование красотой природы без натуралистичности. Главное достоинство ра-

боты не в блеске и технической ловкости исполнения, даже не в привлекательности колорита, но то, что выводит обычные реалии жизни в ранг высокого художественного обобщения. Обычные фрукты предстают подлинными дарами Матушки-земли, примером ее неистощимой щедрости. Художник приглашает зрителя разделить с ним радость лицезрения всего-то нескольких фруктов. Рациональный реализм Митрохина преодолевает определенный логический схематизм и упрощенность натюрморта, превращая его в символ природного изобилия и счастья — «образ мира».

Не исключено, что художник и не помышлял о таком истолковании своего этюда, а откровенно и незамысловато отображал невзначай привлечший его внимание уголок обеденного стола. Возможно. Но что из того? Сказанное не умаляет значение работы, где кисть мастера порой перерастает его самого, воплощая красоту, увиденную им в обыденном.

Второй натюрморт знакомит с другой акварельной техникой — работой «по сырому», т. е. по предварительно увлажненной бумаге. Его создателем является автор этих строк. И это не потому, что мы не удосужились найти более достойный образец в наследии какого-либо классика. Того ведь не спросишь, а истолковать труд «за глаза» — занятие не всегда благодарное. Просто художник, как никто другой, знает свое рукотворное детище. Он, и только он, знает подлинную историю его создания. И если автор вознамерится описать свой труд, то знание это облегчит ему литературную задачу.

Рассказы художников о своих работах, процессе их создания — документ, свидетельство из первых рук. Они очень важны, так как приоткрывают сокровенные тайны творчества.

Мой студенческий этюд (49×34 см), созданный в 1975 г. на Новгородчине, в период обучения в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, назван «Букет» (ил. 11).

Немного отвлекусь. Творческий процесс, особенно в работе над натюрмортом, начинается задолго до того, как проведена первая линия, сделан первый мазок. Очень важ-

но заранее определить формат, продумать композицию, согласно замыслу подобрать и расположить предметы, — «поставить» натюрморт. Казалось бы, в изображении цветов оно проще: собрал — и в вазу, а дальше, как говорится, дело техники. Однако, осуществляя подбор цветов по их виду, величине и форме соцветий, длине стебля, цвету, определяя фон, художник в зависимости от своего опыта и воображения мысленно выстраивает модель, программирует ход предстоящей работы, стараясь предвидеть конечный результат. К. П. Брюллов, возможно, слегка преувеличивая, утверждал, что приступает к работе над картиной, лишь когда представит ее законченной и даже в раме.

В отличие от предметной вещественности митрохинских фруктов, мне хотелось выразить в работе буйство ярких красок букета, т. е. создать натюрморт-впечатление. Хотелось в сумятице мазков, пятен, заливок, по возможности, передать живое дыхание цветов, словно салютующих своими соцветиями в глубину сумеречного фона. Полагаем, главное, к чему должен стремиться создатель флористических мотивов, особенно в акварели, — не только попытаться изобразить красочность цветов, прихотливость форм, но передать их благоуханье, их аромат. Другой путь чаще всего ведет к безжизненной «протокольности» такого рода цветов, могущих «произрастать» разве что на траурных венках. Пахучесть цветов, их душистая аура — это нечто невидимое, но глубоко переживаемое. Природа человека вообще наиболее чувствительна к запахам и звукам.

Итак, раскрыты краски «Ленинград». Объемистая стеклянная банка наполнена водой. Быстро сделан подготовительный карандашный рисунок, не стесняющий свободное движение руки. И пошла работа! Заскользила, заторопилась кисть по зернистой поверхности немецкого торшона, будто желая остановить мгновение благоухающей красоты...

В масляной живописи по-другому. Там не надо неусыпно следить за неумолимо подсыхающей краской, самодвижущимся юрким цветным ручейком. Недоглядишь — убежит в никуда! Меня не занимало этакое ботаническое соответствие натуре. Но лишь прятая цветная суть букета. Работал почти рефлекторно, с этакой вызывающей удалью.



Букет — натюрморт-импрессия, где минимум свободных касаний бумаги призван произвести максимальное эмоциональное воздействие на зрителя в диапазоне от будоражащих восприятие пунцовых георгинов до успокаивающей зелени спаржи.

Сегодня, по истечении немалого срока, подмечаешь любопытный феномен некоей ступенчатой многозвучности восприятия натюрморта, неравнозначности эмоциональных оценок элементов изображения. И впрямь огненно-багровая цветочная доминанта остролистных георгинов в центре букета предстает эмоциональным камертоном, звучание которого еще более усиливается тревожным темным серебристо-зеленоватым окружением. Фон, нанесенный широкой заливкой большой беличьей кистью, должен силуэтно объединять букет, фокусируя внимание зрителя на главном — цветах. Проложенные «по сырому» розово-фиолетовые махровые астры своей «плывущей» силуэтностью, округлостью и приглушенным цветом добавляют ноту безмятежности в цветовую полифонию букета. А на бледно-зеленых пушистых фонтанчиках спаржи глаз уже и вовсе отдыхает. Неожиданно разорвав сумрак фона солнечная ромашка своей светящейся белизной визуально уплотняет тональную насыщенность акварели, но и контрастно подчеркивает мягкость расплывчатых очертаний остальных цветов.

Пожалуй, сорок лет назад, в один из августовских дней, эта особенность работы мною едва ли осознавалась и тем более замышлялась. Хотелось создать эмоционально похожее, передать энергию цвета (чисто живописная задача!), воплотить свою увлеченность этим пахучим миром. А творческая эмоция — это яркое впечатление, переживание от натуры, переложенное на темпераментный язык искусства. Работы такого рода должны рождаться на одном дыхании, точнее, выдохе, ибо художник вдыхает саму жизнь, а выдыхает ее образ. Необходимо пребывать во внутреннем состоянии игрового творческого импровизирования, не стремиться скопировать натуру. Избыточный эмпиризм иссушает душу. Натура, завладев ощущениями, сама поведет рукой и кистью. И тогда не надо напряженно размышлять, как положить мазок, где сделать заливку. Это как в спорте:

нельзя смотреть под ноги, когда стремительно бежишь или прыгаешь — споткнешься. Надо видеть лишь даль желанного финиша да вложить всего себя в одно отчаянно-вдохновенное усилие!

Одной из основных технических трудностей в акварели, особенно в работе «по сырому», предстает соединение тонально-цветовой насыщенности, плотности с сохранением чистоты, свежести и прозрачности красочного слоя. При этом приходится делать поправку, учитывая особенность акварели светлеть при высыхании. При преобладании в этюде письма «по сырому» а la prima, т. е. в один прием, в одну прописку без лессировок и последующих поправок, был применен и способ работы «по сухому». Например, в изображении единственной садовой ромашки. Конкретизация отдельных деталей создает впечатление общей законченности листа. Так, тонкие стебельки спаржи кое-где процарапаны острым черенком кисти по непросохшему слою краски. Также еще непросохшие заливки разнообразятся сочными цветовыми вкраплениями чистой краски, например, сине-лиловой веточкой львиного зева на фоне прозрачной зелени спаржи. Помимо этого использован метод частичной размывки высохших участков.

Определенная изобразительная «недосказанность» в натюрморте, живописные затеки, расплывчатость силуэтов — признаки работы «по сырому». Они активизируют ассоциативное зрительское восприятие, вызывая в памяти образы знакомых живых цветов. Поэтому такой прием зачастую способствует более эффективному формированию в сознании зрителя собственного художественного образа, нежели усердно растолкованное, скрупулезно детализированное изображение, почти исключаящее его творческое восприятие.

Акварели, выполненные «по сырому» отличаются повышенной импрессиией и эмоциональной романтизированной художественного образа. Все же лучшие результаты, как нам кажется, получаются при сочетании различных способов и технических приемов, взаимодополняющих и взаимообогащающих изобразительные возможности.



Череда техник искусства уникальной графики велика и разнообразна. Мы затронули лишь верхушку этого удивительного айсберга. Однако, даже ограничив анализ выразительных средств лишь несколькими жанрами, мы смогли убедиться в ее фактически бескрайних возможностях. Но ведь существует немало других жанров и видов, где уникальная графика занимает подобающее место. Ее своеобразие в самородной, ни с чем не сравнимой способности приживаться в любом из «свободных художеств» и одновременно, попутно создавать собственный мир художественных образов. Сама рукотворность рисуночного отображения, отрешившись от унылой подражательности, сформировала особую систему художественных условностей уникального графического языка. В свою очередь, благодаря гибкости, полиформизму и демократичности системы условностей, это искусство обрело, быть может, свое главное ценностное качество — *художественную универсальность*.

Подытожим сказанное в виде свода отличительных признаков искусства уникальной графики:

- 1) предметная уникальность произведения, предназначенность к существованию в единственном, оригинальном и неповторимом экземпляре;
- 2) ярко выраженная рисуночная рукотворность изображения;
- 3) экспозиционно-выставочный станковый вид произведения;
- 4) применение в создании произведения специальной группы рисуночных материалов и инструментов;
- 5) выбор способа воспроизведения с учетом природных особенностей художественного материала. Это условие является общим для изобразительного искусства;
- 6) использование одноцветного поля рабочей плоскости листа как элемента пространственно-пластической организации изображения;

7) наличие в изобразительной структуре произведения одного или нескольких признаков графической триады (линия, штрих, пятно);

8) формально-стилистическая и цветовая условность графического мироотражения, нацеленная на первоочередное выявление сущности объекта изображения, согласно замыслу;

9) типологическое многообразие разновидностей произведений, обеспечивающее художественную универсальность уникальной графики как вида изобразительного искусства;

10) относительная доступность и демократизм воспроизведения, облегчающие процесс зрительского восприятия и, в совокупности с перечисленными признаками, обеспечивающие формирование самобытного художественного образа.

Таким образом, *уникальная графика* рождает собственный художественный образ, имеющий особенный информативный и психоэмоциональный заряд, отличающий ее от прочих искусств. Родовым содержательным ядром образа выступает первоочередное выявление главного, основного, а именно графически условное отображение уникальной сущности объекта либо его авторского ощущения и осмысления. А это не что иное, как художественное оформление идеи и замысла.

Оглядывая наше повествование, следует в заключение оговорить неправомерность и бесцельность создания приоритетов в единой семье подвидов уникальной графики. Каждый из них чудесен по-своему. Важно суметь увидеть, почувствовать, понять, а художнику еще и проявить его особенности, суметь творчески «обыграть» только ему присущие достоинства.

Практически абсолютная свобода творческого волеизъявления, духовно-эмоциональная независимость и демократичность уникальной графики рождает сокровенные, исполненные глубокого смысла художественные образы. А как иначе? Уникальная графика куда менее зависима, чем живопись, от веяний моды, времени, от назидательных

догм и официальных установок, непререкаемого мнения имущих и власть предержащих, наконец, от заказчика. Сама сиюминутность ее рукотворного рождения не позволяет ей «вянуть на корню». Понятно, бывают и исключения, но ведь речь о правиле.

Надо чаще всматриваться в рисунки мастеров. Не стесняться приподнимать покрывала музейных витрин. Стараться смотреть на рисунок собственным взглядом и, если удастся, взглядом самого автора. Тогда произведение заговорит, поделится своими секретами, раскроется словно изнутри. И сопричастность эта незримым актом сотворчества породит в распахнутой душе волнительный художественный образ. Замерцает серебро окутывающей форму штриховки в рисунках А. А. Иванова, пробудятся звенящий линейный лаконизм карандашных струй В. А. Серова и упругая телесная пластика монументальных сангин А. Е. Яковлева, оживет изысканная и пряная прихотливость перовых кружев мирискусников, зазвучит безукоризненная и гордая красота вдохновенных графических мелодий С. Боттичелли...

Серьезное, подлинное искусство, заставляя замирать или учащенно биться сердце, созидает личность. И лишь личность способна постичь его, когда в незримом контакте, в коротком замыкании авторского и зрительского импульсов зарождается уникальное энергетическое поле художественного образа. Искусство творить и искусство видеть сотворенное в линиях, пятнах, мазках, карандашом, кистью или резцом воссоздает образ мира, а значит, нескончаемую неподвластную времени великую книгу Бытия.



#### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое графика?
2. Что такое уникальная графика? Дайте определение и пояснения.
3. Чем отличается произведение уникальной графики от графики тиражной (эстампа)?
4. Назовите известных вам русских и зарубежных художников, работавших в уникальной графике. Авторами каких произведений они являются?
5. Перечислите основные техники рисунков мягкими материалами. Каковы их особенности?

6. Почему акварель и пастель относятся к «пограничным» техникам между графикой и живописью?
7. Почему определения «пастельный» и «акварельный» стали нарицательными?
8. Назовите известных вам художников-акварелистов и мастеров пастельного рисунка. Что ими создано?
9. В чем сложность техники акварельного письма? Какие технические приемы применяются в акварели?
10. Каковы основные отличия уникального графического произведения от произведения живописи и скульптуры?
11. Почему появление фотографии не смогло заменить искусства графического портрета?
12. Что такое этюдно-вспомогательная графика? Приведите примеры графических произведений этюдно-вспомогательного характера.
13. Почему рисунок называют основой изобразительного искусства?
14. В чем кроется стилистическая и образная самобытность художественного языка уникального графического произведения? Проведите сравнительный анализ на примере портретов В. А. Серова, М. А. Врубеля и З. Е. Серебряковой.
15. Кто из художников эпохи Возрождения является автором серии рисунков к «Божественной комедии» Данте? Каковы стилистические особенности этих рисунков?
16. Назовите известных вам петербургских художников-графиков последних десятилетий и их произведения?
17. Назовите отличительные признаки, по которым следует классифицировать произведение уникальной графики. В чем их особенности?
18. Приведите примеры графических произведений, в которых находят проявление те или иные признаки уникальности.
19. Какие способы создания уникального графического произведения вам известны? В чем их особенности?
20. Какие разновидности художественных материалов используются при создании произведений уникальной графики? В чем их выразительные особенности? Приведите примеры.
21. В чем заключается понятие станковости произведения, в частности, графического?
22. Какова роль зрителя в воссоздании художественного образа при рассмотрении произведения уникальной графики?
23. Каковы физиологические особенности визуального восприятия человека? Каким образом оно задействовано в процессе создания графического изображения на плоскости?
24. Каковы основные психоэмоциональные особенности восприятия графического дихроматизма?
25. Что такое «художественная условность»? Приведите примеры условных графических решений и их влияние на формирование художественного образа.

26. Какова функция белой или цветной плоской поверхности (основы), на которой создается изображение?
27. Влияние исторической социокультурной ситуации на формирование жанрово-тематических и стилевых приоритетов в искусстве графики. Приведите примеры.
28. Какова роль учебного рисунка в воспитании способности к художественно-образному мышлению?
29. Объясните разницу восприятия объемно-пространственных объектов, включая скульптуру, и их графических изображений.
30. Как воспитывать умение анализировать и понимать уникальное графическое произведение?





### О РАЦИОНАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОМ ВОСПРИЯТИИ

**Н**ачать свои рассуждения о восприятии и анализе графических композиций нам представляется необходимым, может быть, с парадоксального предупреждения об опасности чрезмерного увлечения анализом.

Глубокий научный анализ произведения искусства еще не означает его адекватного восприятия. Можно даже хорошо знать историю искусства, изучая ее по книжкам, но не чувствовать само искусство, не уметь видеть произведение. В истории искусствознания были случаи, когда, казалось бы, серьезные ученые, изучая редкие документы, приходили к сенсационным выводам об авторстве некоторых второстепенных произведений, якобы принадлежащих кисти великих художников. А на деле все сходится только по документам, но само произведение говорит совершенно о другом: что оно не могло быть написано рукой мастера. Для нас остается образцом искусствоведа М. В. Доброклонский, который умел, взглянув на беглый набросок без авторской подписи, определить, когда и кем была выполнена эта работа, что затем подтверждалось соответствующими документами. Для глубокого и полного восприятия зритель, а тем более толкователь-посредник (учитель, экскурсовод, вообще искусствовед) должен обладать и подготовкой, и даже особым талантом. А подготовленность зрителя — это, прежде всего, знакомство с самим искусством, совокупность встреч с ним.

В искусстве стремление докопаться до сути через расчленение целостного и живого организма картины, иллю-



страции или эстампа может стать главным препятствием для полноценного, непредубежденного, эмоционального впечатления от работы художника. Особенно важно сознавать такую опасность, обращаясь к искусству графики, поскольку оно чаще других видов изобразительного искусства соседствует с такими областями человеческой деятельности, где именно анализ является естественным и основным инструментом познания. Например, благодаря графике научный текст приобретает облик книги.

Возможно, из-за доминирования в отечественном школьном образовании литературы над другими видами искусства слишком часто приходится сталкиваться со стремлением отыскивать в самых разных произведениях изобразительного искусства, особенно графики, наиболее часто соседствующей с литературой, некие литературные аналогии, найти и расшифровать заключенные в них символы, сделать, так сказать, литературный перевод — перевод с языка пластических искусств на язык словесный.

Поэтому в первую очередь в анализе графического произведения необходимо выяснить, использует художник в своей работе определенную символику, т. е. является ли иносказание главным средством в языке художника, или для него, напротив, важнее самоценная выразительность линий и пятен, их ритма, цвета и т. д. Например, если художник изображает яблоко на подоконнике в качестве символа познания, а окно в его произведении означает познаваемый мир, то в этом случае разгадывание ребуса символов и может стать главным в анализе произведения. Неумение же читать символы, чему мы не только часто оказываемся свидетелями, но и ощущаем это в себе, обедняет наше восприятие, не дает произведению «работать» во всю силу. Так, например, до сих пор остается не понятой до конца «Меланхолия» великого Альбрехта Дюрера (1471–1528) (ил. 1).

Однако вернемся к нашему примеру с яблоком. Если для художника яблоко — это яблоко, красивый предмет, а подоконник — место, дающее художнику возможность «поиграть» с освещением, пространством, если для него главная задача — передать живое впечатление, вызвать некоторые ассоциации, создать определенное настроение, а отнюдь

не выразить с помощью интеллектуального иносказания некую абстрактную идею, то и зрителю, и искусствоведа, и учителю незачем выискивать и разгадывать символы. Наше восприятие очень подвержено нашему собственному предубеждению, и мы, как утверждают физиологи, в значительной мере видим то, что хотим видеть, на что «настроили» свой взгляд, поэтому именно с таким символично-литераторским искусствованием мы сталкиваемся чаще всего и именно поэтому столь важно осознание этой односторонности.

Тем не менее полноценное восприятие невозможно и без рационального знания, что также является элементом подготовленности зрителя. «Анатомирование» художественного произведения есть первый и необходимый шаг на пути его познания как идейно-смыслового целого<sup>1</sup>.

Определить верный выбор среди этих двух крайних подходов художника к творчеству нам помогает учет основных тенденций эпохи, к которой принадлежал художник. Значение этого фактора ярко показывает история графики — все наиболее значительные технологические изобретения и художественные достижения связаны с переломными моментами в судьбах народов. Однако знание исторического антуража не снимает с нас ответственности за наше личное умение всмотреться в конкретное произведение конкретного автора, при этом в какой-то мере освобождаясь от нашего интеллектуального, излишне рационального знания, а значит, и от своего рода предубежденности.

Одной из важнейших проблем искусствования и творческой практики художника является соотношение авторского замысла, его воплощения и восприятия произведения зрителем. В художественном образе на субъективность взгляда художника накладывается субъективность взгляда зрителя, его подготовленность, широта или узость его жизненного и художественного кругозора — то, что психологи называют установочным предвосхищением.

Художественный образ в восприятии зрителя может радикально отличаться от самого произведения, от автор-

---

<sup>1</sup> Даниэль, С. М. Картина классической этики: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — Л., 1986. — С. 7.

ского замысла, от восприятия художником своего детища, особенно если автор и зритель принадлежат разным эпохам. Но в конечном счете и мастерство художника, и мастерство интерпретатора его творчества (искусствоведа, учителя, экскурсовода) заключается в максимальном сближении авторского художественного замысла самого произведения искусства и его восприятия зрителем. Настоящий художник не навязывает вывод, а заставляет зрителя или читателя прийти именно к нему. Чем деликатнее и незаметнее, но при этом тверже и эффективнее осуществляется это подсказывание выводов, эстетических оценок, тем выше мастерство автора.

Разобраться в том, что такое художественный образ, без понимания психологии творческого процесса невозможно. А истинное понимание психологии творчества невозможно без внимательного отношения, изучения такой ее важнейшей части, как образное мышление, видение в материале. У настоящего профессионала это качество проявляется на всех этапах творческого процесса и влияет на все элементы художественного произведения. Невозможно понять психологию творца, не обращая внимания на то, как и чем он работает.

Особенно большое значение образное мышление в материале имеет в графике. Дело не только в том, что здесь художник сталкивается с особенно жесткими технологическими условиями, как, например, в эстампе, или с необходимостью увязывать свою работу с чужой, как это происходит при создании книги. В графике знание художником технологии должно перерасти в способ мышления и стать настолько естественным, что автор начинает свободно рисовать такими необычными материалами, как кислоты, смолы и т. д. Сложность здесь в том, что необходимо четко просчитывать все этапы ведения работы и при этом избегать излишней холодности, рассудочности, сохранять ощущение непринужденного рисования, трепет человеческой руки.

Часто на вопрос начинающих офортисов, сколько времени надо травить в азотной кислоте цинковую печатную форму, приходится отвечать вопросом: «А каким каранда-

шом надо рисовать — твердым или мягким?» Подобно тому, как выбор карандаша — индивидуальное дело художника, зависящее от его вкуса, привычки, конкретного замысла, материальных возможностей, так и определение крепости кислоты и длительности травления может быть сделано только автором. Но для этого у него должен быть достаточный опыт, превратившийся из опыта ремесленника в художественно-образное мышление в материале.

И еще несколько слов о значении технологии в искусстве графики, о профессиональном мастерстве, а значит, о искусстве в его первоначальном смысле.

Тонкости технологии эстампа необходимо знать художнику. Зрителю доскональное знание в этой области недоступно, да и ни к чему. Однако понимание основных технологических принципов помогает понять замысел художника и особенности его творческого мышления, приблизиться к пониманию того, как художник работает (понять это до конца, вероятно, порой не сможет и сам художник). Знание зрителем технологических принципов заставляет его испытывать чувство уважения к работе художника — и к процессу, и к результату. Поэтому и оказывается столь необходимым обрисовать в этой главе основные принципы графики, постоянно балансируя между технологией и особенностями творческого мышления, темперамента художника.

## КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Сегодня книга, теснимая новыми системами хранения и передачи информации, по-прежнему занимает важнейшее место в ряду искусств. Поэтому воспитание вкуса в области искусства книги должно начинаться в раннем детстве, а исключительно важная роль в решении этой задачи принадлежит учителю изобразительного искусства. Содержание книг изучают на занятиях по многим общим и специальным дисциплинам в школах и вузах. А вот учителю изобразительного искусства надлежит воспитать в своих учениках уважение к этому особому художественному произведению, в котором воплотился труд многих людей: автора текста, художника, издательских работни-

ков (литературного, художественного и технического редакторов, корректора и пр.), работников типографии или офсетной фабрики.

При внимательном отношении к облику старинной книги можно, даже не владея языком, на котором написан текст, по ее виду многое узнать об эпохе создания, уровне культуры и технологии. Работая над новым изданием, редакторы и художник стремятся с помощью ритмического строя книги и ее оформления вызвать у читателя-зрителя определенное настроение, подготовить его к восприятию текста, иллюстрациями усилить эту эмоциональную атмосферу, дополнить и развить духовное содержание. Именно этой стороной книжного дела особенно интересуемся мы: художники книги, искусствоведы, педагоги, связанные с изобразительным искусством. Адекватность пластического выражения идейному содержанию, а также, что немало важно, комфортность пользования книгой, максимальная вынятность содержания, излагаемого в тексте, в элементах оформления и иллюстрациях являются целью искусства книги.

Этой цели гармонии всех элементов книги блестяще достигали средневековые западные и восточные мастера рукописной книги, совмещая читаемость и красоту шрифта с изяществом миниатюр, виньеток, переплета и других элементов ее сложного организма. Так, классические персидские миниатюры, широко известные грациозностью и ювелирностью трактовки образов, а также лучезарной нарядностью всей композиции, приобретают еще большую значимость, когда видишь их в самой книге. Этому способствует их положение рядом с буквами, которые превратились в стройный орнамент. Цветные поля со сложной цветовой и фактурной разработкой придают тексту и миниатюре единый колорит. Книжный блок производит впечатление сокровища, заключенного в изящный, но отнюдь не громоздкий переплет, который отвечает как эстетическим, так и функциональным требованиям.

Этим высоким требованиям соответствовали и ранние печатные книги, например, выпущенные легендарным изобретателем наборного книгопечатания Иоганном Гутенбер-

гом (1397/1400–1468), знаменитым итальянским издателем эпохи Ренессанса Альдом Мануцием (ок. 1450–1515), русским первопечатником Иваном Федоровым (ок. 1510–1583).

Интересно, что один из самых авторитетных теоретиков и практиков в области искусства книги Ян Чихольд, который начинал с ниспровержения традиций в искусстве книги, а затем пришел к выводу, что самыми красивыми изданиями были именно средневековые манускрипты и инкунабулы (первопечатные книги, вышедшие в свет до 1500 г.), и именно благодаря Я. Чихольду нам стали известны некоторые профессиональные секреты средневековых мастеров книги.

Остается добавить, что в области книги для детей таких же выдающихся результатов добились наши соотечественники, создавшие в 1920–1930-х гг. лучшую в мире школу искусства детской книги.

Рассмотрим по порядку разделы книжной графики.

## МАКЕТ — СТРУКТУРА КНИГИ

Большинство художников-графиков считают занятие макетированием если и нужным, то довольно скучным делом, к тому же якобы не требующим профессиональной подготовки. А между тем именно макет является основой, фундаментом, без которого невозможно построить красивое и удобное «здание» книги. Изысканной и художественной книга может быть и без иллюстраций. Об этом весьма категорично говорили не только русский писатель и литературовед Ю. Н. Тынянов или зарубежные мастера книжного дизайна Я. Чихольд, П. Реннер, Ф. Бауэр или Э. Рудер, но и такой блестящий мастер рисунка и живописи, а также тонкий критик, как А. Н. Бенуа (1870–1960). Он одним из первых среди теоретиков и практиков книжной графики стал утверждать, что начинать работу над книгой надо с подбора формата, фактуры и цвета бумаги, а также шрифта. Даже А. Д. Гончаров (1903–1979), вошедший в историю графики именно как иллюстратор-ксилограф, считал главным в книжной графике макет.

Итак, что же входит в понятие «макет»? Кто и как над ним работает?

В первую очередь издательство и художник решают, каковы будут характер и объем издания (техническая или художественная книга, скромная или роскошная), а это невозможно без определения формата книги, рисунка и емкости шрифта. Здесь нет мелочей. Даже качество бумаги несет эстетическую нагрузку. В издательствах, известных высокой культурой выпускаемых ими книг, иногда используют два типа бумаги (мелованную и матовую) в одной книге, чтобы даже через осязание передать композицию, структурное членение, допустим, на иллюстративную и текстовую части альбома. Кроме того, разная бумага отвечает разным полиграфическим задачам.

С двумя сторонами книжного дела — производственной и эстетической — связан и формат книги. Остросюжетный ли это роман, от чтения которого невозможно оторваться ни дома, ни в транспорте и который, соответственно, нуждается в таком формате, чтобы книгу было легко удержать в одной руке или положить в карман (отсюда и появившееся в разных языках название подобных изданий — карманная книга), или это роскошный альбом, предназначенный для рассматривания в более комфортных условиях, — от этого, как мы видим, зависят размер и пропорции страницы и разворота книги. Но эти же параметры зависят и от формата исходного листа бумаги, на котором сначала печатаются текст и картинки и который затем складывается — фальцуется — соответствующее количество раз и, соединенный с другими такими же листами, переплетается или брошюруется.

Многообразны возможности и проблемы, связанные с выбором шрифта для намечаемого издания. Здесь можно выделить три основных критерия: читаемость, стиль и емкость (убористость). Очевидно, что определенный стиль, т. е. характер рисунка букв (или, как говорят профессионалы, гарнитуры) связан всегда с конкретной эпохой и нелепо, допустим, готическим шрифтом набирать текст научного исследования по коллоидной химии. Каждый раз встает вопрос, какой эпохе должен соответствовать рисунок шрифта:

эпохе автора, эпохе читателя или эпохе действующих в литературном произведении героев? Выбор шрифта связан как с экономикой, так и с эстетикой книги. Рисунок и размер букв влияют на то, сколько текста поместится на той или иной площади бумаги. В книге для детей или в роскошном подарочном издании желателен шрифт крупнее, тогда как в энциклопедическом словаре может оказаться целесообразным использование максимально мелкого, разумеется, из читаемых шрифтов. Все эти вопросы учитывает настоящий художник книги, вдумчиво работающий над макетом. Но это далеко не все. Определяя место для текста и рисунков, такой художник помнит, что его работа развивается не только в пространстве, но и во времени. Создавая макет, он регулирует движение по книге, то замедляя его, то ускоряя, то даже способствуя возврату. Совершенно разное ощущение движения вызывают такие комбинации в книжном развороте: соседство текстовой страницы рядом с полосной иллюстрацией; две полуполосные иллюстрации над или под текстом, занимающим также примерно половину страниц; диагональное расположение иллюстраций и текста и т. д.

Рассматривая книгу, обратите внимание на композицию предшествующих и дальнейших разворотов: нет ли однообразия или, напротив, слишком большой разницы их пластического решения, соседства нескольких разворотов с иллюстрациями, а затем череды чисто текстовых (как говорят книжники, «слепых») страниц и разворотов. С таким «макетом» мы встречаемся чаще всего, когда обращаемся к отечественной графике конца 1940–1950-х гг., когда мастера целостного решения книги — В. А. Фаворский, В. М. Конашевич и другие — испытывали гонения и процветал станковизм. Иллюстрации к книге выполнялись как серия станковых листов для выставки (именно так обычно поступал Д. А. Шмаринов), а затем в сильно уменьшенном виде вклеивались между тетрадами, составляющими книжный блок. К сожалению, ныне мы вновь стали регулярно встречаться с таким же, казалось бы, отжившим способом украшения и одновременно разрушения целостного организма книги.



Давайте рассмотрим один из замечательных образцов искусства книги. Мастер цветной ксилографии Г. Д. Епифанов придавал исключительно большое значение ритмической организации книги. Оформленная и проиллюстрированная им «Пиковая дама» А. С. Пушкина стала, по мнению известного исследователя Е. Б. Адамова, образцом решения подобной задачи<sup>1</sup>. Сам Г. Д. Епифанов рассказывал, что ему стоило немалых трудов в условиях плановой экономики добиться выделения такого количества бумаги, которое в несколько раз превышало жесткие нормы, существовавшие в то время. Художнику же это было необходимо, чтобы постепенно настроить читателя (или, точнее, сначала «зрителя» книги) на восприятие пушкинского текста (ил. 2).

Подобно тому, как ощущению торжественности пребывания в парадном зале способствует путь через анфиладу залов поменьше или подъем по парадной лестнице, так в пластическом решении Г. Д. Епифанова череда светлых, почти не заполненных текстовыми или изобразительными элементами разворотов подготавливает читателя к встрече с произведением А. С. Пушкина. А далее текст «купается» в обилии белого, что оттеняет некоторую мрачность фабулы и придает ощущение значительности небольшому литературному произведению. Ощущению скорее классичности, а не романтики соответствует ясность, экономность пластического языка и некоторая сухость ксилографских иллюстраций.

## ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ

Как говорил своим ученикам Г. Д. Епифанов, нарисовать пейзаж, сидя на пеньке, — дело нехитрое. А вот имея в своем распоряжении только имя автора, название книги, а также стиль шрифта, цвет и фактуру фона, умудриться вызвать настроение, которое бы соответствовало духу и смыслу литературного произведения, — это задача, посильная лишь избранным. Возможно, такое мнение может показаться излишне категоричным. Но эти слова большого

<sup>1</sup> Адамов, Е. Ритмическая структура книги. — М., 1974. — С. 75–86.

мастера книги выражают меру требовательности к себе, коллегам и ученикам.

Очень показательна в этом отношении обложка Г. Д. Епифанова к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Казалось бы, предельно просто решенная — крупные черные буквы на белом фоне обычной матовой бумаги, — эта обложка выведена настолько, что до сих пор производит впечатление благородной роскоши, а не аскетизма, основанного на ограниченности средств. Особенно сильное впечатление эта работа произвела при своем выходе в свет, поскольку составляла разительный контраст с обычными в то время усложненными, тонально нагруженными переплетами. В наше время обложек на белом фоне слишком много по причине скудости средств. Ощущению значительности, погружению в пушкинскую или даже в екатерининскую эпоху способствуют крупный размер хорошо пропечатанных букв и их рисунок — так называемая елизаветинская гарнитура. Этот шрифт относится к новой антикве, которая активно использовалась во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. и для которой характерна контрастность тонких горизонталей и толстых вертикалей.

Благодаря тонко, со вкусом подобранным шрифтовым и орнаментальным элементам можно и добиться ощущения ценности книги как изысканного предмета, и создать определенную эмоциональную атмосферу, способствующую более глубокому пониманию ее текста. Примером блистательного мастерства подобного рода могут служить работы московского графика Е. А. Ганнушкина, в чьем оформлении вышло немало произведений классической литературы в 1970–1980-х гг. в издательстве «Прогресс». В его работах деликатная стилизация орнамента и шрифта, создающая атмосферу определенной эпохи, с которой связано литературное произведение, сочетается с трепетом руки современного художника.

Задержим внимание еще на одном элементе — корешке переплета. Именно корешок мы видим, когда книга стоит на полке, именно по нему мы ее отыскиваем, именно он должен быть главным «фасадом» ее «здания». Тем не менее художники и издатели обычно относятся к корешку с яв-

ным пренебрежением. Для большинства художников работа над этим элементом представляется скучным повтором, поскольку имя автора и название указаны на крышке переплета или на первой странице мягкой обложки, где их легче соединить с рисунком или орнаментом. Для художника, невнимательного к удобству читателя, на корешке для таких композиций мало места. В результате мы очень часто видим одинаковые корешки, по которым трудно узнать хорошо знакомую книгу даже у себя дома. К сожалению, ныне вошли в моду плоские твердые корешки цельнобумажных переплетов. Если классический полукруглый корешок при раскрытии книги, сгибаясь, равномерно принимает на себя возникающую при этом нагрузку, то у плоского корешка такая нагрузка ложится на место, где он соединяется со сторонами (крышками) переплета. Такой переплет очень быстро рвется.

Достижение гармонии конструкции и эстетики является исходным пунктом для анализа книги как комплексного произведения искусства.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

Иллюстрация — важнейший элемент книги, хотя оценки ее значимости бывают совершенно разными. В то время как одни художники, например, К. И. Рудаков или Е. А. Кибрик, отдавали предпочтение работе именно над иллюстрациями, другие участники создания книг, среди которых мы также находим немало талантливых художников, отрицали необходимость этого элемента книжного искусства. Среди писателей и литературоведов также нет единства мнений на этот счет.

Все ясно, когда речь идет о технической или учебной литературе, где иллюстрации играют служебную роль. А вот как найти критерии соответствия литературы и изобразительного искусства, как определить меру искренности, а значит, субъективности взгляда художника на произведение совсем другого автора, на героев, придуманных не художником? Не искажают ли иллюстрации замысел писателя? Эта проблема волновала таких выдающихся художни-

ков, педагогов и теоретиков, как А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. А. Тырса, Н. В. Кузьмин, В. А. Фаворский, В. М. Конашевич.

Наиболее простой способ решения — иллюстрировать сюжет, его кульминационные моменты. Но художники-мастера книги справедливо считали ненужным повторением того, что уже сделано писателем. Задача иллюстратора — помочь читателю постичь истинный смысл литературного произведения, развить, сделать более ярким и запоминающимся идейный мир этого произведения.

Одним из способов достойного решения этой проблемы является зримое воплощение образов литературных героев, создание особого рода портретов. Так подходили к искусству книги К. И. Рудаков, Д. А. Шмаринов, А. И. Самохвалов. Встречается этот принцип иллюстрирования и в творческом наследии В. А. Фаворского, В. М. Конашевича, В. В. Лебедева, А. Ф. Пахомова. Даже зверюшки Е. И. Чарушина могут быть отнесены к этому же типу портретных иллюстраций.

Еще один яркий пример такого подхода — галерея кибриковских портретов литературных героев: Тиля Уленшпигеля и Ламме Гудзака, Кола Брюньона и Ласочки (ил. 3), Тараса Бульбы и его сыновей. Эти образы, в которых соединились типичность характера с индивидуальностью их трактовки, поражают своей жизненной убедительностью. Этой убедительности художник добивался, подходя к ее достижению с двух сторон. Во-первых, он с исключительным вниманием и бережностью относился к тексту, стремясь максимально проникнуть в замысел писателя. А во-вторых, он старался найти живой прототип для литературного и своего героя. Порой эти поиски правды образа в жизни и в иллюстрациях становились столь мучительными, что доводили художника до истощения, до болезни, зато в результате возникали такие шедевры, как Ласочка. Е. А. Кибрик сделал более тридцати вариантов этой иллюстрации, добиваясь в трактовке образа тончайших психологических оттенков. Когда же, так и не сумев выбрать один из двух последних вариантов, он обратился за помощью к самому Р. Роллану, писатель поступил так: вариант, где Ласочка

представляется более озорной, он предложил поместить в книге, а другой, где женский образ выглядит более нежным и трогательным, он повесил у себя в кабинете возле рабочего стола.

Иной принцип иллюстрирования мы видим в книжных работах М. В. Добужинского. Его обложки, титульные развороты, заставки, виньетки, иллюстрации, занимающие целую страницу или ее часть, никогда не вступают в противоречие с сюжетом текста, но и не являются их повторением. В качестве примера приведем созданный М. В. Добужинским облик книги «Белые ночи» Ф. М. Достоевского (ил. 4). Это издание стало несомненным шедевром книжной графики, в котором все элементы способствуют достижению цели — создают эмоциональную атмосферу, адекватную настроению повести Ф. М. Достоевского. Свидетельством гармонии труда писателя и художника стало появление вполне устоявшегося понятия Петербург Достоевского — Добужинского.

Кроме достижения духовного соответствия литературы и графики, перед создателями книги стоит не менее острая проблема пластической гармонии издания, цельности его разворотов, естественности положения в них иллюстрации. Вновь используем в качестве примера иллюстрации Е. А. Кибрика, но при этом сравним их с аналогичными по портретным задачам иллюстрациями Д. А. Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Мы видим, что в портретах Пьера Безухова или Наташи Ростовской Д. А. Шмаринов также достиг неповторимости, жизненности образов, созданных силой его воображения и таланта рисовальщика. Но эти композиции являются станковыми листами, графическими картинами, выполненными для выставок, а затем репродуцированными в книге, они не создают гармоничного сочетания с «серебром» набора текста и «воздухом белой бумаги». Оставаясь репродукциями, они не выдерживают единства плоскости книжной страницы и всего разворота. Такое впечатление возникает из-за общего серого тона работ, выполненных углем и акварелью, т. е. материалами, уничтожающими «воздух белой бумаги», которым дышат книжные литографии Е. А. Кибрика.

Заметим, что в свое время Д. И. Митрохин требовал «изгнать литографию» из книги, а в дальнейшем такого же мнения придерживался его ученик Г. Д. Епифанов. Подобно им В. А. Фаворский также считал, что рисунок на камне не способствует достижению пластического единства книжного разворота. Но книжные литографии Е. А. Кибрика доказывают как раз обратное. Точечная фактура, сознательно и активно используемая художником, позволяла передать мягкость форм и их погруженность в атмосферу, в пространство, но пространство не иллюзорное, как в работах Д. А. Шмаринова, а дышащее «воздухом белой бумаги». Общая тональность иллюстраций Е. А. Кибрика к произведениям Р. Роллана, Ш. де Костера, Н. В. Гоголя сродни тональности текстовой полосы. Кроме того, как в текст через абзацные отступы и неполные концевые строки втекает белое из обрамляющих полосу полей, так и в этих иллюстрациях взаимопроникновение белого в иллюстрациях и вокруг них является мощным средством достижения гармоничного положения иллюстрации в книге.

Мы уже говорили о том, что иллюстрации активно влияют на ритмический строй книги. Действительно, кроме того, что они несут смысловую и декоративную нагрузку, вместе с элементами оформления они служат средством ускорения, замедления или остановки движения в книге. Мы имеем в виду не столько фактическую скорость чтения, сколько ощущение его динамики, в том числе преодоление монотонности и утомительности этого процесса, что особо важно в книге для самых маленьких читателей — для детей. На выполнение этой функции существенно влияет форма пятна иллюстрации — величина и пропорции того места, которое занимает иллюстрация, а также ее общая тональная насыщенность и особенности ее связей с полями. Не меньшее значение имеет последовательность иллюстраций, их разнообразие или одинаковость по размерам и занимаемым местам в развороте. Эта же ритмообразующая функция иллюстраций зависит и от их содержания, способности привлечь и задержать внимание читателя-зрителя. А с другой стороны, организация ритма «работает» на иллюстрации, на вос-

приятие их достоинств, так что все эти элементы находятся в диалектической взаимозависимости.

Наглядным примером того, как эффективно иллюстрации могут влиять на ритм издания и как ритмическая структура подводит к иллюстрациям, а в конечном счете, как возникает образ книги, служат работы петербургских (ленинградских) мастеров книги для детей.

Так, в «Снежной книге» В. В. Бианки и Н. А. Тырсы (ил. 5), вышедшей в 1926 г. в «ЛенГИЗ», которым руководили С. Я. Маршак и В. В. Лебедев, несколько строк текста внизу каждой страницы как бы сопровождают иллюстрации, занимающие основную часть разворота. Ребенок, читающий эту трагическую историю о гибели зайца в когтях филина, не успевает уставать от еще трудного для него процесса чтения — необходимые для передышки паузы возникают при перелистывании страниц. А характер рисунков — свободных, в основном светлых, наполненных дыханием бумаги, имеющей теплый оттенок, — благодаря своей условности позволяет при всей трагичности не вызывать чувство ужаса. Такая книга, будучи динамичной и увлекательной, имеет целью не развлечение, а психологическую подготовку маленького человека к будущим испытаниям, способствует «закалке» его души, не делая его при этом равнодушным.

Еще более сложную ритмическую организацию мы видим в книге «Вчера и сегодня», созданной самими руководителями детского отдела «ЛенГИЗа» — С. Я. Маршаком и В. В. Лебедевым (которая, правда, вышла в частном издательстве «Радуга» в 1925 г.). Это издание было одним из первых не только в нашей стране, но и в мире в том жанре литературы для детей, который можно назвать познавательной книгой. Сравнение керосиновой лампы или свечки с электрическим освещением приобрело здесь — в стихах и картинках — интригующую форму. Наглядности и запоминаемости изображенных предметов способствует почти осязаемая предметность рисунков, которые вместе с тем невозможно упрекнуть в натурализме. Этой опасности — опасности натурализма — художник избегает, активно используя фон бумаги. Этот же фон бумаги объединяет в целостную

композицию текст, набранный буквами разного размера и начертания, с разной емкостью и длиной строк. Пятна текста, имеющие разную тональную насыщенность, занимают то половину страницы по горизонтали, то по вертикали, то обрамляют рисунок, то сами оказываются в окружении изобразительных элементов.

А теперь сравним подход В. В. Лебедева и Н. А. Тырсы с тем, который демонстрировали их предшественники или художники, работавшие позднее. Для своего рода чистоты эксперимента мы выбрали издания, рисунки в которых выполнены на высоком художественном уровне, но авторы которых не придали большого значения ритмическому строю и связанному с ним удобству чтения.

Обратимся сначала к истокам отечественной книжной графики для детей. Характерным образцом первых шагов на пути ее становления служит работа замечательного деятеля русской культуры Е. Д. Поленовой, художника и пропагандиста искусства. В серии «Из истории детской книги», которая в 1970–1980-х гг. позволила нам вновь увидеть многие шедевры отечественной литературы и графики для детей, в том числе и рассмотренные нами работы В. В. Лебедева и Н. А. Тырсы, была переиздана русская народная сказка «Сынко-Филипко», пересказанная и проиллюстрированная Е. Д. Поленовой в 1888 г. В книжных композициях автора мы видим не только руку большого мастера декоративно-прикладного искусства, создавшего целое направление в этой области, замечаем не только внимательное отношение к традициям русского народного искусства и к деревенскому быту (при этом без излишней этнографической протокольности), но и предвосхищение эстетики книжной и станковой графики первой половины XX в. — от «Мира искусства» до рисунков П. В. Митурича: свободный и уверенный рисунок кистью с легкой, сдержанной подкраской. И тем не менее, несмотря на очевидные художественные достоинства рисунков, мы должны отметить, что каждый разворот делится пополам на текстовую и иллюстративную страницы, а это создает слишком равномерное, монотонное членение книги. Чтение даже одной страницы текста оказывается слишком дли-



тельным для детей, которым адресована книга, — здесь не хватает пауз.

Напротив, избыток больших пауз мы находим в работе известного современного художника А. Д. Рейпольского — сказке Ш. Перро «Синяя Борода», выпущенной почти столетие спустя после книги Е. Д. Поленовой (в 1985 г.) в московском издательстве «Изобразительное искусство». Иллюстрации в этом издании демонстрируют связь с лучшими традициями отечественной и мировой графики. Особенно заметно сходство с книжными литографиями 1930-х гг.

Свободное и точное рисование, в котором наряду с активной подцветкой сохраняется белая бумага, использование точечной фактуры и белого штриха вызывают ассоциации с работами Н. А. Тырсы и К. И. Рудакова (прежде всего с теми их иллюстрациями, которые были выполнены для взрослых читателей). Здесь также есть успешная попытка найти убедительные образы героев, в чем, как мы знаем, особенно преуспел Е. А. Кибрик. Но если мы обратимся к анализу этого издания с точки зрения целостности и ритмического строя книги, то должны констатировать очевидные недостатки, связанные, вероятно, с просчетами не художника, а редактора. Так, нельзя назвать удачным соседство в одном развороте полосной иллюстрации навывлет (без полей) с текстом, обрамленным очень широкими полями, украшенными тонким орнаментом. Увлечение разворотными иллюстрациями — иллюстрациями без полей и без текста, такими картинами, вставленными в книгу, вообще неоправданно. Такие иллюстрации прерывают плавность движения в книге, останавливая его слишком энергично и надолго. Ребенок прочитывает начало предложения, а перевернув страницу, не может дочитать его продолжение. Вместо этого он начинает рассматривать очень большую картинку, которую к тому же он не в силах удержать в руках, а на коленях или даже на столе значительная часть иллюстрации претерпевает перспективные искажения из-за того, что либо страницы изгибаются, либо их верх и низ находятся на слишком разном расстоянии от глаз маленького читателя. Преодолев эти сложности и рассмотрев все-таки интересный рисунок, ребенок переворачивает страни-

цу и видит конец предложения, начало которого он давно забыл.

К сожалению, с некоторых пор разворотные иллюстрации стали модным увлечением, что свидетельствует о возврате станковизма в книжную графику.

Очевидно, что особенно значительная роль принадлежит художнику в создании детской книги — всей книги, всех ее элементов. Работа настоящего художника-книжника является не только и не столько сопровождением или дополнением работы писателя. Она значительно развивает тему книги. Главное же в том, что в хорошей детской книге труд писателя и труд художника составляют единое целое.

Шедевры искусства для детей возникали по-разному: то идея книги сначала возникала у писателя, а затем ее подхватывал художник, то, наоборот, инициатива принадлежала художнику, который первым увидел внутренним взором образ героя и даже придумал фабулу, сюжет книги, а писатель довел словесную часть до уровня подлинной литературы. Важно, что успех приходил тогда, когда мастера были единомышленниками, соратниками, такими как С. Я. Маршак и В. В. Лебедев, К. И. Чуковский и В. М. Конашевич, Б. С. Житков и Н. Ф. Лапшин, В. В. Бианки и В. И. Курдов и другие блестящие мастера книги для детей. Первым же таким «тандемом» писателя и художника было сотрудничество К. И. Чуковского и М. В. Добужинского, вместе придумывавших свои книги и образы, например, всем нам знакомого африканского злодея Бармалея.

Итак, расцвет детской книги в 1920–1930-х гг. объясняется не только тем, что она стала «внутренней эмиграцией» для многих талантливых писателей и художников того времени, но и тем, что они были соратниками, искренно верившими в социальную значимость их труда, посвященного детям.

Общепризнанной является выдающаяся роль В. В. Лебедева в становлении советской детской книги, которую мы с полным правом можем назвать лучшей в мире. Будучи одним из руководителей государственного издательства, впервые в мире начавшего в таком грандиозном масштабе выпускать разнообразную литературу для детей, он непо-

средственно влиял на становление ее художественного уровня. Привлекая молодых талантливых художников (таких, как А. Ф. Пахомов, В. И. Курдов, Е. И. Чарушин, Ю. А. Васнецов), он сам служил им примером, создавая книги, которые, не боясь высокопарности, можно назвать шедеврами книжного искусства. Это и книжка-картинка без текста «Охота», и книжки со стихами С. Я. Маршака «Цирк», «Как рубанок сделал рубанок» (ил. 6) и многие другие. Главные принципы, которые отстаивал В. В. Лебедев, заключались в том, что художник должен, во-первых, испытывать активный интерес к самым разным жизненным явлениям, а не замыкаться в проблемах искусства («У художника должен быть свой „роман с жизнью“», — говорил он), во-вторых, будучи внимательным к собственному интересу к жизни и внушая этот интерес детям, все время помнить об особенностях детского восприятия, для чего художнику необходимо постоянно вспоминать себя в детстве. Несмотря на свою жесткость редактора, В. В. Лебедев помог младшим коллегам, ставшим его учениками, осознать себя и найти свою творческую индивидуальность.

Другой замечательной личностью был В. М. Конашевич. Он также не только создал целую библиотеку книг для детей (среди которых всем нам памятная «Муха-Цокотуха» К. И. Чуковского), не только воспитал немало настоящих мастеров иллюстрирования и особенно оформления, среди которых упоминавшийся Г. Д. Епифанов и В. Д. Двораковский, но и оставил нам ценнейшие практические советы по созданию книг для детей.

Завершая беглое рассмотрение основных принципов создания художественного облика книги, а значит, и критериев его анализа, задержим внимание читателя на одном, казалось бы, частном явлении. Во многих странах в последнее время модным увлечением стала уникальная или малотиражная книга. В технике автолитографии не только проиллюстрировал, но и написал текст целого ряда классических произведений мировой литературы известный петербургский художник, выпускник худграфа института им. А. И. Герцена М. Е. Карасик (род. в 1953 г.). Такое увлечение рукодельным производством книги во времена стре-

мительного развития новых технологий в области полиграфии можно объяснить несколькими причинами. Это и своеобразный протест против массовой унификации изданий во всем мире, чему в значительной мере способствует повсеместное нетворческое использование одних и тех же компьютерных программ макетирования книги. Это и стремление художников к самовыражению, когда у них попросту нет издательской работы, интересных заказов. Это, наконец, и их стремление быть независимыми от вкусов или, точнее, безвкусицы большинства современных книготорговцев, а также от условий современного книжного производства.

И тем не менее надо признать, что сочетание книги и уникальности в основе своей абсурдно. Книга развивалась как средство все более широкой информации, доступной (в частности, и по своей цене) представителям всех слоев общества. Но, возможно, в этом своем значении книга почти исчерпала себя, и ей на смену приходят другие средства информации, сочетающие в себе наглядность (образность в первоначальном значении этого слова) и современные технологии — электронные, лазерные и какие-нибудь, пока нам еще неизвестные. Но если главным в книге становится искусство, ее эстетические качества, то значит, все участники ее создания, а особенно художники, должны выдерживать достойный уровень, не скатываясь до ширпотреба. А это становится все более трудным из-за повсеместного снижения эстетических требований. Мы видим возможность разрешения этой проблемы только в развитии эстетического вкуса, что опять-таки невозможно без участия школьных учителей изобразительного искусства.

### ЭСТАМП

Эстампом (от *фр.* *estampe* — отпечаток, оттиск) называют вид графики, который предполагает тиражирование подлинного авторского произведения, печатную форму для которого создает сам художник. Обычно тираж (от *фр.* *tirage* — здесь: печатание, копирование) — это большее или меньшее, в зависимости от желания автора или заказчика, а также возможностей конкретной технологии, количество

полноценных копий произведения. Тираж эстампа имеет существенную особенность — это не копии, а тиражирование подлинников. Все листы тиража эстампа являются подлинными авторскими экземплярами произведения. Эстампом называется и каждый полученный в печати экземпляр, т. е. оттиск. Подлинность и соответствие замыслу художника должны быть удостоверены его подписью на каждом оттиске — именно подписью, как на документе, а не просто указанием фамилии. Эта необходимость обусловлена тем, что, во-первых, с одной и той же печатной формы могут быть получены оттиски, разные по цвету, насыщенности, контрастности и т. д., а во-вторых, не все авторы печатают свои произведения сами — порой, особенно при больших тиражах, они поручают эту немаловажную часть работы специалисту-печатнику.

Приступая к анализу какого-либо эстампа, надо знать, что, кроме этой подписи, названия и даты создания произведения, нередко можно встретить на оттисках особые знаки. Во-первых, это так называемая сигнатура, т. е. цифры в виде дроби, например, 7/20 (ее полагается ставить сразу после названия произведения). Знаменатель называет величину тиража, т. е. общее количество полученных оттисков (в нашем примере всего отпечатано 20 экземпляров). Числитель показывает, каким по порядку был получен при печати данный оттиск (в нашем примере — седьмой оттиск из двадцати). Реже встречаются обозначения так называемого состояния, что бывает, если после печатания некоторого количества оттисков художник решил что-то изменить в композиции, внести в саму печатную форму поправки, порой весьма существенные. Так, например, поступал П. Пикассо в технике литографии, постепенно — через ряд состояний — превратив проективно-реалистическое изображение быка в предельно условную схему. Но заметим, что в литографии такие переделки особого технического труда не составляют, гораздо труднее внести существенные изменения в металлическую печатную форму, начисто убрав одни штрихи и добавив другие. И тем не менее даже такой темпераментный художник, как Рембрандт, умел терпеливо выскребать и выглаживать свои медные

офортные доски, меняя общую тональность композиции, убирая изображения одних персонажей и вводя другие. Так, состояния его офорта «Распятый Христос между двумя разбойниками» (1653–1660) отличаются даже поворотом лошади, казалось бы, второстепенного персонажа, не говоря уж об общем настроении, ставшем более трагическим. Итак, если художник внес поправки в свою работу и получил новый тираж, в этом случае сигнатура может выглядеть, например, так: 7/20/2. Она показывает, что перед нами седьмой оттиск из второго тиража объемом в 20 экземпляров.

Кроме сигнатуры на старинных оттисках бывают еще некоторые сокращенные обозначения:

e. a. (*φp.* — *εpreuve d'artiste*) или a. p. (*artist's proof*) — оттиск сделан автором (букв.: авторская проба);

*pinx* — писал красками (встречается на репродукционных эстампах и указывает на имя автора живописного оригинала);

*sculp.* или *grav.* — вырезал (указывает на имя гравера, что часто использовалось, когда эстамп выполнялся по специальному рисунку другого художника или когда он являлся репродукцией живописи);

*inv.* — автор (указание имени автора рисунка, по которому гравер выполнял репродукционный эстамп) и т. д.

С некоторых пор на оттисках рядом с сигнатурой или знаком авторской печати стали ставить обозначения техники и материала. Нам представляется, что в этом есть доля нелепости, ведь никто бы не стал спорить, что нелепо писать на картине маслом на ее лицевой стороне что-нибудь вроде «х., м.». Тем не менее мы приведем буквенно-цифровые обозначения техники эстампа, чтобы легче было понять, чем и как выполнено то или иное произведение, если такие обозначения нам встречаются:

C1 — резцовая гравюра на стали

C2 — резцовая гравюра на меди

C3 — офорт, C3/2 — цветной офорт, печать с 2-х досок

C4 — сухая игла

C5 — акватинта

C6 — мягкий лак

C8 — резерваж

C4 — сухая игла

C5 — акватинта

C7 — меццо-тинто

C6 — мягкий лак

CL — коллаж

L — литография

M — монотипия

MT — смешанная техника

PK1 — гравюра на картоне, высокая печать; PK2 — гравюра на картоне, глубокая печать; PK3 — гравюра на картоне, комбинированная печать; PK4 — граттаж на картоне; PK/M — цветная гравюра на картоне

S — шелкография

X0 — гравюра на фанере

X1 — продольная ксилография (обрезная гравюра на дереве) (woodcut)

X2 — ксилография (wood engraving); X2/3 — цветная гравюра на дереве, печать с 3-х досок

X3 — линогравюра; X3/M — линогравюра, многоцветная печать

X4 — гравюра на свинце

X5 — гравюра на цинке

X6 — гравюра на пластике

Еще раз подчеркнем, что, в отличие от репродукции, для эстампа в современном понимании печатную форму создает сам художник, который, если он считает себя настоящим мастером эстампа, должен знать, чувствовать, учитывать и стараться использовать художественные и технические особенности конкретного вида авторской печатной техники.

Анализ произведения, выполненного в тиражной технике, не может быть полноценным, если не учитываются ее особенности. К сожалению, и в учебной литературе, и в искусствоведческих книгах, и в музейном деле мы слишком часто видим пренебрежение к тому, как и чем выполняется произведение искусства. Особенно же остро эта проблема стоит в отношении эстампа. Разные материалы и техники могут соответствовать (или не соответствовать) разным творческим темпераментам, разным замыслам, разным

изначальным авторским пластическим идеям; и напротив, эти материалы могут сами активно влиять на замысел, диктовать его, способствовать его рождению.

Существует четыре основных вида эстампа:

1) высокая гравюра — продольная и торцовая ксилография, гравюра на линолеуме (линогравюра) и различных пластиках, а также автоцинокография;

2) глубокая гравюра — офорт: травленный штрих, акватинта, резерваж; резцовая гравюра на металле, сухая игла, меццотинто и т. д.;

3) плоская печать — литография, альграфия, офсет;

4) трафаретная печать — шелкография (сериграфия).

Рассмотрим основные виды эстампа немного подробнее.

## ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ

Как показывает само название, при высокой печати рабочая поверхность доски, с которой краска переходит на бумагу, возвышается над непечатающимся фоном. С точки зрения техники гравер из первоначально плоской доски (давшей бы при печати сплошной равномерный тон) убирает ненужные пробельные элементы. Но с точки зрения искусства высокой гравюры работа здесь принципиально отличается от механического убирания лишнего. Гравер на дереве или линолеуме рисует светом, который он ощущает как своего рода активное животворящее начало. Подобно тому, как в космосе лучи света выхватывают из первозданной тьмы часть предметного мира, так штрихи гравера делают для нас видимым то, что сначала художник видел своим внутренним взором. Обычно художники рисуют именно тенями, поскольку всем нам кажется, что тени играют активную роль. В действительности же тени не активны, а пассивны — они остаются там, куда не попал свет. Для работы гравера существенным является именно то, что он рисует светом.

Среди графических печатных техник высокая гравюра является старейшей. Ее предшественницей была техника набойки — печать орнаментов и изображений с выпуклых форм на ткань, что делалось еще в самом начале нашей эры



в Египте и Риме. Настоящая гравюра, т. е. печать с рельефных форм на бумагу, появилась в Китае. В 1966 г. был найден ксилографический текст Униша Виджая Дхарани сутры, датируемый примерно 704–751 гг. н. э. а в 868 г. там вышла в свет старейшая датированная гравюра «Алмазная сутра». В Европе гравюра стала использоваться начиная с рубежа XIV–XV вв. Как мы видим, принцип высокой печати был известен задолго до того, как общественная потребность в простом и быстром тиражировании разнообразной продукции (от книг и икон до игральных карт) вызвала появление того, что мы называем гравюрой.

Сначала для высокой гравюры на дереве использовались только доски, разрезанные вдоль волокна, определившие название продольная ксилография (от *греч.* ксилон — дерево и графо — пишу, черчу, рисую). Она возникла в среде столяров и плотников, и по средневековым цеховым законам разделения труда художники не имели права сами резать на дереве, а лишь выполняли на нем предварительный рисунок. Граверы же обрезали со всех сторон нанесенные художником штрихи, убирая те части поверхности доски, которые не должны были пропечатываться. Такой метод имеет специальное название — обрезная гравюра. Первоначально она служила в основном средством репродукции и часто носила оттенок вторичности. Однако в тех случаях, когда художник, хотя сам и не гравировал, но хорошо понимал особенности языка гравюры, появлялись подлинные шедевры искусства, как, например, листы из «Апокалипсиса» Альбрехта Дюрера. Этот мастер, будучи членом цеха ювелиров, виртуозно гравировал на металле и учитывал возможности языка и техники гравюры, поэтому делал такой подготовительный рисунок, который соответствовал именно обрезной гравюре, а кроме того, умел требовать от гравера-ремесленника максимального соответствия гравюры замыслу художника, для чего была необходима наиболее полная реализация возможностей, заключенных в материале. В результате такого сотрудничества создавались произведения, в которых язык именно обрезной гравюры на дереве в наибольшей степени соответствовал общему настроению композиции, зримому воплощению ее темы.

Поясним это на примере знаменитых «Четырех всадников» из названного нами цикла «Апокалипсис» (ил. 7). В этом произведении, созданном в драматичные для родины Дюрера годы, предшествующие Реформации и Крестьянской войне, переплелись черты трех стилей: готики, ренессанса и даже барокко. Готическая экзальтированность и моделировка отдельных деталей (прежде всего складок одежды) сочетаются с ренессансным вниманием к анатомической трактовке тел и барочной стремительностью движения. Но при всей опасности впасть в эклектичность художнику и граверу удается достичь ощущения полного стилистического соответствия, чему активно способствует некоторая грубоватость штриха, создающая необходимую долю условности. При трагичности сюжета, основанного на страшных пророчествах, при сочетании изображения современных автору персонажей с обилием символики более тщательная моделировка объемов и деталей, чего Дюрер достигал в своих гравюрах на меди с поистине ювелирной тонкостью и изяществом, здесь могла бы вызвать ощущение дисгармонии и ужаса, выходящих за эстетические рамки искусства.

Отметим еще одно качество этой гравюры, свидетельствующее о знании и внимании Дюрера к особенностям восприятия эстампа. Это движение, общий порыв слева направо вдоль изобразительной плоскости, т. е. направление, в котором европейцы привыкли читать тексты и которое, как показывают данные физиологии и психологии восприятия, является основным при взгляде на изобразительную плоскость (в противоположном направлении движение оказывается более затрудненным). Если бы Дюрер был только рисовальщиком и работал по методу, которого позднее придерживался замечательный иллюстратор Г. Доре, т. е. рисовал прямо на поверхности досок для торцовой ксилографии, а затем отдавал их граверам-ремесленникам, он вряд ли учел бы столь ощутимую именно для граверов разницу в направлении, и его «Всадники», вероятно, стали бы двигаться в другую сторону.

Авторами старинных японских гравюр считаются художники. например, Утамаро, Хокусай, Хиросигэ или Той-

окуни (ил. 8), но они только создавали рисунок, а затем работу продолжали граверы и печатники. При этом каждое их действие, которое преследовало, казалось бы, сугубо технические цели, носило почти ритуальный характер и было наполнено глубоким духовным значением. Только в результате такого сотворчества могли быть созданы шедевры японской гравюры, заметно повлиявшие на все мировое искусство XX в.

Поначалу и азиатская, и европейская гравюра была черно-белой, а если же возникало стремление сделать оттиск цветным, то его раскрашивали (или, как говорят специалисты, иллюминировали) либо от руки, либо с помощью трафаретов. Но первый — ручной — способ был непродуктивным, а второй не давал добиться большой точности. Коренное изменение в искусстве эстампа принесло изобретение многосочной печати, при которой для каждого цвета создается отдельная печатная форма. Начало этому было положено в 1515 г., когда итальянец Уго да Карпи разработал способ, получивший название кьяро-скуро, что в переводе с итальянского означает светотень. Этот способ основан на том, что изображение возникает на листе бумаги тогда, когда на него сделаны оттиски последовательно с нескольких печатных форм красками разных цветов. Создание гравюры становилось более трудным и длительным, но это компенсировалось выигрышем во времени при печати по сравнению с ручной раскраской.

Необходимо заметить, что кьяро-скуро еще не был по-настоящему цветной гравюрой, что можно понять даже из самого названия этого способа. Здесь использовалось несколько близких по цвету и различающихся по тону красок, с помощью которых лишь в какой-то степени передавался общий колорит, но без всей сложности и богатства цветового строя оригинала. Хотя обычно гравюры кьяро-скуро создавали для репродуцирования живописи, колористический диапазон сводился к минимуму. По-настоящему цветной эстамп стал развиваться позднее, после открытий, сделанных И. Ньютоном в области физики света, что стало научной основой для опытов по использованию лишь трех основных цветов: желтого, красного и синего — для пере-

дачи всех возможных оттенков. Но эти опыты в Европе были связаны прежде всего с другим принципом получения оттисков — с глубокой печатью, а позднее их стали широко использовать в цветной плоской печати. В той же области, о которой мы сейчас ведем речь, т. е. в области высокой гравюры, особая заслуга в развитии цветной печати, в подъеме ее на высочайший уровень искусства, а не только техники принадлежит мастерам японской гравюры. Сам принцип цветной многосочной печати японцы переняли из Европы, а затем в свою очередь их произведения оказали влияние как на западноевропейских живописцев и гравиров, так и на русских художников, среди которых особенно выделяются А. П. Остроумова-Лебедева и В. Д. Фалилеев.

Заметим, что в нашем представлении основным выразительным средством классической японской гравюры является изящная, тонкая и точная линия, а цвет служит легкой подкраской. Но в действительности японские печатники использовали активные и насыщенные по цвету краски, которые, как правило, со временем утратили свою силу — выцвели. Если же оттиски хранились в соответствующих им условиях, как в коллекции Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и не подвергались длительному воздействию яркого света, то они поражают сложностью интриги между графически четкой линией и яркой живописной декоративностью. В этом отношении композиции В. Д. Фалилеева, который имел возможность видеть японские гравюры вскоре после знакомства европейцев с этим искусством, когда оттиски работ знаменитых японских художников еще не поблекли, оказываются довольно близкими к ним не только по сюжетам, но и по активности цвета.

Но вернемся к черно-белой гравюре в том техническом ее варианте, которым пользовались еще во времена А. Дюрера. При использовании деревянной доски, распиленной вдоль волокна, гравюру приходится преодолевать сопротивление материала разной силы: вдоль резать легче, поперек труднее. Кроме того, продольная гравюра значительно ограничена, во-первых, в степени детализации (сложно награвировать мелкую деталь), а во-вторых, в величине

тиража из-за мягкости используемых пород дерева, чаще всего липы.

Этих недостатков лишен другой вид высокой гравюры — торцовая ксилография, которая была изобретена во второй половине XVIII в. англичанином Томасом Бьюиком. Он стал гравировать на дереве поперечного распила, т. е. на торце досок из особо твердых пород, например, кавказского или турецкого самшита. Поскольку самшит по своей твердости приближается к металлу, торцовой ксилографии доступны и ювелирная тонкость, и большие тиражи, не уступающие тем, которые получаются с металлических печатных форм. Кроме того, деревянная печатная форма, в отличие от тонкой металлической или толстой каменной, легко включалась в единый набор с печатными формами букв — литерами. Печать текста и иллюстраций в этом случае выполнялась одновременно, что имело большое значение при значительно возросших в XIX в. тиражах книг, газет и прочей печатной продукции. Поэтому наряду с такими шедеврами графики, как иллюстрации Г. Доре (1832–1883) к «Дон Кихоту» М. Сервантеса (которые носили полурепродукционный характер, так как Доре выполнял только рисунки, затем воспроизводившиеся граверами-ремесленниками), эта техника часто использовалась в исключительно репродукционных целях. Нередко граверам удавалось создавать виртуозные в техническом отношении копии живописных произведений, создававшие даже иллюзию рельефного мазка. Но чем искуснее становились такие репродукции, тем меньше в них оставалось дыхания творчества. Такие гравюры стали называть тоновой ксилографией, что превратилось в синоним ремесленничества.

Лишь в самом конце XIX в., когда в полиграфии на смену старым ручным способам репродуцирования пришли и получили широкое распространение фотомеханические способы, а также произошло знакомство с высокохудожественной японской гравюрой, мастера живописи и графики стали возрождать авторскую гравюру на дереве. Французские постимпрессионисты и немецкие экспрессионисты, а также близкие им по духу художники других стран подчеркивали свой отказ от технической виртуозности ксилогра-

фов-ремесленников и стремились выявить специфические черты гравюры на дереве. Иногда, как это делал Эдвард Мунк, они использовали фактуру грубой доски в качестве важного выразительного средства языка ксилографии.

В России на рубеже XIX–XX вв. с ремесленным отношением к гравюре первым стал бороться В. В. Матэ. И в своей практической работе, и в полемических выступлениях он утверждал, что даже репродукционная гравюра может служить подлинно творческой интерпретацией оригинала. Но главная заслуга Матэ в том, что он сумел привить любовь к эстампу многим своим ученикам, среди которых была А. П. Остроумова-Лебедева. Именно она стала не только первой крупной фигурой в нашей отечественной цветной ксилографии, но и, пожалуй, самым известным в XX в. «певцом» благородной красоты Петербурга. Хотя в некоторых своих гравюрах она использует имитацию росчерка, тем не менее ее скупые и сдержанные городские пейзажи никоим образом нельзя упрекнуть в репродукционности и отсутствии естественности употребления материала. Интересно также, что ее гравюры, в которых нет изображений человеческих фигур, не вызывают впечатления безжизненного города — настолько динамичны и одухотворенны ее композиции.

В Москве борьбу с ремесленничеством, имитацией чужих техник, авторепродуцированием возглавил выдающийся художник, теоретик и педагог В. А. Фаворский (ил. 9), на мнение и авторитет которого мы уже не раз ссылались. Как мы знаем, он подчеркивал самоценность языка гравюры, справедливо считая, что все этапы ее создания, включая гравирование, суть творчество. Характерным примером подобного отношения к искусству гравюры в западноевропейском искусстве первой половины XX в. служат острые ксилографии К. Кольвиц (ил. 10). В них гражданственность темы соединялась с возможностью их распространения среди широких зрительских кругов и с подчеркнутой специфичностью гравюры на продольном дереве. Эти же качества мы видим в циклах станковых листов и иллюстраций другого крупнейшего западноевропейского мастера гравюры на продольном дереве, работавшего в середине XX в., —

Ф. Мазерееля. Подобно ренессансным мастерам гравюры, он обратился к особому жанру — своеобразному графическому рассказу, содержание которого последовательно раскрывается от листа к листу, и эти листы составляют обширные сюиты, объединенные темой и сюжетом.

В начале XX в. в поисках замены дерева как материала для высокой гравюры художники стали использовать линолеум, который хотя и не позволяет добиться тонкой моделировки деталей и не дает больших тиражей, зато представляет собой материал более однородный и легкий в гравировании, что способствует особой декоративности и эмоциональности черно-белых и цветных композиций. Примером блестящего использования этих качеств такого, казалось бы, грубого материала служат работы мексиканских граверов, среди которых самым известным является Л. Мендес. Его произведения, наполненные социальным пафосом и латиноамериканским темпераментом, оказали влияние даже на художников Японии — страны с богатейшими традициями в искусстве гравюры.

Среди мастеров искусства линогравюры в Петербурге второй половины XX в. заметное место занимали А. А. Ушин и О. А. Почтенный, которые умели, не скрывая особенностей материала, вместе с тем не выпячивать его специфику, а работать на нем естественно, достигая ощущения свободного рисования резцом гравера.

## ГЛУБОКАЯ ПЕЧАТЬ

Рельефность печатной формы — пространственная разница между рисунком и фоном — является необходимым условием не только для высокой, но и для глубокой печати. При работе этим способом печатаются углубленные штрихи и точки, прорезанные механическими или протравленные химическими способами. Перед печатью их сначала заполняют (забивают, как говорят профессионалы) краской, а затем поверхность печатной формы вытирается от краски. Она остается в углублениях, а при печати под большим давлением переходит на специально подготовленную рыхлую бумагу.

Края металлической печатной формы, вдавливаясь в эстампную бумагу, создают характерные рельефные края композиции — фасеты. Они служат первым, хотя и не абсолютным, признаком того, что перед нами оттиск офорта или гравюры, а не репродукция. Заметим, что с некоторых пор нередко нечестные или неграмотные продавцы сувенирно-художественной продукции пытаются выдавать за авторский эстамп и особенно за офорт ксерокопии рисунков (такое случалось даже в киосках, разместившихся в здании Государственного Эрмитажа), так что внимание к наличию фасетов, кроме прочего, может уберечь от подобных подделок. Для знатока же, который легко отличит эстамп по самым разным признакам, фасеты представляют неизъяснимую эстетическую прелесть, как и некоторые другие специфические черты гравюры глубокой печати: разница фактуры и плотности одного и того же листа бумаги на полях (обычно более рыхлой) и в пределах изобразительной плоскости, ограниченной фасетами (как правило, более гладкой, чем на полях), а также еле заметная, но все же очень ценящаяся знатоками рельефность краски, возвышающейся над бумагой.

Глубокая гравюра — второй по возрасту вид эстампа. Она появилась в Европе немного позже ксилографии — в середине XV в. Ее происхождение из среды ювелиров объясняет быстрое достижение высокого технического и художественного уровня. Например, всего лишь спустя полвека после изобретения этого вида эстампа создавал свои шедевры резцом на металле великий Альбрехт Дюрер (ил. 1).

Чтобы понять художественную специфику глубокой печати и основные тенденции ее развития, следует иметь в виду, что резцовая гравюра на металле для реализации ее потенциальных возможностей — изящества, тонкости и особой светоносности — требует от гравера высочайшего технического мастерства, которое достигается длительной выучкой и базируется на определенных психических и физических качествах художника, прежде всего твердости руки и характера. Творческим натурам со страстным и бурным темпераментом эта техника не подходит — она слишком сдерживает их эмоциональные порывы. Эта проблема была решена благодаря изобретению в самом начале XVI в.



химического способа создания углубленной печатной формы. Некоторая утрата тонкости и четкости штриха компенсировалась преодолением темповых ограничений, давая художнику возможность работать спонтанно. При этом способе художник легко рисует тонкой иглой по специальному кислотоупорному лаку, защищающему поверхность будущей печатной формы, а углубление в металле «выедает» кислота. Таким образом достигается свобода и непринужденность в нанесении линий, как, например, в перовом рисунке тушью, так что нет необходимости преодолевать мощное сопротивление металла.

Мы считаем нужным обратить внимание читателей на то, что рассматриваемый нами способ химической обработки металлической доски, появившийся в Германии, в русском искусствоведении получил французское название «офорт», что в переводе означает азотная кислота. Иногда термином «офорт» обозначают все способы глубокой печати, что, конечно же, неверно. Его следует употреблять только в связи с теми процессами, в которых используется азотная кислота или аналогичные ей по воздействию на металл химические вещества, и не называть им такие способы, как сухая игла, резцовая гравюра или меццотинто, которые выполняются чисто механическими приемами без употребления активных химических соединений. Наша категоричность по поводу употребления терминов «офорт» или «резцовая гравюра» обусловлена тем, что механические и химические способы создания формы для глубокой печати, несмотря на единый принцип печати, существенно отличаются в творческо-психологическом отношении.

Эту творческо-психологическую и эстетическую разницу между резцовой гравюрой и офортом легко понять, сравнивая творческие методы художников, принадлежащих к одной и той же эпохе, например П. Рубенса и Рембрандта или — из наших соотечественников XX в. — Д. И. Митрохина и Г. С. Верейского. Можно догадаться, что П. Рубенсу больше по душе была четкая и ясная, хотя нередко и суховатая, гравюра резцом. И действительно, Рубенс, который был не только блестящим живописцем, но и, выражаясь современным языком, главой большой художественной

фирмы, организовал настоящее граверное производство, где в основном репродуцировалась живопись мэтра или его лучших учеников. В противоположность Рубенсу трудно представить себе драматичную фигуру Рембрандта с резцом в руке, методично и размеренно проводящего тончайшие штрихи. Его темпераменту соответствовала возможность стремительной работы в офорте, контрасты света и бархатных темных тонов, пусть даже и без того изящества, тонкости линий, какие возможны только при работе резцом по медной доске.

А теперь сравним работы Д. И. Митрохина и Г. С. Верейского, которые были не только современниками и длительное время жили в одном городе, но даже оба в 1920-х гг. входили в совсем небольшой коллектив преподавателей графического факультета бывшей Академии художеств. Кроме того, хотя у каждого из них было свое творческое амплуа, принесшее довольно широкую известность (Д. И. Митрохину — как мастеру книги, Г. С. Верейскому — как литографу-портретисту), оба они были также тонкими пейзажистами, обращавшимися, подобно К. Коро, к самым, казалось бы, незатейливым пейзажным мотивам — без памятников архитектуры или храмов, часто служащих пейзажистам композиционной доминантой. Оба эти художника нередко изображали такие уголки на Васильевском острове или на Петроградской стороне, мимо которых все остальные художники проходили, не видя в них поводов для приложения творческих сил.

Для резцовых гравюр Д. И. Митрохина, выполненных в 1920–1930-х гг., характерно бережное отношение к белой бумаге, на которой четко и звонко выделяются в основном прямые параллельные штрихи. Каждый штрих, начинаясь с тончайшего следа штихеля, становится в той или иной степени более активным в своей средней части. Эта пластическая кульминация прямого штриха придает ему особую пространственную упругость, силу. Техника резцовой гравюры, требовавшая от художника размеренности и напряжения, не способствовала передаче трепета и движения, но она же, вызывая ощущение значительности и неслучайности, приводила к общему впечатлению торжественности и

покоя. Этот художник, всю жизнь стремившийся к ясности и простоте, сумел к концу своей жизни создать такие произведения, в которых самые незамысловатые предметы, показанные безо всяких композиционных ухищрений, приобретали значительность откровения — откровения, состоящего в том, что надо уметь любить самые обыденные проявления жизни. Тенденцию именно к такому восприятию мира мы можем обнаружить в его значительно более ранних гравюрах, о которых мы и ведем речь, например, в выполненном в 1939 г. пейзаже «На Карповке» (ил. 11). В вертикальном расположенном формате, близком к золотому сечению, доминируют строго горизонтальные линии — как обозначающие контуры зданий, так и создающие некоторую плотность тональных пятен, определяющих небо, воду и землю. Равномерный до монотонности ритм окон и статуарность фигур могут показаться излишне статичными, но именно благодаря этому возникает впечатление устойчивости и торжественности одного из, казалось бы, самых непрезентабельных уголков Ленинграда — Петербурга. Иными словами, с помощью выразительных средств резцовой гравюры на металле Д. И. Митрохину удается добиться монументальности без изображения монументов.

Г. С. Верейский многократно изображал перекресток Большого проспекта и 8-й линии на Васильевском острове, который он видел из окна своей квартиры (ил. 12). Использовать один и тот же скромный сюжет можно лишь в том случае, когда художника интересуют изменчивость и тонкость состояния городской атмосферы — атмосферы в обоих значениях этого слова: и как движения воздуха той или иной степени прозрачности, и как городской суеты. Убедительность показа конкретного — моментального, сиюминутного — состояния, атмосферы дает возможность почувствовать и следующий — уже иной — миг и тем самым преодолеть одномоментность изображения. Движение приобретает не только пространственное, но и временное значение. Благодаря возможности ведения работы на одном дыхании и разнообразию тональностей офорт позволяет добиваться интереснейшей интриги между штрихом (в котором фиксируется эмоциональное движение руки художника, что, по

П. А. Флоренскому, является первоосновой графики) и передаваемой с его помощью импрессионистической, вибрирующей атмосферой. Напомним, что передача именно световоздушной среды, которая обволакивает погруженные в нее предметы, обычно бывает характерной для живописи.

В офорте «Иней» (ил. 13), который Г. С. Верейский создал в том же 1939 г., когда была выполнена приведенная нами гравюра Д. И. Митрохина «На Карповке», этот мастер офорта использовал, кроме импрессионистически вибрирующей штриховки, битумный лак в качестве особого рисовального материала, перекрывая им до травления свободно нанесенные штрихи, что дает такую естественную и гармоничную белизну живых мазков, какая недостижима, например, гуашевыми белилами, поскольку они сохраняют родство белого, которое ни в какой части композиции не отрывается от изобразительной плоскости.

Для того чтобы читатель имел некоторую базу для анализа тех или иных эстампов, созданных русскими художниками с помощью глубокой печати, приведем краткие исторические сведения, касающиеся этой области.

В России глубокая гравюра стала широко использоваться только со времени реформ Петра I. Среди русских гравюров XVIII в. выделяются А. Ф. Зубов (1682/1683–1751), М. И. Махаев (1718–1770) и Е. Л. Чемесов (1737–1765). В XVIII и XIX вв. этот вид эстампа в нашей стране в основном использовался в репродукционных целях. Хотя к нему обращались многие талантливые авторы собственных композиций, например Ф. П. Толстой, поэты В. А. Жуковский и Т. Г. Шевченко, Л. М. Жемчужников, И. И. Шишкин, глубокая гравюра отнюдь не занимала главное место в их творчестве.

На рубеже XIX–XX вв. интерес к художественно-выразительным возможностям техник, связанных с глубокой печатью, значительно возрос, чему в значительной мере способствовала педагогическая деятельность В. В. Матэ, а также воздействие западноевропейского искусства, в частности, творчество шведского живописца и офортиста А. Цорна (ил. 14). Под их влиянием к офорту обратился такой мастер живописи и рисунка, как В. А. Серов, создав-

ший, среди прочего, цикл композиций на темы басен И. А. Крылова. С той поры в нашей отечественной графике гораздо чаще мы встречаем офорт, нежели резцовую гравюру. Не только мастером различных графических техник, но и учителем многих известных офортистов в России и Франции была Е. С. Кругликова. Разнообразные мотивы от патетических пейзажей грандиозных строек до изысканных иллюстраций к любовной лирике умел мастерски воплотить в офорт И. И. Нивинский.

В искусстве офорта второй половины XX в. можно заметить две тенденции. Одна связана с поиском новых технических возможностей, нетрадиционных материалов, способов совмещения техники глубокой печати с другими видами эстампа и уникальной графики, чем увлекались прибалтийские художники, оказавшие влияние на некоторых художников из Москвы. С другой стороны, используя даже традиционный технический арсенал, можно найти свой, легко узнаваемый художественный язык, как это удалось сделать также московскому художнику Г. Ф. Захарову. К сожалению, ныне — в самом начале XXI в. — офорт в России все больше приобретает оттенок сувенирности, а подлинно творческое отношение к этой довольно трудоемкой технике оказывается часто даже для по-настоящему талантливых художников непозволительной роскошью.

Резцовой гравюрой на металле в течение всего XX в. в нашей стране занимались лишь немногие мастера, среди которых наиболее почетное место, вероятно, принадлежит упоминавшемуся нами Д. И. Митрохину. Продолжателями его традиции можно назвать К. Г. Претро, В. Ф. Алексеева и О. В. Пен. Хотя в ремесленном отношении этих художников, как и Митрохина, нельзя назвать виртуозами, их работы отличаются изысканностью композиционного построения, в частности, тональных отношений.

Кроме хотя бы самых общих сведений об истории печатной графики, исследователю эстампа необходимо иметь ясное представление о технологической картине того, что может быть объединено понятием глубокая гравюра.

Итак, прежде всего, глубокая гравюра бывает двух видов, которые выделяются в зависимости от того, какими

способами изготавливается форма. Способы эти — химические, называемые иногда также кислотными (офорт) и механические (бескислотные).

Основные химические способы:

- 1) офорт (травленный штрих);
- 2) акватинта;
- 3) лавис;
- 4) резерваж, или срывной лак;
- 5) мягкий лак.

Основные механические способы:

- 1) резцовая гравюра на металле;
- 2) сухая игла;
- 3) меццотинто;
- 4) пунктирная манера.

Задержим наше внимание на художественно-выразительных особенностях перечисленных техник. Начнем с кислотных.

Офорт, называемый травленным штрихом, — «самый офортный офорт», для которого характерна в основном серебристость тональных отношений, как в работах Ж. Калло, А. Цорна или Г. С. Верейского, но возможно и достижение насыщенных бархатно-черных тональностей, как это делал Рембрандт (ил. 15).

С помощью акватинты создаются более или менее широкие и разнообразные по насыщенности пятна с обычно четко очерченными границами и характерной точечной фактурой. Это достигается напылением на металл порошка канифоли, асфальтита или других кислотоупорных лаков перед травлением азотной кислотой. Затем под воздействием кислоты промежутки между приплавленными частицами, допустим, канифоли, превращаются в точечные или червеобразные углубления разной величины, что зависит от продолжительности травления и что дает разную силу тона. Обычно акватинта используется в сочетании с травленным штрихом, как в офортах Ф. Гойи (ил. 16), но возможно употребление чистой акватинты без травленого штриха, редкими примерами чего служат некоторые работы Е. С. Кругликовой.

Лавис технологически является подвидом акватинты, в котором крепкая азотная кислота наносится на печатную

доску кистью, благодаря чему достигается акварельность пятен и мягкость их переходов. Заметим, что эта техника крайне капризна и вредна для здоровья, поэтому, вероятно, и встречается так редко.

Резерваж (или срывной лак) обычно является также подвидом акватинты, носящим характер свободного рисунка кистью, но возможно создание и штрихового рисунка пером без акватинты, что, однако, не является технологически оправданным использованием материала и техники.

Мягкий лак — способ, художественно-выразительный язык которого близок к карандашному рисунку по зернистой поверхности хорошей тряпичной бумаги или литографского камня. Отличить от литографии мягкий лак можно по фасетам — углубленным в бумаге следам от краев печатной формы.

А теперь перейдем к специфике языка бескислотных техник глубокой гравюры.

Характерным отличием резцовой гравюры на металле от офорта (травленого штриха) являются большая четкость линий и чрезвычайная тонкость их краев (в офорте линия заканчивается всегда точкой, она как бы обрублена).

Сухая игла — малотиражная техника (обычно не более 10 экземпляров), для которой характерны размытость линий и соответственно живописность пятен и тональных отношений в целом. Краска задерживается на печатной форме не только в процарапанных углублениях, но и на выступающих над поверхностью заусенцах — «барбах», дающих специфичную мягкость штрихов, а также позволяющих добиться глубоких бархатно-черных тонов.

Мецдотинто — трудоемкая техника, при которой сначала механически зернится поверхность металлической доски, что дает совершенно черный отпечаток; затем в необходимых местах доски зернистость убирается (срезается или выглаживается), благодаря чему возникает светлое изображение на черном фоне. Это единственная печатная техника, в которой тональные отношения возникают не только за счет разной величины и частоты точек, но и за счет разной толщины красочного слоя.

## ПЛОСКАЯ ПЕЧАТЬ

В этом виде печати в результате особой обработки, основанной на действии законов физической химии, на плоской поверхности печатной формы возникают две среды: одна — принимающая, а другая — отталкивающая краску. Рельефность здесь не нужна. Принцип плоской печати несложно понять, если обратиться к литографии, с которой начался этот вид полиграфии.

Рисуя на камне-известняке специальными карандашами и тушью, основным компонентом которых является обычное туалетное мыло, литограф превращает поверхность камня под рисунком в такую среду, которая отталкивает воду. При печати перед каждым накатыванием краски камень смачивается водой, которая не ложится на рисунок, а затем жирная печатная краска не ложится на воду (сухая поверхность камня закаталась бы краской целиком).

Плоская печать значительно моложе обоих видов гравюры. Она была изобретена в Мюнхене в 1796–1799 гг. Алоизом Зенефельдером — гениальным изобретателем с драматичной судьбой, принципиально изменившим направление развития полиграфии. Хотя слово «литография» указывает на использование камня (от *греч.* литос — камень), суть изобретения в другом — Зенефельдер первым догадался, что можно печатать с плоской формы, если одни части будут смачиваться водой, а другие ее отталкивать. Заметим, что сам Зенефельдер проводил успешные опыты по использованию в качестве печатной формы не только камня, но и других материалов: различных металлов, картона и т. д. Поэтому он и называл свой способ химической печатью, что, конечно же, правильнее, чем появившийся позднее термин «литография».

В истории литографии прослеживаются две основные тенденции.

Одна доминировала в первый период (со времени изобретения до 60-х гг. XIX в.), когда литография была в основном способом тиражирования произведений: к работе на камне художники чаще всего относились как к обычному рисованию на бумаге, не учитывая и потому мало исполь-



зую специфические художественно-выразительные возможности. Свидетельством этому служит, среди прочего, тот факт, что Российская императорская академия художеств не считала литографию искусством, о чем было объявлено в особом решении. Привлекала же эта техника художников и издателей в то время способностью давать большее число равноценных оттисков при облегчении процесса печати и увеличении ее скорости, по сравнению с резцовой гравюрой на металле и офортом. Кроме того, в отличие от гравюры, литография не требует многолетней специальной ремесленной выучки, тренировки руки. Главное же достоинство этого вида эстампа для художников того времени, обладавших могучим творческим темпераментом, таких как первый французский романтик Т. Жерико или его русский собрат А. О. Орловский, страстный публицист О. Домье (ил. 17) или ироничный П. Гаварни, заключалась не в каких-то особенных эффектах, а в том, что она не сковывала их творческий процесс, не вынуждала преодолевать «сопротивление материала».

Надо заметить, что отношение к литографии и к другим видам эстампа как к способам тиражирования изображений и текстов никогда не исчезало; основой для этого являются, с одной стороны, отсутствие глубокого профессионализма художников, а с другой — неподготовленность зрителей, неразвитость эстетического вкуса.

Для второго периода истории литографии, который начался, когда в большой полиграфии стали доминировать фотомеханические процессы, характерно значительное расширение диапазона используемых технических и художественных приемов, а в конечном счете понимание литографии как особого искусства, тиражность в котором является отнюдь не единственным и даже не главным преимуществом для художников. Литографии Д. Уистлера (ил. 18), А. Фантен-Латура или К. Кольвиц сделаны так, что их невозможно без потерь повторить в какой-либо другой технике, как печатной, так и уникальной.

Особенно ярко такое в высшей степени творческо-профессиональное отношение к литографии проявилось в работах ленинградских художников 20–30-х гг. XX в. Так,

Н. А. Тырса, Н. Ф. Лапшин, В. В. Лебедев, В. М. Конашевич, А. Л. Каплан, Ю. А. Васнецов, К. И. Рудаков, А. С. Ведерников и другие совмещали в себе высокую духовность, стремление донести ее до широкого зрителя с блестящим профессионализмом, включающим основательное знание особенностей технологии литографии, умение выполнять все операции, связанные с созданием эстампа.

Возможности литографии в цветной печати настолько велики, что позволяют говорить об особой литографской живописи. Тонкость и прозрачность слоя печатных красок, а также разнообразие фактур дают возможность использовать различные комбинации цветов и их смесей. Примером мастерского использования таких возможностей служат литографии всех названных художников, живших и работавших в городе на Неве, но особое место в череде их имен принадлежит Н. А. Тырсе.

Сам он создал немного станковых литографий, однако оказал громадное влияние на своих коллег. Силе этого влияния способствовал его авторитет художника-живописца, литографа-книжника, мастера рисунка мягкими и жидкими материалами, а также его авторитет педагога и общественного деятеля. Когда он разработал новый способ создания литографий, дающий возможность получения акварельно тонких цветовых переходов, и с помощью этого способа создал несколько «Букетов», он буквально заразил любовью к литографии немало живописцев.

Вероятно, самым известным из этих «Букетов» является тот, где изображены два кувшина и вятская игрушка (ил. 19). Здесь мы можем увидеть все те принципы, на которых построены живописные произведения этого художника, написанные маслом или акварелью: темпераментность (или стремительный темп), подчеркнутая декоративность, отсутствие литературного сюжета, очевидность приема при внимательном отношении к натуре. Казалось бы, симметричное расположение кувшинов одной высоты и вятской игрушки между ними должно привести к статичности. Но активные диагональные штрихи фона и свободно и одновременно точно нанесенные мазки, которыми лепятся предметы, сохраняют ощущение трепета живой руки ху-

дожника даже в перевернутом зеркальном направлении (ведь перед нами оттиск, художник же, работая на камне, наносил кистью штрихи в другом направлении). Ни один контур не остается жестко обозначенным на всем своем протяжении листа — контрастные и четкие участки чередуются с мягко списанными, таким образом соблюдается принцип сочетания акцента и паузы в трактовке объемов и их контуров. Такое разнообразие касаний способствует созданию общей среды, что усиливается присутствием трепетных рефлексов — в каждом цветовом пятне при доминировании одного цвета присутствуют другие цвета, что позволяет избежать ощущения раскраски и достигнуть единства колорита с использованием яркой и разнообразной палитры. Такая свобода и точность тем более поражает, что художник работал в этом случае не в таких непосредственных материалах, как масло или акварель, в которых результат сразу виден, а в исключительно сложной технике цветной литографии в размывку с нескольких камней, когда для каждого цвета создается отдельная печатная форма. Но зато в результате создавалось замечательное живописное произведение, которое, будучи тиражным, становилось доступным в подлиннике, а не в репродукции. А если учесть, что этот «Букет» датирован 1939 г., когда власти жестко навязывали принципы так называемого социалистического реализма, в действительности не имевшего в своей основе почти ничего общего с настоящим реализмом, то создание такого произведения можно считать художническим подвигом.

## ТРАФАРЕТНАЯ ПЕЧАТЬ

В шелкографии, т. е. усовершенствованной трафаретной печати (еще ее называют сериграфией), краска проходит через шелковое или капроновое сито на бумагу, если этому не препятствует в пробельных местах калька или пленка, полученная из специальных эмульсий. Чаще всего в этой технике употребляются кроющие краски, не позволяющие использовать принцип перекрывания прозрачными красками. Это вынуждает художников либо ограничивать цве-

товую палитру, либо увеличивать количество печатных форм для создания цветного эстампа.

Шелкография является самой молодой среди всех видов эстампа. Хотя принцип трафаретной печати был известен очень давно, она не имела признания как художественно ценное средство. Среди художников эта техника стала распространяться сравнительно недавно, и найти классические образцы ее использования пока трудно. В качестве примера обращения к ней художников с международной известностью мы можем привести композицию американского абстракциониста Джексона Поллока. Ныне шелкография становится все более популярной как за рубежом, так и в нашей стране. Одним из лучших знатоков ее технологии и эстетики является выпускник РГПУ им. А. И. Герцена А. Б. Парыгин (род. в 1964 г.), автор монографии об этой технике. Его миниатюрные натюрморты-шелкографии привлекают внимание зрителей сочетанием довольно жестких по очертаниям пятен с мягкостью их цветового решения. Он вырезает трафареты из кальки, подкладывая их затем под шелкографское сито, что позволяет, в частности, добиться достаточной тонкости детализировки. А. Г. Ястребенецкий (род. в 1956 г.) прибегает к сложным приемам с использованием светочувствительных эмульсий и столь вредных и непривычных для художников веществ, как щелочи, но в результате достигает таких нюансов, как обыгрывание глянцевого или матовой поверхности краски одного и того же цвета.

\* \* \*

Итак, мы рассмотрели все основные виды эстампа, которые предстают перед нами как бесконечное множество возможностей — и содержательных, и формальных. В каждом типе печати, определенном способе или приеме заложены свои преимущества и специфика, но их комбинации столь разнообразны, что в конечном счете не техника, а творческая воля художника становится определяющей в процессе создания произведения. Однако и недооценивать значение материала и техники означает оказаться в тупике, причем эта опасность имеет значение как для художни-

ка, так и для исследователя его творчества. Дело не только в особой сложности технологии, с которой сталкивается творец, обратившийся к эстампу с его кислотно-щелочными премудростями. Как показывает реальная художественная жизнь, гравюра или литография нередко привлекают рисовальщиков и живописцев именно необходимостью преодолевать материал, вести с ним напряженный диалог и в конечном счете подчинить его себе. В этой борьбе и победе над материалом для мастеров эстампа нередко заложена главная прелесть творческой работы в этой области.

Мы рассуждаем о проблемах, касающихся лично творца, его внутреннего творческо-психологического состояния. А ведь эстамп имеет и другую сторону — потенциальную массовость. На протяжении всей истории печатной графики ее развитие было связано именно с тем, что она служила средством широкого распространения самой разной информации. И вот в этом отношении эстамп ныне переживает глубокий кризис. Умение ценить эстамп как особое искусство с только ему доступными образно-выразительными возможностями было свойственно не всем, и раньше с этой стороны его знали лишь знатоки. Теперь же и этот круг сузился.

## ПЛАКАТ

Плакат как особая отрасль изобразительного искусства возник во второй половине XIX в. из обычного черно-белого объявления. Другим его предком можно считать газетно-журнальную графику — многие литографии О. Домье вполне отвечают нашим представлениям о задачах политического плаката, от современных плакатов они отличаются лишь сравнительно небольшими размерами.

Важную роль в нахождении специфического языка плаката сыграл французский литограф Ж. Шере, который первым стал использовать цвет для того, чтобы его рекламные плакаты бросались в глаза, выделяясь на фоне общей серости черно-белой рекламы. Его приемы перенял А. Тулуз-Лотрек (ил. 20), который за счет выразительности рисунка и цвета поднял плакат на высочайший уровень подлинного

искусства. Начиная с рубежа XIX–XX вв. и особенно со времен Первой мировой войны и последовавшего за ней кризиса в разных странах Европы плакат приобрел эмоциональную гражданственность в работах Т. Стейнлена, Ф. Бренгвина, К. Кольвиц и Д. Моора.

Ныне принято деление этого искусства на плакат политический, экологический, зрелищный и рекламный.

Что же является наиболее характерным для языка плаката, что отличает его от станковой графической композиции, карикатуры или вывески, а значит, что может являться критерием в его анализе? По сравнению со станковым искусством плакат, прежде всего, оказывается в значительно более жестких временных рамках: его язык должен отвечать необходимости мгновенного воздействия на зрителя. Кроме того, если картину в музее или книжную иллюстрацию смотрит зритель, хотя бы минимально настроенный на восприятие произведения искусства, то плакат чаще всего обращен к тому, кто себя зрителем отнюдь не считает, а ощущает на себе, допустим, все «удобства» общественного транспорта, из окна которого мимолетом замечает плакат. Поэтому плакату присуща особого рода броскость или даже агрессивность. Этому может служить порой доведенная до предела лаконичность и одновременно повышенная декоративность.

Кроме средств изобразительного искусства, плакат чаще всего прибегает к помощи слова, литературы. Слово здесь служит не расшифровкой, не подписью, а является полноценным, равноправным смысловым и пластическим элементом композиции. Что очень важно, в отличие от газетно-журнальной карикатуры или рекламы, для которых также характерны лаконичность и броскость, плакат по своей природе, по своему назначению должен нести в себе также качества монументальности. Даже если плакат выставлен в интерьере, то, как правило, это помещение больших размеров, в котором обычная станковая композиция может и затеряться. Еще сложнее положение произведения искусства на улице с ее очень часто случайной организацией эстетической среды, и в этих условиях плакат должен броситься в глаза, донести заложенную в нем информацию

и даже украсить город. При этом автору приходится заботиться о том, чтобы плакат «работал» как на очень большом расстоянии, так и на минимальном.

Все это мы видим в ставшем классическим плакате «Помоги» Д. Моора (Д. С. Орлова, 1883–1946), созданном во время катастрофического голода в Поволжье в 1921 г. Максимально контрастный белый силуэт фигуры сразу прочитывается на пронзительно-черном фоне. Острая и экономная моделировка, не нарушающая ясности силуэта, придает изображенному образу черты индивидуальности, что делает его убедительно жизненным, а значит, вызывающим искреннее сочувствие. Вряд ли такое сочувствие было бы возможно, если бы мы видели перед собой более схематичное изображение, близкое к современным пиктограммам. Но и большая степень проработанности помешала бы остроте и призывности изобразительной части плаката. Эмоциональности способствует также особый содержательный контраст между трактовкой лица, кистей рук и ступней, наполненных трепетом жизни, с одной стороны, а с другой — скелетоподобностью предплечий. Как велико значение двух штрихов, отделяющих на каждом из предплечий локтевые кости от лучевых! И еще одна значимая деталь — тонкая линия стебля, вероятно ржи, находится в контрастном движении и с фигурой в целом, и с наклонными динамичными складками на подоле рубахи. А гротескно увеличенные стопы ног не только служат возможным символом связи с землей, но и способствуют другой, при этом очевидной связи — связи изобразительной и шрифтовой частей плаката, составляющих неразрывное смысловое и пластическое целое. В результате художнику удалось создать такой плакат, который, будучи посвящен конкретным событиям, сыграл свою роль в организации помощи бедствовавшим в то время и при этом достиг такой степени обобщения, что, может быть, к сожалению, и сегодня не кажется устаревшим ни по сюжету, ни по стилю.

Итак, мы рассмотрели возможности и особенности анализа произведений станковой и книжной графики, а также плаката. Мы сочли целесообразным не давать здесь ни конкретных рекомендаций, ни показывать примеры, которые

бы служили эталоном искусствоведческого анализа. Такие примеры вы скорее найдете в разделах по живописи или иконе. Мы же здесь сочли необходимым привести те сведения, без которых, по нашему мнению, не возможен анализ графических произведений. Изучайте, анализируйте, обогащайтесь знаниями, но при этом сохраняйте способность непредвзятого общения с каждым конкретным произведением — сохраняйте и развивайте в себе способность уважать и любить труд художника!



### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что вы понимаете под выражением «образное мышление в материале»?
2. Что может служить предназначением искусства книги и каковы основные его разделы и средства?
3. Приведите примеры, на ваш взгляд, удачного построения макета книг для детей и взрослых.
4. Можете ли назвать имена художников-книжников, чьи имена или работы запомнились вам с детства? Кому из современных иллюстраторов удастся добиться убедительности образов и гармонии книжного разворота?
5. Что означает термин «эстамп» и какие его виды вы знаете? Объясните основные принципы печати. Приведите примеры каждого вида из творчества зарубежных и отечественных художников, в том числе петербургских.
6. Как подписывают эстамп, что означает сигнатура?
7. Каковы основные отличия оттиска, полученного способом глубокой печати?
8. Какие подвиды глубокой гравюры вы знаете? В чем состоит творческо-психологическая разница между механическими и химическими способами создания печатной формы в глубокой печати? Поясните на конкретных примерах из творчества зарубежных и отечественных художников.
9. В чем заключается художественно-образная и технологическая специфика литографии? В каких странах и в какие периоды истории она раскрылась наиболее ярко?
10. Раскройте возможности трафаретной печати как художественного средства.
11. Какие виды плаката вы знаете? Назовите имена авторов знаменитых плакатов конца XIX в., первых лет советской власти, Великой Отечественной войны, сделайте сравнительный анализ.



**ЗАДАНИЯ**

1. Вспомните, какие книги были у вас в детстве самыми любимыми. Попытайтесь обосновать свое мнение с позиций ребенка и взрослого человека.
2. Опишите свое представление о современном состоянии искусства книги, опираясь на примеры конкретных изданий.
3. Сделайте схематичные рисунки, представляющие печатные формы всех видов эстампа.
4. Проведите социологический опрос своих друзей и знакомых и выясните, есть ли у них дома эстампы и какие именно.
5. Подсчитайте, сколько произведений изобразительного искусства, и среди них — печатной графики находится в интерьерах общественных зданий, где вы побывали (исключая музеи). Опишите их тематику и особенности художественного языка.
6. Проанализируйте художественные средства, которые используются в современном плакате и афише, сопоставьте их социальные функции, тематику, сюжеты, художественную ценность.

ЛАНЬ



# 7 АРХИТЕКТУРА: *искусство строить*



## ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АРХИТЕКТУРЕ. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ТЕРМИНЫ. ТРИАДА ВИТРУВИЯ

**В**ероятно, всем знакомо понятие «малая родина». За этим словосочетанием стоит нечто такое, что нам особенно дорого и близко, что мы ощущаем как часть самих себя, от чего не можем оторваться надолго, а если все же и отрываемся когда-нибудь, то испытываем чувство утраты, невозвратимой потери. Существует ли какой-либо материальный эквивалент понятию «малая родина»? В чем конкретно воплощается это понятие, что встает перед нашим мысленным взором, когда мы произносим эти слова? Думается, что для многих «малая родина» и «отчий дом» — понятия-синонимы, а конкретизируются они во впечатлениях и образах детства и отрочества. Вспоминая об этой ранней поре нашей жизни, мы чаще всего думаем именно о доме, в котором жили со своими родителями, в котором находили и любовь, и тепло, и уют, и защиту. А что такое «дом»? Это — необходимое людям искусственное сооружение, задумывают которое архитекторы, а осуществляют строители. Дом — это объект архитектурного творчества, часть той архитектурной среды, от которой неотделим человек, живущий в XXI в. Действительно, практически каждый шаг современного человека не только связан с архитектурой, но во многом и предопределен ею. Люди появляются на свет в родильном доме, воспитываются в «отчем доме», получают знания в школах и институтах, работают на заводах и фабриках, на фермах и в шахтах, приобщаются к миру культуры и искусства в театрах и кино, в музеях и библиотеках, отдыхают, гуляют, занимаются спортом в пар-

ках и садах, на стадионах и в манежах. А ведь все, что только что здесь перечислено, принадлежит миру архитектуры — миру, в котором мы живем и трудимся, веселимся и страдаем, создаем и теряем.

Но ведь дома (называемые также зданиями или сооружениями) служат не только для удовлетворения разных жизненных потребностей. Они создаются и для того, чтобы, подобно любым другим произведениям искусства, «радовать глаз», приносить эстетическое удовлетворение, обогащать нас положительными эмоциями и впечатлениями. Правда, диапазон таких впечатлений может быть довольно широк — это зависит от того, насколько удачной и выразительной именно с эстетической точки зрения получилась работа архитектора, а также и от того, с каким именно архитектурным объектом мы вступаем в контакт. Многим, вероятно, приходилось слышать полушутливое выражение «веселенькая дачка». Действительно, индивидуальные загородные дома (дачи, коттеджи) их владельцы часто стремятся сделать «повеселее» — то есть более красочными, с хорошо проявляющимся особенным характером, выделяющим их на фоне соседних построек. Архитектор, обязанный выполнять подобные пожелания своего заказчика, изыскивает и соответствующие средства: план и объем дома усложняются, более выразительным, острым и динамичным делается силуэт, появляются балкончики и террасы, окна обрамляются резными наличниками, стены и крыши окрашиваются в контрастные тона. В результате и появляется произведение архитектуры, пусть даже и небольшое, но действительно способное порадовать своего владельца (да и посторонних тоже) мажорным складом своего художественного образа. Но совсем другую эмоциональную реакцию вызывают в нас сооружения с диаметрально противоположным назначением, а стало быть, и с отвечающим ему архитектурным решением — скажем, металлургический завод или трамвайное депо. Конечно, и сооружения подобных типов должны создаваться такими, чтобы соответствовать самым высоким профессиональным требованиям. Но никакой «красочности» или «затейливости» в подобных случаях мы, скорее всего, не обнаружим. Зато определен-

ная суровость внешнего облика сооружений подобного рода, подчеркнутая их деловитость, известная «отгороженность» от внешнего мира, акцент на техническое содержание общей композиции могут стать чертами, посредством которых достаточно последовательно и полно будет раскрыта и образная специфика построек.

Архитектура как один из видов сознательной деятельности человека родилась в глубокой древности. Развиваясь, познавая и осваивая мир, человеческое общество материализовало свои достижения в архитектурных сооружениях. Сохранившиеся памятники архитектуры способны говорить с нами. Они рассказывают о тех, кто их создавал, кто в них нуждался, кто когда-то жил или молился в них, особым языком архитектурных форм — языком богатым, выразительным и разнообразным, но нелегким для восприятия. Научиться понимать этот язык не так просто. Однако стремиться к этому надо — в особенности тем, кто ощутил в себе потребность в общении с прекрасным, с миром искусства. Ибо архитектура — это одна из составных частей искусства, она живет и развивается по единым для всего искусства эстетическим законам.

Как и изобразительное искусство, архитектура (зодчество) принадлежит к числу так называемых пространственных, или пластических, искусств. Реализация архитектурного замысла (т. е. возведение здания или сооружения в соответствии с проектом, разработанным архитектором или зодчим) возможна только в трехмерном пространстве; всякая постройка имеет объем, характеризуемый, как и в скульптуре, тремя измерениями. Как и статую, здание или сооружение можно обычно обойти кругом, рассмотреть с разных сторон. Однако в отличие от скульптуры здание, кроме объема, воспринимаемого извне, обладает еще и заключенным в нем внутренним пространством; в здание можно войти, побывать на разных его этажах и в различных внутренних помещениях (интерьерах). Здание возводится для того, чтобы его можно было использовать по определенному назначению; таким образом, произведения архитектуры выполняют сугубо утилитарные функции, отвечая тем или иным жизненно важным потребностям как

отдельных людей, так и общества в целом. В этом заключается существенное отличие произведений архитектуры от творений живописца или ваятеля, кинорежиссера или композитора, которые создаются исключительно для удовлетворения эстетических потребностей человека. Но от многих зданий или сооружений общество требует не только способности решать ту или иную практическую задачу, но и незаурядных художественных качеств. Это и ставит архитектурные произведения в один ряд с произведениями других видов искусства; благодаря этому мы видим в архитекторе (как и в живописце, скульпторе, музыканте или танцоре) художника, который мыслит образами и должен творить по законам красоты, создавая ценности не только материальные, но и эстетические.

Жизнь и развитие современного цивилизованного общества немислимы без архитектуры, в значительной степени определяющей характер, настроение, привычки и даже поступки людей. Именно поэтому архитектуру можно признать одним из наиболее действенных факторов, «управляющих» жизнью общества. Но следует отметить, что взаимодействие с архитектурой заметно отличается от процесса общения человека с другими видами искусства. В самом деле для того, чтобы, скажем, послушать музыку или посмотреть спектакль, люди отправляются в концертный зал или театр; с произведениями живописи, графики или скульптуры нас знакомят музеи и выставочные залы, а для просмотра кинофильмов свои услуги предоставляют кинотеатры. Обратите внимание: все только что упомянутые учреждения культуры — это здания, задуманные и спроектированные архитекторами так, чтобы знакомство человека с интересующими его произведениями искусства происходило в наиболее располагающей к этому обстановке. Ни одно из искусств, таким образом, не может обойтись без помощи архитектуры в стремлении донести свои создания до слушателя или зрителя. И хотя бы поэтому приходится согласиться с давно родившимся изречением, утверждающим, что «архитектура — это мать всех искусств». Справедливость такого определения может быть обоснована еще одним и притом гораздо более существенным обстоятельством.

вом — а именно, способностью архитектуры предоставлять другим видам искусства возможность объединяться под своим «кровом» с целью создания особенно глубоких и впечатляющих, но сложных по структуре произведений, отвечающих понятию «синтез искусств». Чередование синтетических «больших стилей» и составляет основное содержание многовековой истории искусств, каждую главу которой именно в силу только что сказанного логично начинать с характеристики архитектуры соответствующего исторического периода.

Возвращаясь к разговору о том, в каких условиях обычно происходит наше общение с различными видами искусства, мы, вероятно, согласимся с утверждением, что каждое посещение театра, музея или даже кинотеатра, как правило, становится для нас событием, окрашенным в праздничные тона, выходящим из ряда похожих друг на друга будней. Но ведь во многом иначе обстоит дело с архитектурой. «Искусство строить» довольно редко становится предметом специального внимания — это происходит обычно на краеведческих экскурсиях или во время не таких уж частых путешествий за границу. В остальное же время мы общаемся с архитектурой как бы «попутно», иногда и вовсе ее не замечая — как не замечаем воздух, которым дышим. «Привыкание» к архитектуре чревато потерями не только для нее самой, но и для людей: недостаточное внимание к архитектурной среде, в которой мы живем, конечно, обедняет человека духовно, лишая его возможности сознательно, активно взаимодействовать с этой средой.

Сказанное выше следует обязательно учитывать, «настраивая» себя на диалог с архитектурой. С той же целью надо усвоить хотя бы минимум сведений о природе архитектурных форм, об основных закономерностях, в соответствии с которыми происходит объединение этих форм в осмысленную композицию. Язык архитектурных форм — это язык абстракций: они не изображают и не воспроизводят ничего, кроме самих себя. Соединенные в составе композиции, они образуют целое, доселе не существовавшее в природе. Вот почему архитектуру нередко называют «созидательным искусством» — в отличие от традиционного изо-

бразительного искусства, в произведениях которого, хотя и «пропущенные» сквозь призму творческого воображения художника, но узнаются реальные прототипы рожденных им образов. Это не значит, правда, что в архитектуре совсем отсутствуют ссылки на реалии знакомого нам мира. Но такие ссылки все же не играют в «искусстве строить» решающей роли. Существуют и некоторые аналогии языку архитектурных абстракций. Одну из таких аналогий можно увидеть в родившемся на рубеже XIX и XX вв. абстрактном (или «нефигуративном») искусстве, которое, как и архитектура, создает своими собственными средствами нечто такое, что очевидных реальных прототипов не имеет. А вторая аналогия — это музыка, чей «словарь» составляют звуки, тоже лишённые изобразительного начала. Их бесконечно разнообразные сочетания способны, однако, формировать особые музыкальные образы, для «расшифровки» которых, как и образов архитектурных, надо обладать соответствующей подготовкой, обширными знаниями и, конечно, настроенной на нужный лад душой. Наличием второй из упомянутых нами аналогий объясняется существование довольно широко известного афоризма (его автором был немецкий философ Фридрих Шеллинг), гласящего: «Архитектура — это застывшая музыка». Понятно, конечно, что изучение архитектуры (а затем и ее преподавание или разъяснение другим), как и любого другого достаточно сложного предмета, невозможно без хорошего владения специальной терминологией. С архитектурными и искусствоведческими терминами знакомит читателя и настоящее пособие (некоторые из этих терминов выделены курсивом). Кроме того, в настоящее время существует немало других полезных изданий, в которых с большей или меньшей обстоятельностью толкуются термины, употребляемые в теории и истории искусства.

Слово «*архитектура*» — греческое по происхождению; оно состоит из двух корней — «архос», что значит «главный», «высший», и «тектон», т. е. «строитель», «строительство». Таким образом, «архитектура» — это «главное», или «высшее», строительство, а человек, профессионально занимающийся архитектурой (*архитектор*), — это «главный

строитель». В русском языке понятиям «архитектура» и «архитектор» соответствуют слова весьма древнего происхождения — «зодчество» и «зодчий». В древности архитекторы действительно были главными строителями: помимо того, что под их руководством возводились жилые дома и храмы, крепости и рынки, театры и стадионы, они занимались еще строительством дорог и мостов, копей и шахт, морских и речных судов. Со временем, по мере усложнения строительной профессии, она разделилась на смежные области. В сфере внимания архитекторов остались разнообразные по назначению здания; создание же дорог перешло в ведение инженеров путей сообщения, строительство шахт и копей стало специальностью горных инженеров, а сооружением кораблей занялись инженеры-кораблестроители.

Одно из возможных определений архитектуры может выглядеть так: *архитектура есть искусство создавать целесообразно организованные и эстетически выразительные пространственные материальные структуры, предназначенные для жизни и деятельности людей.* Это определение, как легко видеть, подтверждает «двуединый» характер архитектуры, выражающийся в способности «искусства строить» соединять в себе прагматическую утилитарность с художественным содержанием. Под «пространственными материальными структурами» в этом определении понимается вся совокупность строительных объектов, в создании которых принимают участие архитекторы; это здания различного назначения, городские кварталы и магистрали, мосты и набережные, постройки, расположенные в сельской местности, парки и сады.

Творческий процесс в архитектуре начинается с разработки (согласно полученному заданию) *проекта* (ил. 1), являющегося графическим изображением задуманной зодчим композиции — будь то отдельное сооружение, городской квартал или целый город. Постройку, имеющую используемый внутренний объем, принято называть *зданием*. Если такого полезного внутреннего объема постройка не имеет, то она обычно именуется *сооружением* (таковы, например, мосты или эстакады, обелиски или триумфальные



арки). Но этому слову часто придается смысл и обобщающего термина — им может обозначаться вообще всякая постройка.

Разработка архитектурного проекта проходит обычно через несколько стадий — от первых набросков и эскизов до рабочих чертежей, которыми руководствуются рабочие, осуществляющие строительство того или иного объекта. В состав проекта входят *ортогоналы*, изображающие *фасады* (внешние поверхности архитектурного объема), *планы* этажей и *разрезы* будущего сооружения, его перспективные изображения с разных точек зрения, генеральные и ситуационные планы, показывающие связь проектируемого объекта с архитектурным или природным окружением, а также чертежи фрагментов и деталей будущей постройки. Графические материалы проекта (в настоящее время для их создания, наряду с традиционной «ручной» техникой, широко используются компьютерные программы) нередко дополняются *макетами* и *моделями*. Важными разделами проекта являются математические расчеты и чертежи конструкций задуманного сооружения, а также более или менее подробные его описания (пояснительные записки). Художественные достоинства чертежей и рисунков архитекторов (их объединяют понятием «*архитектурная графика*») могут быть достаточно высокими, что придает им самостоятельную ценность. Именно поэтому лучшие образцы архитектурной графики бережно сохраняются в архивных и музейных собраниях, их внимательно изучают историки зодчества, что помогает выяснить многие подробности, связанные с зарождением и совершенствованием архитектурных замыслов. Однако надо иметь в виду, что проект представляет собой хотя и очень важную, но все же промежуточную стадию творческого процесса. Только после реализации проекта в натуре можно в полной мере судить о достоинствах и недостатках решений, предложенных архитектором.

При решении большинства архитектурных задач требуется так организовать пространство, чтобы оно наилучшим образом отвечало назначению сооружения, облегчало выполнение той конкретной функции, которая обусло-

вила необходимость строительства. Организованное пространство становится таковым, если оно выделяется из окружающей «неорганизованной» среды при помощи созданной соответствующим образом материальной оболочки, представляющей собой сочетание поверхностей того или иного вида (стены, перекрытия, перегородки и т. д.). Находясь внутри такой оболочки (в *интерьере*), мы и получаем возможность ощутить себя в упорядоченном, то есть организованном пространстве. Находясь же вне этого пространства, мы воспринимаем его как некоторый объем, реально существующий в городском или природном окружении (ил. 2, 3).

*Пространство, поверхность и объем* — это три составляющие *архитектурной формы*. Сочетание архитектурных форм друг с другом, предопределенное проектом, называют *объемно-пространственной композицией* здания или сооружения. От того, насколько удачно решена композиционная задача, зависят как степень соответствия сооружения своему назначению, так и его эстетическая выразительность.

Крупный зодчий и теоретик архитектуры Витрувий, живший в I в. до н. э. в Древнем Риме, утверждал в написанном им теоретическом трактате, что в архитектуре *«все следует делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту»*. Три перечисленных качества составляют так называемую *триаду Витрувия*. Желательно, очевидно, чтобы этими качествами наделялось каждое правильно спроектированное архитектурное сооружение. Ниже мы попытаемся раскрыть содержание каждой из составляющих триады, начав с «пользы».

### **«ПОЛЬЗА». ФУНКЦИЯ. РЕШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА. ВИДЫ АРХИТЕКТУРЫ И ТИПЫ ЗДАНИЙ**

Как уже отмечалось выше, с понятием пользы в архитектуре мы связываем способность здания или сооружения успешно выполнять свое *назначение (функцию)*. Круг функциональных задач, решаемых архитектурой, определяет

общество, а точнее говоря, — господствующие классы общества, обладающие материальными возможностями, достаточными для осуществления дорогостоящего капитального строительства. Отсюда проистекает термин «*социальный заказ*», что означает заказ, полученный от общества (социума) в целом или отдельных его представителей. Через назначение архитектурных сооружений наиболее полно выражается социальная сущность архитектуры как искусства, зависящего от общества и призванного соответствовать его интересам и состоянию.

Необходимость выполнения той или иной функции предопределяет соответствующую организацию пространства, структура которого, в свою очередь, зависит от того, как решен план здания. План, разработанный архитектором, устанавливает функциональные связи между интерьерами, находящимися на одном уровне (этаже, ярусе); расположение же интерьеров по высоте, как и система вертикальных коммуникаций между ними, определяется решением разрезов. В архитектуре исторически сложилось несколько основных систем планировки — *ячейковая, коридорная, бескоридорная, анфиладная и зальная* (ил. 4). Первой из перечисленных систем отвечают здания, как бы «набранные» из однотипных ячеек, способных функционировать автономно, без контакта с соседними элементами единого целого. Примерами такой организации могут служить старинные торговые ряды или гостиные дворы, представляющие собой совокупность лавок, принадлежащих разным хозяевам. Близка той же системе пространственная организация крупных городских жилых домов, включающих значительное число отдельных квартир.

Коридорная система хорошо известна нам по зданиям такого назначения, как учебные заведения или больницы: их основные интерьеры (аудитории, палаты) связываются друг с другом при помощи достаточно протяженных коридоров. Бескоридорная система предполагает осуществление коммуникаций между разными интерьерами при помощи просторных и обычно хорошо освещенных *холлов*. Такую систему демонстрируют, например, современные поликлиники, где из холлов, предназначенных для пациентов, ожи-

дающих своей очереди, предусмотрены входы непосредственно в кабинеты врачей.

При анфиладной системе интерьеры, расположенные вдоль некоторой оси, связываются между собой посредством дверей, размещенных на этой оси. В результате оказывается возможным воспринять через дверные проемы всю анфиладу как динамичную совокупность пространств, словно уходящих в бесконечность.

Зальная система применяется чаще всего в крупных зданиях общественного назначения, в том числе в спортивно-зрелищных сооружениях: в них особенно большими размерами выделяется основное пространство, предназначенное для зрителей, а ему подчиняются остальные гораздо меньшие по габаритам помещения, необходимые театру, кинотеатру, спортивному залу или плавательному бассейну.

Различие в назначении позволяет определенным образом классифицировать здания и сооружения; они могут принадлежать к различным *видам архитектуры*, а внутри каждого вида подразделяются на *категории* (группы) и *типы*.

Одним из основных видов архитектуры является *гражданская архитектура*. Этим понятием объединяется множество зданий и сооружений, призванных удовлетворять потребности общества, относящиеся к сфере гражданской (светской) и частной жизни. Здания *жилые* и *общественные* — это две главные категории сооружений, объединяемых понятием «гражданская архитектура». Известно большое количество типов тех и других. Среди жилых зданий, например, можно выделить многоквартирные городские жилые дома и крестьянские жилища, общежития и гостиницы, дворцы и особняки, загородные виллы и коттеджи. Большим разнообразием групп и типов отличаются здания и сооружения общественного назначения, предназначенные для общения людей друг с другом в ходе проведения разных общественных мероприятий — театральных спектаклей, концертов, кинофестивалей, выставок, митингов и собраний, спортивных состязаний и т. д. Всем этим целям соответствуют такие здания и сооружения, как театры и кинотеатры, выставочные и концертные залы, картинные

галереи, Дома культуры, стадионы и цирки. К той же категории общественных зданий относятся постройки, призванные удовлетворять потребности общества в области образования и просвещения, здравоохранения и торговли. Таковы здания учебных заведений, музеи и библиотеки, больницы и поликлиники, санатории и дома отдыха, биржи, рынки, универсальные магазины. Наконец, гражданскому обществу призваны служить и административные здания, предназначенные для размещения различных учреждений — научных и проектных институтов, банков и фирм, органов правопорядка, городского самоуправления (в Западной Европе предназначенные для них здания называются *ратушами*), министерств и парламентов.

К сфере гражданского зодчества относят также произведения *монументально-декоративного искусства* — устанавливаемые в городах памятники историческим деятелям, триумфальные колонны и арки, обелиски и стелы. Понятно, что подобные сооружения лишены сколько-нибудь развитого внутреннего пространства; их роль сводится к выполнению не утилитарной, а только художественной, символической или мемориальной функции. Кроме того, к гражданской архитектуре относится *архитектура «малых форм»*, произведениями которой являются разного рода постройки действительно небольших размеров — киоски, павильоны, разнообразные ограды, афишные тумбы и стенды, навесы у остановок городского транспорта, фонтаны и декоративные бассейны, уличные фонари, монументальные скамьи, террасы и лестницы (например, в парках или на набережных).

Помимо гражданского зодчества, в «искусстве строить» выделяют и другие виды архитектуры, играющие в жизни человеческого общества ничуть не менее значительную роль. Так, исключительно важное место с древнейших времен и до наших дней в любой цивилизации занимает религия. Общение с Богом через молитву, исполнение религиозных ритуалов и обрядов требует специально организованного пространства, каковое верующие находят в *храмах*.

Одним из вариантов такого пространства является, например, *базилика*. Этим термином обозначается вытянутое

в длину здание с прямоугольным или крестообразным планом, разделенное внутри опорами на три или пять продольных частей, называемых *нефами*; средний неф при этом превосходит боковые как по ширине, так и по высоте (ил. 5). Трех- или пятинефные храмы с нефами одинаковой высоты именуется *зальными церквями*; характерный пример храма такого типа — это Петропавловский собор в Санкт-Петербурге. Христианские католические или протестантские храмы, решенные как базилики или зальные церкви, преимущественное распространение получили в Западной Европе.

В разных конфессиях исторически сложились собственные типы культовых зданий, отличающихся друг от друга не только названиями, но и особенностями пространственного решения, отвечающего тем или иным традициям и канонам; помимо христианских церквей и соборов, это мусульманские мечети, иудейские синагоги, индуистские ступы, буддийские пагоды и дацаны. Все они, подобно гражданским постройкам, могут быть отнесены к числу сооружений общественного назначения, но выполняющих специфические сакральные функции. Перечисленными выше типами построек семейство сооружений, предназначенных для религиозной жизни, не ограничивается. Существуют еще и такие представители этого семейства, как часовни, колокольни (звонницы), минареты, усыпальницы обожествленных властителей (мавзолеи), монастырские трапезные, баптистерии (здания, предназначенные для совершения обряда крещения). Все они принадлежат одному виду зодчества — *культовому*, иначе называемому также церковной, или храмовой, архитектурой.

Весьма широко распространены повсюду образцы *промышленной архитектуры*. К этому виду зодчества относятся заводы, фабрики, электростанции, шахты с сопутствующими им постройками — складами (пакгаузами), мастерскими, плотинами, доками и т. д. Нередко к тому же виду архитектуры причисляют и *транспортные сооружения* — мосты, путепроводы (виадуки), эстакады, тоннели, вокзалы, порты, маяки, ангары, депо, гаражи.

В особый вид «искусства строить» выделяют *сельскохозяйственную архитектуру*. К ней относят такие построй-

ки, которые обеспечивают процесс производства и хранения продуктов сельского хозяйства (фермы, конезаводы, силосные башни, элеваторы, птицефабрики и др.). В этот вид не включаются жилые и общественные здания, существующие на селе, — они относятся к гражданскому зодчеству.

Специфический вид представляет собой *ландшафтная*, или *садово-парковая*, архитектура. Как ясно из названия, к ней относятся разнообразные образцы того, что называют еще «зеленым строительством». Это парки, сады, скверы, бульвары, «материалом» для создания которых служит растительность — деревья разных пород, кустарники, обычная трава. Как и произведения других видов архитектуры, объекты «зеленого строительства» нуждаются в соответствующей пространственной организации. В паркостроении исторически сложились два основных типа планировки, условно именуемые французским и английским «стилями». Первый предполагает использование геометризованных «регулярных» планов в сочетании с фигурной стрижкой, как правило, невысоких деревьев и кустарников (в виде шпалер). «Французские» парки (которые еще называются «партерными», поскольку важной составной их частью являются обширные травяные газоны — партеры) обычно проектируются как строго симметричные композиции, всем своим обликом свидетельствующие о преобладании в них «рукотворного» начала. В противоположность «французским», сады «английского» типа создаются похожими на уголки естественной «необлагодороженной» природы со свободно растущими деревьями и кустами, прихотливо изгибающимися дорожками и водоемами неправильных очертаний. Впрочем, во многих случаях оба типа планировки сочетаются в одном парковом массиве, что можно видеть, в частности, на примере Павловского парка под Петербургом.

Истории принадлежит такое понятие, как *фортификационное*, или *оборонное*, зодчество. Под этим названием понимается искусство проектировать, располагать и возводить сооружения, предназначенные для отражения нападения вооруженного противника. В эпоху Средневековья эту функцию выполняли укрепленные замки феодалов,

деревянные и каменные крепости, важнейшей частью которых становились высокие валы или стены с башнями; подобные же сооружения с успехом использовались для обороны целых городов или монастырей. В Новое время, по мере развития артиллерии и тактики боя, старинные крепости постепенно уступили свою роль укреплениям другого, бастионного типа. Хорошим примером сооружения этого типа может служить Петропавловская крепость на Неве. Современный аналог древнего фортификационного зодчества принято называть *военной архитектурой*. К ней относят разнообразные инженерные сооружения специального назначения (форты, береговые батареи, долговременные огневые точки и др.), а также здания разных типов, аналогичные гражданским, в том числе административные, учебные или хозяйственные, с помощью которых обеспечивается нормальное функционирование вооруженных сил как в мирные дни, так и в период военных действий.

Развитие жизненных потребностей иногда обуславливает необходимость полного или частичного изменения первоначального назначения зданий в процессе их эксплуатации, что обычно требует соответствующих перестроек. Кроме того, нередко встречаются случаи совмещения в одном здании нескольких функций; примерами такого совмещения могут служить хорошо известные нам жилые дома с магазинами на первых этажах, торгово-развлекательные центры или универсальные спортивно-зрелищные залы.

Весьма часто оказывается необходимым объединять здания родственного назначения в достаточно компактные группы, или *комплексы*. Таковы комплексы зданий крупных учебных заведений (университетов, политехнических и педагогических институтов), больниц, заводов и фабрик, выставок и стадионов, воинских казарм. Характерным примером комплекса зданий может служить современный микрорайон, то есть первичная «ячейка» города, рассчитанная на проживание 9–12 тысяч человек и включающая, кроме жилых домов разных типов, также и ряд зданий для учреждений обслуживания (магазины, школы, детские сады и т. п.). От комплекса следует отличать *ансамбль* — развитую в пространстве композицию зданий и сооружений, ко-



торые объединяют не столько функциональные связи, сколько значительное идейно-художественное содержание. Обязательное для ансамблей качество — их художественная целостность, или гармоническое единство. Нередко бывает так, что комплекс, выполняющий определенную функцию, в силу своего высокого художественного качества воспринимается как полноценный ансамбль.

Взаимодействующие друг с другом здания, сооружения, их комплексы и ансамбли составляют городской организм, «скелетом» которого служит система магистралей. Проектирование *городов*, изучение закономерностей их функционирования и развития составляют содержание особой отрасли архитектурной деятельности, называемой *градостроительством*. Территория города обычно подразделяется на различные по назначению части, в число которых входят районы, предназначенные для жилья (на профессиональном языке их именуют «селитьбой»), промышленные зоны, районы, предназначенные для отдыха (рекреации) горожан со спортивными сооружениями и парками, правительственные кварталы (в столичных городах) и др. Некоторые, как правило, крупные и незаурядные по назначению здания и сооружения, располагаясь на пересечениях городских магистралей и площадях, оказываются способными привлечь к себе особое внимание и горожан, и приезжих. В таких случаях говорят, что подобные сооружения (*доминанты*) приобретают важное градостроительное значение или способны выполнять ответственную градостроительную роль.

Существующая или задуманная структура города фиксируется его *генеральным планом*. Как и в области ландшафтной архитектуры, в градостроительстве существуют два принципиально разных подхода к организации городского пространства — на основе применения нерегулярных и регулярных планов. Нерегулярная планировка, отличающаяся случайностью, а иногда и запутанностью уличной сети (что, правда, приводит нередко к появлению многих острых пространственных эффектов, делающих городские ландшафты интереснее и живописнее), в большей степени свойственна старинным средневековым городам, развитие

которых шло стихийно, без разработки предварительных планов. С другой стороны, если город задумывается сразу как целостная структура, основывающаяся на определенной пространственной логике, он обычно получает план регулярного типа, отличающийся геометрической правильностью и четкостью. Хорошими примерами регулярно спланированных городов являются Санкт-Петербург, основанный в 1703 г. по велению Петра Великого в дельте Невы, и столица США город Вашингтон, отсчитывающий свою историю от конца XVIII в.

Первые образцы регулярного градостроительства появились еще в древности. К их числу относится и древнегреческий портовый город Пирей, при создании которого были реализованы идеи архитектора Гипподама, жившего в V в. до новой эры; по имени этого зодчего совокупность приемов регулярной городской планировки того времени получила название «гипподамовой системы». В соответствии с ее принципами формировалась планировочная структура и некоторых городов эпохи эллинизма (Милет, Приена, Александрия), территория которых прямолинейными проездами была разделена на большое количество прямоугольных или квадратных кварталов.

На регулярной основе создавались проекты «идеальных» городов эпохи Возрождения и барокко, но их не всегда удавалось осуществить в действительности. Однако вплоть до наших дней в основном сохранили свою первоначальную «идеальную» структуру (в виде так называемых радиально-кольцевой и ортогональной систем планировки) некоторые из старинных городов-крепостей, проектировавшихся как регулярные. Таковы, в частности, Пальма Нуова в Северной Италии и Нёф-Бризак во Франции. Прекрасным образцом ортогональной системы до сих пор служит Васильевский остров в Петербурге, план которого, разработанный в соответствии с указаниями царя в начале XVIII столетия, предусмотрел деление территории острова на кварталы посредством прокладки параллельных «линий» (бывших каналов), идущих с юга на север, и перпендикулярных им проспектов — Большого, Среднего и Малого.

## «ПРОЧНОСТЬ». ЧАСТИ ЗДАНИЙ. СТРОИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ И КОНСТРУКЦИИ

Прочность здания или сооружения обеспечивается строительными материалами и конструкциями, выбор и расчет которых в наше время обязательно требует участия инженеров-строителей; вместе с архитекторами — авторами проекта — они составляют единые творческие коллективы.

Требования к прочности, а следовательно, и к долговечности зависят от назначения, местоположения и условий эксплуатации сооружений разных типов.

По своей природе *строительные материалы* подразделяются на *естественные* и *искусственные*. К первым относятся широко используемые с древнейших времен дерево и камень. Искусственным путем были созданы такие материалы, как строительная керамика (кирпич, черепица), металлический прокат, бетон и железобетон, пластмасса, стекло. Выбор для возведения конкретного сооружения тех или иных материалов базируется на всестороннем учете присущих им свойств — таких, как прочность, пластичность, удельный вес, тепло- и звукопроводность, водонепроницаемость, огнеупорность и др. Выбранные материалы используются для изготовления различных *частей зданий* и их основных *конструкций*.

Подземной частью здания или сооружения является его *фундамент*, опорой для которого служит искусственное (например, свайное) или естественное (грунт) основание. Часть фундамента, возвышающаяся над поверхностью земли примерно до уровня первого этажа, называется цоколем. Как правило, цоколь получает особую архитектурную обработку, выделяющую его в общей композиции здания. Для этого, в частности, может служить облицовка прочным и долговечным материалом, предохраняющим подножие постройки от вредного воздействия влаги.

Основной объем сооружения, в свою очередь, тоже состоит из различных частей. Таковы стены, перекрытия, колонны (столбы), перегородки, крыши, лестницы, дымовые трубы, вентиляционные и лифтовые шахты, балконы, эркеры (ил. 6). Кроме того, каждое здание насыщается

разнообразными техническими устройствами и оборудованием, обеспечивающими его нормальную эксплуатацию. Следовательно, практически любое здание можно представить себе как достаточно сложную конструкцию. Однако «работает» такая конструкция с очень малым коэффициентом полезного действия, поскольку рассчитывается она на восприятие главным образом собственного веса, относительно которого полезная нагрузка (людей, мебели, оборудования), как правило, невелика.

По выполняемой роли различные части зданий, создаваемые тем или иным конструктивным способом, могут быть подразделены на *несущие, несомые и ограждающие*, а материалы — на *основные, связующие и облицовочные* (функции, выполняемые ими, раскрываются самими названиями).

Основная техническая задача, решаемая в строительстве, состоит в перекрытии *пролета*, т. е. расстояния между опорами, находящимися внутри здания или ограничивающими заключенное в нем пространство, организованное в соответствии с замыслом архитектора. Эта цель достигается при помощи конструктивных систем различного вида.

Один из наиболее распространенных видов строительных конструкций — это *конструкции стеновые*. Они основаны на применении стен, в большинстве случаев совмещающих функции ограждения и опоры и воспринимающих вертикальную нагрузку от междуэтажных *перекрытий*. Стены могут возводиться с использованием разных материалов, например, дерева в виде бревен или брусьев, камня, кирпича, монолитного и сборного железобетона. Бревна или брусья, связанные по углам постройки, образуют ее конструктивную основу, называемую *срубом*, или *клетью*. Стены каменных зданий возводятся в технике каменной или кирпичной *кладки*, выполняемой с «перевязкой» швов и стыков между составляющими ее кирпичами или блоками камня, называемыми *квадрами*, или *рустами*. Кроме перекрытий, на стены опирается и *крыша*, защищающая постройку от атмосферных осадков. В понятие «крыша» строители включают последнее (чердачное) перекрытие здания, само пространство чердака, *стропила с обрешеткой* и *кров-*

лю. Стропила представляют собой прочную конструктивную основу крыши. При сравнительно небольших размерах стропила (как и балки междуэтажных перекрытий) выполняются из дерева, но для покрытия большепролетных сооружений (например, заводских цехов) могут оказаться необходимыми более сложные конструкции — металлические или железобетонные *фермы*. Кровля составляет влагонепроницаемую часть крыши. В большинстве случаев крыши имеют наклонные поверхности, или *скаты*. Самой распространенной в строительной практике является двускатная крыша. Торцовая стена перекрытого ею здания завершается в соответствии с формой покрытия треугольным *фронтоном*. Если ширина здания невелика, а скаты крыши крутые, то фронтон получается относительно узким и высоким. Такие фронтоны называются щипцовыми, или просто *щипцами*. Следует подчеркнуть, что фронтоны, как правило, отделяются от остального поля стены четко обозначенной границей, каковой обычно служит горизонтальный карниз; щипцы же такого карниза не имеют.

Кроме двускатных существуют крыши и другой формы (ил. 7), в том числе односкатные, четырехскатные (пирамидальные), мансардные (с «переломом» скатов, что позволяет разместить жилье непосредственно под кровлей) и др. В традиционном русском зодчестве нередко встречаются высокие шатровые крыши и покрытия криволинейной формы — «бочкой» и «кубом»; благодаря их применению силуэт постройки усложняется и приобретает особую выразительность.

Не менее широко, чем стеновые, в строительной практике распространены *стоечно-балочные конструкции*, состоящие, как показывает само название, из вертикальных стоек-опор, называемых также *колоннами* и *столбами*, и поддерживаемых ими горизонтальных *балок*, или *архитравов* (ил. 8). В этом случае на опоры, являющиеся несущими частями конструкции, действуют только вертикальные (сжимающие) нагрузки, а балки (несомые части) находятся в состоянии изгиба. Изгиб называют сложным напряженным состоянием, поскольку с ним сопряжено появление в архитраве напряжений двоякого вида — как сжимающих (в верхнем поясе), так и растягивающих (в нижнем).

Развитием стоечно-балочной допустимо считать *каркасную конструкцию*, играющую роль своего рода прочного «скелета» сооружения. В простейшем случае все конструктивные элементы каркаса представляют собой прямолинейные стержни — вертикальные (стойки) и горизонтальные (ригели). Их иногда дополняют подкосы — диагональные связи. Однако элементы каркасной конструкции нередко имеют и более сложную, криволинейную форму. Каркас принимает на себя всю нагрузку от перекрытий, из-за чего необходимость в массивных несущих стенах отпадает. Вот почему заполнение промежутков между элементами каркаса может иметь характер относительно тонких «мембран», играющих роль только ограждения; выполняться такие «мембраны» могут из стекла, что позволяет зрительно максимально «облегчить» каркасное сооружение, сделать его прозрачным.

Со времен античности в строительстве очень широко используются *конструкции с криволинейными перекрытиями пролетов* — *арочные, сводчатые и купольные*. Механика работы таких конструкций такова, что в них возникают только сжимающие напряжения, которые хорошо выдерживают камень и кирпич. При использовании указанных материалов криволинейные перекрытия пролетов являются конструкциями более рациональными, чем прямое архитектурное перекрытие, которое, как об этом уже говорилось, находится в состоянии изгиба, а его плохо выдерживают и кирпич, а камень. Однако по сравнению с архитектурным перекрытием *арка* имеет существенный недостаток: распределение усилий в ней таково, что в ее «*пятках*» (то есть в основании) возникают горизонтальные *силы распора*, стремящиеся опрокинуть опоры арки. Чтобы избежать этого, необходимо усиливать опоры либо путем увеличения их массивности, либо присоединяя к ним дополнительные укрепления — *контрфорсы*. Каменная арка собирается из камней клинчатой формы, верхний из которых называется *замковым камнем*, или *замком*.

*Свод и купол* являются производными арки; с помощью первого может быть перекрыто помещение квадратное или прямоугольное в плане, а с помощью второго — круглое.

Арки бывают разной формы (ил. 9). Те из них, которые имеют вид полуокружности, называются *полуциркульными* (их высота, или подъем, равна половине перекрываемого пролета). Арки с высотой меньшей, чем у полуциркульной, называются *пологими*, а в тех случаях, когда они очерчиваются сложной кривой — овалом или эллипсом, — их именуют *коробовыми*. У *повышенных арок* подъем превышает половину пролета. Частный случай повышенной арки — *стрельчатая*, или ланцетовидная; она образуется двумя дугами, встречающимися в вершине арки под углом. В строительстве используются также арки еще более сложной формы, например, подковообразные, многолопастные, ползучие (с пятами, расположенными на разной высоте). В древнерусском зодчестве XVII в. широко применялись двойные и тройные арки с висячими «гирьками».

В зданиях разного назначения арки используются как завершения оконных и дверных проемов, с их помощью перекрываются воротные проезды и крыльца. Применение арок различной формы открывает перед зодчим возможность усложнять и разнообразить рисунок фасадов, а это может сделать здание более интересным, запоминающимся.

От формы арки зависит в определенной степени и ее «работа». Силы распора, действующие в пятах, уменьшаются по мере увеличения подъема арки. Этот эффект прекрасно использовали средневековые строители, сооружая колоссальные храмы — памятники готического стиля. Придавая их проемам стрельчатую форму, они способствовали и физическому, и визуальному облегчению создававшихся конструкций.

Как и арки, своды тоже могут быть полуциркульными, пологими (коробовыми) или повышенными, в том числе стрельчатыми. Свод, форма поперечного сечения которого по его длине не меняется, называется цилиндрическим. В строительной практике используются и части цилиндрических сводов — *распалубки* и *лотки*. Они получают в результате сечения свода по его диагоналям двумя вертикальными плоскостями. Распалубки включают в себя арку, образующую свод, а лотки — его прямолинейное основание. Сочетание четырех или большего числа лотков образует перекрытие,

называемое *лотковым*, или *сомкнутым*, *сводом*. Четыре распалубки составляют *крестовый свод*; его можно представить как результат пересечения под прямым углом двух цилиндрических сводов (ил. 10). Если опорами сомкнутого и цилиндрического сводов могут служить только стены, то крестовому своду для его поддержания достаточно четырех отдельно стоящих опор, размещенных в углах квадратного или прямоугольного плана, перекрываемого таким сводом.

Еще одну разновидность сводчатого перекрытия — *зеркальный свод* — можно получить, если «срезать» вершину сомкнутого свода горизонтальной плоскостью, называемой *зеркалом*. Криволинейные поверхности, являющиеся частями лотков и соединяющие зеркало со стенами, называются *падугами*.

Из *полусферического свода* (а это и есть *купол*) также можно получить несколько частей, использующихся в составе архитектурных форм. Если представить себе сечение полусферического купола в виде четырех вертикальных плоскостей, следы которых в круглом основании купола образуют вписанный в него квадрат, то результатом этой операции станет вычленение из полусферы четырех сферических треугольников, называемых *парусами*; они как бы поддерживают верхнюю часть купола, или «*скуфью*». Такой видоизмененный купол называется *парусным*. На четыре паруса может быть поставлен и полный купол любой формы (пологий, повышенный или полусферический), в таком случае он называется «*куполом на парусах*» (ил. 11). Часто между куполом и парусами размещается цилиндрический «*барабан*». Такая комбинация форм, особенно характерная для композиции культовых зданий, обеспечивает переход от круглого основания купола и барабана к так называемому «*подкупольному квадрату*». По углам последнего располагаются мощные подкупольные опоры (*пилоны*), связанные *подпружными арками*, между которыми заключены паруса. В композиции культовых зданий нередко также встречается сочетание купола на парусах с частями здания, расположенными относительно подкупольного квадрата крестообразно и перекрытыми цилиндрическими сводами. Подобное сочетание характерно для *крестовоку-*



польной системы композиции, зародившейся в VI в. н. э. в архитектуре Византии и воспринятой позднее древнерусским зодчеством (ил. 12).

В современной архитектуре распространен еще один вид конструкций, обозначаемый термином «*пространственные конструкции*». К числу различных типов такого рода конструкций относятся тонкостенные своды-оболочки, консольные и складчатые конструкции, стержневые «структуры», висячие (вантовые) системы, пневматические конструкции. Они создаются при помощи современных высокопрочных материалов (сталь, железобетон, армированный бетон, пластмасса) и работают чаще всего как одно целое, без деления на несущие и несомые части. С помощью пространственных конструкций удается перекрывать без промежуточных опор огромные площади практически любой конфигурации. Весьма разнообразны по форме и сами покрытия, осуществляемые с помощью пространственных конструкций; поэтому они открывают перед современными архитекторами необычайно широкие композиционные возможности. При проектировании и расчете пространственных конструкций учитывается «опыт» самой природы: своды-оболочки, например, часто напоминают раковины, скорлупы или панцири пресмыкающихся, а в консольных конструкциях используется принцип построения такого всем знакомого природного организма, как дерево с его ветвями. Что касается висячих конструкций и их разновидностей — тентов, то ими люди начали пользоваться очень давно, ставя примитивные палатки или сооружая легкие мостики, переброшенные над речными потоками с помощью гибких лиан или веревок.

**«КРАСОТА». ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ  
В АРХИТЕКТУРЕ. ТЕКТОНИКА.  
ОРДЕРНАЯ СИСТЕМА И ДРУГИЕ  
ОБРАЗНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА  
КОМПОЗИЦИИ. АРХИТЕКТУРНЫЙ СТИЛЬ.**

Перейдем теперь к расшифровке содержания третьей составляющей триады Витрувия, определенной им как «красота».

Сами по себе ни рационально организованная ячейка пространства, ни какая-либо строительная конструкция или ее часть (например, столб, арка, балка или купол) не могут произвести художественный эффект. Однако, будучи включенными в разработанную зодчим композицию, они становятся элементами некоего художественного целого, все части которого в той или иной степени способствуют достижению общей эстетической цели.

Например, расположенные друг за другом помещения, соединенные дверными проемами, находящимися на одной оси, превращаются в анфиладу, поражающую динамикой своего развития по горизонтали. Ряд опор, поддерживающих архитравное перекрытие, может восприниматься как выразительная по ритму структура, «дисциплинированная» благодаря строго определенному порядку в расположении формирующих ее элементов. Арка может быть оценена нами как знак «приглашения», если она обозначает вход в здание. Купол, венчающий храм, в течение уже многих столетий служит символом небесного свода, обнимающего землю.

Для достижения желаемого художественного эффекта в архитектуре очень важно то, как зодчий «обыгрывает» примененные строительные материалы и как вводит в архитектурный организм различные конструктивные элементы. Художественно осмысленное выражение в архитектурных формах особенностей и свойств строительных материалов и конструкций, а также характера их работы, определяется термином «*тектоника*» или «*архитектоника*». Если во внешних формах или интерьерах здания последовательно раскрывается их конструктивная основа, то такую композицию называют тектоничной, или тектонически правдивой. Однако во многих случаях архитекторы отнюдь не ставят перед собой подобной задачи, а, наоборот, исходя из художественных соображений, стремятся в той или иной степени (в частности, при помощи декорации) скрыть от глаза зрителя конструкции сооружения или дать о них искаженное представление. Тогда приходится говорить о «нетектоничности» (или «атектоничности») архитектурной композиции. Если, наконец, с помощью определенных композиционных средств зодчий создает впечатление присут-

ствия в данном сооружении конструкции, которой в действительности нет, то соответствующее решение называют «иллюзорно-тектоническим».

Попробуем выяснить, каким образом могут получаться те или иные решения из числа только что упомянутых их разновидностей, обратившись для этого в качестве примера к рассмотрению стеновой конструкции, тектонически наименее выразительной. В большинстве случаев стены зданий предстают перед зрителем отнюдь не в «натуральном» виде, поскольку покрываются разного рода облицовкой. В деревянном зодчестве таковой часто служат обыкновенные доски — тёс. Стены кирпичных и каменных зданий нередко облицовываются штукатуркой или керамической плиткой. Но, если облицовка отсутствует, мы получаем возможность увидеть конструкцию «обнаженной», и присущие ей натуральные свойства могут буквально на наших глазах преобразоваться из чисто технических в художественные; в этом и заключается смысл перехода через тектонику от «бездушной», казалось бы, конструктивной основы постройки к выявлению заложенного в ней эстетического потенциала.

Так, рассматривая бревенчатую постройку, не имеющую внешней тесовой обшивки, мы сможем почувствовать, в какой мере выразительной благодаря игре света и тени может стать стена сруба. Можно, оказывается, залюбоваться также текстурой и цветом свежесрубленных или, наоборот, потемневших от времени мощных древесных стволов, использованных в качестве строительного материала. Все это означает, что конструкция самым естественным образом раскрыла перед нами присущие ей художественные возможности. Кирпичная кладка, выполненная из материала высокого качества, красивая по тону, с аккуратно расшитыми швами, тоже может служить источником эстетического воздействия, но в данном случае это оказывается возможным еще и благодаря мастерству, проявленному при выполнении строительных работ. Сильный художественный эффект производят мощные стены и башни старинного Соловецкого монастыря; этот эффект обеспечивается не только громадными размерами и утяжеленными пропорциями

оборонительных сооружений, но и применением открытой взору каменной кладки, в которой использован природный камень (включая огромные валуны). Каменные блоки здесь как будто складываются в своеобразную мозаику, которая обязательно привлекает наше внимание и может, наряду с предыдущими примерами, считаться образцом «тектонически правдивого» архитектурного решения.

Весьма эффектно, в том числе благодаря тектонически правдивому приему их архитектурной обработки, выглядят каменные стены, расчлененные на русты (этот прием называется *рустовкой*, или рустикой), что позволяет наглядно показать структуру кладки из отдельных блоков (ил. 13). Дополнительный художественный эффект в подобных случаях достигается с помощью различной обработки лицевых поверхностей блоков, выявляющей естественную природу камня. Если камни в кладке остаются обработанными подчеркнуто грубо, говорят о том, что кладка или облицовка выполнены «под шубу». Соединение в кладке блоков разных размеров, цвета и формы, по-разному обработанных, придает поверхности стены живописный, динамичный характер, разнообразит ее светотеневыми эффектами, а значит, способствует созданию специфической художественной характеристики фасадов. Как это получается в натуре, можно хорошо видеть, например, по памятникам «северного модерна» в Петербурге, относящимся к началу XX в. Представители этого направления (Ф. И. Лидваль, Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь и др.), творчески воспринявшие некоторые приемы мастеров соседней Финляндии, сумели внести заметный вклад в развитие предреволюционной петербургской архитектуры.

Рустовка как сильный художественный прием получила широкое распространение в дворцовой архитектуре Флоренции XV в. (кватроченто, или период раннего Возрождения). Рустованные фасады широко известного памятника этого времени — дворца (палаццо) Медичи-Риккарди, построенного по проекту архитектора Микелоццо ди Бартоломео, — не только придают облику здания острую характерность, но и благодаря изменению глубины разделяющих русты швов и различию в обработке лицевых граней камен-

ных блоков оказываются способными донести до зрителя информацию о постепенном уменьшении массивности стен от подошвы к карнизу; это говорит о тектонической правдивости приема, использованного здесь зодчим.

Прием рустовки часто используется и для отделки кирпичных стен, облицованных штукатуркой, скрывающей конструкцию. В таких случаях мы как будто бы имеем все основания для того, чтобы признать этот прием нетектоничным. И все же некоторые соображения, оправдывающие штукатурную рустуку, существуют. Дело в том, что благодаря ей создается зрительное ощущение увеличения толщины стены у ее основания (а значит, и усиления прочности и надежности конструкции), что вполне отвечает действительному положению вещей. Рустовка по штукатурке стала одним из приемов, характерных для классицизма — стиля, развивавшегося на базе рационалистической эстетики, требовавшей соблюдения логического порядка в композиционных решениях. Примеров использования штукатурной рустуки в практике русского классицизма более чем достаточно, их легко можно обнаружить в Москве, Петербурге и многих других городах нашей страны, а также и за рубежом.

В отличие от классицизма стиль барокко культивировал не логически обоснованные, а подчеркнуто иррациональные композиционные приемы, в том числе противоречившие конструктивной, тектонической логике. Одним из наиболее известных памятников русского барокко является Зимний дворец в Петербурге, возведенный в середине XVIII столетия. Стены этого здания (а именно они служат в данном случае основными несущими конструкциями) по воле зодчего Ф. Б. Растрелли превращены в сложные по ритму и пластике поверхности, как будто находящиеся в непрерывном «пульсирующем» движении, из-за чего нет возможности ощутить их массивность и толщину, а следовательно, и оценить подлинное конструктивное значение. Конструкция, техническая основа постройки словно отступает здесь на задний план под натиском динамичных декоративных форм, как будто живущих своей собственной жизнью. Так возникает один из наиболее ярких примеров

атектоничности, в художественной полноценности которого сомневаться, однако, не приходится.

Неподалеку от Зимнего дворца, на Дворцовой набережной Невы, стоит еще один дворец, построенный в 1867–1872 гг. по проекту А. И. Резанова для великого князя Владимира Александровича Романова (ныне Дом ученых). Этот дворец принадлежит к числу характерных памятников эклектики — направления, преобладавшего в европейской и русской архитектуре второй половины XIX века. Архитекторы, работавшие в рамках этого направления, считали себя вправе использовать в своих произведениях мотивы и формы различных стилей прошлого, нередко совмещая их с современными конструктивными решениями. Вот и Дом ученых по внешнему облику похож на дворцы Флоренции XV в. Резанов в своей работе использовал типичную для итальянских памятников систему рустовки. Однако каменная кладка в петербургском здании имитируется в штукатурке, использованной в качестве облицовки стены, выполненной на самом деле из кирпича. Следовательно, в этом случае мы имеем дело с иллюзорно-тектоническим приемом, создающим иллюзию того, что стена здания облицована не штукатуркой, а камнем.

Важная роль в структуре стены принадлежит *проемам* (окнам, дверям, воротам). По их размерам и группировке можно составить представление о расположении внутренних помещений и дворов, а следовательно, судить в какой-то мере и о назначении здания. Таким образом, при помощи проемов может быть отчасти уяснена тектоника всего сооружения (если в данном случае понимать под тектоникой пространственную организацию постройки). Поэтому с давних пор архитекторы уделяли проемам большое внимание, выделяя их на фасадах посредством специфического оформления: окна заключались в рельефные обрамления, называемые *наличниками*, а входы в здание и ворота решались в виде монументальных, более или менее обильно украшенных *порталов*.

Самым совершенным примером тектонически правильной композиционной системы в архитектуре является *ордерная система* (*ордер*). Слово «ордер» — латинского про-

исхождения и означает «порядок», «строй». Ордерная система определяет взаимоотношение и порядок расположения частей художественно осмысленной стоечно-балочной конструкции. Зародившись в зодчестве Древней Греции, ордер продолжал развиваться в архитектуре Древнего Рима, а в строгую систему композиции, сделавшуюся, по существу, независимой от породившей ее конструкции, превратился в эпоху Возрождения.

Существуют *пять разновидностей ордера* (ил. 14) — *тосканский, дорический, ионический, коринфский и композитный (сложный)*. Согласно каноническим правилам, в состав каждого ордера входят *пьедестал, колонна и антаблемент* (так называемый «полный ордер»). Неполный ордер не имеет пьедестала, на который в полном ордере ставится колонна. Последняя является основной опорой, воспринимающей тяжесть горизонтального перекрытия, которое называется антаблементом. Каждая из перечисленных частей ордера подразделяется, в свою очередь, еще на несколько элементов. Так, колонна, как правило, имеет профилированное основание (*базу*), *ствол* и *капитель* (венчание). Антаблемент разделяется на три горизонтальных пояса — *архитрав, фриз* и *карниз*; последний представляет собой выступающую, консольную часть антаблемента, как бы защищающую нижерасположенные части ордера от атмосферных осадков. Пьедестал состоит из *базы, стула* и *карниза*. Переход от одной части ордера к другой осуществляется при помощи так называемых *обломов (профилей)*, имеющих более или менее сложную конфигурацию. Благодаря обломам усиливается впечатление пластичности элементов ордера, нагляднее выявляется их тектонический смысл; в частности, база колонны благодаря своей профилировке оказывается способной передать ощущение «сминаемости» опоры под действием вертикальной нагрузки (ил. 15).

Правила построения ордеров, разработкой которых занимались теоретики эпохи Возрождения (Альберти, Палладио, Виньола, Скамоцци и др.), предусматривают весьма подробную детализацию упомянутых выше частей, для чего тоже используются обломы. Капитель, например, состоит

из шейки (она представляет собой верхнюю часть ствола колонны), эхина — плавно расширяющейся кверху части, а также абак — плиты, на которую непосредственно ложится архитрав. В состав карниза входят тоже три части — поддерживающая (она может выполняться в виде ряда фигурных кронштейнов), свешивающаяся (выносная плита, или «слезник») и венчающая. У разных вариантов ордера антаблемент выглядит по-разному, детализируется более или менее сложно, но обязательно сохраняет свою трехчастную структуру. Ордера отличаются друг от друга также формой и размерами капителей, по внешнему виду которых легче всего «узнать» тот или иной ордер. Однако главное, что отличает один ордер от другого, — это его пропорции, и прежде всего относительная высота колонны, выражаемая в модулях. За модуль в теории ордера принимается радиус основания колонны. Согласно правилам Виньолы, высота колонны в тосканском ордере равна 14 модулям, в дорическом — 16, в ионическом — 18, в коринфском и композитном — 20 модулям. Следовательно, при одном и том же диаметре основания тосканская колонна выглядит наиболее тяжелой и массивной, а коринфская или композитная — наиболее легкой и стройной. Различия в пропорциональном строе ордеров соответственно сказываются и на общем облике сооружений, архитектурное решение которых основано на применении ордерной системы. Например, используя тосканский или дорический ордер, архитектор может придать своему произведению суровый оттенок, утяжелить и зрительно словно укрупнить его, то есть сделать монументальным. Такова, в частности, Биржа на Стрелке Васильевского острова в Петербурге, решенная архитектором Тома де Томоном в дорическом ордере и своей общей композицией напоминающая греческие храмы-периптеры. Другой зодчий эпохи классицизма — К. И. Росси, — создавая композицию Александринского театра (тоже в Петербурге), обратился к коринфскому ордере и в значительной степени именно благодаря этому сделал здание торжественно-нарядным, мажорным по характеру «звучания» архитектурных форм.

Тектоничность ордера достаточно очевидна: в состав ордера входят части, строго соответствующие частям стоеч-



но-балочной конструкции, соединения которых друг с другом (точки передачи усилий) акцентируются более или менее сложно разработанными деталями — базами и капителями. Ствол колонны профилируется по особой кривой, которая называется *энтазисом*. Начинаясь на  $1/3$  высоты от основания колонны, эта кривая достигает вершины опоры, приходя в точку, отстоящую от оси колонны на  $5/6$  модуля. Таким образом, колонна плавно сужается кверху, напоминая этим ствол дерева, а благодаря энтазису создается впечатление, что она слегка пружинит под тяжестью перекрытия. Ствол колонны нередко покрывается вертикальными желобками (*каннелюрами*) — они подчеркивают вертикальную устремленность этой важнейшей части ордера и, кроме того, усложняя рельеф ствола, создают на его поверхности игру светотени.

Разнообразные профилированные детали, входящие в состав ордера, как и энтазис, способствуют превращению ордера из, казалось бы, мертвой схемы в живую, пластически выразительную композицию. Изменение пропорций, рисунка и соотношения деталей в разных ордерах делает ордерную систему очень гибкой, способной выразить в композиции сооружения подчас весьма тонкие нюансы художественного содержания. Благодаря этим качествам ордер и становится очень привлекательным для художника-архитектора. Вот почему, родившись в глубокой древности, ордер позднее неоднократно возрождался к новой жизни, с успехом использовался не только в эпоху Возрождения, но и значительно позже — вплоть до XXI в.

Выше отмечалось, что «узнаванию» того или иного ордера способствуют в первую очередь характерные детали. Так, фриз дорического ордера komponуется как ритмическое чередование слегка выступающих из его плоскости *триглицфов* и расположенных между ними *метоп* (последние часто украшаются рельефами). Известны два варианта дорического ордера — греческий и римский. Колонны греко-дорического ордера, всегда каннелированные, не имеют баз (ил. 16). Колонны римско-дорического ордера, обязательно имеющие базы, могут быть и гладкими, и каннелированными. Простотой деталей и массивностью форм

римско-дорическому ордеру близок тосканский, но фриз последнего выполняется гладким, без триглифов и метопа. Внешне наиболее характерной частью ионического ордера является капитель колонны, эхин которой украшен крупными спиральными завитками — *волютами*; их соединяет рельефный пояс из ритмично повторяющихся яйцевидных выпуклостей, которые называются *иониками*, или овами. Фриз ионического ордера может оставаться гладким, но нередко он выполняется в виде непрерывной ленты скульптурных рельефов. Архитрав ионического ордера обычно расчленяется на три фации, имеющих вид расположенных друг над другом поясков (ил. 17). В коринфском ордере самой заметной отличительной особенностью также служит капитель. Она выше, чем в более тяжелых ордерах, и пышно украшена стилизованными изображениями листьев аканта, из которых как бы вырастают маленькие спиральные завитки, поддерживающие углы искривленной в плане абакки (ил. 18). Капитель композитного, или сложного, ордера, похожа на коринфскую, но в ней с акантовыми листьями сочетаются крупные ионические волюты; такая капитель впервые нашла применение в композиции триумфальной арки Тита в Риме, датируемой 81 г. н. э. Архитравы и коринфского, и композитного ордера тоже имеют фации, причем нередко они дополняются орнаментами, в которых используются мотивы ионик или другие детали. Очень сложны по форме и, как правило, богато украшены карнизы коринфского и композитного ордера, в состав которых входят орнаментированные кронштейны, поддерживающие слезник.

По законам ордера строятся многие архитектурные композиции, получившие в классической архитектуре характер канонических. Таковы *колоннада* (длинный ряд колонн, несущих общий антаблемент) или *портик* — несколько колонн (обычно четное число), поддерживающих фронтон, балкон с балюстрадой или антаблемент с надстройкой в виде массивной стенки, называемой *аттиком*.

Классический фронтон со всех трех сторон ограничен карнизами, но горизонтальный карниз, в отличие от наклонных, не имеет, как правило, венчающей части. Тре-

угольное поле фронтона (*тимпан*) часто используется для размещения на нем скульптурных композиций — барельефов и горельефов. Нередко статуи устанавливаются и по углам фронтона. Кроме того, углы фронтона могут украшаться *акротериями* — крупными орнаментальными деталями.

Выше отмечалось, что ордер как композиционная система в известном смысле абстрагировался от породившей его конструкции. Неконструктивными, т. е. иллюзорно-тектоническими, или декоративными вариантами ордера являются композиции, в которых вместо колонн, работающих как опоры, используются *полуколонны* (они выступают из плоскости стены на половину диаметра), *трехчетвертные колонны* (выступают на три четверти диаметра) и *пилястры* — плоские вертикальные членения стены, лишь незначительно из нее выступающие и повторяющие пропорции и детали колонн того или иного ордера.

Создавая ордер, древние мастера преследовали цель сделать его по общему построению и пропорциям «человекоподобным» (об этом, в частности, напоминает название капители, происходящее от латинского «caput», то есть «голова»). Отсюда проистекает замечательная способность ордера устанавливать гармоничный контакт с человеком; такое свойство ордерных композиций обозначается термином «человеческий масштаб». Известно также, что в античные времена дорическая колонна воспринималась как своего рода аллегория сильного и крепкого юноши-атлета. Ионическая же колонна ассоциировалась с представлением о девической фигуре — столь же стройной, но гибкой и полной особого изящества. В древности возникли примеры и более непосредственного истолкования подобных ассоциаций, когда ордерные опоры заменялись скульптурными изваяниями. Женские фигуры, использующиеся вместо колонн, называются *кариатидами* (портик кариатид входит в композицию Эрехтейона на Афинском акрополе). В аналогичной роли могут выступать и мощные мужские фигуры — *атланты*, или теламоны (они знакомы нам по зданию Нового Эрмитажа в Петербурге).

Развитием стоечно-балочной конструкции в глубину и по высоте можно считать каркас. Этой конструкцией рождена своеобразная тектоническая система, за которой закрепилось название *фахверк*. Части деревянного каркаса-фахверка ясно выявлялись на фасадах жилых домов и хозяйственных построек, возводившихся в Средние века и в эпоху Возрождения, в результате чего на стенах возникал похожий на орнамент геометрический рисунок, воспринимающийся как одно из украшений зданий (ил. 19).

В эпоху Средневековья на основе изобретенного тогда каменного каркаса развивалась архитектура готики. Готический каркас, который выполнялся также и в технике кирпичной кладки, состоит не только из прямых, но и из криволинейных элементов — арок стрельчатых очертаний, разнообразные сочетания которых позволяли создавать зрительно легкие «скелеты» громадных храмов, динамично возносящихся вверх, к небу. Конструктивную основу сводов, перекрывающих готические храмы, составляют детали каркаса, называемые нервюрами. На поверхности сводов нервюры по воле строителей формировали подчас замысловатые переплетения, напоминающие орнаменты. Это тоже один из примеров непосредственного преобразования реально работающей конструкции в специфическую художественную форму (ил. 20).

На рубеже XIX и XX вв. были выработаны композиционные приемы, позволявшие художественно «освоить» многоярусные каркасные конструкции из металла и железобетона. Раньше других подобные приемы ввели в практику мастера так называемой Чикагской школы при сооружении первых американских небоскребов. На фасадах высотных зданий их каркасная основа правдиво показывалась зрителю благодаря выявлению жесткой «графики» вертикальных и горизонтальных элементов конструкции, промежутки между которыми заполнялись стеклом.

Тектонически оправданные композиционные схемы, основанные на применении криволинейных перекрытий пролетов, впервые сформировались в древнеримском зодчестве. Такие постройки Древнего Рима, как *акведуки*, *триумфальные арки*, знаменитые Колизей и Пантеон, всем

своим обликом свидетельствуют о том, что в основу их конструктивного решения положен принцип арочно-сводчатых и (в последнем из перечисленных примеров) купольного покрытий. Арки, своды и купола, позволяя перекрывать значительно более обширные пространства, чем это возможно с помощью балок, обеспечивали в античные времена создание интерьеров, впечатлявших своими размерами (ил. 21). Криволинейные перекрытия разных типов, сочетаясь друг с другом, в соответствии с замыслом архитектора, могут формировать сложные по пластике динамичные структуры, обладающие замечательной художественной выразительностью.

Конструкции, основанные на применении криволинейных перекрытий пролета, характерны для средневекового зодчества стран Европы (романский стиль), Византии, Древней Руси, Закавказья, Средней Азии, арабского Востока. Выше уже упоминалась крестовокупольная система композиции, которая может служить очень убедительным примером тектонически правдивой системы архитектурных форм: во внешнем облике крестовокупольных храмов сводам, перекрывающим внутреннее пространство, отвечают так называемые закомары — криволинейные завершения фасадов (ил. 22).

Для выявления арочных конструкций в архитектурной композиции служит специальный набор приемов, сложившийся еще в древности. Сама кривая арки обычно подчеркивается рельефным обрамлением, называемым *архивольтом*. Выделяются и тектонически наиболее «напряженные» узлы арки — ее пяты и замковый камень. Пяты декорируются так, что они напоминают капители пилястр; выполненные таким образом, они называются *импостами*. Замок арки обычно выделяется крупным рустом клиновидной формы, нередко он украшается скульптурой, волютами или другими декоративными формами (ил. 23).

В зодчестве Древнего Рима, в архитектуре эпохи Возрождения и классицизма арочно-сводчатые и купольные формы часто взаимодействуют с ордерами. Сочетание арки с расположенными по сторонам декоративными колоннами или пилястрами настолько характерно для древнеримской

архитектуры, что получило у историков даже особое наименование — «римская архитектурная ячейка». В архитектуре Возрождения широкое распространение получили ряды арок (*аркады*), опорами для которых служат колонны (*ордерная аркада*). Один из первых образцов гармонично решенной композиции такого типа дал великий мастер раннего Возрождения Филиппо Брунеллески в спроектированном им фасаде Воспитательного дома во Флоренции. В архитектуре классицизма встречаются портики в виде колоннады, поставленной на массивную аркаду (примеры использования такого приема дают здание Смольного института в Петербурге и дом Пашкова в Москве). В интерьерах классицистических построек ряды колонн нередко поддерживают сводчатые перекрытия, колоннами же декорируются подкупольные пилоны. Здесь уместно заметить, что ордер способен хорошо выразить тектонику несущей стены, которая, как и колонна, находится под воздействием вертикальных сил давления. Поэтому в классической архитектуре широко практиковалось совмещение несущих стен как основной конструкции с ордерными формами — декоративными колоннами и пилястрами. Примеров соответствующих решений существует очень много.

Применительно к современной архитектуре можно говорить о тектонике пространственных конструкций, обладающих богатыми формообразующими возможностями. Ими успешно пользуются мастера современного зодчества, создавая гигантские аэровокзалы и выставочные залы, крытые стадионы и бассейны, гаражи и заводские цеха.

Не обращаясь к рассмотрению проблемы тектоники, как мы попробовали показать выше, невозможно выполнить анализ художественных особенностей произведения архитектуры, то есть решить вопрос о том, чем же должно определяться и в чем может проявляться такое важное его качество, как названная Витрувием «красота». Разобраться в этом вопросе тем более не просто потому, что в разные эпохи и у разных народов критерии красоты (эстетические требования) могут сильно отличаться друг от друга.

В архитектуре красота, эстетическая выразительность композиции напрямую зависят от того, какие формы ее

составляют и каким образом они объединены друг с другом. Выбор архитектором самих форм и способов их соединения в составе композиции обязательно должен тесно связываться с решением как пространственных, так и тектонических задач. Архитектурная композиция, таким образом, оказывается органически связанной с функцией (через обусловленную ею организацию пространства и решение плана) и с конструктивно-технической основой сооружения (через тектонику). Итак, красоту в архитектуре никак нельзя считать лишь каким-то «внешним», привнесенным качеством; оценивая эстетические свойства произведения архитектуры, мы обязательно должны учитывать и степень соответствия этого произведения своему назначению и вопросы тектоники. Кроме того, важным фактором, определяющим нашу эстетическую оценку здания или сооружения, является характер его взаимодействия как с окружением — природным или архитектурным, — так и с самим человеком.

Все многообразие планировочных решений, применяющихся в архитектуре, может быть сведено к двум принципиально разным схемам — симметричной и несимметричной. *Симметрия* композиции может быть выражена относительно некоторой плоскости или оси, проходящей через центр плана. В последнем случае говорят о «*центрических*» композициях. Если центрическое здание завершается куполом, то его называют *центрально-купольным*. Все симметричные постройки похожи друг на друга именно своей симметричностью; следовательно, использование симметричных планов помогает подчеркнуть единообразие, родственные черты различных сооружений, способствует объединению их в обширное архитектурное «общество». Благодаря симметрии внутреннее пространство и объем сооружения приобретают такие эстетические качества, как четкость, ясность, упорядоченность, уравновешенность. С другой стороны, все здания или сооружения, наделенные *асимметрией*, принципиально неповторимы (мы не берем здесь в расчет типовое строительство, предполагающее намеренное тиражирование сооружений, возводимых по одному и тому же проекту); таким образом, асим-

метричная композиция дает возможность наделить сооружение индивидуальным характером, сделать его сложным, «многосоставным», неуравновешенным, динамичным. Небольшие отступления от принципа симметрии, чаще всего проявляющиеся во внутреннем расположении зданий, обозначаются термином *диссимметрия*.

Наше восприятие архитектурной композиции в большой мере определяется свойствами составляющих ее форм и их расположением в пространстве. По своей композиционной роли *формы* могут быть подразделены на *основные* и *частные*. Первые, как правило, в основном совпадают с главными объемами сооружения; вторые же, «аккомпанируя» первым, способствуют дифференциации общего впечатления, производимого сооружением. К такого рода частным формам можно отнести портики, порталы, крыльца, галереи, эркеры, балконы, надстройки в виде башенок или небольших куполов и т. д.

К числу *основных свойств архитектурной формы* относятся ее *геометрический вид* (куб, конус, пирамида, сфера и т. п.), *абсолютная величина, фактура и цвет* поверхностей. Архитектурные формы могут быть расположены в организованном зодчим пространстве по-разному: под разными углами, на различной высоте, в условиях разной освещенности — и все это сказывается на их восприятии зрителем.

Важнейшей характеристикой формы выступает соотношение ее размеров. Этой характеристикой во многом определяется такое свойство формы, как ее *масса*. Понятия архитектурной и физической массы не одинаковы. Можно представить себе одинаковые по объему и выполненные из одного материала (т. е. одинаковые по физической массе) формы в виде объемного прямоугольника (параллелепипеда), которые различаются соотношениями основных размеров, — от куба до сильно вытянутого по вертикали стержня с малым поперечным сечением. Особенности нашего зрительного восприятия таковы, что кубическая форма будет казаться тяжелой, громоздкой, неподвижной, тогда как форма, напоминающая стержень, — легкой и динамичной, устремленной ввысь.



Отмеченные свойства учитываются и при классификации архитектурных композиций в целом; различают *композиции объемные* (примерное равенство размеров основной формы по трем координатным осям), *плоскостные* (преобладание двух размеров над третьим) и *линейные* (доминирование одного размера). Линейные композиции могут развиваться как по горизонтали, так и по вертикали; в последнем случае они называются *высотными*. Еще один вид — *глубинно-пространственная композиция* — развивается в пространстве так, что составляющие ее формы образуют определенную последовательность, постепенно разворачивающуюся перед зрителем по мере его перемещения в этом пространстве. Это наиболее сложный, но и самый распространенный вид архитектурной композиции, обеспечивающий возможность перехода от отдельного сооружения к комплексу, ансамблю и, наконец, к городу.

Укажем некоторые примеры композиций разного типа, обратившись для этого к архитектуре Петербурга петровского времени. Так, здание Двенадцати коллегий на Васильевском острове (ныне университет), построенное по проекту Доменико Трезини, дает нам пример линейной композиции, развивающейся по горизонтали. Тот же мастер и в то же время создал проект Петропавловского собора, в состав которого входит колокольня, увенчанная шпилем, — характерная для эпохи барокко высотная композиция. Летний дворец Петра I в Летнем саду, построенный, по всей вероятности, тоже по проекту Д. Трезини, представляет собой ярко выраженную объемную композицию, а каждый из четырех фасадов дворца по отдельности может рассматриваться как плоскостная композиция. Наконец, и Летний сад, и комплекс Петропавловской крепости представляют собой глубинно-пространственные композиции, части которых (здания различного назначения, ограды сада, бастионы и стены крепости, скульптуры) определенным образом связаны друг с другом в пространстве.

Взаимосвязь архитектурных форм в составе композиции подчиняется определенным закономерностям.

Повторение совершенно одинаковых форм устанавливает простейшую связь между ними в силу их *тождества*

(таков ряд одинаковых окон на фасаде здания). Небольшое отличие форм друг от друга, почти не нарушающее их сходства, определяется термином «нюанс». Резкое противопоставление форм по их противоположным свойствам приводит к возникновению *контраста* (например, башня Адмиралтейства в Петербурге контрастно противопоставлена его протяженному главному корпусу). Если тождество или нюансные отношения не нарушают статического характера композиции, то контраст становится источником ее остроты, внутренней напряженности.

Использование в композиции неравных отношений (нюанс, контраст) позволяет подчеркнуть значимость той или иной формы в системе целого. Выделение одного из элементов композиции по каким-либо свойствам формы в ряду других делает последние подчиненными первому. Так, создание в центральной части здания выступа (ризалита) или тем более башни предопределяет господствующую композиционную роль таких форм по отношению к крыльям (боковым частям). Выявление *суподчиненности* частей здания или сооружения (так проявляется *иерархичность* его форм) способствует упорядоченности композиции, помогает зрителю уяснить логику ее построения. Иерархичность форм свойственна, как правило, зданиям, являющимся памятниками классических периодов развития зодчества.

Одним из самых распространенных средств, способствующих объединению форм в композицию, является *ритм*. Если повторение и чередование родственных форм в составе композиции подчинено определенным математическим закономерностям, то говорят о наличии ритмического порядка в организации этой композиции. Такому порядку подчиняется, например, композиция традиционной русской колокольни, ярусы которой постепенно уменьшаются в размерах от основания сооружения к его вершине.

Частным и наиболее простым случаем ритмического порядка является *метр* — повторение через равные интервалы тождественных форм (например, колонн в колоннаде или арок в аркаде). В обиходе и такой порядок часто называют ритмическим. Это допустимо, тем более что при восприятии здания в натуре (в ракурсе, или в перспективе)

метрические ряды действительно преобразуются в ритмические за счет иллюзорного сокращения размеров самих форм и интервалов между ними по мере удаления от глаза наблюдателя.

Эстетические качества архитектурной композиции сильно зависят от ее *пропорционального строя*. Пропорцией (от латинского слова, означающего «соотношение», «соразмерность») в математике называется равенство отношений нескольких величин. В архитектурном сооружении определенными числовыми отношениями связаны размеры всех входящих в композицию форм. Одна из важнейших задач, решаемых архитектором в процессе проектирования, состоит в отыскании таких отношений и пропорций, которые наилучшим образом отвечают композиционному замыслу. Большинство теоретиков архитектуры считают, что в правильном определении пропорций — ключ к достижению гармоничности произведений зодчества. Одним из проявлений «божественной гармонии» издавна считали «золотое сечение», иначе называемое правилом деления отрезка «в крайнем и среднем отношении». Согласно этому правилу, входящие в формулу золотого сечения величины составляют отношение, определяемое иррациональным числом, близким 1,618.

Под *гармонией* с давних пор понимается настолько совершенное сочетание друг с другом всех элементов композиции, что любое добавление, изъятие или изменение какой-либо ее детали способно только нарушить это состояние. Изучению пропорций как важнейшему средству достижения гармонии композиции с древнейших времен до нашего времени уделяется в теории архитектуры очень большое внимание, ведутся поиски наиболее удачных систем пропорционирования (или гармонизации). Заметим, однако, что далеко не всегда достижение гармонического единства (того, что в эпоху Возрождения называли «прекрасной завершенностью») произведения искусства считается целью творческого процесса. Иногда архитектурные композиции сознательно строятся как «разомкнутые» системы, допускающие возможность их развития или трансформации по мере надобности. К числу таких систем относятся прежде

всего города, непрерывный рост и изменяемость которых составляют неперенное условие их существования.

С отношениями и пропорциями тесно связаны такие характеристики архитектурной композиции, как *масштабность* и *масштаб*.

Термином «масштабность» обозначают соизмеримость сооружений и организованных архитектурными средствами пространств с фигурой человека, друг с другом, а также с природным или городским окружением.

Масштаб архитектурного сооружения — это особое качество композиции, зависящее от степени обобщения или расчленения основных форм и характера их детализации. Крупные по отношению к целому членения, лаконизм форм, ясно выраженная соподчиненность частей сооружения, обобщенность цвета, четкость ритмического строя — подобные свойства, присущие архитектурной композиции, способны придать ей крупный (иначе монументальный, или героический) масштаб даже в том случае, если абсолютные размеры здания невелики. Классический пример крупного масштаба, выраженного композицией на самом деле небольшого по габаритам сооружения, дает Темплетто — круглый увенчанный куполом (диаметром всего 6 м) храмик, построенный в Риме по проекту Д. Браманте в 1502 г. Предложенное Браманте решение в силу присущего ему художественного совершенства стало прообразом многих композиций, создававшихся позднее, — главным образом, в области культового зодчества. Одной из таких композиций является венчание Исаакиевского собора в Петербурге, строившегося по проекту О. Монферрана в 1818–1858 гг. С другой стороны, дробная детализация, пестрота цветового решения, сложный ритм членений, перегрузка частными архитектурными формами могут «сбить» масштаб сооружения, сделать его мелким, «камерным». В архитектуре существует еще понятие «человеческого масштаба», уже упоминавшееся выше. Этим понятием выражается соответствие всего композиционного строя сооружения человеку, размерам его фигуры, возможностям его ориентации в пространстве, что обуславливает особую «теплоту», гуманистический характер архитектурных решений.

Наглядно сопоставить разные масштабы позволяют стоящие рядом на Университетской набережной в Петербурге здания Академии наук и Кунсткамеры. Несмотря на то что оба они имеют примерно одинаковые размеры, а Кунсткамера еще и увенчана башней, здание Академии кажется крупнее, монументальнее, чем соседняя постройка, фасад которой имеет дробные членения и пеструю окраску. Это следствие различия масштабного строя названных сооружений — памятников екатерининского классицизма и петровского барокко.

*Архитектурные членения*, играющие важную роль при определении масштабного строя сооружения, весьма разнообразны. Их можно разделить на две группы — *вертикальные* и *горизонтальные*. К первым относятся, например, вертикальные элементы ордера, а также лопатки (они похожи на пилястры, но не имеют энтазиса, баз и капителей). Расчлененности архитектурных форм по вертикали способствуют также ризалиты, которые при небольших размерах по ширине и глубине называются *креповками* или *раскреповками*.

Крепованными могут быть как фасады в целом, так и отдельные их части — например, фронтоны и антаблементы (в последнем случае антаблемент выполняется так, что над колоннами, полуколоннами или пилястрами отрезки антаблемента выступают вперед, а между вертикальными элементами ордера отступают назад, в плоскость стены). Горизонтальные членения создаются антаблементами и их частями (фризами, карнизами), а также профилированными *поясами* и *междуэтажными тягами*.

Перечисленные элементы могут быть отнесены к числу декоративных форм, широко используемых в архитектуре.

*Архитектурная декорация (декор)* — это система украшений, которыми обогащается композиция здания или сооружения. Декоративные детали, как правило, не выполняют каких-либо полезных функций, но нередко с их помощью архитектор выделяет на фасадах и в интерьерах узловые точки композиции, отмечает тектонически наиболее «напряженные» части сооружения и таким образом

лучше разъясняет зрителю свой замысел. В качестве декоративных деталей широко используются отдельные архитектурные формы (например, треугольные или лучковые фронтоны, называемые *сандриками*, если они входят в состав наличников или порталов), элементы ордера, геометрические и растительные орнаменты (меандр, плетенка, розетки, пальметты и др.), скульптура (в частности, разнообразие маски, называемые *маскаронами*) и т. д. Поверхность фасада могут разнообразить небольшие углубления или выступы квадратной или прямоугольной формы (*ширинки, филенки*). Перекрытия также в декоративных целях снабжаются *кессонами*, или кассетами — квадратными или многоугольными углублениями, нередко с розетками в них; такие перекрытия называются кессонированными (или кассетированными). Декорирование архитектурных форм осуществляется также средствами живописи, монументальной скульптуры, декоративно-прикладного искусства. При решении задач, особенно значительных по художественной глубине, такое взаимодействие смежных видов искусства перерастает в их синтез. Декоративные части — в виде башенок, шпилей, куполов или иных надстроек над основным массивом сооружения формируют его *силуэт*. Но силуэт может создаваться и основными архитектурными формами, выполняющими ту или иную функциональную роль. В любом случае силуэт должен быть признан важным элементом композиции, от которого весьма заметно зависит эстетическое восприятие не только отдельного сооружения, но и целого города.

Рассмотренные выше приемы членения архитектурных форм и их декорирования, так же как и способы построения самих этих форм, используются для придания архитектурному сооружению такого качества, как *пластичность*. Под пластичностью в архитектуре понимается своего рода скульптурность форм, выявляемая их объемным характером. Усилению этого качества способствует *светотень*, возникающая при освещении рельефно обработанных поверхностей и объемов.

Средства и свойства композиции, о которых говорилось выше, используются в архитектуре для решения художест-

венных задач, главная из которых — создание *архитектурного образа*, концентрирующего в себе эстетическое и идейно-художественное содержание произведения зодчества. Всем строем композиции определяется общая характеристика образа: здание может казаться величественным или грациозным, мрачным или просветленным, строгим или пышным, лаконичным или многословным. Этот ряд возможных эстетических оценок, естественно, не ограничивается перечисленными качествами. Постепенное внимательное изучение композиции может открыть в художественном образе сооружения такие черты, которые остались скрытыми при первом знакомстве с ним. К тому же ясно, что эстетическое содержание конкретного произведения архитектуры (если, конечно, оно не рассчитано на выполнение только элементарных утилитарных функций и поэтому не претендует на сколько-нибудь существенное художественное значение) обычно бывает богаче той краткой характеристики, которая может быть дана одним-двумя словами. К понятию «архитектурный образ», кроме того, относят и выражаемую композиционным решением способность архитектурных форм раскрыть зрителю назначение здания. К примеру, театр при удачном и образно полноценном композиционном решении не должен походить на железнодорожный вокзал, жилой дом или фабрику.

Поскольку рассмотренные нами средства используются для выражения художественной сути композиции, а стало быть, и для характеристики архитектурного образа, сформированного в процессе реализации замысла зодчего, их можно назвать *образно-выразительными* (или *образно-композиционными*). В умении свободно, гибко и оправданно распоряжаться ими — залог успешного решения зодчим художественной задачи. Однако далеко не все архитектурные задачи решаются с художественной точки зрения успешно или хотя бы удовлетворительно. Этому могут помешать и недостаточная профессиональная подготовка автора проекта, и отсутствие у него необходимых способностей и таланта, и недостаток материальных средств, отпущенных на строительство, и диктат заказчика, а также многие другие объективные и субъективные причины. Вот

почему в архитектуре наряду с шедеврами строительного искусства встречаются постройки невыразительные, лишенные глубины эстетического содержания.

На восприятие произведений архитектуры в очень сильной степени влияет и время, в течение которого памятники зодчества могут претерпевать более или менее заметные изменения, утрачивать отдельные части и детали, а то и вовсе разрушаться. Сохранение самого ценного в архитектурном наследии ныне признается одной из важнейших общественных проблем. Ее успешному разрешению призваны служить специально разработанные меры, зафиксированные в законах по охране памятников. Поддержанию должного уровня сохранности памятников, а также возвращению им в случае необходимости первоначального облика способствуют мастера *искусства реставрации*, которые обязаны сочетать в себе художественный талант с отличным знанием истории зодчества и научной состоятельностью.

Изучая историю архитектуры, нельзя не увидеть того, что памятники зодчества, относящиеся к определенной исторической эпохе и определенному региону, обладают некоторыми родственными чертами, выраженными в преобладающих системах композиции и образном строе. Это родство обусловлено принадлежностью памятников к тому или иному *архитектурному стилю*.

Стилем в архитектуре можно считать исторически сложившуюся и относительно устойчивую общность приемов организации пространства, конструктивно-технической основы и образно-композиционных средств, отвечающую социальному заказу и выражающую религиозные или гражданские общественные идеалы, а также эстетические предпочтения своего времени.

Ясно, что данное определение базируется на триаде Витрувия и предполагает устойчивое сочетание в рамках определенного стиля всех трех ее составляющих. Можно также убедиться и в том, что в памятниках того или иного стиля словно материализуется, «овеществляется» общество, создавшее этот стиль. В самом деле, социальный заказ обуславливает преимущественное распространение в систе-



ме данного стиля зданий определенных типов и назначения и, следовательно, преобладание соответствующих им приемов организации пространства. Конструктивно-техническая основа стиля, очевидно, отвечает тому уровню развития материальной культуры общества, которого оно достигло. Наконец, в образно-композиционном строе произведений зодчества воплощаются представления о господствующих в обществе духовных ценностях в совокупности с выражением художественных вкусов определенного времени.

Наиболее полно стиль реализуется в зданиях и сооружениях тех типов, которые для соответствующего исторического этапа являются основными, ведущими (например, для романского или готического стилей основными типами сооружений являются храмы, а для классицизма — гражданские здания общественного назначения). Однако и в менее значительных постройках, а также в облике городов того же периода главные особенности стиля в той или иной степени себя проявляют. Стилю чужда «застылость», неподвижность. Развиваясь, архитектура стилистически эволюционирует, причем сменяющие друг друга стили переживают периоды зарождения, зрелости и упадка. Очевидно, что в наиболее «чистом» виде, максимально приближающемся к некоей идеальной «теоретической модели», стиль выступает на этапе зрелости. На более ранней стадии в развивающемся стиле могут быть заметны признаки стиля ушедшего, а на более поздней — грядущего. Кроме того, следует учитывать возможность отклонений в развитии стиля от его «магистрального» направления, что проявляется в возникновении стилистических направлений, т. е. вариантов господствующего стиля, отличающихся от него, как правило, системой образно-композиционных средств при общности приемов организации пространства и конструктивно-технической основы.

Изучение архитектурных стилей — это предмет истории зодчества. Для того чтобы разобраться в сущности того или иного стиля, нужно рассмотреть большое количество конкретных примеров, взятых из разных видов архитектуры. Здесь надо отметить важное обстоятельство: нельзя относиться к стилю лишь как к набору характерных внеш-

них признаков (например, элементов композиции фасадов и тем более декора), хотя они и имеют в системе стиля важное значение. Кроме того, не надо делать целью изучения памятников обязательное и непререкаемое определение того, к какому именно стилю эти памятники относятся. Обычно лучше удастся разобраться лишь в том, признаки каких художественных систем и в какой мере проявляются в данной композиции. Архитектурный стиль — явление очень сложное, ибо в нем с той или иной степенью полноты выражается художественное мировоззрение целых эпох, отражается свойственная этим эпохам «картина мира» — еще более сложная и многообразная.

### ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Сведения, изложенные выше, и должны лежать в основе анализа композиции произведений архитектуры, осуществляемого с помощью приемов, разработанных искусствоведением. Подчеркнем, что такой анализ будет произведен тем успешнее, чем обширнее будет наша предварительная информация о заинтересовавшем нас здании или сооружении (желательно иметь сведения о времени его возведения, об авторе проекта, об истории использования, располагать чертежами или схемами, которые хранятся в музее или воспроизведены в каких-либо изданиях).

Анализируя произведение зодчества, так же как и произведение изобразительного искусства, нужно всячески стремиться к тому, чтобы рациональное исследование композиции ни в коем случае не обеднило непосредственное эмоциональное впечатление от данного памятника или современного сооружения: ведь произведения архитектуры, как и произведения всякого другого искусства, рассчитаны именно на такую живую реакцию человека, приобщающегося к миру прекрасного, к миру художественных образов. Поэтому чрезвычайно важно разобраться в своих первых, во многом еще неосознанных чувствах, возникающих при ознакомлении с произведением архитектуры. Эмоциональное его восприятие и является отражением в нашем созна-

нии эстетических качеств произведения, результатом воздействия его художественного образа.

На следующих этапах анализа следует, тщательно осмотрев сооружение как снаружи, так и — в меру доступности — изнутри, попытаться установить, какими же средствами достигнут художественный результат, зафиксированный при первом знакомстве с данным произведением. Полезным может оказаться и обмер памятника — простейший, шагами или с помощью рулетки, или профессиональный, детальный, для чего используются леса, специальные инструменты и методы. Следует иметь в виду, что достоверно судить, скажем, о пропорциях сооружения можно только на основании достаточно определенных данных о его габаритах; в противном случае наши суждения об абсолютных размерах памятника и тем более о его пропорциональном строе будут носить сугубо приблизительный характер. Чрезвычайно полезной для уяснения «анатомии» произведения зодчества является его графическая фиксация — наброски плана, фасадов, деталей, выполняемые не только на основании профессионально проводимых обмеров, но и «на глаз».

При дальнейшем изучении здания или сооружения можно придерживаться следующего порядка (заметим, однако, что его никоим образом нельзя считать обязательным; в соответствии с конкретной задачей и особенностями изучаемого объекта этот порядок может меняться):

1) установление типа здания или сооружения, его назначения;

2) ознакомление с планом, выявление приемов организации пространства; уяснение наиболее общих свойств композиции (симметричная, асимметричная, объемная, высотная и т. д.);

3) изучение строительных материалов и конструкций;

4) исследование тектоники (степень выявления во внешнем облике сооружения его структуры, свойств строительных материалов и конструкций, влияние этих особенностей на производимый художественный эффект);

5) анализ приемов композиции, определяющих характер архитектурных форм и их взаимосвязь (установление особенностей пластической, цветовой и фактурной обработ-

ки форм, выявление ритмического или метрического порядка в их расположении и т. п.);

6) анализ аналогичных приемов применительно к интерьерам;

7) характеристика произведений других видов искусства (живописи, скульптуры, декоративного искусства), включенных в архитектурную композицию, и уяснение исполняемой ими композиционной роли;

8) выявление в композиции сооружения признаков того или иного архитектурного стиля, попытка выяснить, можно ли считать изучаемый памятник полноценным образцом одного из известных нам стилей;

9) раскрытие градостроительной роли сооружения (в архитектурном ансамбле, в застройке улицы, площади, набережной) или его композиционных связей с естественным ландшафтом;

10) итоговая характеристика образного строя сооружения с учетом результатов его подробного изучения и сопоставление сделанных выводов с первыми впечатлениями.

В заключение в качестве примера попробуем проанализировать композицию одного из центральных архитектурных ансамблей Петербурга — Дворцовой площади (ил. 24).

Этот ансамбль, включающий памятники барокко и классицизма XVIII и XIX вв., может считаться своего рода архитектурным символом города на Неве.

Первым по времени создания сооружением из числа входящих в ансамбль является Зимний дворец. Его сохраняющийся и поныне внешний облик сложился в результате коренной перестройки находившегося на этом же месте комплекса дворцовых зданий, осуществленной по проекту крупнейшего мастера русского барокко Ф. Б. Растрелли в 1754–1762 гг.

Расположенное напротив Зимнего дворца (на южной стороне площади) здание Главного штаба строилось в 1819–1829 гг. по проекту К. И. Росси — выдающегося зодчего-градостроителя эпохи классицизма.

В центре Дворцовой площади возвышается Александровская колонна, сооруженная в соответствии с проектом

О. Монферрана в 1832–1834 гг. С восточной стороны площадь ограничивает здание Штаба гвардейского корпуса, строительство которого велось в 1837–1843 гг. по проекту А. П. Брюллова.

Зимний дворец сооружался как великолепная резиденция императрицы Елизаветы Петровны. Но этим значение здания не исчерпывалось. По словам Растрелли, оно возводилось «для единой славы всероссийской», а кроме того, должно было играть роль центрального сооружения столицы. В настоящее время бывший царский дворец входит в состав Государственного Эрмитажа — одного из крупнейших художественных музеев мира.

По своему архитектурному решению Зимний дворец принадлежит к типу городских дворцов, фасады которых выводятся на красные линии магистралей. План здания компактен, по форме близок квадрату, но усложнен массивными выступами по углам. Угловые объемы соединяются друг с другом относительно узкими протяженными корпусами, ограничивающими обширный крестообразный в плане и озелененный внутренний двор.

В каждом из угловых объемов Растрелли предусмотрел размещение крупных парадных интерьеров: в северо-западном — огромного Тронного зала, в северо-восточном — главной лестницы (она называется Посольской, или Иорданской), в юго-восточном — дворцовой церкви и в юго-западном — театрального зала (оставшегося, как и Тронный зал, несуществующим). Главную лестницу и Тронный зал связывали, согласно проекту, пять антикамер — роскошно декорированные залы второго этажа, образующие торжественную анфиладу. Основным входом во дворец служила богато украшенная трехпролетная арка, размещенная в центре южного фасада здания. Последовательность расположения парадных интерьеров и их связь друг с другом определялась разработанным Растрелли «сценарием», имевшим целью превратить процесс посещения дворца в динамичное театрализованное действие, рассчитанное на то, чтобы поразить воображение гостей великолепием сменяющихся «картин». Въехав на территорию дворца через южные ворота, кареты с гостями останавливались у подъезда северного корпуса. Отсюда

посетители попадали в длинную, перекрытую сводами галерею первого этажа и направлялись по ней к Иорданской лестнице. Сложное пространственное решение лестницы, обилие позолоченных декоративных деталей и скульптуры, великолепная живопись плафона, зеркала, которые как бы расширяли реальное пространство, наконец, замечательный вид на Неву и Петропавловскую крепость, открывающийся через огромные окна, — все это, конечно, производило на посетителей дворца неизгладимое впечатление. А затем из-под колоннады, осенявшей лестницу, начиналось движение в обратном направлении — через анфиладу так называемых антикамер к Тронному залу.

Все это тщательно «отрежиссированное» Растрелли торжественное шествие прекрасно отвечало смыслу барокко — стиля, стихией которого является движение, или «прекрасная бесконечность». В решении дворцового пространства мотив движения проявляется и в анфиладном его построении, и в сложности планов помещений, нередко криволинейных, и в тяготении к иллюзорным эффектам. Однако первоначальный замысел Растрелли не был реализован полностью. После вступления на русский престол Екатерины II произошла довольно заметная смена вкусов, отвечавшая переходу от пышного барокко к строгому классицизму, базирующемуся на рационалистической эстетике. Растрелли вынужден был уйти в отставку, когда строительство Зимнего дворца и отделка его интерьеров еще не были закончены. Строительные работы продолжились под руководством архитекторов нового поколения, и в конце XVIII в. в Зимнем дворце появилось немало интерьеров, решенных в характере классицизма. В конце 1837 г. дворец сильно пострадал от пожара, в огне которого фактически погибла вся его внутренняя отделка. В ходе восстановления здания в композицию его интерьеров были внесены новые изменения. В результате о барокко Растрелли внутри сегодняшнего Зимнего дворца напоминают лишь галереи первого этажа северного и восточного корпусов, Иорданская лестница и церковь.

Динамике, яркой декоративности, сложности решения внутреннего пространства, предложенного Растрелли, от-

вечают столь же подвижные, насыщенные разнообразной декорацией фасады дворца. Всему объему здания свойственна усиленная пластика форм, соответствующая подразделению сооружения на связанные друг с другом объемы. Благодаря этому фасады обогащаются игрой светотени, которую еще больше разнообразят многочисленные колонны и сложные рельефные обрамления окон и входов.

Трехчетвертные колонны, украшающие фасады дворца, расположены в два яруса, в силу чего создается впечатление «зыбкости», эфемерности этой композиции, выполняющей чисто декоративную роль. Креповки антаблементов способствуют зрительной «разгрузке» колонн, что лишний раз подчеркивает их неконструктивный характер. Колонны размещены вдоль стен в сложном «пульсирующем» ритме, особенно выразительном на южном фасаде. Поскольку колонны поставлены также на углах здания, возникает эффект «перетекания» ордерных форм с одного фасада на другой, углы утрачивают ощущение жесткости, и это опять-таки способствует динамизации архитектурной композиции.

Кроме иллюзии движения по горизонтали колонны Зимнего дворца создают эффект вертикального «взлета», динамику которого подхватывают декоративные вазы и скульптуры, установленные на крыше. Благодаря такому венчанию верхняя граница здания теряет четкость, «размывается». Этот прием также усиливает присущую Зимнему дворцу «подвижность» форм. Но, несмотря на свой динамизм, дворец все же производит впечатление сооружения монументального, крепко «привязанного» к земле. Этому способствуют прежде всего крупные габариты здания, плотная масса составляющих его объемов, весомая материальность которых особенно хорошо ощущается у подножия стен. Однако при восприятии здания издалека мотив движения его форм, их грациозная легкость становятся доминирующими. Такое контрастное взаимообогащение свойств архитектурной композиции для барокко очень характерно.

Идея архитектурно организовать обширное пространство к югу от дворца родилась еще у Растрелли. Однако реализовать ее он не успел, и проект планировки большой парадной площади перед царской резиденцией несколько

позже разработала «Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы», главным архитектором которой был А. В. Квасов. Именно по его предложению было решено придать площади криволинейную в плане форму. Западная ее часть (примыкающая к Невскому проспекту) была застроена к началу 1780-х гг.: по проектам архитектора Ю. М. Фельтена здесь возвели три однотипных особняка с портиками в первых этажах. Восточная же сторона площади осталась неурегулированной; застроенная небольшими невзрачными домами, она представляла собой продолжение правой стороны Миллионной Луговой улицы (позднее ул. Герцена, ныне Большая Морская ул.), подходившей к площади как бы по касательной к ее криволинейному контуру.

Решительная реконструкция Дворцовой площади была осуществлена К. И. Росси в связи со строительством крупного административного здания, предназначенного для Генерального (или Главного) штаба русской армии и двух министерств — иностранных дел и финансов. В состав западного крыла этого громадного здания вошли перестроенные в соответствии с общим замыслом дома, проектировавшиеся Фельтеном.

Главный штаб, стоящий «лицом» к Зимнему дворцу, является весьма характерным памятником классицизма — стиля, эстетика которого почти во всем противоречила барокко. Но Росси удалось добиться ощущения абсолютной согласованности его творения с барочным обликом Зимнего дворца, что и позволяет считать Дворцовую площадь ансамблем. Среди приемов, использованных в композиции Главного штаба и способствовавших достижению такого результата, очень существенную роль играет криволинейная форма плана здания. Благодаря упругому изгибу фасада архитектура Главного штаба и приобрела те ярко выраженные динамические свойства, которые позволили композиционно сблизить произведение Росси с Зимним дворцом. В то же время изменчивые, сложные по пластике массы дворца и строгие формы Главного штаба различны по характеру динамики и выражают самостоятельные архитектурные темы, соответствующие художественным идеалам своего времени. Обращенный на площадь фасад Зимнего дворца —



это стихия безостановочного «волнообразного» движения, лишенного четко выраженного организующего центра. Наоборот, композиция Главного штаба подчинена ясному «регулирующему» началу: развиваясь от центра к крыльям, она достигает максимума эмоциональной напряженности в свободном взлете триумфальной арки, под которой на площадь в точности по оси симметрии дворца выходит Большая Морская улица. Арка воспринимается как смысловой центр всей площади, превращающейся в мемориал, посвященный памяти победы в Отечественной войне 1812 г. В то же время арка является и очевидным композиционным центром площади, способствующим ясной организации ее пространства, что и придает этому пространству классическую законченность. Так, соединив в своем произведении мотивы движения и покоя, непрерывности и завершенности, Росси добился гармонии различных по стилю форм.

Достижению той же цели помогают и другие приемы, использованные зодчим-классицистом. Например, фасады Главного штаба, как и дворца, разделены на два яруса, близкие друг другу по высоте. Горизонтالي междуэтажных и венчающих карнизов, охватывая площадь, тоже подчеркивают целостность пространства. Однако трактованы ярусы Главного штаба и Зимнего дворца по-разному, и это связано с различием эстетических принципов барокко и классицизма. Ярусы дворца равнозначны, тогда как в здании Главного штаба первый ярус трактуется как надежное основание, несущее верхние этажи, объединенные ордером. Декоративные колоннады Главного штаба, немногочисленные, но сочные по пластике детали, скульптура арки вносят в классически строгую, уравновешенную композицию Главного штаба черты праздничной яркости, перекликающиеся с архитектурой дворца.

Арка Главного штаба — один из шедевров синтеза искусств в русском классицизме. Скульптурные композиции, созданные по эскизам К. И. Росси известными мастерами ваяния С. С. Пименовым и В. И. Демут-Малиновским, убедительно раскрывают тему триумфа, торжества и ликования по случаю победы, одержанной народом в смертельной схватке с врагом. Великолепным завершением арки является изо-

бражение колесницы Победы с шестеркой коней, эффектно воспринимающееся на фоне неба. Эта скульптурная группа может выглядеть по-разному в зависимости от ракурса, в котором мы ее рассматриваем. При фронтальном обзоре она кажется торжественно спокойной, величавой, как само здание. Но при взгляде сбоку, когда особенно остро чувствуется динамизм гигантской параболы Главного штаба, скульптурная композиция словно преобразуется, приобретает стремительность, наполняется энергичным движением.

Подобно арке Главного штаба, Александровская колонна, получившая свое название по имени императора Александра I, в период правления которого и была одержана победа над армией «двунадесяти языков», тоже выражает в пространстве площади триумфальную тему. В композиции колонны воспроизведен традиционный тип мемориального сооружения, рожденный эпохой античности. Точное определение местоположения колонны, удачный выбор абсолютных размеров и пропорций монумента позволили О. Монферрану добиться в данном случае превосходного результата: колонна не только органично вошла в уже сформировавшийся ранее ансамбль, но и приняла на себя роль совершенно необходимого ему композиционного «стержня».

Фасад здания Штаба гвардейского корпуса, расположенного на восточной стороне Дворцовой площади, разделен, подобно Главному штабу, на два яруса, первый из которых решен как пьедестал, а второй представляет собой колоннаду из двенадцати ионических трехчетвертных колонн (в деталях близких ордеру Эрехтейона). Однако, в отличие от соседнего сооружения, колоннада Штаба гвардейского корпуса не фиксирует центр фасада, а распространена фактически на всю его длину. Это дает возможность нейтрализовать композиционную роль здания в ансамбле площади и создать вместе с тем естественный переход от Главного штаба с его обширными поверхностями стен, не обработанных ордером, к сложной многоколонной композиции дворца.

На западе пространство Дворцовой площади переходит в столь же большую площадь перед главным фасадом Адмиралтейства, а та, в свою очередь, смыкается с Сенатской площадью, широко раскрытой к Неве. Так возникает уни-

кальный ансамбль трех центральных площадей Петербурга, в котором грандиозный размах и величавость сочетаются с поистине классической четкостью и ритмически ясной организацией пространства.



### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

#### ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

1. Ваше определение архитектуры как искусства.
2. В чем заключается «двуединая» природа архитектуры?
3. Что такое «триада Витрувия»?
4. Какие виды архитектуры вы можете назвать?
5. Что такое «микрорайон»? Если вы живете в районе новостроек, перечислите здания разных типов, находящиеся в вашем микрорайоне.
6. Из каких частей состоит здание?
7. Что такое «ордерная система»? Дайте определение ордера.
8. Назовите наиболее характерные элементы, по которым можно отличить друг от друга разновидности ордерной системы.
9. Что такое «арка» и «свод»? Чем они отличаются друг от друга?
10. Изобразите на бумаге или на экране монитора схему цилиндрического свода и его частей (распалубки, лотки).
11. Что такое «композиция» в архитектуре? Из каких элементов она может состоять?
12. Что такое «метр» и «ритм» в композиции? В чем их отличие друг от друга? Приведите примеры метрических и ритмических рядов в архитектуре.
13. Что вы можете сказать о роли цвета в архитектуре? Приведите несколько примеров использования цвета в композиции зданий.
14. Что такое «тождество», «нюанс» и «контраст»? Проиллюстрируйте эти понятия примерами из архитектуры.
15. Сравните симметричные и асимметричные композиции в архитектуре. В чем состоят их художественные отличия друг от друга?

#### ДЛЯ СТУДЕНТОВ

1. Почему архитектуру называют «созидательным искусством»?
2. В чем заключается разница между общением людей с произведениями архитектуры и другими видами искусства?
3. Чем определяется роль архитектуры в жизни общества?
4. Что такое «архитектурный проект»? Через какие стадии проходит процесс архитектурного проектирования?
5. Расшифруйте понятие «архитектурная графика». Какие образцы архитектурной графики вам известны (по публикациям или из числа находящихся в музеях)?

6. Что такое «функция»? Какие функции выполняют здания и сооружения? Назовите несколько примеров.
7. Каково ваше представление о синтезе искусств? Приведите примеры синтетических произведений искусства.
8. Дайте определение «архитектурного ансамбля». В чем состоит его отличие от комплекса зданий?
9. Петропавловская крепость — комплекс или ансамбль? Дайте обоснование применения в этом случае того или иного термина.
10. Приведите примеры композиций разного вида (объемная, плоскостная, линейная и т. д.).
11. Какие системы планировки зданий вы знаете? Приведите соответствующие примеры.
12. Что такое «архитектурный стиль»? Сформулируйте ваше определение.
13. Какие архитектурные стили вам известны? Дайте краткую характеристику одного из них.
14. Оцените основные различия между барокко и классицизмом.
15. Назовите наиболее значительные памятники русского классицизма из числа находящихся в Москве, Петербурге или в других городах страны.



### ЗАДАНИЯ

1. Покажите роль масштаба в архитектурной композиции (на примере зданий Академии наук и Кунсткамеры в Петербурге).
2. Сравните композицию Смольного монастыря и Смольного института как характерных памятников барокко и классицизма.
3. Рассмотрите особенности использования ордера в композиции Казанского собора в Петербурге. Какие произведения монументальной скульптуры входят в эту композицию?
4. Охарактеризуйте здание Адмиралтейства в Петербурге как памятник градостроительного искусства и пример синтеза искусств эпохи классицизма.
5. Покажите разницу в трактовке ордерных форм в архитектуре барокко и классицизма (на примерах Зимнего дворца, зданий Главного штаба и Адмиралтейства).
6. Проследите динамику перехода от барокко к классицизму на примере зданий Государственного Эрмитажа.
7. Выполните сравнительный анализ выбранных вами высотных композиций в архитектуре Москвы и Петербурга.
8. Проанализируйте различные приемы организации пространства на примерах интерьеров Зимнего дворца и зданий Эрмитажа.
9. Дайте характеристику ансамбля Марсова поля в Петербурге, обратив внимание на сочетание в нем памятников различных эпох.
10. Сравните структуру генеральных планов Москвы и Петербурга.

**ЭТО ЗАГАДОЧНОЕ ДПИ:***Структура художественного образа произведения декоративно-прикладного искусства*

Если живопись, скульптура, архитектура, графика — виды искусства довольно легко определяемые, то в том, что называют декоративно-прикладным искусством (ДПИ) много неясного, спорного, загадочного. Что это такое? Почему так сложно называется? Что из мира вещей является искусством, а что обыденными бытовыми предметами? Многие вещи могут нравиться, но как разобраться в их действительных достоинствах? Почему одни сосуды, вазы, ковры, мебель, костюмы и прочее с трепетом и гордостью хранят в музеях, а другие с презрением называют «китчем», «безвкусицей», «дешевкой» и с легкостью избавляются от них? Почему старые вещи кажутся уродливыми, а старинные прелестными? Что такое мода, стиль, стилизация? Какова природа художественного образа предмета? Как верно воспринимать, понимать и оценивать произведение ДПИ?

Попытаемся разобраться в этом.

**ИСТОРИЯ. ПОНЯТИЯ. ТЕРМИНЫ**

Человек на Земле живет в условиях как естественной, так и искусственной среды. Естественная среда изначально, это — сама природа, а искусственная — уже результат деятельности людей. Многовековая активная человеческая деятельность сильно видоизменила и потеснила природную среду. Оценка этого явления — особая проблема, мы же сейчас обратим свое внимание на другое.

Дитя Природы — Человек, начав осваивать окружающую его действительность, пытался найти способы и создать приспособления для обеспечения своей жизни. Пробуя разные природные материалы (камень, дерево, глину, кожу, траву, руду и т. д.), человек исследовал их свойства и определял для себя полезные. Используя их, он строил себе жилища, изобретал орудия труда, охоты, быта. Определелись основные сферы сущностно значимые в жизни человека. Это — жизнь, отношения, общение с ближайшей средой — живой и неживой природой (субъектно-объектные отношения), с себе подобными — с людьми (межличностные отношения) и с таинственным, неосязаемым, духовным миром (надличностные отношения). Пытаясь осознать, освоить эти сущности, человек исходил из своих же возможностей и способностей и наделял их человеческими свойствами — волей, умом, способностями, чувствами. Происходило как бы «очеловечивание» ближайшей природной среды. Земля, звери, звезды, деревья, ветер, солнце, дождь и т. д. обретали конкретную «человеческую» образность и становились «ближе» в общении. Человек учился соотносить и себя с тайнами мира, стремился выразить необъяснимое. Он идеализировал, символизировал, аллегоризировал явления. Магия обрела тайную и сильную власть над человеком, и он осваивал формы общения с нею.

«Помощниками», «посредниками» во всех сферах общения человека становились либо природные объекты, которые человек использовал для этого, либо создаваемые им предметы. Определенное отношение с ближайшей средой выражалось в создании орудий охоты и труда. Определенное отношение с себе подобными закреплялось в изготовлении предметов быта и в таких формах деятельности, как раскраска и татуировка тел, создание наскальных, пещерных росписей, которые были видны и воспринимаемы другими людьми. Определенное отношение с таинственным миром, требующим своего обнаружения, происходило через создание особых предметов — символов ритуального назначения (*греч.* symbolon — предмет, служащий условным обозначением какого-либо образа, понятия, идеи; *лат.* ritualis — обрядовый). Причем значимые границы

между создаваемыми людьми предметами и «посредниками» были относительными, поскольку цель и ценность их все равно исходили из человека и обращались к нему же. Человек задумывал суть предмета, создавал и приспособлял его для себя и своих целей, а предмет «помогал», «служил» человеку, и они вместе добивались реализации этих целей.

Вот, например, представим себе такую историю. Человек набрал в кувшин воду из источника (кувшин «взял» у природы какой-то объем воды). Человек принес кувшин с водой в жилище (кувшин «переместил» воду от источника и «хранил» ее для человека). В жаркий день человек сам утолил жажду и протянул кувшин с водой другому человеку (кувшин «отдал», «поделился» с людьми влагой). Напившись воды, оба человека удовлетворенно и благодарно улыбнулись друг другу и ласково погладили или дружески похлопали кувшин по бокам. Но вот установилась жара, наступила засуха, источник высох, кувшин опустел. Изможденные люди вновь и вновь заглядывали в кувшин с надеждой отыскать там хоть каплю воды... Они смотрели на небо и молили духов о дожде. Небеса «не хотели слышать» их мольбы. Один из людей, отчаявшись, разбил пустой кувшин, считая и его виноватым... Но вот прошла засуха, земля хорошо увлажнилась. А набрать воды человеку не во что. Пошел человек к реке, взял влажной глины и начал делать новый кувшин. Каким же тот должен теперь стать? Может быть, прежняя история произошла из-за того, что старый кувшин был плохим посредником, не «умел просить» у природы воды? Или он был за что-то «обижен» на своего хозяина? И решил человек сделать кувшин лучше прежнего, вместительнее, наряднее, а на боках его обозначить знаки — символы, обращенные к природным силам, ведающим водою, так, чтобы уже и сам кувшин «молил» богов о воде для человека.

Вот так, в одном предмете и выразились все формы отношения человека — с природой, с людьми, с богами, да и с самим предметом.

Итак, создавая предметы, необходимые для удовлетворения своих насущных нужд, человек при этом всегда стре-

мился одновременно удовлетворить и свои эстетические потребности, придавая форме и поверхности изделий особую привлекательность, и свои духовные потребности, наделяя образы форм и узоров магическим смыслом. На рукотворных изделиях стали появляться «украшения» (на глиняных продавливались, на костяных процарапывались, на деревянных прорезались или прожигались различные узоры), а многим формам изделий стали придаваться «изобразительные» (подобные, похожие) очертания тел животных и человека.

Во всех краеведческих и исторических музеях экспонируются сохранившиеся древние предметы утвари или их фрагменты. Они украшены простейшими узорами из точек, черточек, кружочков, квадратиков, крестиков, треугольников, спиралей и пр. Древние люди не только эстетизировали эти узоры, но придавали им особые смыслы. Рядом со специально утилитарными предметами (*лат.* *utilitas* — выгода, польза) создавались и специально ритуальные, функция которых (*лат.* *functio* — обязанность, назначение, роль) — сопровождать какое-либо обрядовое действие (мольбу, защите, призыв, клятву, благодарение и т. п.), форма их должна была обозначать что-либо, а декор выражать особый смысл. Так появились ритуальные скульптуры, амулеты, сосуды и прочие предметы. Общение с ними и восприятие их вызывало сложные образы, ассоциации, аллюзии (*лат.* *associatio* — соединение, связь; *фр.* *allusion* — намек).

Узоры на бытовых предметах и символика на ритуальных уже в эпоху неолита все явственнее обретали локальные местные особенности, по которым можно отличать памятники неолита Египта от неолита Двуречья, неолит Японии от неолита Европы, неолит Сибири от творчества первобытных племен Африки. Повседневная трудовая жизнь людей и складывавшиеся обрядово-культурные традиции уже в первобытном обществе заложили основу возникновения, развития и выделения ремесла в самостоятельную отрасль их жизнедеятельности. Появились мастера: горшечники, оружейники, швеи и др. Труд их был жизненно необходим современникам и обеспечивал разнообразные нужды.



Но среди ремесленников всегда выделялись наиболее умелые, искусные, изделия которых нравились больше и ценились особенно высоко. Таким мастерам заказывали исполнение изделий повышенной художественности, и те становились предметами любования и роскоши, украшением жилища или святилища. Творчество этих мастеров превращало их обыденный промысел в художественное ремесло. Талант умельцев вызывал поклонение, а сами мастера приравнивались к полубогам и жрецам и были особо почитаемы.

Две цели — польза и красота — в лучших из создаваемых предметов находили убедительную гармонию. Памятники древних цивилизаций — Месопотамии, Ассирии, Древнего Египта, Древней Греции, Древнего Рима демонстрируют высокую искусность мастеров: кузнецов, ткачей, гончаров, стеклоделов, ювелиров, резчиков по дереву, кости, камню. Мы и сегодня восхищаемся их созданиями в музеях.

Древняя Греция периода создания и развития городов-полисов осуществила перевод духовной ценности культуры человечества с позиций «украшательства» предметного мира и служения силам природы на исключительность и богоподобие человека, на воспевание его красоты, силы духа и ума. Это вызвало окончательное выделение и бурный расцвет самостоятельных изобразительных искусств — живописи, скульптуры, архитектуры. Боги изображались в образе прекрасных людей, а люди — прекрасными, как боги.

Феномен универсальности античного классического искусства (*лат.* *anticus* — древний; *classicus* — образцовый) проявился не только в скульптуре и живописи, но особенно в художественном ремесле: в керамике — создании совершенных форм и богатой росписи сосудов, в глиптике — резьбе на драгоценных и полудрагоценных камнях, в корoplastике — создании терракотовых статуэток, в бронзовом литье, в чеканке золотых и серебряных монет, в ювелирном деле, в ткачестве и пр.

В городах-полисах, расположившихся в результате колонизации берегов Малой Азии, Италии, Причерноморья и дельты Нила на прибрежных землях огромной протяжен-

ности, греческая культура не только распространяла свое влияние, но и сама впитывала художественные особенности местной первобытной варварской среды и достижения высокоразвитых древневосточных царств. Так осуществлялось взаимовлияние и взаимообогащение культур, происходило освоение новых секретов мастерства, совершенствование умений. Пышная орнаментальность искусства народов Востока отразилась и в творчестве греческих мастеров, в так называемых «ориентальных» (восточных) мотивах, которые обогатили художественное содержание их ремесленных изделий.

Развитие общественной культуры в Древней Греции вызвало небывалый подъем мастерства ремесленников. С новым демократическим укладом жизни в полисах архаической Греции связано и явление, прежде неведомое античному миру, — подписи ремесленников на своих работах, что свидетельствует не только об осознании ими собственного гражданского достоинства, но и о высоком общественном статусе творцов. Афинские гончары, населявшие предместье Керамик в VI–V вв. до н. э., — оставили горделивые надписи на вазах: «Амазис сделал», «Экзекий сделал и расписал меня», «Эвтимид, сын Полия, расписал, как Евфроний никогда бы не смог!» и многие другие. По найденным археологами, чудом сохранившимся, подписным вазам можно представить себе творческие портреты художников-керамистов и характер продукции их мастерских — Евфрония, Экзекия, Ксенофанта, Дуриса, Мидия, Ахилла и других (VI–V вв. до н. э.). Автографы на сиракузских монетах второй половины V в. до н. э. знакомят нас с именами прекрасных резчиков штемпелей — Фригиллом, Эйванетом, Кимоном, Эвклидом.

Шедевры древнегреческого художественного ремесла и сегодня сохраняют значение недостижимого совершенства. (ил. 1, 2).

Пышный расцвет художественного ремесла в эпоху Римской империи, включавшей в себя территории провинций от Британии до Южной Африки и от Гибралтара до Инда, был обусловлен общими благоприятными для этого социальными и демографическими условиями в жизни ан-

тичного общества. Они также привели к взаимообогащению, ассимиляции и синтезированию наследия эллинистических традиций в искусстве и местной творческой инициативе ремесленников разных областей империи. Это же время отмечено открытием множества технических новшеств, специфических для эволюции ремесленного производства. К таковым относятся такие упрощавшие и удешевлявшие технологию новшества, как освоение стеклоделами техники выдувания через трубку и использование форм для тиражирования тонкостенных стеклянных изделий, применение керамистами способа формовки в матричные формы, внедрение в ювелирное дело прокатного валька, позволявшего добиться тончайших листов «сусального золота». Все эти и другие технологические новшества, с одной стороны, позволили развернуть небывалое ранее массовое производство утвари, а с другой — расширили художественно-выразительные возможности творчества в разных материалах. Произошли изменения и в организации самого ремесленного дела, в его специализации и разделении труда. Так, ремесленники, работавшие с бронзой, делились на самостоятельные цеха мастеров ваз, канделябров, фонарей, шлемов и щитов. Ювелиры стали специализироваться в разных областях производства: «аннулярии» изготавливали перстни, «геммарины» резали геммы, кроме того, были мастерские модельщиков, литейщиков, позолотчиков, чеканщиков и т. д. Такое разделение труда также способствовало разворачиванию массового ремесленного производства и обеспечению бытовых нужд широких слоев населения (ил. 3, 4).

Эти тенденции получили свое дальнейшее развитие в художественной жизни Византии и средневековой Европы.

Новая религия — христианство — выделила Бога из людей, провозгласила его житие, страдания, веру, образ его за идеал для человека. Евангелисты взялись описать жизнь, учение и деяния Христа и его апостолов, а христианское искусство должно было доказывать бытие Бога и показывать его земной образ. Влияние церковной идеологии наложило печать на всю культуру Средневековья, а из дошедших до нашего времени предметов большинство составляют вещи, связанные с религиозным культом. Глав-

ными заказчиками выступали церкви, соборы, монастыри, а строители и ремесленники объединялись в цеха и гильдии, налаживая совместное ремесленное производство для обслуживания церковного и городского строительства.

После падения Римской империи многие художественные ремесла утратили свою интенсивность и качество, но получили развитие новые виды — витражи, эмали, кованный металл, ковроткачество, резьба по кости, камню, дереву и др. (ил. 5, 6).

На раздробленных землях средневековой Европы (в небольших самостоятельных государствах, княжествах, городах) создавались в народном творчестве свои неповторимые черты, что обусловило зарождение и развитие национальных традиций в ремеслах. Созданные в те времена великолепные изделия стали предметами гордой памяти народов.

В эпоху Возрождения вновь наступает расцвет всех видов художественных ремесел в теснейшей связи с развитием архитектуры, живописи, скульптуры. Идеи гуманизма, почерпнутые из античности, вновь поставили в центр внимания гармонично развитую человеческую личность, силу духа, разума и красоты человека. Своеобразное преломление эти идеи нашли в художественном ремесле, в его пластических и изобразительных мотивах, в разнообразии предметов. Это сказалось и в том, что художественное ремесло обрело преимущественно светский характер. Высокохудожественными создавались и обиходные предметы для знати, и декоративные изделия для украшения богато убранных интерьеров домов, соборов, монастырей (ил. 7, 8).

Многие знаменитые художники Ренессанса создавали наряду с замечательными произведениями живописи, графики, скульптуры и образцы декоративных изделий. Так, Леонардо да Винчи расписал удивительной красоты деревянный щит с изображениями фантастических существ. Он же явился постановщиком и художником костюмов и декораций к представлению «Рай» по случаю бракосочетания герцогини миланской Изабеллы. Рафаэль создавал карты для ткачества шпалер, Дюрер рисовал эскизы торжественных подарочных кубков, Гольбейн занимался чеканкой

по золоту... И относились они к этим работам с той же серьезностью, душевностью и ответственностью, как к любому своему художественному творчеству.

В это время переживали расцвет: мебельное производство, художественное стеклоделие, керамическое (майоличное) производство, шелковое ткачество и вышивка, изготовление бархата, серебряной и золотой парчи, производство зеркал, искусство глиптики, ювелирное и эмальерное дело, шитье кружев, производство изделий из кожи, кости, дерева и т. д.

История сохранила многие имена прославившихся своим творчеством итальянских мастеров эпохи Возрождения. Некоторые из них здесь хотелось бы назвать. Гранильщик Бернард Буанталенти (из Флоренции) создавал большие вазы и сосуды из драгоценных и полудрагоценных камней для убранства дворцов рода Медичи. Флорентийский золотых дел мастер Джованни Биливерто искусно обрамлял драгоценные камни в золотые оправы, а Бенвенуто Челлини (также из Флоренции) прославился созданием богато декорированных золотых изделий — оружия, скульптурок, предметов для сервизов. Он был приглашен Франциском I — знаменитым королем-меценатом — и работал при его дворе. Известны имена майоличных дел мастеров: Никола Пеллипарио (из Кастель-Дуранте) и его сына Гвидо Дурантино (имевшего мастерскую в Урбино). Они создавали расписные майоличные сервизы и серии декоративных блюд (ил. 9). Андреа делла Роббиа (из Прато) изготавливал скульптурно-расписную керамику для убранства церквей, монастырей, госпиталей Тосканы (ил. 10). Майоличные живописцы Бальдассаре Манара (из Фаэнца) и Джордже Андреоли (из Губбио) расписывали подарочные и свадебные блюда. Мастерская семейства Эмбриаки в Венеции прославилась изготовлением резных изделий из кости. Венецианец Алессандро Леонарди отливал в бронзе многофигурные рельефные композиции. Известны его фигурные накладки и цоколи для мачт кораблей с изображениями морских божеств. А бронзолитейщик из Падуи Андреа Риччо достиг высочайшего мастерства, которое проявил при создании уникального 4-хметрового канделябра для церкви Сант-Антонио... И мно-

гие, многие другие мастера, чьи произведения составляют гордость городов и музеев мира.

Постоянное усовершенствование мастерства ремесленников и повышение художественных качеств изделий привело к постепенному выделению из ремесла декоративного искусства как высшей формы художественного творчества мастеров-ремесленников (*лат. decor* — прекрасный, выдающийся, достойный) (ил. 11, 12).

В эпоху Возрождения уже возникла явная дистанция между народным ремеслом, ремесленным производством и профессиональным декоративным искусством. Декоративное искусство ориентировалось не столько на бытовые потребности, сколько на эстетические, религиозные, светско-церемониальные запросы людей.

Так и развивались рядом два пути, направления в предметно-созидательной деятельности людей — ремесло и декоративное искусство, качественно различные в том, что ремесло стремилось к техническому совершенству (к универсальным технологиям и серийному производству), а декоративное искусство — к идеальной красоте (к уникальному творчеству художников) (*лат. unicus* — единственный в своем роде, исключительный). Правда, эти пути постоянно пересекались, что обогащало и одно, и другое, и человеческую культуру в целом. Ремесленные династии стран Востока, средневековые цеха, ренессансные боттеги, народные промыслы, художественные мануфактуры разных стран пополняли мировую сокровищницу декоративного искусства.

Но декоративное творчество людей не ограничивалось только созданием красивых предметов, оно проявлялось и в оформлении всей материальной предметно-пространственной среды, в привнесении в нее художественно-образного содержания. Это — художественное убранство архитектурных сооружений, оформление религиозных мистерий и светских праздников, создание театральных декораций, музейно-выставочных экспозиций, книжной и рекламной продукции и многого другого. Развитие этих направлений декоративного творчества привело к формированию самостоятельных видов декоративного искусства: монументаль-

но-декоративного, театрально-декорационного, оформительского искусства (ил. 13).

Что же касается традиций создания бытовых художественных предметов, то этот процесс разворачивался в направлениях, описанных нами ранее. Дальнейшее общественное развитие труда и рыночных отношений, механизация мануфактурного, фабричного, заводского промышленного производства привели к механическому тиражированию продукции, к стандартизации ее вида и, в связи с этим, к потере эстетической ценности многих товаров массового изготовления. Против такого негативного явления в конце XIX вв. страстно выступали художники, архитекторы, писатели — Джон Рескин, Уильям Моррис, Чарльз Р. Эшби, А. ван де Вельде, Э. Галле и другие. Они предлагали свои решения для сближения промышленного производства и искусства, как в публицистических выступлениях, статьях и книгах (англичане Дж. Рёскин и У. Моррис), так и в непосредственной практике на существующих предприятиях и во вновь организуемых фирмах и художественно-ремесленных школах (бельгийский архитектор А. ван де Вельде и французский художник Эмиль Галле, ювелиры Фаберже и Картье и др.).

Технический прогресс в эпоху капиталистического производства привел к еще большему разделению труда, к отрыву технологии создания предмета от задач его художественного оформления. Забота о пользе и красоте, о функции и декоре, о способах создания формы предмета и его художественного образа стали уделом разных специалистов. Инженеры и технологи решали вопросы организации производственного процесса, его экономической выгоды, функциональной универсализации выпускаемых изделий. Они определяли основные свойства предмета, параметры и характер его формы («тела»), а затем художники должны были украсить эту форму («вдохнуть душу»), что осуществлялось росписью тканей, фарфоровых, деревянных, эмалированных изделий, машинной и ручной вышивкой белья, инкрустацией мебели, гравировкой стеклянной и металлической посуды, дополнительной ручной обработкой штампованных ювелирных изделий и т. п. Творчество художников

стало как бы «прикладываться» к готовому производственному продукту. Такой прикладной метод художественного оформления промышленных изделий и послужил поводом к появлению термина **ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**.

Со временем этим громоздким термином стали называть довольно широкую сферу предметно-художественной деятельности, включая: уникальное творчество художников, работающих с разными материалами и создающих произведения, выражающие их собственные эстетические интересы, произведения, выражающие интересы заказчиков, произведения, исполненные для выставок и музеев, для оформления архитектурных сооружений, ремесленное творчество народных мастеров. А также промышленное художественное производство типизированных изделий, предназначенных через заложенную в них художественную образность эстетизировать среду, окружающую человека в его частном и общественном бытии.

Естественно, что неудобность и неточность такого определения побуждали искусствоведов искать более подходящие термины. Предложений было много, но конкретика их охватывала лишь частности этого сложного явления: «народное искусство», «ремесленное искусство», «искусство бытовой вещи», «предметное искусство», «прикладное искусство», «промышленное искусство», «художественная индустрия», «дизайн» и другие.

В своем узком значении эти понятия позволяют выделить определенные разделы декоративного искусства, имеющие хоть и не ярко выраженные границы, но достаточно зримую специфику.

Так, «народное искусство» — это творческая художественная деятельность трудового народа по созданию и оформлению предметной и духовной среды народной жизни. Народное искусство связано с традициями родового строя, ориентировано на местное потребление, имеет коллективный характер, реализует утилитарные, эстетические и духовные функции, эстетизирует трудовые процессы, бытовой уклад, календарные и семейные обряды и является неотъемлемой частью народной жизни.



«Ремесленное искусство» — мелкое ручное, технологически несложное производство, обеспечивающее народный быт, требующее от ремесленника индивидуального личного мастерства и художественной одаренности. Ремесленное искусство — единство практического умения и художественного чутья мастера. Оно имеет индивидуальный характер. Но навыки, умения, секреты мастерства могут быть переданы мастером его сыновьям и ученикам или восприняты последователями, и уже их усилиями дополнены и развиты в традицию (*лат. traditio* — передача из поколения в поколение сложившихся обычаев, порядков, правил поведения). Ремесленники могли переезжать с места на место и перевозить с собой свое искусство и секреты, могли объединяться в артели и промыслы. Наиболее распространенными видами ремесла являются художественно-технологические процессы — гончарство, ткачество, вышивка, кружевоплетение, резьба, роспись, ковка, литье, гравировка, чеканка и другие.

«Промышленное искусство» — создание индустриальными способами типизированных изделий массового производства, обладающих художественным содержанием, а также тиражирование промышленным методом произведений искусства (художественное фарфоровое, стекольное, керамическое, ювелирное, текстильное, швейное, металлолитейное производство, художественная полиграфия и др.).

«Дизайн» (*лат. designare* — обозначать, определять значение; *англ. design* — рисунок, проектирование) — особый метод проектирования, заключающийся в определении функции создаваемого объекта, в решении всех требований его изготовления: формальных, концептуальных, утилитарных. Дизайн — метод проектирования, при котором предмету придаются качества красоты, экономичности, повышенной функциональности, физиологического и психологического удобства, четкой социальной ориентации. Как опыт специального системного проектирования дизайн появился на рубеже XIX–XX столетий и в России развивался под названием «производственное искусство». В настоящее время дизайн определяется как основной метод создания всей материальной и социальной среды, окружающей

человека (архитектурно-средовой, промышленный, графический, информационный, концептуальный дизайн).

Об этом интересно и нужно знать, но при рассмотрении конкретного произведения, при восприятии его художественного образа все это имеет небольшое значение.

### ОБРАЗ

Посмотрите на предметы, оказавшиеся у вас перед глазами, — на стол, лампу, вазу, полку с книгами, часы, подсвечник, картинку в рамке... Сосредоточьтесь на рассмотрении чего-нибудь, например вазы. Вы почувствуете, что она «входит» в ваше восприятие, сообщая о себе многое. Вы одновременно воспринимаете ее форму, размер, материал, цвет, декор, характер поверхности... И у вас сразу складывается некое впечатление, некий образ, который вам симпатичен (*греч.* *sympatheia* — влечение, внутреннее расположение), нравится вам или неприятен чем-то. Порой это кажется необъяснимым. Причем часто бывает, что вещь со временем нравится все больше или, наоборот, начинает неприятно раздражать. В чем же дело? Ведь ваза не меняет своих свойств, значит, образ ее меняется в нас самих и зависит от каких-то важных обстоятельств.

Ваза, игрушка, стул, ковер, нож, шкатулка, зеркало в резной раме, ..., да что угодно — это материальные предметы, которые были кем-то задуманы и созданы. Они вобрали в себя, воплотили в себе идею, чувства, желания, умения создателя. Они материальны, реальны в пространстве и времени. Они фиксируют в себе множественную информацию о разном — об авторе, о времени создания, о свойствах материала, о способе и качестве делания и о многом другом. Эта информация может быть воспринята, считана зрителем с разной степенью объемности и достоверности. Так встречаются объективная сущность предмета и субъективная сущность зрителя, а в эпицентре этого столкновения возникает образ.

Итак, образ — это некая психологическая целостность, некое духовное образование, которое возникает в сознании человека при непосредственном (актуальном) восприятии какого-либо явления (образ восприятия) или при представ-

лении, вызванном сведениями из долговременной памяти (образы представлений) или сформированным творческой фантазией (фантастические образы). Образ — это субъективная картина мира, его фрагментов, его объектов, его сущностей. Образ как психологическая субстанция имеет свою структуру, иерархию ценностей и приоритетов. Его свойства зависят от многих факторов, исходящих от самого субъекта, других людей, пространственного окружения, особенностей времени и, конечно же, от свойств воспринимаемого объекта (субъективные и объективные составляющие образа).

Чтобы образ был художественным, необходимы, по крайней мере, два обстоятельства: первое, чтобы в самом предмете создателями были заложены художественные качества, и второе, чтобы зритель обладал художественными способностями восприятия.

Что здесь понимается как художественное?

В произведении — это выражение эстетически-творческого отношения автора к действительности через выбор изобразительно-выразительных средств, через конкретно-чувственные и идейно-смысловые характеристики формы и содержания предмета. У зрителя — это способность к чувственному восприятию пространственно-пластических и цветовых форм, а также идейно-смысловой сути произведения в целостном единстве его формы и содержания.

Если объект лишен художественных качеств (например, деталь мотора автомашины, поливочный шланг, швейная игла... и многое другое), то художественно одаренный зритель может наделить его собственными фантазиями, а возникающие образы могут стать художественными, однако они не будут адекватны действительности, не будут соответствовать сути объекта, не будут реалистичны.

Если же высокохудожественное произведение искусства рассматривается зрителем с неразвитыми художественными способностями, то сущностное содержание произведения может так и не раскрыться для него всей полнотой красоты и смысла, а образы восприятия будут скудными, искаженными.

При восприятии произведения искусства зритель всегда находится в состоянии взаимодействия с ним, в состоянии

внутреннего диалога — сотворческого восприятия. Наиболее полноценным оно может быть при более глубоком переживании и осмыслении всех составляющих и корректирующих факторов. Восприятие — это погружение в образ. При восприятии происходит «снятие», «считывание», «выбирание», «раскодирование» информации на разных уровнях. Это — соединение с чувственно-смысловой сутью произведения. Художественное восприятие — увлекательнейшее занятие, развивающее нашу душу, дающее простор нашим чувствам и фантазиям, это акт творческий.

Как отмечалось, художественный образ идеален (т. е. мысленен) и динамичен (т. е. подвижен и изменчив, зависим от многих регулирующих факторов). Восприятие произведения, созданного творчеством художника и обособленного от него, существующего в определенных пространственно-временных условиях, — сложная реальность. Художественный образ произведения формируется в сознании зрителя сначала на основе зрительных ассоциаций (ил. 23, 24, 25) и подвергается метаморфозам в зависимости от различных цепочек ассоциативных связей, в зависимости от индивидуального опыта, знаний, чувств, ощущений зрителя, от стимула интересов, от предварительных установок и первых эвристических оценок, от потока информативных сведений, от чужого мнения и многого другого.

Какие же факторы формируют и корректируют художественный образ произведения декоративно-прикладного искусства? (Для экономии места заменим длинное название — декоративно-прикладное искусство на ДПИ.) Попробуем здесь определить, рассмотреть, выделить и проанализировать природу основных составляющих этот образ.

К сожалению, описание чего-либо может быть только последовательным и дискретным (*лат.* *diskretus* — состоящий из отдельных частей, разделенный), но природа ДПИ и процесс восприятия — синкретичны (*греч.* *synkrētismos* — нерасчлененность). При восприятии видение, узнавание, чувствование, переживание, понимание — все происходит одновременно, что практически невозможно передать словами. Здесь и кроется главная трудность нашей задачи.

## ФОРМА И ФУНКЦИЯ

Итак, мы смотрим на предмет, видим его целиком и воспринимаем целостно. Сразу же возникает какое-то первое впечатление, которое складывается в потоке наших чувственных реакций. Внимание зрителя захватывает форма предмета. Всем комплексом своих характеристик она настраивает наше восприятие. Ее объемы, конфигурация, пропорции сразу начинают «лепку» образа. Большая или маленькая, высокая или низкая, широкая или узкая — какая же? К тому же созданная человеком форма всегда чем-то похожа на существующие в природе, а это сразу устанавливает в нашем сознании ассоциативные связи, и с опорой на наш личный и генетический опыт в нас возникает соответственная психологическая реакция симпатии или антипатии. Изоморфизм (*греч.* isos — равный, одинаковый, подобный; morphè — форма) в декоративном искусстве лежит в основе образности форм. Мы часто усматриваем в формах сосудов то женские фигуры — явление антропоморфизма (*греч.* anthropos — человек), то фигуры животных — явление зооморфизма (*греч.* zoon — животное), то формы природы — каплю, яйцо, грибы, разные плоды, сучки, цветы и т. д., то геометрические формы — шар, конус, куб, цилиндр, пирамиду и т. д.

Степень изоморфизма может быть разная — только намек на форму-праобраз или очень похожее детально подробное воспроизведение. Узнавание и переживание первичного образа формы вполне определенно настраивает и окрашивает весь процесс художественного восприятия данного произведения.

Если форма изделия вызывает в памяти рассматривающего ее человека ассоциации положительные (образы приятные, нежные, стройные, красивые, упругие, цветущие, растущие, сильные, здоровые и т. п.), то и целостное восприятие такого предмета подчинится этим психологическим установкам. Если же форма напоминает образы антипатичные, болезненные, увядающие, надломленные, разрушающиеся, разлагающиеся и т. п., то и восприятие такого предмета будет соответственным.

Но и без похожести на что-то знакомое, без изобразительных элементов, сама по себе форма может восприниматься эмоционально как абсолютная художественная ценность. Образ формы может быть незнакомым, но очень привлекательным, если содержит в себе красоту материала, гармонию пропорций, изящество конфигурации.

Гармония пропорций заключается в верно найденном соответствии между отдельными частями предмета и в их соотношенности с целым. Чувственное восприятие гармоничной формы вызывает у зрителя восхищение и восторг. Однако форма, кроме видимых внешних своих параметров, раскрывает зрителю и многое другое. Конечно же, она объясняет собой смысл предмета, его назначение, его полезность.

Мы уже говорили ранее о двух ценностях произведения ДПИ — о красоте и пользе. Они взаимно пронизаны и взаимно связаны одними и теми же составляющими, а именно, можно говорить: о ПОЛЬЗЕ — материала, формы, конструкции, качества сделанности, декора изделия, включенности его в окружающую среду, и о КРАСОТЕ — материала, формы, конструкции, качества сделанности, декора изделия. Они взаимно обуславливают и выражают друг друга.

Практическая полезность предмета является его утилитарной функцией. Назначение предмета предопределяет выбор материала для его изготовления, а также его форму и размер. Все должно соответствовать требованиям жизненного обихода: материал должен быть подходящим по прочности, легкости или тяжеловесности, водо-свето-воздухопроницаемости, пластичности, красоте и пр.; форма должна быть удобной для пользования и приятной для зрительного восприятия; размер также должен быть удобным для пользования (для работы, хранения, подъема, перемещения, установки в доме или на улице). К примеру: материал, форма и размеры сосудов должны соответствовать объему и характеру хранимого продукта жидкого или сыпучего, намакающего или загустевающего, требующего проветривания или герметизации, и т. д.), а также не раздражать своим видом (материалом и формой) пользующегося ими человека.

Так, разнообразные утилитарные потребности людей, живших в Древней Греции, вызвали появление множества типов форм глиняных сосудов, соответствовавших этим нуждам. Посмотрим на них: *амфоры* — двуручные сосуды на устойчивых ножках служили для длительного хранения вина, масла, зерна; иногда их делали без ножки с конусовидным низом и закапывали в песок для предохранения от перегревания на солнце и от нежелательного воздействия его лучей (ил. 1); *кратеры* — широкогорлые устойчивые вместительные сосуды для смешивания вина с водой ставили на стол (ил. 2); иногда для охлаждения напитка туда опускали холодильники — *псиктеры*; *киафы* — черпаки для разлива вина, небольшие чаши с высокой удобной петлевидной ручкой; *килики* — чаши для питья конусовидные или широкие плоские на ножках и с двумя горизонтальными ручками, удобные для того, чтобы из них пить, ставить на стол или передавать из рук в руки; *гидрии* — сосуды для воды с двумя горизонтальными ручками по бокам для подъема и переноса; иногда — с тремя ручками (третья — сверху у горла) для удобства наполнения, переноса и переливания воды (с ними греческие девушки ходили к источнику за водой и носили их на голове); *ойнохои* — сосуды, имевшие горлышки с тремя сливами для удобства разлива вина за столом; *ольпы* — широкогорлые кувшины с одной ручкой использовались для хранения и разлива молока; *скифосы* — чаши для подачи пищи на стол, глубокие конусовидные с двумя горизонтальными ручками; бывали и без ручек в форме чаши-горшка с горлышком, которое можно было накрыть тканью и перевязать шнурком; *пифосы* — большие сосуды-бочки удобные для хранения зерна; *лекифы* — сосуды, удобные для хранения и разлива масла (они имели узкие горлышки и ручку, вертикально посаженную на плечико тулова); *ритоны* — ритуальные сосуды в форме головы жертвенного животного, удобные для возлияний; *алабастры* — подвесные сосудики для ароматических масел и духов с двумя ручками-петельками и с закругленным донышком (их носили на шнурках на шее или на поясе); и многие другие. Эти сосуды богато декорировались виртуозной орнаментальной и изобразительной росписью.

Наиболее часто встречаются в раскопках на территории Древней Греции и ее колоний около двух десятков типов форм сосудов, но в целом их насчитывается во много раз больше. Однако далеко не все из них можно определить как произведения искусства, многие так и остались домашней утварью без претензий на эстетическое переживание зрителя. В чем же тут дело? Да в том, что изготовление их не было по сути художественным; форма их оказалась или не очень удобной, или не очень выразительной, пропорции недостаточно гармоничны, декор неуместен, не соотнесен с формой, неудачно исполнен, что-то оказалось чрезмерным, а что-то недостаточным...

Там, где создатель в выборе материала, размера, характера формы руководствуется принципом соответствия, а именно принципом НЕОБХОДИМОСТИ и ДОСТАТОЧНОСТИ (одним из важнейших в ДПИ), ему удается найти определенную смысловую гармонию и выразить ее во внешних характеристиках формы. Такие «умные» и полезные формы становятся по-своему красивы.

Если форма предмета неудобна, функционально неоправданно сложна, то она и воспринимается пользователем с неприятным раздражением как несовершенная или излишне вычурная и при этом теряет возможную привлекательность. Если размер предмета будет меньше или больше необходимого, то это также может вызвать неудовлетворение пользователя и тот либо откажется от этого предмета, либо будет использовать его не по назначению, наделяя другими функцией и смыслом, и таким образом чистота и красота идеи окажутся нарушенными. Если материал не отвечает необходимым требованиям, неприятен в работе, вызывает порчу хранящегося в нем продукта, некрасив, то это обстоятельство также разрушит гармоничный образ изделия.

Принцип функциональной выразительности формы охватывает решение не только таких задач как, «чему» она должна служить, но и «кому». Принцип ЧЕЛОВЕКООРИЕНТИРОВАННОСТИ изделия корректирует его форму в зависимости от требований деятельности — эргономики (*греч.* *ergon* — работа, *nomos* — закон), но также и от антропологических особенностей человека (размеры и пропорции частей тела,



возраст, пол, двигательные возможности), и от его социально-культурных потребностей (народный быт, светский и придворный этикет, религиозно-церковные обряды).

Форма, осмысленная как полезная, оправданная в своих размерах и материальном воплощении, а также социально ориентированная, обретает свойства привлекательности, красоты. Многие такие «умные», красивые и полезные вещи стали художественными памятниками самим себе, своим создателям, своим пользователям и своей эпохе. Таковы наиболее выразительные формы из перечисленных нами древнегреческих сосудов, древнерусские ковши «утицы», берестяные туески, китайские чайники, японские веера и ширмы, немецкие пивные кружки, резные ренессансные стулья, венские кресла-качалки, тульские самовары и многое, многое другое.

В поисках утилитарно-функциональной выразительности формы в 20–30-е гг. XX столетия возникло целое художественное течение — функционализм. Функционалисты объявили форму эстетическим выразителем функции и «абсолютную целесообразность» отождествляли с «абсолютной красотой». В это время было создано много стилистически оригинальных произведений, олицетворявших собой новую эстетику XX в. Однако чрезмерное увлечение утилитарно-функциональным абсолютизмом постепенно исключило из творчества этих художников индивидуально-человеческое содержание, исторические, этнические, культурные традиции и привело к выхолащиванию формы. Наиболее же жизнеспособные позиции функционализма нашли свое развитие в дизайне как новом виде предметно-художественного творчества.

## МАТЕРИАЛ И ТЕХНОЛОГИЯ

Итак, форма рассказала об ассоциативном образе, об утилитарном предназначении предмета, но, продолжая рассматривать, мы отмечаем еще и его конструктивные особенности, то, как и из чего сделано произведение. *Как* — это конструктивно-пластическое решение и технология изготовления, а *из чего* — из какого материала.

Каждый материал (природный или созданный, синтезированный человеком) обладает собственными характерными особенностями: внутренними — химическим составом, текстурой (*лат. textura* — внутреннее строение) и внешними — цветом, фактурой (*лат. factura* — состояние поверхности). Каждый материал, используемый в работе, проявляет свои специфические возможности в формообразовании (податливость, вязкость, упругость, хрупкость и т. п.), каждый «строит» изделие по-своему. Эти особенные «способности» материалов учитываются и используются производителями при создании конкретных предметов, определяют их способ делания — и технологию (*греч. technē* — мастерство, *logos* — учение; «знаю как делать»). Каждый материал по-своему вступает в сотворчество с художником. Так, дерево — легко режется, камень — рубится, металл — куется, кожа — мнется и шьется, лен — плетется и ткется, стекло — льется и выдувается, глина — лепится и отминается, фарфор — отливается... и т. д. и т. п.

Эти позиции — материал и технология — послужили основой для распространенных искусствоведческих классификаций произведений ДПИ: 1) по материалу — металл, керамика, стекло, текстиль, дерево и т. д., или более дифференцированно — серебро, бронза, золото, фарфор, фаянс, стекло, хрусталь и т. д.; по технологии — резьба, роспись, чеканка, литье, плетение, ткачество и т. д.

При восприятии изделий, исполненных из разных материалов, у зрителей возникают соответственно разные впечатления: дерево — теплое, живое; металл — холодный, жесткий, тяжелый; кожа — мягкая, податливая; стекло — прозрачное, сверкающее; ткани — струящиеся или упругие, легкие или тяжелые, плотные или рыхлые и т. д. Используемый материал определяет различное (свое) звучание образа, и выбор его мастером принципиально связан с характером и содержанием художественного образа создаваемого изделия. Он не только вещественный носитель образа, но его существенный элемент. И чем естественнее выглядит материал в изделии, чем больше форма и декор выявляют эти неповторимые свойства материала, тем органичнее, гармоничнее и богаче будет художественный образ произведения ДПИ.

Но и это еще не самое главное. Важно не только то, как будут выявлены естественные, природные свойства материала, а то, какие его качества и почему волнуют художника, какие мысли и чувства он хочет выразить в этом материале. Художественное «одушевление» материала достигается через понимание его особенностей — «характера» и выразительных «способностей», через чуткую работу рук мастера, управляемых умом и сердцем.

Что же касается технологии, то тот способ, прием, которым была создана данная форма, само качество исполнения могут восхитить или разочаровать зрителя и влияют на общее впечатление, на целостный образ произведения. В изделиях всегда видно, с каким чутьем и вкусом работает мастер. Видна культура диалога мастера и материала, когда один проявляет свою влюбленность, чуткость, искусность, а другой раскрывает свои лучшие свойства.

Каждый исполнительский прием — это особый язык выражения художественной идеи. Пластические возможности материала и возможности технологического приема обуславливают характер создаваемой формы, ее образную выразительность, возможность ее декорирования. Так, существующие в искусстве керамики разные приемы формообразования дают совершенно разные пластические образы. *Лепка из комка* — пластическое распределение массы глиняного кома сдавливанием, сдвиганием, прищипыванием глины пальцами — дает возможность получать формы цельные, наполненные изнутри, зрительно крепкие. *Лепка из пласта* — раскатывание глиняного пласта, раскрой деталей, вырезание, сгибание, офактуривание, склейка деталей — создает образы хрупкие, пластически напряженные, объемно-пространственные. *Гончарение* — выкручивание на гончарном круге центричных форм и деталей, сборка и декорирование их на станке — создает формы симметричные, емкие, статичные. *Отливка* — формование изделий из жидкой глины путем заливки ее в гипсовые формы, когда гипс, благодаря своей гидроскопичности, оттягивает влагу, а глиняные частицы из взвеси облепливают форму, набирая плотный «черепок» — позволяет получать вещи цельнокорпусные, обобщенные по форме. *Отминка* — формо-

вание глиняных изделий путем обжимания пластичной глиной формы или матрицы — позволяет получать отпечатки фактурных и рельефных форм и др.

Возникающие в результате этих формообразующих приемов изделия имеют разный образный характер при том, что созданы они из одного материала — глины.

Так же принципиально различны по своим техническим и выразительным возможностям и по художественным эффектам способы формообразования в металле. *Ковка* — ударно-механическое горячее формование из раскаленной болванки, когда каждый удар молота фиксирует в своем следе силу и чувства кузнеца — позволяет получать изделия сложной конфигурации, ажурные. *Литье* — формообразование путем заливки расплавленного металла в форму — позволяет получать фигурные объемные слитки. *Выколотка* — обколотка металлического листа по форме или матрице, когда твердый лист металла становится податливым, — позволяет добиваться разных эффектов в корпусной пластике. *Сварка* — термическое соединение частей формы путем их сплавления, «сваривания» — позволяет собирать сложные конструкции.

Каждый из перечисленных приемов формообразования имеет свои специфические особенности, возможности и ограничения, которые непременно находят свое выражение в облике изделия, придавая ему особый отличимый характер.

Точно так же, как в художественной керамике и в художественном металле, в других видах материально-художественного творчества существуют свои особые технологические приемы обработки материала.

Нужно отметить, что научно-технические открытия людей дают им новые технологии, создают новые материалы, которые осваиваются и используются в художественном творчестве рядом с традиционными природными. Так, изобретение гончарного круга открыло в свое время возможность центрического формования из глины и тиражирования керамических изделий; изобретение стеклодувной трубки дало возможность получать из расплавленной стекломассы пустотелые тонкостенные сосуды, и также тиражировать их; изобретение фарфора, а позднее и пластмасс

дало развитие целым промышленным отраслям в ДПИ; усовершенствование ткацких станков и химическое синтезирование новых волокон способствовало развитию текстильного художественного производства, а новые материалы и технологии сильно видоизменяют одежду, мебель, транспорт и т. д.

В каждом способе делания, даже в самом творчески индивидуализированном, авторском, есть свой порядок и правила, обусловленные свойствами материалов и технологией, которые не могут не учитываться и не соблюдаться мастером. Чистота технологических приемов создания вещи — это так же красиво, как красива грамотная и стильная речь.

Общее эмоциональное звучание художественного образа произведения ДПИ напрямую зависит от мастерства и качества исполнения. Здесь виртуозы поражают зрителей, как в любом исполнительском искусстве. Все международные конкурсы мастеров-художников — керамистов, кузнецов, ювелиров, стекольщиков, ткачей, модельеров и других строго оценивают профессиональное технологическое качество авторских произведений (ил. 11, 12).

Качество выделки (мастерство) также формирует образ и влияет на ценность вещи: крой и швы в костюмах, пайка в ювелирных изделиях, шлифовка и гравировка в стекле, обжиг в керамике, мазок в росписи по фарфору, дереву, металлу и т. д. Эстетика мастерства выделяет художника из среды ремесленников, создает его авторский почерк и делает его произведения особенно привлекательными.

## КОНСТРУКЦИЯ И ТЕКТОНИКА

Итак, мы уже выяснили, что на художественный образ изделия ДПИ и на его восприятие влияют такие характеристики предмета, оказывающиеся важными для зрителя, как материал, форма изделия, его функциональное предназначение, качество выделки... Но и этого недостаточно.

Еще одно обстоятельство, не всегда сразу отмечаемое зрителем, но активно действующее на его восприятие, это — конструкция изделия.

Каждая форма сама себя держит, и гарантируется это ее внутренней конструкцией (из каких частей состоит форма, что к чему и как крепится?). Так, конструкция вазы состоит из тулова, горла и основания; конструкция рюмки — из емкости «пойла», ножки и основания — «пяточка»; конструкция чайника собирается из тулова, носика, ручки, крышечки; конструкция самовара — из тулова с внутренней трубой для углей и щепы, крана, ножек, поддувала, крышки, «гнезда» для заварочного чайника, ручек для переноски, трубы для тяги воздуха и т. д.

Отражение конструкции предмета в его художественной форме называется тектоникой (*греч.* *tektonikē* — строительство). Это зрительная передача всех статических и динамических усилий формы, это выражение конструкции формы в напряжении ее поверхности, в членениях и количественных соотношениях ее частей, во взаиморасположении, соподчинении и сопряжении ее объемов, это создание зрительного впечатления тяжести, устойчивости или подвижности формы. Конструкция формы функционально обусловлена, но форма может быть творчески преобразована, что обязательно найдет свое отражение в ее тектонике. Так, к примеру, существует несколько типов форм самоваров, названных по визуальному сходству с другими формами: «ведёрки», «банки», «кратеры», «репки», «бочонки», «чайники», граненые, дорожные..., образы их разные, при том что функционально-конструктивная основа одна.

Даже в плоских вещах, таких, как ткани, кружево, витражи, решетки, тектоника выражается в характере плетения или сборки, т. е. в том, как эти плоскости создавались, за счет чего они держатся. Видимая конструкция уже диктует образ. Мы отмечаем свое впечатление от вещи словами: легкая, изящная, логичная, пластичная, утонченная, упругая или — тяжелая, грубая, несуразная, угловатая, корявая и т. п. Когда форма в своих пропорциях и членениях отображает структурную логику предмета (*лат.* *structura* — строение, связь составных частей чего-либо), то она и у зрителя вызывает доверие, понимание, согласие и удовлетворение. Если же в форме изделия конструкция выражена неубедительно или зрительно специаль-

но искажается, изменяется ощущение весомости, объемности, материальности, то это приводит к впечатлению беспокойства, нарочитости, иллюзорности (*лат. illusio* — обман). Это уже явления атектоничности.

В архитектуре и в ДПИ в разные периоды истории искусства господствовали то тектонические стили (архаическое искусство Древней Месопотамии, Египта и классической Греции, европейский классицизм, ампир, конструктивизм), то атектонические (так называемые «живописные») стили (барокко, рококо, маньеризм). В переходные периоды и закатные стадии разных стилей в архитектуре и ДПИ тектоничность уступает свои позиции другим зримым характеристикам формы.

Атектоничность проявляется также в опытах с иллюзорной заменой свойств одного материала свойствами другого. Неестественность пластики материала, сокрытие его поверхности, алогизм конструкции вызывают у зрителя парадоксальные впечатления (*греч. paradoxos* — неожиданный, странный), не всегда положительного характера. К примеру, легкая пластмасса в штамповке изображает из себя тяжелый хрусталь или металл, или резное дерево, красится под литую бронзу, а некачественный фарфор — под золото и т. п. Конечно, такое уместно в театральных бутафориях и в рекламном оформлении витрин магазинов, там, где легкие и дешевые материалы применяются для изображения натуральных, тяжелых, дорогих, но в произведениях ДПИ это расценивается как подделка, лишенная самостоятельного художественного значения, как дешевка. Даже, если подобные вещи удивляют, веселят кого-то и кем-то коллекционируются, то они все равно классифицируются как «китч» (*нем. Kitsch* — халтура, дурной вкус).

Вы можете спросить, а как же относиться к золоченым резным деревянным иконостасам? Ведь они сплошь покрыты золотом? А дело здесь в том, что резчиков иконостасов к необходимости золотить дерево привело не желание обмануть зрителей, а совсем другое — стремление подчеркнуть божественное значение оформленных в нем икон, отметить величественную значимость Царских врат, ведущих в «святая святых» — алтарь. Однако характер резьбы, ее тяже-

лая и живая деревянная пластика (глубокое врезание в кусок дерева, а не отливка металла в форму), особые монтажные конструкции, просвечивающий цвет левкаса и многие другие признаки не прятали дерева, а придавали золотому покрытию символическое значение, которое оказывалось куда более важным, сильным и искренним, чем обманчивые цели подделки дерева под золото. Но когда позже, уже в современном быту, стали использовать для оформления картинных рам, карнизов и дверных филёнок не резное и золоченое дерево, а гипсовый, крашенный «под золото» багет, то такая подделка быстро обнаруживала себя к общему разочарованию, так как гипс непрочен, быстро обламывался, начинал крошиться, а краска-бронзовка никак не могла соперничать ни цветом, ни блеском, ни прочностью с натуральным золотом.

Нельзя не отметить, что иногда с подражания декоративным эффектам других материалов мастерами начинались поиски и изобретались новые приемы декорирования традиционных изделий. Например, некоторые формы итальянских ренессансных сосудов (альбареллы) (ил. 8) подражали сосудам из бамбуковых стеблей, а формы декоративных блюд и в рельефе, и в росписи повторяли подобные же металлические с эмалью, но потом эти подражания совершенно утратили сходство со своими образцами, и развилось самостоятельное прекрасное искусство расписной итальянской майолики.

Общее композиционное решение формы, ее смысловая и художественная целостность, конструктивное начало и организация всех элементов — пропорциональность, равновесие, акцентирование членений формы, замкнутость композиции — все это определяется понятием «архитектоника» (*греч.* *archi* — главный; *tekton* — строитель).

## ДЕКОР. ЦВЕТ. ОРНАМЕНТ

Итак, до сих пор мы отмечали в основном формально-функциональные качества предмета. Однако одновременно, если не в первую очередь, воспринимаются и активно формируют художественный образ произведения такие его



декоративные свойства, как цвет, фактура, орнаментальные узоры, рельефные украшения.

Декоративность — художественное качество формы, которое достигается художником при использовании определенных средств и приемов для обобщения и объединения элементов структуры произведения в целостную художественную композицию. Но декоративность — это не только формальное качество вещи. Это понятие включает в себя ее идейно-художественное и историко-культурное содержание. Это — явленное в произведении «художественное переживание времени и пространства» (В. Власов). А явлено оно через конкретные формальные признаки. Наиболее активным в ряду других элементов декоративного решения является цвет.

О роли цвета в искусстве всем хорошо известно. Здесь же необходимо отметить специфику его в произведениях ДПИ и то, в каких качествах цвет выступает в предметах (его функции): *цвет естественный, материальный* — цвет применяемых материалов, по-особому интонирующий в зависимости от их обработки, например, — естественный цвет древесины и цвет обожженного, морёного, лакированного дерева; разный цвет обожженной, задымленной, пропитанной солями глины; разные оттенки льняных нитей, металлов, поделочных камней и т. д.; *цвет живописный, выразительный*, говорящий об изменчивости состояний и в природе, и в искусстве, о подвижности цветовых и световых отношений, о богатстве контрастов, о мягкости цветовых переходов, выражает определенные настроения и передает их динамику: живопись цветных глазурей в керамике, живопись в окрашенных тканях (в батике), в цветном ткачестве, цвет в аппликациях, в витражах, в маркетри и т. д.; *цвет изобразительный* — как одно из средств реалистического художественно-образного отражения жизни, базируется на создании колористической аналогии реальной окраски реальных объектов и окружающей среды, использует сложные отношения, градации, переходы тонов и оттенков, цветовые контрасты, смешение цветов, их просвечивание, блики, рефлекссы, валёры и т. д.: это — полихромная живопись на фарфоре, живопись на эмали, лаковая

миниатюра, гобелены, мозаичные инкрустации в мебели и т. д.; *цвет символический* (греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета) — опирается на значимые ситуации и явления в жизни, но не изображает, а кодирует, шифрует, обозначает или прячет их действительный смысл. В течение многих веков развития искусства сложились определенные ассоциации, связанные с цветом, символика чувственных и смысловых значений цвета, причем сопоставление разных цветов друг с другом также образует смысловые выражения: черно-красно-белые вышивки в русском народном костюме; красное, черное, белое, голубое в древнеегипетском искусстве; золотой фон в русских иконах и т. д.

Цвет в произведениях ДПИ «работает» по-разному. Это может быть общий цветной колорит всего изделия, или некое сложное преднамеренное распределение цвета по его форме, или раскраска деталей, или частичное использование цвета в декоре.

Декор (*лат. decorare* — украшать) совокупность украшающих предмет элементов — орнаментальных или образительных. Декор, согласуясь с характером формы, уточняет и обогащает ее образную идею, является художественным качеством изделия, повышает степень его эстетического совершенства. Он выступает в единстве с объемно-пространственной композицией, образует ее выразительность. Декор оказывает сильное визуальное воздействие на зрителя, и применение его требует строгой упорядоченности, иначе вместо украшения формы может произойти ее зрительное «разрушение», «деформация», «загрязнение» и даже кажущееся отторжение декора от формы. Чаще декором подчеркивают форму, выявляют ее конструкцию или определенным образом разделяют украшаемую поверхность (бордюры, фриз, пояса, клейма, медальоны и т. д.). Но иногда декор используют для противодействия форме, добиваясь обратного, иллюзорного эффекта, создают впечатление того, что форма кажется зрительно выше или ниже, шире или уже, легче или тяжелее, устойчивее или динамичнее; цельной округлой поверхности иногда придают образ граненой, чешуйчатой или прорезной, а плоским граням предмета — иллюзию рельефа, глубины, прорыва по-

верхности и т. д. Декор — мощнейшее средство идейно-художественной выразительности.

Многотысячелетний художественный опыт организации декора в произведениях ДПИ разработал разные системы и принципы декоративности, орнаментализации, стилизации, изобразительности.

Разные мотивы росписей, рельефов, фактур образуют разные художественные «тексты». Узоры, построенные на ритмическом чередовании и специально организованном расположении элементов, называются орнаментами (*лат. ornamentum* — снаряжение, украшение, убранство).

Орнамент имеет более узкое, чем декор, конкретное, формальное значение элемента композиции, который усиливает, «иллюстрирует» собой художественную идею произведения. Он всегда связан с поверхностью формы и во многом зависит от способа его нанесения, его построения. Орнаменты бывают графические, живописные, фактурные, рельефные, скульптурные, а в зависимости от характера и тематики используемых в орнаментальных элементах мотивов они подразделяются на многие виды. Весь опыт человеческой духовно-преобразовательной деятельности зафиксирован в орнаментах как в «мировых формулах бытия» (П. Флоренский). *Природный* орнамент изображает знаки явлений природы — волн, пламени, небесных светил, звезд, молний, дождя, снежинок, пашен, гор, рек, озер, земных разломов и т. п.; *геометрический* орнамент строится из точек, линий, крестов, кругов, квадратов, треугольников, овалов, многоугольников и производных от них; *растительный* орнамент возникает из изображения трав, деревьев, листьев, цветов, веток, гроздьев, растительных побегов, плодов, букетов, гирлянд, розеток, пальметок и проч.; *зооморфный* орнамент изображает животных, рыб, птиц, насекомых, а также части их тел; *антропоморфный* орнамент включает в себя изображения человеческих фигур — мужчин, женщин, детей, а также частей человеческого тела — головы, рук, ног, кистей рук, стоп ног, глаз, ушей, сердца и т. д., изображения ангелов, амуров и пути; *технологический* орнамент использует изображения конструкций каменной и кирпичной кладки, плетения, вязания, ткаче-

ства, разных способов крепления, сколачивания гвоздями, сшивания нитками, обмотки, связывания бичевой, скручивания канатных узлов, резьбы, загибов, сколов и т. п.; *предметный* орнамент представляет то, что когда-то было сделано человеком и по-особому значимо для него: изображения лент, свитков, полотнищ тканей, знамен, доспехов, оружия, военных и охотничьих трофеев, рогов, черепов, садовых и музыкальных инструментов, ваз, вееров, тупфелек и сапог, биноклей и карт, лодок и кораблей, домов, замков, дворцов и хижин, мостов, башен, мельниц, карет, машин, дирижаблей, самолетов и т. д.; *эпиграфические* орнаменты основаны на шрифтах, надписях, иероглифах; *геральдические* орнаменты образуются из изображения гербов, символов и знаков; *фантастические* орнаменты рисуют сказочных существ, мифологических божеств, образы народных суеверий, поэтические образы и аллегории.

Все перечисленные мотивы когда-то изображались на произведениях ДПИ, украшали их, придавали им особое художественно-смысловое значение. Иногда художником выбирается какой-то один излюбленный мотив орнамента, но часто в декоре изделия можно увидеть сочетание разных типов орнаментов. Характер и мера орнаментального декора определяются пристрастием автора или диктуются стилем и временем создания предмета.

Рассматривая орнамент на произведении ДПИ, зритель включается в своеобразный диалог с предметом, в прочтение этого особого «текста», реагируя на него эстетически или понимая его смысловое содержание. А это как бы раздвигает реальные рамки предмета, вскрывает более глубокие пласты его содержания.

По расположению на украшаемой поверхности орнаменты различаются как горизонтальные (фризовые), вертикальные, диагональные, вписанные в круг (квадрат, треугольник, ромб); концентричные, спиралевые, лучевидные, сетчатые...

Принципы построения и ритмической организации орнаментов тоже разные и они определяют особенности орнаментальных композиций: *повторение* — регулярность повторных воспроизведений элементов; *чередование* — повто-

рение разных элементов по определенному порядку; *инверсия* (лат. *inversio* — переворачивание) — обратное расположение, зеркальное отражение элементов; *симметрия* (греч. *simmetria* — соразмерность) — полное соответствие в расположении частей целого относительно центра, средней линии, осей; *раппорт* (фр. *rapport* — соответствие, отклик) — систематически повторяющийся узор, который в плотном соединении создает эффект непрерывности декора; *уподобление формату* — узор повторяет и варьирует форму украшаемой поверхности, подчиняется ее изломам пропорциям, членениям, ритмам... и др.

Располагая узоры на поверхности изделия, чуткий художник всегда соотнесет их насыщенность, размер, характер, местоположение с условиями «диктуемыми» формой, которая то «подставит» для этого бока, то «вытянет» шейку, то «отставит» ручки, то крепко «встанет» на своем основании.

В одних случаях художник использует орнамент как дополнительный элемент в целостной объемно-пространственной композиции, в других — как определяющий, доминирующий в создании художественного образа произведения.

Скудость, вялость, невыразительность декора или чрезмерная перегруженность им одинаково снижают художественные достоинства вещи. Художественный вкус автора и определяет ту убедительную меру декора, которая обогащает изделие.

Способы и методы художественного обобщения и построения изображений, орнаментальные традиции искусства разных народов вырабатывают близкие им, устойчивые во времени стилистические признаки, что придает орнаментам национальный характер (африканский, китайский, персидский, русский, индийский и т. д.). Орнамент историчен. Он развивается соответственно историческому развитию искусства и культуры народов. В орнаментах четко отражаются формальные особенности того или иного художественного стиля и типические свойства этнических культур, поэтому их не случайно называют «знаками» эпохи или «почерком» эпохи (Т. Соколова). По характеру орнамента можно

атрибутировать произведение искусства, указав время и страну его создания, принадлежность к художественному стилю или источники декоративного влияния. Так, для разных эпох в искусстве характерны разные орнаментальные мотивы: для античности — меандр, пальметты, маскароны..., для готики — «льняные складки», крестоцветы, рыцарские доспехи, геральдические символы..., для ренессанса — гротески, цветы аканта, атрибуты искусства..., для рококо — рокайли, для барокко — гирлянды из лент и роз..., для ампира — ликторские связки, трофеи, факелы..., для классицизма — пальмовые ветви, детали античного ордерного декора (пилястры, капители, ионик)..., для модерна — маски, выющиеся стебли лилий и цветы ирисов..., и т. д.

Орнамент — уникальная и неоспоримая ценность декоративного искусства. Как поражает и восхищает зрителей орнаментальное богатство древнеегипетских изделий, древней критской и греческой вазописи, японских росписей по шелку, росписей африканских деревянных изделий, люстровых росписей испано-мавританской керамики, росписей китайских фарфоровых ваз, ренессансной расписной итальянской майолики, индонезийских и русских набоечных узоров на тканях, голландских и русских расписных изразцов, венецианских, брюссельских, вологодских кружев; немецкого, богемского, украинского расписного стекла; европейского фарфора; русской, украинской, болгарской вышивки; туркменских, узбекских, персидских, кавказских, румынских, норвежских ковров; французских и фламандских гобеленов; уральского литого чугунного кружева (решеток для убранства русских городов); резьбы и инкрустации европейской ренессансной и барочной мебели и многого, многого другого.

Орнаменты обладают богатством характеристик, которые оказывают на зрителей сильное воздействие. Музыкальная ритмичность орнаментов, колористические интонации, образная содержательность их формальных и изобразительных элементов по-особому формируют художественный образ произведения и корректируют зрительское впечатление.

В произведениях ДПИ часто используются и повествовательные изображения, сюжетные и видовые картины. Однако исполнение их подчиняется особой декоративной специфике, а именно, технологической и материальной обусловленности выбора изобразительных средств и способов изображения, согласованности с пропорциями предмета и масштабом других декоративных элементов, стилистическому единству с общим художественным решением произведения.

Изобразительные картины в произведениях ДПИ (портреты, пейзажи, анималистические сюжеты, многофигурные композиции) создаются в соответствии с технологическими характеристиками и возможностями картинной поверхности (фарфор, металл, стекло, эмали, глиняный черепок, текстиль и т. д.), а также красящих веществ (цветных глиняных ангобов, глазурей, фарфоровых и стекольных красок, анилиновых красителей, окислов и солей металлов и пр.) и инструментов, наносящих изображение (в резьбе, гравировке, росписи, печати) на поверхность изделия. А это, с одной стороны, диктует определенные условия рисования, а с другой — ограничивает изобразительные возможности художника. Поэтому и возникли особые способы и манеры декорирования тканей, керамики, металла, фарфора, дерева. И когда художник учитывает эту обусловленность декора, выявляя его естественно-технологическую природу, то ему удается создать гармоничное произведение ДПИ. Если же в декоре начинают довлеть изобразительные задачи (иллюзии свето-теневой передачи объемов, натуральных масштабов, цветовой и линейной перспективы) и техника письма имитирует (*лат. imitatio* — подражание, подделка) станковую живопись, то такое изображение вступает в противоречие с формой и поверхностью изделия, зрительно разрушает их. Неслучайно и в фарфоре, и в металле (на эмалях) подобные картинки оформляются как вставки в специальных рамках, а местоположение и размеры этих вставок соотносятся с формой и размером всего изделия.

Орнаментальный и изобразительный декор в произведениях ДПИ служит основой украшающей функции, активно воздействующей на эмоциональное восприятие, вы-

зывая у зрителя разнообразные чувственные реакции (на форму, цвет, фактуру, узоры), а также личные цветовые, формальные, ритмические ассоциации, формируя тем самым индивидуальный художественный образ произведения. Декоративность как качество предмета основывается на подлинной, органичной и гармоничной композиционной целостности, которая и создает оригинальный художественный эффект. Мы отмечаем красоту, нарядность, художественность и историзм предмета. Наряду с утилитарной функцией декоративная функция расширяет значение полезности предмета, обращая его действие не столько на бытовую, сколько на социальную, культурную, духовную сферу жизни человека.

### СТИЛЬ. МОДА. ВКУС

Декоративность как качество произведения ДПИ проявляется многопланово: во внутреннем значении (в единстве структурных характеристик формы, конструкции, свойств материала, декора в самом произведении) и во внешнем (в единении его с архитектурной, природной, социально-культурной средой). Декоративный предмет сам имеет ограниченные контуры своего физического тела и занимает некое место в пространстве, становясь в свою очередь декоративным элементом чего-то большего. Будучи пропорционально и стилистически выстроенным в соотносительности с окружающей средой (с пропорциями и декором интерьера, фасада здания, природного окружения), предмет обретает особое декоративное качество — ансамблевость (*фр. ensemble* — вместе). Взаимная согласованность, гармоничное единство всех элементов в произведении и самого его со средой повышает его художественность. Ансамблевость группы разнофункциональных предметов (например: в чайном сервизе — чайник, чашки, сахарница, конфетница и пр.; в чугунном каминном наборе — щипцы, кочерга, лопатка; в мебельном гарнитуре — стол, стулья, шкаф, зеркало и пр.) определяет их внутренняя художественная общность, возникающая в единстве принципов формообразования и декорирования предметов, их «семейное родство» (ил. 14, 22).



Объединяющие признаки организации ансамбля предметов (или архитектурных сооружений) могут выступать и как основа для формирования художественного стиля, как стилеобразующие признаки.

Стиль же — это уже более крупное явление культурной жизни, это — некий целостный феномен в художественно-практической жизни людей в определенном историческом времени и пространстве. Зарождение, развитие и особенности стиля обусловлены определенными эпохами (периодами исторического времени) и определенными естественно и исторически сложившимися условиями жизни и творчества людей в регионе. Это нахождение и установка единых подходов к творчеству, единых принципов работы с материалом, общего языка, общих предпочтений в характере форм и декора, общего миропонимания, общих эстетических, духовных, социальных приоритетов.

Сложившийся стиль устанавливает свои нормы в искусстве и выступает как особая система внутренних связей между всеми компонентами художественного произведения: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом, пространственной конструкцией, колоритом, материалом, техникой, способами и приемами делания.

Каждый стиль имеет свои мягкие, гибкие временные границы начала и замирения. Смена стилей определена логикой историко-художественного развития, может происходить последовательно, но часто случается наложение и параллельность стилей во времени. Бывают и кризисные бесстильные времена, иногда происходит смешение стилей. В разных регионах складывались свои хронологии стилей.

Стиль имеет и свои пространственные границы, тоже очень подвижные: от творческого стиля одного художника (например, керамика Ф. Леже, фарфор А. Щекотихиной-Потоцкой, гобелены А. Люрса, стекло Э. Галле, мебель Т. Чиппендейля, одежда Дж. Версаче и т. п.), стиля какого-либо регионального промысла (хохломянская роспись, дымковская глиняная игрушка, каслинское чугунное литье, венецианское стекло, лиможские эмали, ивановские ситцы и т. п.), национального стиля в искусстве ДПИ (болгарская, грузинская, гуцульская керамика, голландский фаянс,

испанское стекло, французские гобелены, русские шпалеры и т. п.) до исторических стилей, обусловленных характером эпохи (древнеегипетский стиль в ДПИ, античная бронза, древнегреческая керамика, древнеримское стекло, готические витражи, мебель барокко, классицизма, модерна и т. п.).

Пространственные границы стиля могут не совпадать с временными, родственные стили в художественной жизни разных стран могут вызревать в разное время. Так, например, классицизм в разных странах и в разные периоды XVII, XVIII, XIX столетий имел существенные различия. Немецкое барокко отличается от итальянского, свои различия есть у русского и украинского барокко, как по местным признакам, так и в разнице во времени.

Не существует «хороших» или «плохих» стилей. Всякий состоявшийся стиль уже сам себя доказал и оправдал тем, что возник как культурная необходимость и существовал как историческая реальность. Личное согласие зрителя с теми или иными культурно-стилевыми системами мировосприятия и миропонимания, приятие или отрицание характера формальных элементов стилового языка устанавливает личную оценку каждому стилю. Кому-то нравится пышность барокко и оставляет равнодушным строгость классицизма, другому импонирует интеллектуальность классицизма, но раздражает эклектика историзма, третьего пленит пряность ориентализирующих стилей и не нравится эстетика ампира и т. д., а это непременно скажется при восприятии конкретного предмета, несущего в себе те или иные стилевые признаки.

В эпохи сложившихся стилей в лучших произведениях ДПИ достигалась образная целостность, органичная взаимосвязь внутренней и внешней сути декоративности. Произведения ДПИ, созданные в ансамблевом единстве для стилистически целостного архитектурного пространства (дворцовых или храмовых комплексов), являются органичными элементами этой художественной среды, неотъемлемой частью единой системы, отражая в себе все стилеобразующие признаки в принципах формообразования, в особенностях формы, в характере декора. Даже будучи изъ-

ятыми из этих ансамблей, они представляют собой их стилистические модели. Знание стилевых особенностей позволяет зрителю атрибутировать вещь, определить ее историческую и культурную принадлежность, художественную ценность.

Бытование таких произведений в новой среде (музейно-выставочных экспозициях, на полках антикварных магазинов, в современных жилых и общественных интерьерах) изменяет их декоративную функцию, подчиняя ее новым условиям восприятия. Так, например, старинная вещь, помещенная в современный интерьер, из рядовой в старом ансамбле превращается в особенную, ценностно выделенную, часто доминирующую. Утрачивается ее внешняя ансамблевость и повышается самозначимость при стилиевой согласованности («стилевой чистоте») всех ее внутренних составляющих (ил. 15, 16, 17, 18).

Декоративная функция произведения ДПИ расширяет не только зрительные пространственные его границы, но обогащает художественное содержание, усиливает его идею, раздвигает временные границы понимания. Не только то, что видно сейчас, волнует зрителя, но и то, что могло происходить при создании произведения, при его приобретении, или то, чему оно посвящено (событие, человек, сюжет), или то, какое отражение в его образе нашли прошлые эпохи, стили, орнаментальные мотивы, какова его этнокультурная принадлежность. Интересно, что при восприятии старинных вещей начинает срабатывать «фактор исторического времени», который сильно корректирует эстетические оценки. И те вещи, которые прежде могли считаться сугубо утилитарными, нехудожественными, обретают некую историко-художественную образность, становясь памятниками-символами своей эпохи, своего времени. Восприятие их рождает более глубокие и широкие смысловые и образные ассоциации, происходит смещение акцента с их устаревшей утилитарной функции на декоративную, преобразованную духовными переживаниями в обращении к историческому наследию. Произведения искусства прошедших эпох являются свидетелями и представителями прошлого, и в культурно-историческом плане служат изучению и по-

ниманию прошлого, приобщению к историческому потоку времени, расширению исторического знания, включая знания о своем времени, о значении старины для всего современного и нового, влияя на оценку этого нового. Очевидно, в этом кроется и секрет страсти к коллекционированию старинных вещей (ил. 19, 20, 21).

Особенно сильным корректором восприятия произведений ДПИ выступает главенствующая в данный момент мода, которая определяет вкус сегодняшнего времени.

В контраст стилю, развивающемуся и устанавливающемуся как общекультурная система в течение довольно длительного времени, мода является формой эстетической организации материальной жизни в конкретный, очень короткий исторический момент. Именно материальные формы творчества людей наиболее подвластны влиянию моды — это мода в создании одежды, ювелирных украшений, посуды, мебели, транспорта, в оформлении интерьеров и др.

Начинаясь как действие творческое, оригинальное, революционное, отрицающее существующие идеалы и нормы, мода быстро осваивается людьми в их стремлении выйти на передовые рубежи цивилизации. Когда же что-то новое «входит в моду» и становится популярным, то оно быстро теряет свою оригинальность в многократном повторении, становится общим усредненным стандартом и довольно быстро «выходит из моды».

Главная задача моды — постоянно меняться, «ускользать» от людей, становиться недостижимой, но манящей за собой. Модные вещи стоят дорого, самые модные — еще дороже. Не все могут себе позволить их приобрести, и, как правило, создается и покупается много подделок, суррогатов (*лат. surrogatus* — заменитель, обладающий лишь некоторыми свойствами заменяемого объекта), а то и вовсе карикатур на оригиналы. Все это делает моду явлением не культурным, а коммерческим, не столько художественным, сколько вкусовым (эстетическим), не духовным, а прагматическим (*греч. прагма* — дело). «Парадокс моды заключается в том, что творят ее художники, но функционально она находится вне художественной коммуникации» (В. Власов).

Довольно часто при создании модного образца художники пользуются образами, формами, опытом старых стилей, а их творчество закладывает основу новым модным тенденциям, которые в дальнейшем могут стать источниками новых стилей. Но большинство некогда модных вещей имеют короткую жизнь, быстро превращаясь «в мертвый экспонат истории цивилизации».

Однако эти модные тенденции захватывают людей очень сильно, меняя их отношение к вещам, например, шляпка, украшавшая голову вашей бабушки и приводившая в восторг ее подруг и поклонников, у вас вызывает смех своей вычурностью и кажущейся нелепостью. Вы ее сможете надеть, пожалуй, только на карнавал. Или еще пример: когда в 50–60-е гг. XX столетия у нас в стране модной стала эстетика «современного» дизайнера с идеей борьбы с излишествами в архитектуре и ДПИ, началось массовое строительство плоскофасадных зданий, производство унифицированной стандартной мебели — фанерных стеллажей, стенных модульных шкафов, раскладных металлических или прессованных пластмассовых столов и стульев и т. д. Люди выбрасывали на свалку старинные резные комоды, буфеты, кровати, карнизы для штор, рамы для картин (да и сами картины!) и прочие предметы старого быта, исключая их из своего личного реестра ценностей. Только некоторые специалисты-музейщики, осознававшие их историческое и художественное значение, и пожилые люди, для которых эти вещи были дороги как спутники их жизни, сохраняли единичные экземпляры той мебели. Но уже в конце 90-х гг. общественный интерес и художественные потребности опять обернулись к прежней красивой и добротной мебели. Сохранившиеся предметы любовно реставрируются, дорого оцениваются при продаже, налажено промышленное производство «новоделов» по старым образцам. Резьба, позолота, инкрустация, вставки эмалей, фарфора, бронзового литья вновь украшают и обогащают мебель.

И еще о природе художественного образа. В восприятии произведения искусства, в определении своего отношения к нему и в его оценке главное зависит от личных особенностей и способностей человека, от его чувств. Чувства — это

психологический феномен, одна из основных форм переживания человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности. Они управляются потребностями и выделяют явления, отражающие стабильную мотивационную значимость для человека. Так формируются личные пристрастия, предпочтения, вкусы. Хотя и существует расхожее мнение о том, что на вкус и на цвет товарищей нет, но вкус есть свойство человека, его культурно-социальная жизнь определяет нормы поведения в сообществе себе подобных. Эстетические и интеллектуальные чувства возникают в единстве с нравственными и взаимно обуславливают и обогащают друг друга. Художественные вкусы относятся к высшим эстетическим чувствам, предполагающим осознанную или неосознанную (подсознание) способность при восприятии объектов искусства руководствоваться обобщением эмоционального опыта человека, понятиями прекрасного. Художественный вкус человека формируется на конкретном историческом (культурном и социальном) фоне, складывается из личных духовных потребностей, мотивов, идеалов, норм поведения. Вкусы воспитываются и меняются. Они, в свою очередь, определяют динамику и содержание ситуативных эмоций, форму оценок и поступков. По суждениям, оценкам, поведению человека можно судить о его вкусе.

Итак, можно сказать, что вкус — чувство меры и соответствия времени и пространству, а точнее — ситуации, т. е. конкретному месту и моменту. Вспомним известную эпиграмму А. С. Пушкина, которая может служить формулой безвкусицы (невоспитанности) поведения: «И прекрасны вы некстати, и умны вы невпопад».

Чувство меры (историко-культурной нормы, воспринятой человеком как личный идеал) дает зрителю основание утверждать, что данная вещь «излишне вычурна», или «чрезмерно аляповата», или «недостаточно изящна», или «слишком груба», или «изысканно грациозна» и «гармонична» и т. п. А другие могут с ним соглашаться или аргументированно спорить. Мера и норма устанавливаются внутри каждого стиля свои, но они воспринимаются как абсолютные, когда в них найдено убедительное соответствие, согласованность, гармония.

Мы можем сказать, что вещь безвкусна, если создатель не проявил в ней своего чувства материала, не помог тому раскрыться в своей красоте, не смог добиться согласованности функционального смысла предмета и его композиционных элементов — размера, массы, силуэта, формы, цвета, декора, если ему отказало чувство меры и стиля. Мы можем сказать, что у человека неразвит художественный вкус, если при определении своих симпатий он руководствуется критериями, лишенными эстетического и нравственного переживания, ощущения особенностей времени, и не соотносеными с пониманием меры (нормы необходимой достаточности).

Итак, вкус — явление субъективное, но формируется оно в условиях общественной, социальной жизни и может иметь общие черты и согласие в духовной практике разных людей. Но именно индивидуальная природа вкуса влияет на характер формирования художественного образа произведения ДПИ в зрительском восприятии.

Эстетически ценностные категории у разных слоев населения разные, и это также исключает абсолютизм оценок, оставляя личности право на индивидуальные вкусовые предпочтения, которые также могут развиваться во времени и изменяться под влиянием многих факторов.

Вообще-то, преобразовательная особенность творческого мышления человека делает процесс восприятия искусства очень динамичным, от многого зависящим, неожиданно меняющимся, поражающим открытиями, завлекающим тайнами и очень индивидуализированным. Однако, отдавшись чувственному восприятию произведений ДПИ, наслаждаясь красотой форм, материалов, декоров, можно помочь себе попытаться глубже проникнуть в их суть, полнее познать их содержание, приблизиться к истинному пониманию их достоинств, если руководствоваться знаниями законов природы этого искусства.

## ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ

Итак, мы увидели, что художественный образ произведения декоративно-прикладного искусства имеет многокомпонентную структуру, которая складывается как из

реакций на объективные свойства произведения, так и из проявлений субъективных способностей и предпочтений зрителя.

Основные принципы создания произведений декоративно-прикладного искусства мы подробно рассмотрели выше. С ними сталкиваются и должны их учитывать мастера, на них же естественно базируются и принципы экспертизы — анализа и оценки готовых произведений. Каковы же эти фундаментальные принципы (*лат.* *principium* — основа, начало, исходное положение)?

Важными позициями в создании произведения материально-художественного творчества (ДПИ) являются:

#### 1. Принцип СООТВЕТСТВИЯ НЕОБХОДИМОСТИ, ВОЗМОЖНОСТИ И ДОСТАТОЧНОСТИ:

- необходимость создания данной вещи определяется запросом на нее времени, жизни и деятельности людей, обуславливается конкретными требованиями к ее качеству, функции, материалу, форме, конструкции, декору;
- возможности (есть, нет, ограничены, безмерны) определяются наличием средств, материалов, их качествами, свойствами; освоенной технологией (оборудованием, инструментарием); наличием мастеров-создателей, их профессиональным умением и талантом;
- достаточность нормируется предназначением вещи (целью, местом, другими условиями); исходными материальными, производственными, экономическими условиями; художественным вкусом создателя, заказчика, стилем эпохи. Соблюдение этого принципа обеспечивает создаваемой вещи оптимальную жизнеспособность.

2. Принцип ЕДИНСТВА КРАСОТЫ И ПОЛЬЗЫ — принцип одновременного решения утилитарных и декоративных задач (полезности, удобства, эстетичности), т. е. гармоничного единства содержания и формы, согласованности, соразмерности, стройности всех сущностных основ вещи. Понятия «красота» и «польза» есть категории человеческого сознания. Соблюдение этого принципа решает задачи человекоориентированности изделия, о чем мы также подробно говорили выше.



### 3. Принцип ТЕХНОЛОГИЧНОСТИ:

- в использовании и в работе с материалом (материал «диктует» способы формообразования, конструктивную логику, декоративные возможности, формирует «язык» художника);
- в организации процесса изготовления (удобство, рациональность, эффективность);
- в экономичности (стоимость материалов, трудозатрат, себестоимость и конечная цена произведения).

Соблюдение этого принципа обеспечивает высокое качество создаваемого произведения ДПИ, его товарную ценность.

4. Принцип ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ художественной и функциональной идеи произведения: как и какими средствами (материалом, технологией, формой, конструкцией, декором) достигается композиционная целостность, конечный образ вещи, ее стильность. Следование этому принципу обеспечит успех художественному творчеству.

Соблюдение названных принципов при *создании* произведения ДПИ является основополагающим условием профессионализма в творчестве мастера.

При *восприятии* произведения ДПИ, в сотворческом желании войти в образ, понять его, было бы правильным рассмотреть те его качества, которые сформировались и служат человеку в его общении с миром природы, с миром людей, с духовным миром, т. е. с чего начиналось ДПИ и что составляет его суть.

Алгоритм анализа произведений ДПИ (*лат.* *algorithmi* — от имени среднеазиатского математика аль-Хорезми — определенные правила, которые приводят к решению поставленной задачи) выстраивается на основе вышеназванных принципов и предлагает рассматривать произведение со следующих позиций:

**ЖИЗНЕЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ** — насколько произведение ориентировано на человека, кому и каким жизненным надобностям оно служит, как в нем решена проблема единства красоты и пользы, как соблюдается принцип необходимости и достаточности в выборе материала, размера, формы, декора изделия, как оно гармонирует с окружаю-

щей предметной и социальной средой, как выражает индивидуальные особенности автора, его талант и мастерство;

**ПРИРОДОСООБРАЗНОСТИ** — как выражена в произведении природа материала, насколько оно тектонично, какова его технологичность, как оно создавалось, насколько оно гармонично окружающей его природной среде, какова его экологичность, корректность по отношению ко всему живому;

**КУЛЬТУРОСООБРАЗНОСТИ** — насколько художественное содержание и выразительные средства в произведении адекватны критериям искусства, какова этнокультурная основа произведения, как выразились в нем чувства и мысли автора, насколько остроумно и изобретательно оно исполнено, как отразились актуальные духовные идеи времени, каким культурным запросам людей оно служит, каковы его нравственные ориентиры, каковы стилистические характеристики, какова его историческая значимость и т. д.

Соответствие этим позициям и является критерием (*греч. kriterion* — признак, на основании которого производится оценка) определения достоинств произведения ДПИ.

Если при рассматривании произведения, при любовании им, построить сотворческий диалог, пытаться получить от него ответы на эти и другие возможные вопросы, то образ его начнет раскрываться все шире и конкретнее, очевиднее проявятся его достоинства и недостатки, а восприятие будет становиться все осмысленнее и прочувствованнее. И вы испытаете огромное эстетическое наслаждение и интеллектуальное удовлетворение от восприятия любого произведения искусства ДПИ (маленькой витой золотой пуговицы в русском костюме, китайской фарфоровой чашечки, французского гобелена, голландской фаянсовой вазы, английских напольных часов, испанских стеклянных сосудов, ламп американской фирмы «Тиффани», костюмов ведущих модельеров мира и многого, многого другого), от сотворчества в процессе восприятия с создателями этих изделий, с учеными-искусствоведами, с коллегами-зрителями и с теми, кому вы захотите рассказать о своих впечатлениях.

**ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ**

1. Что такое «декоративно-прикладное искусство»?
2. Какова структура художественного образа произведений ДПИ?
3. В чем состоят основные принципы создания произведений ДПИ?
4. Каковы принципы создания и оценки предметов ДПИ?
5. В чем заключается принцип единства формы и содержания применительно к произведению ДПИ?
6. Как Вы понимаете положение об ориентированности произведения ДПИ на человека?

**ЗАДАНИЕ**

Проведите искусствоведческий анализ композиции одного из классических произведений (памятников) декоративно-прикладного искусства (например древнегреческой расписной вазы, предмета итальянской майолики, венецианского стекла, немецкого серебра, китайского и европейского фарфора, европейской шпалеры, русского народного искусства, авторского произведения одного художника стиля модерн, советского агитационного фарфора и др.).



## КАК СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ ДЕТСКИЕ РИСУНКИ

### ДЕТСКОЕ РИСОВАНИЕ — ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Детское рисование — реальное, наблюдаемое и исторически устойчивое явление человеческой жизни с древнейших времен и до сегодняшней поры. Дети рисуют везде и чем придется. Их рисунки можно видеть повсюду: на асфальте улиц, на заборах, на стенах домов. Рисунки, исполненные карандашами или красками на бумаге, хранят в семьях, в школах и музеях, их печатают в книгах и журналах, экспонируют на художественных выставках.

А вы наблюдали за тем, как рисуют дети?

Вы обратили внимание на то, с каким удовольствием, как охотно, как подолгу готовы они рисовать? Часто они предпочитают рисование другим своим занятиям. Почему? Что делает для них его столь желанным?

Во-первых, это доступно: поводит палочкой по песку — уже рисунок; взял бумагу, карандаш или фломастер и рисуй, где угодно — дома, в гостях, в больнице, у мамы на работе, с бабушкой в сберкассе и т. д.

Во-вторых, рисование чувственно: волнуют образы и сюжеты, волнуют движения линий и изменчивость цвета, волнует и переживается все происходящее в рисунке, волнуют сами рисунки.

В-третьих, рисование познавательно: помогает разглядеть, узнать, уточнить, освоить, понять многое да и показать свои знания в рисунке.

В-четвертых, рисование выразительно: рисуя, можно многое выразить, порою больше и с меньшими трудностями, чем в словах, особенно маленьким детям; можно изо-

бразить и выразить свои восторги, желания, мечты, фантазии, предчувствия, страхи, суждения, открытия и многое другое.

В-пятых, рисование продуктивно: рисуешь, и обязательно что-то получается. Рисунок — это сделанная вещь. Можно нарисовать много рисунков, можно их повесить на стенку, подарить, отложить, вновь достать и рассматривать. Рисование увлекательно, приятно и интересно.

Вот рисунок готов, и малыш спешит показать его. Дети любят показывать свои рисунки, любят рассказывать о них, ждут внимания и понимания.

«Хорошо, молодец!» — говорит мама, в спешке глянув на рисунок. «Красиво, но непонятно. Это кто? А это кто? А что они делают?» — спрашивает бабушка. «Какая-то мазня. Но чем бы дитя ни тешилось...» — замечает бабушка. «Надо, дружок, сначала все обдумать, представить себе, а потом постараться...» — советует папа.

Рисунков становится все больше. Как к ним относиться? Как понимать и оценивать детские рисунки, что считать ценным и успешным, как организовать и как руководить детским рисованием, как развивать способности детей? Ответы на эти вопросы для многих оказываются затруднительными.

Не доверяя себе, иные мамы, бабушки, воспитательницы собирают детские рисунки и обращаются к людям, знающим и понимающим, — психологам, педагогам, художникам... Однако часто бывают обескуражены их абсолютно противоречивыми оценками. «Нормальные рисунки нормального ребенка, но есть проблемы...» — скажет один. «Ничего особенного, неумелое рисование, примитивный детский стереотип, но способности есть и надо учить», — скажет другой. «Гениально! Сколько фантазии, какая смелость изображения, какая живость цвета! Не трогайте его, дайте полную свободу творчеству и ни в коем случае ничему не учител!» — скажет третий.

Как же быть? В чем тут дело?

Да в том, очевидно, что рисование — неоднозначное, а сложное явление в жизни ребенка. Изучение его психологических основ раскрывает полифункциональные возмож-

ности, которые по-разному могут быть использованы и по-разному ориентируют личность ребенка. В процессе рисования участвуют как эмоциональная, так и интеллектуальная сферы психики; оно созидательно и познавательно; результаты его направлены, как во внешний мир (через рисунок), так и вовнутрь самого человека (его переживания, опыт).

Рассматривать рисование как деятельность можно с разных точек зрения: психологической, эстетической, педагогической, социальной, философской, исторической, искусствоведческой, культурологической и т. д. Отсюда возможна разноплановость его оценки.

Кто, с какой целью, в какой форме собирается оценивать детское рисование? Как определяются и каковыми являются критерии? Эти базовые позиции и обуславливают характер суждений.

Так какие же оценки правомерны и ближе к истине?

Несомненно, те, что ближе к ребенку, к его природе и природе его творчества.

По сложившейся традиции детское рисование оценивалось с позиций приоритетности самой деятельности: знаний, умений и навыков и при этом оставались без должного внимания внутренние, глубоко личностные процессы, сопутствующие творчеству и преобразующие самого ребенка, влияющие на характер и ход его дальнейшего развития.

Истинная же ценность детского рисования заключается не в том, какого качества рисунки создают дети, а в том, что через творчество они преодолевают свои личные проблемы, реализуют свой жизненный опыт, освобождаются от неприятного и утверждают позитивное в собственной жизни. Важна даже не столько наглядная изобразительность (изо, от *греч.* *isos* — равный, одинаковый, подобный) самих рисунков, сколько творчески-преобразующая функция детского рисования, что является наиболее существенным и должно учитываться взрослыми при организации творческих занятий с детьми, при оценке и отборе рисунков на выставку.

Процесс (рисование как деятельная жизнь) не менее важен для ребенка, чем результат (рисунок). А рисунок,

отделенный от автора, обретает новое значение — не только как продукт детского творчества, но и как объект художественной деятельности (объект показа, изучения, коллекционирования). Детские рисунки всегда успешно экспонируются на выставках. Смысл коллекционирования детских рисунков заключается в интересе к их художественной выразительности и эмоционально-эстетической насыщенности, к их индивидуально-психологическому содержанию, к их социально-исторической документальности и пр. Все это существенные составляющие детского творчества.

Изучая детские рисунки, можно определить общие закономерности, а также индивидуальные особенности творческого развития разных детей, определить степень воздействия на них внешних факторов и увидеть преобразующую силу творчества каждого ребенка. Рассматривая рисунки, оценивая их, необходимо учитывать эти обстоятельства. Важно также учитывать, какое значение будет иметь даваемая оценка, как в личном, так и в общественном плане, поскольку оценка — всегда регулирующий фактор. Она может помочь, поддержать ребенка, но может и исказить его представление о себе и своих возможностях, изменить его взаимоотношения с окружающими, повлиять на дальнейший ход его творческого развития.

Итак, перед нами детские рисунки, много рисунков. Всмотримся в них. Сразу же поражает разнообразие тем: события из жизни ребенка; образы героев сказок, мультфильмов, книг, видеофильмов; исторические, мифологические, библейские сюжеты; фантастика; портреты близких, пейзажи, натюрморты, рисунки животных и пр. — все виданное и невидимое, слышанное и неслышимое, прочувствованное и придуманное, мыслимое и неммыслимое. Тематика детских рисунков бесконечно обширна. Она исходит из всех жизнеопределяющих источников, зарождается в недрах личности ребенка и оформляется в процессе его творчества.

Среди сюжетов рисунков есть типично детские, есть более любимые девочками и особенно близкие мальчикам. Каждый возраст избирает свой круг тем. Есть темы личные, общечеловеческие, официальные, модные.

Может быть, тема, сюжет рисунка — это главный критерий достоинства в детских рисунках? Но как сравнивать и оценивать рисунки по их тематике? Есть ли «хорошие» и «плохие» темы? Что считать таковыми? Всегда ли хороши рисунки, изображающие «хорошие» темы — послушных детей, милых зверюшек, ангелов и всякие поучительные истории? Считать ли плохими рисунки, изображающие драку детей, пьяную маму, злую учительницу, комиксы о потаенной жизни подростков?

А если вспомнить обязательные для прежних детских выставок «правильные» темы: «Счастливое детство», «Революция», «Прием в пионеры», «Демонстрация», «В заводском цеху», «Сбор урожая в колхозе» — всегда ли были они потребностью и откровением детской души?

А как оценивать рисунки детей блокадного Ленинграда, откровенно и сдержанно повествующие о смерти близких от голода, холода и бомбежек, или узоры афганского мальчика, который вплетает в традиционный орнамент изображение военного вертолета, автоматы и россыпь комьев земли от взрыва?

Хорошо ли, когда ребенок рисует Рождество Христово, и плохо ли, когда бичевание Христа и Распятие?

Правомерны ли рисунки, если дети в них ничего не изображают, а лишь черкают и варьируют цветовые сочетания, создавая абстрактные композиции?

Приведенные здесь вопросы и примеры наводят на размышления о том, что все эти темы важны для ребят, если они к ним обращаются, но, очевидно, роль темы как таковой в рисунках детей не безусловна и не исчерпывает всего содержания рисунка. Тема рисунка одна не может быть мерилom его качества. Все гораздо сложнее.

Различны причины, по которым выбирают дети те или иные сюжеты для своих рисунков, и это очень важно осознать. Есть темы глубоко личные, из собственного опыта, автобиографичные. Они могут быть вызваны внутренними побуждениями ребенка, спровоцированы проблемами его вхождения в окружающий мир, общением в семье, с другими людьми, с животными, предметами. Такие рисунки являются емкими документами жизни детской души, и для



вдумчивого, заботливого взрослого (родителя, психолога, педагога) раскрывают возможность увидеть состояние малыша, понять его, помочь ему.

Предпочтения в выборе тем или неопределенное бес­темье, навязчивые повторения или боязнь каких-то сюжетов свидетельствуют о душевных нуждах ребенка. Невидимое для постороннего зрителя и умиляющее его может оказаться тревожным для близких людей. Необходимо видеть и понимать через творчество детей, что с ними происходит. Иной раз полезнее отвлечь ребенка от избранной им темы, чем поощрять за хорошее исполнение ее. Возможно и преднамеренно использовать желание ребенка рисовать на определенную тему в терапевтических целях, чтобы откорректировать его душевное состояние.

Часто можно слышать сетаования взрослых: «Она все время рисует красавиц, а он — солдат и войну». В данном случае пристрастие детей к этим темам позитивно, так как в игре и в рисовании они моделируют свой будущий образ женщины и мужчины. И чем подробнее, детальнее, глубже, эстетизированнее будут проработаны эти образы, тем естественнее будут исполняться впоследствии отведенные им судьбой роли. И многочисленные принцессы, невесты, красавицы могут быть неповторимо прекрасны, а богатыри, воины, космонавты — каждый по-своему героичен. И конечно же, они все немного автопортретны. А на основе этих близких детям, излюбленных ими тем можно обогащать и направлять художественное развитие детей.

Детская любознательность наталкивает малыша на множество собственных открытий, которые он пытается зафиксировать в своих рисунках. А его фантазии конструируют неожиданные формы и системы, выстраивают оригинальные причинно-следственные связи явлений.

Однако часто темы для детских рисунков бывают подсказаны извне, заданы взрослыми. Участие взрослого в выборе темы может быть меньше или больше, часто бывает положительным, но нередко и отрицательным.

Взрослый может только обратить внимание малыша на что-то, возбудить его интерес к теме или может рассказать о чем-то обстоятельно (например, о жизни животных, об

исторических событиях, о мифах), а воображение ребенка разовьет сюжет, и он сам будет искать способ изображения. Вовлекая ребенка в размышления по поводу интересного и поучительного сюжета, взрослый становится нужным, интересным спутником в мир нового в жизни и творчестве ребенка, не мешая ему думать, чувствовать, решать. В таких случаях есть простор для творчества, для выражения своего понимания темы и собственного отношения к ней, для обогащения себя новыми знаниями и опытом. Созданные при таких условиях рисунки детей поражают открытым, умным содержанием, оставаясь детскими по существу, интересными не только в тематическом, но и в мировоззренческом плане.

Мировоззренческие качества детского рисовального творчества проявляются в волевом выборе ребенком темы, а также обязательно в личной трактовке ее и поиске способов воплощения. По тому, как трактует ребенок тему, можно увидеть, чем он взволнован, над чем задумывается, что любит, чего пугается, чего хочет, как оценивает себя и других, каким хочет быть, к чему стремится, как представляет себе мир, в каком душевном состоянии находится.

Но часто взрослые навязывают детям темы для рисования, сами их по-своему толкуют, задают трактовку и указывают манеру изображения. Тогда ребенок вынужден подчиняться чужой воле, быть послушным иллюстратором чужой идеи. Творческая инициатива и личная активность его подавляются, он стеснен, искренность и поиск заменяются старательным исполнением, что лишает рисунок души, но может придать ему определенное формальное качество.

К сожалению, часто на детских выставках можно увидеть примеры этого в коллекциях одинаковых работ детей из одной студии, учеников одного педагога или ребенка какого-нибудь родителя-художника.

Учитель, подчиняющий творчество детей собственной манере или своему представлению о детском рисовании, или родитель, самореализующийся через творчество своего ребенка, являясь постоянным соавтором, одинаково вредят детям, несмотря на «святость» их идей и добрые намерения. Они не помогают раскрыться детским способностям,

но ограничивают творческие возможности детей и этим тормозят их личностное развитие. Они не учат детей искать пути самовыражения, а приучают пользоваться готовыми рисовальными приемами (пусть даже очень эффектными), лишают детей права на принятие собственных решений и действия, увеличивая тем самым свою ответственность за формирование у детей личностных проблем и подготовку кризисов в детских судьбах.

При рассмотрении детских рисунков важно уметь выделить то, что является непосредственно детским, и определить меру и качество взрослого влияния. Рисунки детей часто обнаруживают след настоящего указания на трактовку темы в композиции, показа и навязывания изобразительного приема или даже прямого участия взрослого в рисовании, что, в свою очередь, вызывает недоверие к качеству рисунка и авторству ребенка.

Чтобы правильно воспринять и адекватно оценить детский рисунок, необходимо знать и учитывать психофизиологические основы детского творчества, связанные с условиями взросления человека, и зависящую от этого актуализацию творческих задач и возможность самореализации ребенка в творчестве на разных возрастных уровнях.

Когда же возникает у детей интерес к рисованию? Как они осваивают его выразительные и изобразительные возможности?

Дети с раннего возраста испытывают огромную потребность в движении. Потребность эта базируется на сложных, но положительных переживаниях ребенка. Ощущение физических возможностей своего тела, удовлетворение от познания и освоения окружающего пространства, овладение разными формами и результатами этого движения — все радостно наполняет его и движет в собственном развитии.

## **ДОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РИСОВАНИЕ**

И рисование у маленьких детей начинается как своего рода движение руки — размахивание, царапанье, постукивание, вращение и шлепанье кистью. Движения эти завер-

шаются своеобразными результатами — следами: на песке, на стене, на запотевшем или замерзшем стекле, на бумаге.

Движения разные, и следы этих движений разные. Постучал пальцем по песку — получил точки, провел ими в сторону — линию, пошлепал ладошкой — большой отпечаток-пятно. А когда в руке оказываются красящие материалы или рисующие инструменты (кусочки мела, угля, кирпича, карандаш, фломастер, авторучка, краски, кисти и т. д.), то процесс этот становится еще более интересным, увлекательным и очень приятным.

Поначалу это заинтересованность в самих движениях руки и зрительно воспринимаемых результатах ради них самих, т. е. переживание двигательного и зрительного эффектов. Такого рода забава много занимает детей и вовсе для них небесполезна, так как она является предпосылкой к открытию и освоению особых форм самореализации и общения — игры и рисования.

Детское рисование в начальном периоде представляет собой черканье и пачканье, а основной набор графических следов — это случайные точки, штрихи, пятна. Случайные-то они случайные, но у разных детишек разные, как по форме, так и по пространственному расположению и ориентированию на листе. И обуславливается это различие индивидуальными особенностями физического строения рук, особенностями зрения, а также темпераментом и настроением ребенка в момент рисования. Все это складывается в индивидуальный характер черканья. Ребенок повторяет те движения, которые по каким-либо причинам предпочтительны для него, более соответствуют его душевному расположению. Так формируется «авторский почерк» рисующего малыша. Кому-то младенческие почеркушки могут показаться ничего не стоящей пачкотней, но внимательный человек сможет «прочитать» в них много интересного о самом ребенке. Так, сильные, решительные штрихи свидетельствуют об активности и смелости рисовальщика; легкие, мелкие, ажурные каракули — о чувственном, лирическом настроении; вырывающиеся за пределы листа — о неориентированности на условия и обстоятельства действия; постоянно повторяющиеся — об упрямстве, воле, при-

верженности к освоенным формам поведения; пробы разных штрихов — о склонности к исследовательству, экспериментаторству, творчеству; концентрация значков в центре — о стремлении к устойчивости, порядку, открытости; в углу — о неуверенности, стремлении уйти и спрятаться; равномерное заполнение листа — о чувстве реальности, комфортабельности; динамичное расположение групп каракуль в листе, разнообразность графических элементов, ритмическое их чередование, достижение законченного равновесия свидетельствуют о композиционных и творческих способностях и т. д. Через свои почеркушки малыш уже многое рассказывает о себе. Взрослые, легкомысленно игнорирующие детское черканье, упускают возможность понять и адекватно контактировать с не говорящим еще ребенком.

Когда ребенок начинает постигать некую закономерность в черканье, он пробует уже волевое использование тех или иных штрихов, и рисование наполняется для малыша особым смыслом. Он переживает радость первого творческого удовлетворения: «Я хочу, делаю и получается!» Черканье постепенно переходит в каракульное рисование.

Как только в детском рисовании визуальный контроль начинает преобладать над моторными импульсами, то ребенок начинает усматривать в рисунке особое значение получающихся каракулей, пытается угадывать в них признаки чего-то конкретного. Каждый, наверное, наблюдал такие ситуации, когда малыш, принеся свой рисунок маме и указывая на каракули в нем, говорит что-нибудь вроде: «Это солнце светит, а тут зайчик плачет». И в то время как взрослые ровным счетом ничего не могут угадать в этих каракулях, он с неизменным постоянством объясняет все, как и в первый раз. Восприятие и речь опережают продвижение в рисовании, но оно пополняет свой арсенал на формальном уровне. Этот период в детском рисовании, охватывающий этапы черканья и каракуль можно определить как *доизобразительный*, а уровень владения графикой как элементарный. Да, ребенок владеет простейшими графическими элементами (точками, штрихами, пятнами), т. е. хорошо их воспринимает и использует в своем каракульном рисова-

нии. Собрание рисунков этого периода показывает индивидуальный ход развития ребенка в возрасте от 1 года до 3 лет.

Большое событие в рисовальной жизни малыша происходит, когда линия, хаотично бегавшая по каракульному рисунку, вдруг замыкается, заключив в себе определенный участок листа. Получается ни на что не похожая форма. Но для ребенка в этом факте заключается грандиозное открытие — получившаяся форма своей обособленностью, отделенностью от остального фона напоминает ребенку отдельные объекты в реальном мире, становится их графическим образом. «Самость» нарисованной формы есть знак «самости» любого реального объекта. Наступает объектная фаза в развитии рисовальной деятельности ребенка.

Неровных очертаний округлая форма в рисунке может обозначать для малыша все — маму, машину, дом, собаку как самостоятельные, замкнутые в себе объекты. Это первые знаки, замещающие присутствие реальных объектов и обозначающие их в рисунке.

*Объектное рисование* — переходная фаза от каракульного доизобразительного к изобразительному. Объектное рисование — это уже волевое рисование называемых малышом объектов, но лишенных пока определяющих, опознавательных признаков. Такие рисунки без детского пояснения или родительских надписей не могут быть адекватно восприняты зрителем.

Постепенно, под все увеличивающимся визуальным контролем непокорные каракули оформляются в более или менее определенные очертания, обогащаются значимыми деталями. Очертания получающихся в рисовании фигур являются для детей графическими подобиями видимых ранее, вспоминаемых, представляемых форм и образов. Определение подобия может быть установлено лишь при развитии способности видеть, выделять, опознавать и соотносить конкретные структурные характеристики как природных форм и явлений, так и отдельных абстрактных графических фигур.

В детском рисунке неопределенной округлой формы изображаемого объекта появляются опознавательные детали: у машины — колеса и руль, у мамы — руки и ноги, и

неважно, что местоположение их может быть произвольным (сверху, сбоку, внутри), главное, что они известны, определены и нарисованы. Так появляются «головоноги» — первые изображения человека, очень распространенные в детских рисунках. «Головоног» — человеческий образ, состоящий из головы с глазами и ртом, руками и ногами, растущими прямо из головы. Это не значит, что дети видят людей таковыми. Просто опыт общения с людьми определил особую значимость для них этих частей тела. Мама наклоняется к малышу, ее лицо, такое родное и любимое, может быть грустным, ласковым, веселым, сердитым, и весь образ мамы воплощается в нем, в этом лице. Мама смотрит на малыша, и через ее глаза излучается любовь, забота, гнев. Рот мамы улыбается, произносит ласковые слова или сердито выговаривает порицания. А это все так важно для ребенка. Мамины нос и уши не затрагивают его жизненных интересов; они для него не столь значимы, поэтому его внимание не замечает их и в рисунках они не сразу появляются. А вот руки — мама ими гладит, наказывает, кормит, одевает, моет; а вот ноги — они то приближают маму, то уносят ее куда-то: на работу, в магазин, в театр, — и от этого зависит режим, самочувствие малыша, это очень для него важно. Вот он их и рисует.

**«Головоноги»** — эта первая открытая ребенком изобразительная форма сразу, в большом количестве и надолго поселяется в детских рисунках. Мама, папа, бабушка, Я, тети, дяди сначала очень похожи друг на друга и отличаются лишь размерами голов-тел, размахами рук, длиной ног, местонахождением в зависимости от сюжета («Я и бабушка гуляем», «Папа ждет нас с мамой в машине, а мы все копошимся», «Мама пришла из магазина» и т. п.).

Постепенно образы уточняются за счет важных деталей, обретают отличительные признаки. У «головоногов» появляются туловища-овалы, хотя руки все еще растут из головы, пальцы на руках (в количестве от трех и значительно больше, так как считать не умею, но знаю, что их много), рисуются половые органы (так как себя уже исследовал, знаю жизненную важность их, знаю свое отличие от сестренки и в рисунке о себе должен это обозначить), они начи-

нают одеваться (одежда рисуется так, как одевается на тело, поэтому рисунок прозрачен), в руках появляются различные предметы (цветы, сумки, портфели, швабры и т. д.).

Освоенный рисунок «головонога» долгое время служит схемой для рисования других живых существ: птица — тот же «головоног», часто рисуемый вертикально, только с клювом, крыльями и хвостом; собака — «головоног», обретший хвост и поводок и т. д. А формы-объекты приобретают предметную конкретность за счет уточнения конфигурации и деталей, которые исследуются восприятием ребенка. Начинается мощный подъем изобразительной деятельности ребенка, совершенствование изобразительного рисования. Изображение в детских рисунках становится и осознается как образный заместитель предмета, включается символическая функция рисования. У разных детей этот переходный период происходит по-разному, но чаще — в возрасте около 3–4 лет.

**Изображение как образ предмета.** Рисование как универсальная функциональная деятельность для детей начинает обретать ведущее значение в их развитии. Оно способствует оптимизации познавательной деятельности, активизирует внимание ребенка, направляет его избирательность, увеличивает объем. Оно совершенствует мышление ребенка от интуитивных форм через образные представления к обобщающим и абстрактным. Рисование обогащает эмоции и регулирует их, развивает разные виды памяти (моторную, эмоциональную, образную, понятийную), формирует воображение через механизмы творческого преобразования представлений зрительной памяти и т. д. При работе с разными материалами ребенок познает их тектонические свойства и выразительные возможности для передачи собственных впечатлений и знаний об изображаемых объектах и явлениях. Ребенок рисует то, что видит и знает, а рисование помогает ему лучше разглядеть и познать то, что он изображает. Таким образом, два процесса — познание и рисование — не только взаимодействуют, но и взаимно формируют друг друга.

Рисование позволяет ребенку фиксировать познанные явления в графических знаках и, материализовав их, та-



ким образом, как бы удваивать мир, вступать с ним в «ненастоящий» контакт, овладевать и управлять им. Так осваивается и реализуется заместительная функция рисования, психологически очень важная для человека.

Изображение (графическое обозначение) запечатлевает в себе определенную информацию о каком-либо объекте или явлении, представляет собой его графический образ с соответствующими формальными характеристиками (цвет, форма, фактура, динамика, объемно-пространственные признаки, отношения частей в целом и т. д.). Такое изображение может быть воспринято любым другим человеком и на основе соответствия опознано и уподоблено изображаемому объекту. Так открывается ребенку знаковая, языковая, информативная функции рисования.

Язык образных структур, к которому относится художественное изображение, в отличие от словесных (дискурсивно-логических последовательных рядов) представляет собой компактный способ упаковки информации, когда совокупно и одновременно представлен большой объем разнообразной и разноуровневой информации в соответствии со значимыми связями. Информация, содержащаяся в рисунке, может быть считана одновременно или транслирована во времени, может быть сохранена в памяти и позднее разворачиваться в воспоминаниях, может расшифровываться все больше при многократных рассматриваниях рисунка.

Низший слой изображения (элементарный) — точки, линии, пятна, фактуры, цвет и т. д. — уже освоен ребенком. Эти элементы могут использоваться им теперь как знаки по отношению к некоторым объектам и явлениям (изображение звезд, снега, дождя, волн и т. п.), могут и помочь юному художнику выразить его внутренние состояния (изображение восторга, боли, покоя, движения и т. п.). Они также могут быть использованы как составные части более сложных изображений.

Итак, мы остановились на первых предметных изображениях в рисунках детей. Само мышление 3–4-летнего ребенка предметно. Он осваивает мир по частям. «Это Я, а это мама. Это собака, а это киска. Это стол, дерево, троллейбус,

дом». Он их видит, узнает, рисует. Рисование следует за восприятием и опирается на него. Первые изобразительные рисунки — это набор изображений отдельных объектов, где важен сам факт изображения как название, как обозначение этих форм с опознавательными признаками-детальями. Все в рисовании направлено на это, и поначалу ничто другое не имеет значения, даже цвет. Синим карандашом, оказавшемся в руке, может быть нарисовано солнце, дерево, птица; а самой яркой в коробочке оранжевой краской — небо, мама, верблюд и т. д. Цвет видим ребенком, различим, он волнует в жизни, но в рисовании пока не значим. Само по себе рисование красками, игра с цветом увлекают детей, но цвет как выразительное средство изображения еще долго не будет востребован. Даже когда взрослые обратят внимание ребенка на то, что все в природе имеет свой цвет, когда начнут учить его называть цвета и соответственно указывать их в красках, ребенок еще долго будет использовать цвет в рисунках лишь предметно, а не живописно: солнце — желтое, небо — синее, трава — зеленая и т. д. Детям поначалу вообще трудно свести воедино в своем сознании три разных обстоятельства: впечатление от такого меняющегося и богатого по цвету солнца, необходимость изображать его имеющейся краской и называть этот (разный в разных карандашах, фломастерах, красках) цвет одним словом — желтый. Неверно думать, что ребенок не чувствует цвета, что он не живописец. Сейчас у него другие задачи. И его рисунки хороши своей изобретательностью и находками в том, как он пытается изобразить форму. Обращение к цвету, как к необычайно выразительному средству изображения произойдет позже и будет подготовлено психологическим взрослением ребенка.

**Изображение как образ явления.** Предметное рисование постепенно перерастает в «событийное». Единичные герои, предметы, образы начинают взаимодействовать. У детей 3–5 лет замыслы неустойчивы и часто возникают лишь в процессе рисования, превращая его в игру. Восприятие и сознание ребенка отмечают наличие в мире иных связей, кроме непосредственно исходящих от него и направленных к нему. Открытием является понимание того, что моя сест-

ра еще и дочь моей мамы, что моя мама и мой папа — муж и жена, а моя бабушка — мама моего папы, и что у них могут быть свои взаимоотношения. И что «лошадь тоже может быть мамой». И что «у кошки есть котята, и она их прячет от дворовых собак». И что «люди любят вставать в очереди и там сердиться». Еще много интересных открытий и наблюдений. И все это хочется нарисовать.

Обозначение взаимных связей между персонажами рисунка может быть выражено их взаиморасположением, размерами и ориентированием в листе. В рисунке с изображением всех членов семьи их размеры могут оказаться в прямой зависимости от возраста, положения в семье, значимости для ребенка. Старенькая и маленькая бабушка окажется важнее, а значит, и крупнее других; сам «Я» — возможно, больше, а возможно, и меньше (в зависимости от самочувствия и самооценки); папа, мама, сестра, братик, тетя, дедушка и другие обретают свои размеры и местоположение в рисунке соответственно своей роли в изображаемых событиях. Их расположение, слева, справа, сверху, снизу, имеет свое выразительное значение и делает рисунок образным и динамичным. Рассматривающему такие рисунки открывается богатая художественная выразительность детского рисования, явленная в личном отношении, в авторской позиции ребенка, в его графической изобретательности, в композиционном творчестве.

Для большей убедительности становятся необходимыми обозначения обстоятельств действия. Ребенок, зная, что у него под ногами земля, а над головой небо, изображает их снизу и сверху рисунка, определяя тем самым пространственную ситуацию действия. Этот средовой стереотип, так распространенный в детских рисунках может быть и не заимствован, а открыт самостоятельно как доказательство реальности и правдоподобия изображаемого события. Причем герои рисунка могут не касаться ногами земли и подпирать небо, главное не это, а то, что с ними происходит.

В рисунках появляются кулисные схематичные изображения деревьев по бокам листа, так, как они обрамляют прогулочную дорожку, аллею в парке. Дети пытаются найти свой конструктивный образ дерева, как его понимают,

помнят, знают. Такие поиски трудны, но находки бывают оригинальные, умные, декоративные, если только кто-то не подскажет им распространенные схемы рисования «елочек» и «березок». Этот навязчивый шаблон легко репродуцируется детьми, но ослабляет их творческие усилия, поиски собственного решения и обесценивает рисунок.

Итак, постепенно рисунки становятся сюжетными, событийными. А событие — это действие, а действие — это движение. И надо придумать, как это движение изобразить. И ребенок всматривается, замечает, как происходит то или иное движение, и ищет приемы передачи признаков движения в рисунке: «Крокодилы ходят лежа, а человек — стоя», «Когда человек бежит, у него колени сгибаются» и т. п.

Ребенок пытается в рисунке передать движение через жесты, позы фигур, через их вытянутость по направлению движения, через изображение ориентиров. Творческие поиски приводят детей к остроумным решениям: идущие рядом держатся за руки, стремящиеся навстречу протягивают друг другу руки, у бегущей собаки много ног, а сзади бегущего человека — воздушные вихри и следы и т. д. В детском рисунке движение происходит фронтально, вдоль картинной плоскости: влево-вправо-вверх-вниз. Ребенком чувствуется ограниченность возможности двухмерного листа бумаги, но это не входит в противоречие с его творческими потребностями. Подчиняясь природе картинной плоскости, малыш по необходимости обозначает пространство, не разрушая физически и иллюзорно этой двухмерности. Собственный двигательный опыт подсказывает ему, что мир не плоский. Что стол, за которым он сидит и рисует, можно обойти, что на него можно многое положить и поставить да и самому в минуту усталости можно, положив голову на руки, заснуть. А как его нарисовать, чтобы сразу рассказать о столе то, что уже известно? И рисуется столешница такой, как она есть (вид сверху), а на ней все, что лежит на столе (тоже вид сверху) и что стоит, как и должно стоять, и как видны стоящие предметы (вид сбоку), и четыре ножки, как появляются они при обходе стола (во все четыре стороны). Так о столе, его форме, пространстве рассказано все правдиво, но стол при этом на рисунке не стал объемно-

пространственным, а как бы распластался и не противоречит плоскости листа.

Детское восприятие и мышление определяют логику изображения. Достаточная выразительность знакового изображения детского рисунка позволяет ему сохранять плоскостность. Декоративность детского рисования во многом объясняется знаково-смысловым, а не имитационно-реалистическим изображением в рисунке. Неактуальны еще для художественного самовыражения ребенка на этом возрастном уровне такие категории, как глубина и объем. Поэтому в рисунках детей нет ни перспективы, ни теней. И требовать этого от детей сейчас преждевременно и учить их этому сейчас бессмысленно. По необходимости дети сами творчески осваивают приемы изображения постигаемого ими пространства. Дом может быть изображен сразу с трех сторон. А приближение или удаление пейзажных планов илидвигающихся героев решается за счет разноуровневого поднятия их над нижним (передним) краем рисунка.

Много формальных открытий осуществляют дети в своих рисунках, композиционно решая актуальные для них задачи изображения волнующих их событий.

К пяти годам у ребенка накапливается уже достаточно большой жизненный опыт. Все сложнее и богаче становится его эмоциональная жизнь. Все жизненные связи по-разному открываются ему, принося различные переживания, затрагивая и волнуя его чувства. Открывается способность к глубокому переживанию (и не только на уровне реакций), к сопереживанию, к сочувствию. Одних люблю, других жалко, третьих стесняюсь, этих боюсь, об этих беспокоюсь, на этих обижен, с теми интересно, что-то противно, что-то влечет, а что-то раздражает, чего-то не очень хочется и т. д. Все это детьми осознается и дифференцируется.

Знакомые люди, герои сказок, книжек, мультфильмов, игрушки, звери, насекомые, цветы — все включаются в мир их чувств и различных переживаний. Как все это выразить? Слов не хватает. Но к этому возрасту ребенком уже освоен большой опыт изобразительной деятельности. Однако графический рисунок недостаточен для полноты выражения всех чувств и волнующих образов. И тут открывают-

ся удивительные возможности цвета. Его подвижностью, изменчивостью можно проиллюстрировать, выразить изменчивость собственных настроений, а богатством оттенков показать тончайшие нюансы чувств. «Живое письмо» цветом — живопись позволяет передать жизненность, реальность, волнующий смысл изображаемых событий; отметить, выделить в них главные настроения и показать свое отношение к ним. Цвета такие разные: яркие и темные, светящиеся и гаснущие, плотные и прозрачные, сильные и нежные, холодные и теплые, веселые и скучные, кричащие и лиричные — сколько оттенков, столько и возможностей! Разные материалы обладают разной цвето-светоносностью: пастель, акварель, гуашь, фломастеры, акриловые, типографские, масляные и флюоресцирующие краски, жировые мелки, темпера — сколько всего можно выразить ими!

У детей 5–6 лет на фоне повышенной эмоциональной активности происходит взрыв рисовальной деятельности, в которой максимально открываются для них изобразительные возможности в графике и в цвете, а исследовательский интерес к выразительным особенностям материалов и желание экспериментировать с ними оснащают детей новыми способами изображения. Развивающиеся зрительное внимание, память, мышление, расширяющееся общение, пользование информативными источниками (книги, радио, фильмы, спектакли, рассказы взрослых), реальные события — все предоставляет им колоссальный материал для творчества. Тематика рисунков бесконечно расширяется. Сами рисунки становятся реалистичнее, детальнее, информативнее. У детей появляется и растет интерес к искусству, к иллюстрациям в книгах и журналах, к рисункам других детей. Появляется такая оценочная категория явлений жизни, искусства и творчества, как «красиво». Этот наиболее интенсивный период детства позволяет начинать развивающее знакомство детей со взрослым искусством в репродукциях и с оригиналами в музеях, а собственный опыт художественного творчества делает интересным знакомство с рисунками других детей. Способность к сочувствию и сопереживанию делает эти события для них — художественным явлением.

Шестилетний возраст детей всеми отмечается как возраст «почемучек». Опыт мышления и собственные знания позволяют им выделять жизненные явления, различать связи между ними, а интеллектуальная деятельность требует анализа причинно-следственной зависимости этих связей, чтобы иметь возможность ориентироваться в мире и творить в нем. Бесконечные «почему?» требуют ответа, получаемый ответ служит пониманию или подтверждению собственного умозаключения, а все это приносит удовлетворение. И ради этого — все новые и новые «почему?». Подобные интеллектуальные упражнения не только вызывают положительные переживания, но и служат основанием для миропонимания, для формирования собственных представлений и для творческого моделирования картины мира, что незамедлительно воплощается в детских рисунках, которые поражают зрителей оригинальным ракурсом смотрения и видения мира.

Теперь сложные композиции на разные темы не просто представляют факт, событие, явление, а уже трактуют их, содержат в себе объяснение, оценку, доказательство. В рисовании происходит не только поиск формальных языковых средств, но и переживается творческий катарсис как кульминация творческого акта целостно включенной в него личности ребенка. Реализуется самая важная функция детского рисования — результирующая (разрешающая, освободительная), которая венчает весь сложный комплексный личностный процесс творчества. Любое постороннее вмешательство (подсказка в решении темы или выборе изобразительных средств, несвоевременная оценка, прерывание работы над рисунком) нарушает, искажает, уменьшает эту разрешающую роль детского творчества. Участие взрослых в этом процессе должно быть осторожным, тактичным, ненавязчивым. Для ребенка в этом возрасте рисование — оптимальная форма душевной самореализации, которая часто предпочтительнее других (игры, поэтического творчества или импровизации в пении и танце).

6–7 лет — «золотой век» детского рисования. В это время достигают определенной зрелости и гармонично взаимодействуют в творчестве: практический жизненный опыт

ребенка, опыт его самообладания и саморегуляции, опыт общения с разными людьми и работы с разными материалами, опыт эмоциональной и интеллектуальной обработки информации, знания, опыт изобразительной деятельности. Детское творчество обнаруживает устойчивые характерные признаки: искренность, динамичность, повышенную эмоциональность, живописность, богатство фантазии, простоту и уверенность детской логики, символизм образности, смелость решений, оптимизм и т. д. Дети вольны в выборе тем, в их трактовке, в средствах выражения. Фантазия их свободна, мысли оригинальны, суждения просты и по-своему мудры, возможности беспредельны, продуктивность огромна.

**Изображение как образ знания.** Набрав силу и обретя свободу, детское рисование активно реализуется в 8–10 лет, совершенствуясь, усложняясь и расширяя свои тематические границы. В этот период в детском рисовальном творчестве начинает преобладать аналитический принцип, основанный на активизации зрительного восприятия и логического мышления в школьном образовании. Развитие устной и письменной речи, приобщение детей к разным источникам информации, к разным новым видам деятельности приводит к тому, что детское рисование перестает быть оптимальной формой реализации личности ребенка и из ведущей творческой деятельности дошкольного детства переходит на положение прикладной, обслуживающей интеллектуальные задачи школьного развития. Тематика рисунков и их трактовка раскрывают тот объем, характер и уровень знаний, которыми обладает ребенок. *Изображение в рисунках становится образом знания* ребенка. Познавательные моменты начинают господствовать над фантазией, эмоцией и художественной волей ребенка. Формируется зрительная концепция картины мира, базирующаяся на обретенных знаниях. Зреет сознание пространственного и временного единства, ищутся возможности графической передачи этого знания. Происходит централизация композиции, возникает идея плановости, загораживания одних предметов другими, устанавливается принцип отстраненности, как бы объективного взгляда на действительность.



Рисунки становятся сюжетно-повествовательными, более точными в пропорциях и конструкции изображаемых фигур, предметов, механизмов. Развивается тяга к симметрии, к аккуратности, к правдоподобию рисунка, к объемности и визуально-перспективному решению изображения пространства. Знакомство с большим количеством образцов «настоящего искусства» вызывает неудовлетворение прежними своими достижениями свободного детского рисования. Дети начинают строго судить свое рисовальное творчество и рисунки других детей. Технические и формальные трудности в осуществлении художественного замысла кажутся порой непреодолимыми, а взрослое искусство, все более открывающееся ребенку и привлекательное для него, находится за порогом специального профессионального обучения навыкам реалистического изображения. Немногие дети хотят и могут включиться в это специальное обучение, и все это приводит к тому, что большинство из них теряют интерес к рисованию, компенсируя его интересом к чтению, к зрелищным формам досуга и коллективным занятиям. Рисование из средства межличностного общения превращается в средство общения с собой, начинает использоваться в качестве душевного дневника для выражения потаенных мыслей, для иллюстрирования собственных литературных сочинений, для записи происшедших событий и игры (комиксы), т. е. обретает прикладное значение, и детские рисунки постепенно утрачивают прежнюю художественную образность. В этот период некоторые дети сосредоточивают все рисовальные средства на интересующих их темах, становясь «узкими специалистами» в рисовании лошадей, кораблей, автомобилей, технических новшеств, насекомых, доисторических животных, архитектурных сооружений и т. п. Такие рисунки обнаруживают особый интерес детей к конкретным темам и фиксируют углубленные знания о них, исчерпывая этим все личностные творческие потребности. Увлеченные же рисованием школьники продолжают свои занятия в изостудиях или в художественных школах. Там на учебных занятиях рисованием с натуры они уже постигают законы реалистического изображения. Учебное рисование ставит перед подростками

системные ряды задач, которые четко формулируются педагогом и соответственно оцениваются. Так естественное детское рисование переходит в русло управляемой, руководимой деятельности. Учебное рисование так же представляет изображение как образ знания. Школа знакомит детей и подростков с профессиональным отношением к изобразительной деятельности.

**Изображение как художественный объект.** К десяти годам ребенок уже не хочет рисовать, как маленькие, а как взрослые не умеет, да уже и само это дело перестает быть нужным и актуальным для многих детей. Наступает время стремления ребенка быть свободным и результативным в действиях, настает сенситивный период для продуктивной деятельности, для занятий художественным творчеством в разных материалах, возникает интерес к рукоделию, к моделированию, к художественному труду, к технологии. В художественном творчестве детей доминирующей становится исследовательская и созидательная активность, на смену художественному *изображению* выступает художественный *объект*. В рисунках детей 10–12 лет изображение старательно отделяется, и техническая сторона исполнения становится порой важнее его содержания. Особое выразительное значение обретает фактура изображения. В этот период детей привлекают разные виды материально-художественного творчества и печатной графики. Здесь сплетаются процессы познания, игры, творчества и дела. Девочки проявляют склонность к орнаментально-декоративному рисованию, а мальчиков привлекает динамическое рисование комиксов и карикатур, оформление школьных газет и праздников. Предпочтительными становятся коллективные формы изобразительной деятельности — роспись стен, оформительских панно, театральных занавесей. Создание художественных объектов становится особой творческой деятельностью детей и в их сознании порой отделяется от рисования.

Само же рисование детей в возрасте от 12 до 14 лет переходит в стадию *изображение как образ проблемы/идеи*. К этому возрасту в результате школьного образования ребенком обретен большой объем фактических знаний и опыт

размышлений, которые ищут своего применения в личном интеллектуальном творчестве. В этот период дети с большим увлечением рисуют сложные, подробные, многодетальные композиции на темы своих фантазий и собственных представлений о космосе, антимирах, биологическом микромире, исторических событиях и прочем с позиций личного участия и оценки. Нереальные ситуации и объекты рисуются визуально убедительно, сюжет дается не как внешнее описание, а как погружение в атмосферу изображаемого события. Возникают сюрреалистические композиции, напряженные по образному оформлению через усиленную активность цвета и буквально физиологически переживаемую деформацию объектов, и обжигающие световые отношения красок. Абстрактные узорные композиции создаются не из рядов повторяющихся орнаментов, а развиваются от центра, от пятна, от фигуры, растут и видоизменяются соответственно внутреннему ритму и эмоциональному настроению. Такие рисунки возникают как выражение какого-то состояния или идеи (например, «весеннее возрождение», «тоскливое одиночество», «печальная мелодия», «гимн радости», «злой мир» и т. п.). Для подростка оказывается психологически важным значение абстрактного моделирования как фактора раскрытия, трансформации и тренинга своих творческих способностей в передаче разных душевных состояний — лирического, драматического, оптимистического, трагического. Это рисунки явно художественного порядка. Рисование подростков также обслуживает потаенные сферы их психической жизни: рисунки в школьных учебниках и тетрадях, в личных дневниках, в письмах и анкетах друзей. В этот период начинают заметно проявляться гендерные (полоролевые) особенности и различия в рисовании. Рисункам мальчиков свойственны лаконичность, плакатность или утрированная пространственность, космичность композиционных решений, а работы девочек отличает повествовательное рисование деталей, среды и сложная проработка фигур и фона. Одних волнует сила ощущений, других — значение событий и обстоятельств. «Внутренний образ» основывается на чисто субъективных отвлеченных ощущениях и представлениях. Образ рисунка

обретает глубинные, часто скрытые смыслы, иносказания. А иносказанию есть много средств: цвет, фактура, тон, символические формы, знаки. Тематика многих рисунков этого возраста отображает нравственные искания юношей, имеет историко-философское содержание; суждения — категоричны, характеристики — конкретны. В рисунках — предельное напряжение формы, психологическая выразительность цвета. Даже натурные работы драматизируются, а композиции по авторскому замыслу отличает символичность трактовок волнующих проблем и идей.

*Изображение как образ внутреннего «Я»* становится творческой потребностью в возрасте 14–17 лет. В психологии старших подростков происходит поворот от реакции на внешнее к предметной самооценке, к оценке своих внутренних состояний, формирование образа «Я». Это время определения своих устремлений, предпочтений в самореализации, время освоения профессионально ориентированной деятельности. Многие подростки вновь обращаются к изобразительной деятельности, формируется сознательный интерес к овладению техниками и достижению эстетического эффекта разными приемами и материалами. Самым распространенным мотивом рисования становится автопортрет. Чаще других тем в композиционных рисунках изображаются юноши и девушки, литературные или киногерои, происходит активизация философского сознания в определении своего идеала. Рисуются образы идеальных персонажей, портреты великих людей. Часто создаются рисунки-иллюстрации к волнующим произведениям, а иногда — абстрактные эмоционально-выразительные композиции. В рисовании доминирующей становится умозрительная активность, претворяются образы представлений, которые решают задачу изображения как образа внутреннего «Я». Изобразительные приемы и техники, композиционные решения реализуются теперь с учетом собственного предыдущего опыта и знаний из истории и практики профессионального искусства. В творчестве юных художников часто встречаются подражания манерам знаменитых и модных художников, а также происходит дальнейшее углубление поисков собственного живописного языка. Завершается этот

период выходом в самостоятельное творчество и в осознание необходимости серьезного освоения изобразительной грамоты на профессиональных основах. Подростки стремятся к систематическим и углубленным занятиям, обращаются к рисованию с натуры, осваивают основы академической грамоты, изобразительные техники и приемы, увлеченно знакомятся с судьбами знаменитых художников, соотнося с ними свои мечты и планы. Здесь обращение к изобразительной деятельности происходит как ориентация на художественную профессию, на обучение с целью достижения высоких профессиональных результатов.

Все отмеченные нами задачи и проблемы изображения, возникнув однажды, продолжают волновать и разрешаться в дальнейшие периоды детского творчества, утрачивая или усиливая свою злободневность (актуальность) в зависимости от личностных потребностей и возможностей ребенка.

### **ВЫСТАВКИ ДЕТСКИХ РИСУНКОВ**

Рисунки детей, всегда интересные, яркие, удивительные, сами просятся быть показанными другим людям. Волнующими праздниками становятся выставки детских рисунков. Они раскрывают сущую красоту детского изобразительного языка, адекватно выражающего смысл рисунка, выявляют творческие индивидуальности маленьких авторов, показывают разные достоинства рисунков: неожиданность сюжетов, оригинальность решения темы, выразительность художественных образов; демонстрируют формальные находки в композициях, в использовании разных материалов, в ритме изображения, в цвете; обнаруживают своеобразие восприятия, уникальность образа самого автора, выраженного в его отношении к изображаемому. Все эти позиции могут быть увидены, выделены и оценены зрителями.

Выставки открывают зрителям особый мир детства: он заявляет о том, что существует, что он рядом со взрослым, но иной, что у него есть свои права, что он все видит и обо всем свидетельствует, может любить и осуждать, что он умный, справедливый, чистый, нежный и ранимый, богатый и щедрый. Для юных авторов участие в выставке — это

возможность увидеть плоды своего творческого труда в особой обстановке выставочного зала, возможность анализировать свои работы и работы ровесников, это переживание своей причастности к общему делу, осознание значимости своей личности с ее индивидуальными ценностями для окружающего общества, это обретение опыта реагирования на зрительские отзывы.

Детское творчество всегда с интересом рассматривается детьми. Юным зрителям близки темы и экспрессия живописного языка сверстников. На выставке происходит творческое общение детей друг с другом опосредованно через их рисунки и непосредственно при живом контакте на экспозиции, осуществляется восприятие, обработка, обмен художественной информацией, происходит включение в эмоциональную атмосферу зала, освоение формы музейного поведения.

Сами выставки детских рисунков — явление в целом нужное для художественной жизни и творческого развития детей, но часто являются причиной плохого творческого самочувствия детей из-за смущающего их покровительственного отношения взрослых и нетактичной, некорректной оценки их творчества. Опасна бытующая практика проведения на детских выставках конкурсов, выделения победителей и триумфального их награждения. Детское художественное творчество — не соревнование, а жизнь в искусстве и развитие в нем. Оно отличается индивидуальной динамикой и не окончательно в результатах на разных стадиях его развития. Конкурсная же система часто болезненно будоражит тщеславие родителей и педагогов, более чем сами дети переживающих успехи, славу или неудачи. Порой она вызывает нежелательную реакцию детей, приводящую к зазнайству, нетребовательности к себе, к лени или, наоборот, к обиде, стеснительности, зависти, неверию в себя. Такая практика противоречит задачам и всей сути воспитания творчеством, воспитания искусством. Сам показ детских работ на выставке уже поощрителен и очень ответственный для участников. Можно устроить праздник искусства при открытии или закрытии выставки, отметить каждого значком, каталогом или специальным памятным дипломом

об участии в выставке. Это послужит и поощрению участников, и стимулированию их к дальнейшей работе, и привлечет к творчеству многих новых ребят из числа зрителей, оставивших по каким-либо причинам свое рисование.

Перенесение акцента в работе с детьми с разрешающей функции детского рисования на «итоговое выставочное качество» рисунков подталкивает взрослых (педагогов и родителей) навязать детям тему, подсказать ее решение, требовать большей изобразительности и повествовательности (чтобы было «похоже и понятно»), показать приемы и манеру рисования, добиваться «законченности» и «сделанности» вопреки творческим убеждениям ребенка. Все это — неверные действия, базирующиеся на непонимании природы детского рисования, на ошибочных представлениях о нем как только о «полезной продуктивной деятельности», имеющей внешние цели. Главная ценность и цель детского творчества — сам ребенок, его преобразующееся сознание, его развивающаяся душа, его взрослеющая личность.

Нельзя забывать, что дети творят соответственно собственным потребностям, а не напоказ и неверно ориентировать их только на результат, подменяя поиск образцом, творчество исполнением, желание — принуждением. В оценке работ поощряться должно искреннее, оригинальное творчество детей, а не послушное репродуцирование. Любя рисование и доверяя взрослым, рисующий ребенок может оказаться жертвой чужой воли. Так нарушаются творческие права ребенка, неверно ориентируется его художественная практика и наносится ущерб его целостному личностному развитию. Это необходимо понимать и помнить всем взрослым, соприкасающимся с творчеством детей.

Когда дети начинают учиться в школе, у них происходит усиленное освоение вербального (устного и письменного) языка общения, активизируются мыслительные процессы, осваиваются операции абстрагирования, анализа, синтеза, сравнения, увеличивается понятийный аппарат, совершенствуется память, накапливаются знания, появляется критическое отношение к себе и своим возможностям, избираются новые, адекватные этому уровню развития формы общения. Детское рисование перестает быть оптималь-

ной формой реализации и переходит на второстепенный план. Но для некоторых детей потребность в рисовании еще долго не утрачивается благодаря таким его возможностям, как эмоциональная выразительность, емкая образность, как возможности, позволяющие уточнить, увидеть, понять и решить волнующие личные проблемы. Такое рисование может быть использовано детьми в качестве душевного дневника, потаенных рисунков, иллюстраций к событиям, к собственным литературным сочинениям, для оживления игры (комиксы), т. е. обретает прикладное значение.

Часто школьники продолжают свои студийные занятия или приходят в художественные школы. Там на занятиях по композиции они еще имеют возможность продлить свое детское рисование. Но все больше и чаще они не удовлетворяются прежними своими достижениями свободного детского рисования, а иное, настоящее взрослое находится для них за порогом уже профессионального обучения навыкам изображения.

Учебное рисование ставит перед ними системные ряды учебных задач, которые четко формулируются педагогом и соответственно оцениваются. Художественная школа выводит детей и подростков на профессиональное отношение к изобразительной деятельности. А там свои цели и задачи, другие результаты, иные критерии оценок.

Итак, мы рассмотрели возрастные особенности детского рисования как художественно-творческой деятельности детей и подростков, чтобы понять обусловленность ими многих закономерностей в композициях и изображениях. Сами же рисунки, являясь результатом художественного творчества детей, могут быть рассмотрены и оценены с позиции искусствоведческого анализа.

**Искусствоведческая интерпретация детских рисунков** должна проводиться точно так же, как и любого другого художественного произведения, то есть как *особым образом организованной целостности* (С. М. Даниэль). Основой для искусствоведческой интерпретации могут служить такие категории качества детских рисунков, как их: *художественная выразительность, художественно-образное содержание, художественно-изобразительные средства*. Такой



анализ может способствовать обнаружению очевидных и скрытых смыслов, заключенных в изобразительных формах, в сюжетах детских произведений и их формально-языковых характеристиках.

*Художественная выразительность* детских рисунков определяется стремлением ребенка передать свои впечатления максимально ярко, лаконично, узнаваемо и красиво, сообразуясь с собственными чувствами, представлениями и критериями. Ценность творческой деятельности для ребенка связана с эмоциональной чувствительностью, творческим воображением и возможностями самовыражения. Дети рисуют то, что знают и видят, и так, как постигают увиденное. Детское восприятие действительности не отвлеченно-зрительное, а эмоционально-чувственное и происходит оно через призму собственного опыта переживаний и умозаключений ребенка, отсюда — одушевление всего в мире и сочувствие неодушевленным предметам. Сосредотачивая свое внимание на конкретных объектах, ребенок отмечает в них одни характерные черты, которые чем-то значимы для него, и упускает другие, менее важные. В рисунок и переносится такой образ, где *важное* для ребенка усиливается, а *неважное* — отбрасывается. Такая детская логика, такое отношение к изображению позволяют создавать по-своему понимаемые и трактуемые образы людей, предметов, природы и прочее. Так происходит своеобразная акцентация изображения в детском рисовании, которая определяет его образную выразительность.

Экспрессивность художественного изображения в детских рисунках зависит от силы переживания ребенком содержания, от индивидуальных чувственных характеристик образов, от специфики выбора элементов композиции и ее структуры. Все в детском рисунке подчинено внутреннему смыслу композиции: усиление значения одних элементов в сравнении с другими, расположение изображения в формате листа бумаги (вертикальное, горизонтальное, диагональное; сверху, снизу, в центре, в левой или правой части рисуночного поля). Что-то в рисунке делается ребенком преднамеренно, но многое является интуитивным выражением волнующих образов. Трепетность детской руки, не сдержи-

ваемая профессиональным умением, фиксирует волнение переживаний ребенка, и даже нарушения очертаний форм и пропорций — все придает детскому изображению оригинальную неповторимость и образную выразительность. Дети в своем рисовальном творчестве ищут решения, подходящие их эмоциональным представлениям: смешивают краски, комбинируя цвета в привлекательные сочетания, рисуют форму предмета, сопоставляя ее с наиболее подходящей геометрической фигурой, варьируют ее при изменении пропорций и положений. Все это приводит к наиболее выверенному, выразительному изображению, к возникновению оригинального, неповторимого художественного образа. Цвет, форма, композиция, материал и техника рисования являются средствами образной выразительности: они неразрывно связаны с жизненной основой образов и являются выражением определенных мыслей и чувств автора-ребенка. Оригинальность художественного образа, выразительность пластической формы, колорита, ритма, композиции — важнейшие факторы художественности детского рисунка.

При анализе детских рисунков обнаруживается, что дети в своем изобразительном творчестве изобретают и используют разные приемы достижения большей выразительности: *обобщение* и *схематизация изображения* определяют предельную простоту и ясную конструктивность формы, выражают ее функциональность; *выделение главного (акцентация)* для привлечения зрительского внимания к основной идее, для организации порядка восприятия и прочтения композиции; *нарушение пропорций, преувеличение (гиперболизация)* отдельных форм и элементов изображений является средством передачи их особого значения, смысловой иерархии изображения; *яркость цвета* и *контрастность* живописных отношений как выражение повышенной эмоциональности, как средство передачи чувств, настроения, своего отношения к изображаемому; *фантазийность* (метафоричность, поэтичность, символичность) образов является средством усиления художественной выразительности рисунка через творческое преобразование представлений и игры с появляющимися изображениями; *динамичность* рисунка выражается в энергичности линий, в ритмах

штрихов, контрасте масштабов, пропорций, цветов, является средством визуализации эмоциональной активности рисующего ребенка; *драматизация* и *юмор* в изображении, игровая режиссура сюжетов и персонажей в детских композициях выражает отношение автора к изображаемому, регулирует зрительскую реакцию, вызывает сочувствие или смех у зрителей.

Неповторимая образная выразительность детских рисунков связана, прежде всего, с абсолютным доверием к возможностям языка изобразительного искусства: цветовому психологизму, ритмической динамике, пропорциональным и масштабным отношениям, тональному и фактурному разнообразию, пространственной иллюзорности изображения.

Все перечисленные средства, используемые детьми в их рисовальном творчестве, обеспечивают художественную выразительность и эмоциогенность их произведений.

*Художественно-образное содержание* детского рисунка включает бесконечное тематическое разнообразие, отражает опыт наблюдений, переживаний, фантазий, знаний, желаний, представлений юных рисовальщиков. Детская любознательность наталкивает ребенка на множество открытий. Воспринимаемый в многозначности явлений внешний мир, по-своему пережитый и осмысленный, презентуется ребенком в его рисунках. Детская картина мира, как некая система представлений, формируется в удивительной композиционной взаимосвязи образов реальности, родовой культуры и собственных фантазий. При этом фантазия ребенка конструирует неожиданные формы и, соответственно детской логике, выстраивает оригинальные причинно-следственные связи. В рисунке образы детской фантазии обретают реальные очертания, а вся реальная действительность ими оживляется и одухотворяется. Детский рисунок — это образ представления, образ желаемого, мечты, образ обретенного конкретного знания, мыслей. Преимущественная ассоциативность мышления ребенка (быстрота образных метаморфоз, легкая комбинаторика понятиями) по сравнению с конкретным аналитическим мышлением взрослого делает детское рисовальное творчество образно неожидан-

ным, интересным, богатым. В этом заключается художественность детского творчества.

*Изобразительные средства и художественные особенности* детского рисунка включают *материально-технические, композиционно-операционные* средства и способы создания изображения. Побудительное желание рисовать заставляет маленьких художников искать, изобретать приемы изображений, отвечающие детским образным представлениям и пониманию изобразительных задач. Именно поэтому техника детского рисунка разнообразна и неожиданна. Все, что способно оставлять видимый след, может быть использовано ребенком в рисунке, а природное чувство и собственное исследование особенностей материала позволяет юному автору оптимально проявлять свои рисовальные возможности. В рисовании, как в игре, ребенок пробует, что и как может тот или иной карандаш, фломастер, мелок, кисточка и пр. Часто бывает, что его не устраивает какой-нибудь один прием рисования, кажется недостаточно выразительным, поэтому ребенок смешивает разные материалы (акварель с гуашью, с тушью и т. д.), графический рисунок раскрашивает красками, рисование красками дополняет аппликацией из цветных бумажек или вклеивает один рисунок в другой. Природное, интуитивное чутье помогает ребенку свести все в целостное композиционное единство. Зрителей удивляют творческая смелость, энергия и выразительность подобных средств, оказывающихся подчас единственно возможными и оптимальными для выражения того или иного образа или сюжета.

К *композиционно-операционным средствам* относятся приемы построения и организации композиции рисунка. В композиции детского рисунка все подчинено образу произведения. Каким-то чудесным способом, часто неосознанно, интуитивно создают юные художники композиции своих рисунков, находят оригинальные системы размещения изображений, усиливающие смысловой характер содержания. При этом выделяется главное изображение, оно дополняется поясняющими, поддерживающими элементами, которые определяют целостность композиции и диктуют порядок рассмотрения и прочтения содержания рисунка.

Композиция детского рисунка вырастает непосредственно из творческого импульса и развития темы. В рисунках юных художников встречаются известные приемы построения картинных композиций: симметрия, асимметрия, вытягивание по горизонтали или по вертикали, заполнение центра или размещение рамкой, развитие по диагонали или членение на части. В основе детских композиций — мироощущение ребенка, его понимание действительности, вера в собственные фантазии и стремление построить визуальный рассказ об этом. Выразительные средства ребенок ищет и создает сам.

*Изобразительная форма.* Детское рисование по природе своей является эмоционально-образным творчеством, в котором подобие (изоморфизм) рисунка заключается не в буквальном повторении-отражении видимых признаков реальных объектов, а в рассказе о собственном знании их, в передаче своего чувственного отношения к ним. Изобразительная форма детского рисунка отличается лаконизмом — предельной простотой, схематичностью, характерной выразительностью. Схематизм детских изобразительных форм основывается на чувственно-двигательном и деятельном опыте ребенка, на понимании функциональной целесообразности формы. Эта логика и рождает ясные и выразительные формы. Лаконичный схематизм детского рисунка — это не схематизм упрощения, а факт обобщенного знания, нахождения зрительного оформления «визуальной всеобщности» формы на простейшем уровне сложности (Р. Арнхейм).

Исследователю открываются своеобразные, устойчивые характерные черты в создании изобразительных форм, закономерно повторяющиеся у разных детей определенного возраста и уровня развития и основывающиеся на особенностях детского восприятия, визуального мышления, на природе художественного творчества. К характерным признакам детского рисунка относятся прозрачность форм, незаслоняемость предметов, распластанность объемов, развернутость пространства у дошкольников и попытки объемно-пространственного изображения у подростков. Разви-

тие изобразительной формы происходит в границах средств изобразительности и в соответствии с их условиями.

**Цвет.** Ребенок-художник творит в стихии цвета, тонко его чувствует и открыто, разнообразно и щедро его использует. Цвет в детском рисунке номинирует формы и понятия, образно обогащает изображение, акцентирует символическое значение, гармонизирует общий строй композиции. В детском творчестве отношение к цвету имеет психофизиологическую природу и определяется как индивидуальными, так и возрастными особенностями ребенка.

Исследование детских рисунков позволило выявить такие принципы использования цвета их авторами, как: *эстетический, предметно-номинативный, психологический, символический, живописно-изобразительный, декоративный.*

К характерным *композиционно-стилистическим особенностям* детского рисунка относятся функциональный схематизм, прозрачность, плоскостность, лаконизм и избыточность (как разные типы высказывания), разномасштабность элементов и разноплановость пространства в одной композиции. Для подлинно детской работы характерны «вырастание» сюжета в процессе рисования, взаимная обусловленность всех деталей, наличие внутренней энергии изобразительных форм, чувственно-весовое тяготение масс, уравновешенность элементов в формате листа. В целостной композиции детского рисунка поражает живая согласованность сгущений и разряженности, передаваемый ребенком ритм, образное подобие форм, их саморазворачиваемость, движение цветовых пятен и их неожиданные, но художественно оправданные сочетания. Композиция рисунка оказывается завершенной для ребенка тогда, когда достигнута ее выразительность, исчерпана изображаемая коллизия, утрачен интерес автора. К сожалению, педагоги часто заставляют детей доделывать рисунки, что ими неохотно исполняется. При этом рисунок, как правило, утрачивает силу, очарование и убедительность детской непосредственности. Искренняя открытость и убедительность композиции детского рисунка образуется в результате ее переживания автором и возвращения в процессе творчества. Эти общие закономерности детского рисования происходят от особен-

ностей возрастного развития восприятия и мышления, а индивидуальные проявления делают композиционно-стилистические решения рисунков безгранично разнообразными. Все перечисленное создает целостное произведение, способное положительно воздействовать на зрителей.

*Искусствоведческий анализ* выявляет художественное содержание, очевидный и скрытый смысл, заключенный в сюжетах и изобразительных формах детских произведений, в их формально-языковых характеристиках, обнаруживает значимые связи. Главным критерием художественного произведения является способность вызвать у зрителя *сопереживание* художественному образу как необходимое условие его понимания (В. П. Бранский, Н. А. Яковлева).

Оценка художественного произведения, как и любая оценка, строится исходя из выбора определенных базовых критериев (качественных оценочных единиц). Набор критериев обусловлен характером события, действия, оценочного акта и служит инструментарием экспертизы. У разных групп критиков детского творчества: родителей, воспитателей, зрителей, психологов, учителей рисования, организаторов детских выставок, журналистов — оказываются предпочтительными разные критерии. Наиболее адекватными критериями в оценке художественных достоинств детских рисунков при отборе для экспонирования на выставках, коллекционирования и конкурсного предпочтения являются следующие их качества:

- *искренность* детских произведений, созданных по внутренней потребности ребенка на основе его личной мотивации, как видимый результат творческого напряжения и реализации личных творческих желаний через самостоятельный поиск выразительных средств;
- *содержательность* как отражение мышления и сложной душевной работы ребенка над образом-темой, как выражение собственного понимания реальности и отношения к изображаемому материалу;
- *эмоциональность* как результат активного включения ребенка в творческий процесс, как зафиксированная в рисунке непосредственная экспрессия его творческих переживаний;

- *художественная выразительность* как демонстрация личных открытий ребенка в живописно-пластических решениях композиции при передаче общей идеи, характеров героев и раскрытии сюжетного содержания;
- «*творчество*», как в тематическом плане — в осмыслении и преобразовании фантазий, впечатлений от реальных событий и от приобщения к культурному наследию, так и в «языковом» плане — в поиске средств и способов выражения и в экспериментировании с художественными материалами;
- *возрастная адекватность* как отражение объективных закономерностей возрастного личностного развития ребенка в процессе художественного творчества;
- *изобразительные умения* как показатель владения ребенком рисованием в передаче собственного творческого замысла и художественного образа.

Названные критерии наряду с традиционным анализом композиции живописных произведений (сюжет, структура, цвет, свет, техника, материалы, размер) могут быть взяты за основу искусствоведческого анализа детского рисунка. Этот комплекс критериев позволяет определить художественные качества произведения и выбрать из множества детских рисунков работы высоких художественных достоинств.

***Принципы педагогической оценки детских рисунков:***

- обсуждать с ребенком следует его рисунок, а не его самого;
- оценивать детскую работу нужно в соответствии с поставленными перед ребенком целью и задачами, с условиями, в которых создавался рисунок;
- оценивать нужно достижения ребенка относительно его личных возможностей и в сравнении с его же рисунками с учетом его личностных особенностей, а не в сравнении с другими детьми;
- выделять и оценивать в рисунке можно общее настроение, сюжет, смысловую и эмоциональную трактовку, композиционное решение, достижения в изобразительности;



- поддерживаться и поощряться должны: самостоятельность рисования, а не пассивное репродуцирование, активность авторской позиции в отношении к изображаемому, искренность эмоциональных переживаний в творчестве, чуткость к природе изобразительных материалов, изобретательность в поиске способов выражения образов и настроений, работа по совершенствованию изобразительного языка;
- важно определять и учитывать меру чужого влияния на рисунок, снижающего уровень творческого поиска, что приводит к механическому воспроизведению чужих решений, служит распространению в детском рисовании безликих шаблонов и стереотипов;
- в оценке педагога должно быть явлено доброе внимание, желание увидеть глубоко и полно все содержание рисунка; оценка должна быть обстоятельно аргументированной и иметь позитивный характер, тогда она будет интересна и полезна ребенку и принята им с доверием.

Педагогам необходимо осознавать, что детское творчество есть ответ на собственные потребности ребенка, на зов его души, а не работа на заказ и на показ. Неверно ориентировать его только на успешный результат, подменяя поиск образцом, творчество — исполнением, желание — принуждением. Любя рисование и доверяя взрослым, рисующий ребенок может оказаться жертвой чужой воли, чужого метода мышления и творчества. В таком случае нарушатся его творческие права, будет неверно ориентирована его художественная деятельность и нанесен ущерб его целостному личностному развитию. Детские рисунки являются самым достоверным материалом для анализа эффективности педагогической деятельности взрослого, взявшегося за занятия изобразительным искусством с детьми. Чем больше раскрывают рисунки индивидуальные особенности художественного творчества детей, тем лучше результат педагогической деятельности.

Надемся, что изложенное здесь поможет в общении с детскими рисунками и рисующими детьми.



### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что можно узнать о характере маленького ребенка и его настроении во время рисования по его каракульному рисунку?
2. Каковы особенности детского рисования в разных фазах: каракульной, объектной, предметной, образной?
3. Какое значение для ребенка имеет цвет в фазе предметного и в фазе образного рисования?
4. Что можно сказать о феномене «головоногов» в детском рисовании?
5. Каковы естественные временные границы детского рисования?
6. Какой период в детском рисовании можно назвать «золотым веком» и почему?
7. Каковы основные психологические функции детского рисования?



### ЗАДАНИЯ

1. Соберите коллекции детских рисунков:
  - по возрастному принципу;
  - по тематическому принципу;
  - из разных семей и детских образовательных учреждений.
2. Проведите их искусствоведческий и педагогический анализ.
3. Организуйте выставку (выставки), проведите экскурсию и обсуждение с родителями и педагогами с убедительной аргументацией собственного мнения.

# 10

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: *от определения к условиям и средствам интерпретации*



### ОПИСАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

**В** первой главе вы встретились с двумя взаимосвязанными парами понятий: описание и произведение искусства; анализ и художественный образ. Сочетания эти неслучайны: действительно, описание способно выявить единство материальной основы, художественной формы и образного содержания в произведении искусства; анализу же подвластен именно художественный образ.

Описание произведения современного искусства во многих случаях — единственно возможный путь для того, кто намерен вникнуть в его образ, выстроить его личностные смыслы: без описания видимая реальность может показаться чем угодно (повседневной жизнью, миражом, самообманом), оставляя при этом в недоумении: а где же искусство? От ответа на простой вопрос «что передо мной?» зависит едва ли не вся последующая художественная коммуникация. Произведения современного искусства всегда проблематичны именно в этом отношении: как ввести их в рамки эстетического восприятия? И следует ли это делать? В искусстве XX–XXI вв. художник зачастую намеренно организует сотворческую деятельность зрителя, отдавая ему на откуп иногда и развитие сюжета, и достраивание ключевой ситуации, ее решение, и даже определение сущности художественного высказывания. Сотворческое восприятие произведения современного искусства мотивировано и тем, что устанавливающийся диалог не знает прописей, и любые его ограничения в большей мере — самоограниче-

ние зрителя, чем установки культуры, традиции или чье-то авторитетное требование.

Возможно ли использовать уже привычные, освоенные в постижении классического наследия средства интерпретации, или для современного искусства необходимы принципиально иные инструменты и подходы? Достаточно ли уже сформированных представлений и навыков, чтобы убедительно проявить себя в столь непростом деле? Как справедливо было замечено, «...методы исследования, замкнутые в пределах эстетического восприятия, оказываются достаточными по отношению к произведениям одного типа и недостаточными по отношению к произведениям другого типа»<sup>1</sup>. Изучение и истолкование художественных образов во многом обусловлено морфологией — их принадлежностью к тому или иному виду, жанру или роду искусства. Особые подходы сформированы применительно к анализу изобразительного искусства разных исторических эпох: методы археологии, антропологии, этнографии включаются в искусствоведческую работу с доисторическими знаками и изображениями; автор публикаций об античной скульптуре или керамике, например, должен владеть приемами текстологии; научное понимание средневековых и ренессансных произведений неотделимо от технологий иконографии и иконологии. *Универсальные и специальные приемы, методы дополняют друг друга в процессе анализа и интерпретации искусства.* Поэтому и появляется необходимость осмыслить: существует ли специфика восприятия, понимания и истолкования *современного* искусства? Нужно ли осваивать какой-то теоретический «багаж»? Искать ответы, как в хорошем квесте, придется в неизведанных пространствах жизни, искусства и науки. И на новый уровень понимания не перейти без концептуализации ключевых понятий: что именно мы называем современностью? И далее, какие определения мы даем современному искусству?

---

<sup>1</sup> Гинзбург, Л. Записки блокадного человека: Избранная проза. — СПб., 2013. — С. 58.

## ПОНИМАНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Стремление *быть современным* присуще человеку в Новейшее время. Оно «...ведет к шуму современности, к прославляющим его фанфарам, будто уже доказано, что есть сегодняшний день»<sup>1</sup>. Быть современным, ощущать современность — столь естественное состояние, что порой мы не задумываемся о многомерности этого явления.

В обыденном сознании границы у современности четкие, понятные каждому: ее цикл длится от дня рождения до дня рождения, от Нового года до Нового года или, скажем, соответствует времени поколения (7–10 лет). Дмитрий Александрович Пригов предложил также отнести к современности актуальное прошлое и готовящееся к собственной судьбе будущее<sup>2</sup>. Разве не современны и в наши дни Нострадамус, «Троица» Андрея Рублева, «Возвращение блудного сына» Рембрандта или реформы Петра I? И с другой стороны, разве современное компьютерное искусство не выглядит лишь наброском креативных достижений последующих поколений? Такая постановка вопроса о современности исходит из «измерения» жизни отдельного человека и его окружения и одновременно — из предельно обобщенных категорий «прошлое», «будущее», «противоречие».

В литературе намечен и срединный путь, движение по которому открывает понимание современности — диалог личности и общества с историей, анализ соотношения эпох в историческом процессе. Например, в воспоминаниях искусствоведа Всеволода Николаевича Петрова ленинградский график и живописец Николай Андреевич Тырса охарактеризован именно с этих позиций. «Одной из любимых тем Николая Андреевича была современность искусства, его обращенность к живой окружающей действительности. Он мог бы повторить за Бодлером: “Il faut être de son temps” („Нужно принадлежать своей эпохе“). <...>

<sup>1</sup> Ясперс, К. Смысл и назначение истории. — М., 1991. — С. 179.

<sup>2</sup> Пригов, Д. А. Где ты, где ты, матушка-современность! — URL: <http://xz.gif.ru/numbers/64/prigov> (дата обращения: 01.06.2017). Подробнее о Пригове: <http://prigov.org/>

Превосходно зная историю искусств, он оставался чуждым культуре старых мастеров.

Но чем ближе к современности, тем более страстными и пристрастными становились его оценки. <...> Мысли Николая Андреевича были постоянно заняты проблемами современной живописной культуры...»<sup>1</sup> Н. А. Тырсе, увлеченному современной жизнью, культурой и искусством, в цитируемых мемуарах противостоит образ поэта Михаила Алексеевича Кузмина.

Кузмину, сотворцу Серебряного века русской культуры, атмосфера и настроения 1930-х были чужды. Он «смертельно скучал в этой новой эпохе. Настоящее не было для него настоящим, то есть подлинным и несомненным; оно воспринималось как нечто случайное и ошибочное. Настоящим, то есть истинной и неоспоримой реальностью, было для него прошлое...»<sup>2</sup> Жить прошлым, словно выпадая из родной эпохи, присуще творческим натурам, которых в минувшем удерживают любовь им, насыщенное, детальное знание давно свершившейся культуры.

Проживание истории и современности, самоопределение в их пространствах формируют личность, индивидуальный строй мышления и чувств, предпочтения в сфере искусств и культуры. Для искусствоведа этот процесс дополнительно оборачивается обретением того уникального сочетания собственных исследований по теории, истории искусства, выступлений в качестве художественного критика, кураторской деятельности и пр., которое и создает ему профессиональную репутацию. Критик или куратор арт-галереи обращается к историческому и теоретическому знанию, чтобы оказать влияние на художественный процесс, и, следовательно, использует фундаментальные методы анализа и интерпретации искусства для решения прикладных задач. Музейный хранитель или университетский ученый и преподаватель, углубляясь в историю искусства,

---

<sup>1</sup> Петров, В. Н. Турдейская Манон Леско. История одной любви: Повесть; воспоминания. — СПб., 2016. — С. 210–212. Как отмечено в комментарии, цитированная по-французски фраза приписывается юному Эдуарду Мане.

<sup>2</sup> Там же. — С. 168.

казалось бы, независимы от текущих событий и тенденций в искусстве. Однако классические труды Г. Вельфлина, Х. Зедльмайра, М. В. Алпатова и других корифеев искусствоведения свидетельствуют: их методологические основы и идеи, результаты изучения материала или напрямую отражают вовлеченность авторов в современный мир искусства, или могут быть без натяжки вписаны в его контекст.

Таким образом, подготовка и искусствоведа, и будущего художника-педагога включает в себя выстраивание личностных и профессиональных отношений с художественным наследием и действующими практиками в сфере изобразительного искусства, понимание специфики того научного инструментария, который адекватен целям анализа и интерпретации классического и современного произведения искусства. Первым шагом на этом пути может стать демаркация истории и современности, к которой мы предлагаем приступить «с подветренной стороны»: из глубины нынешнего времени, открытого тревогам и переменам, увидеть его сопряжения с минувшим, историей и ее актуальным профилем. Каковы горизонты современности?

Признание достижений и высокого статуса современности — явление относительно недавнее. Древние египтяне, например, ограждали себя от каких-либо изменений, придавая изначальному значение вечного. Словно они без нарушений и всегда выполняли наставление отца сыну, зафиксированное иероглифами: «Повторяй за отцом слово за словом, не пропуская, не прибавляя, не заменяя одного слова другим»<sup>1</sup>. В античном Риме все лучшее принадлежало прошлому: Золотой век миновал в незапамятные времена (некогда «сладкий вкушали покой безопасно живущие люди»<sup>2</sup>), и с тех пор пороки и дисгармония все более пронизывают жизнь. С этой точкой зрения и сегодня согласны многие. *В истории разных народов неоднократно наступали новые времена, изменялись ценности и уклад жизни. Но только с формированием идеи социального*

<sup>1</sup> Древний мир. Изборник источников по культурной истории Востока, Греции и Рима. — М., 1915. — С. 25–26.

<sup>2</sup> Овидий. Собрание сочинений. — Т. II. — СПб., 1994. — С. 11.

*прогресса (XVIII–XIX вв.) в современности стали видеть самостоятельно ценное время истории. Что же на самом деле «есть день сегодняшний»? Каковы измерения и границы периода современности?*

Впервые слово «современный» (по-латыни — *modernus*) применительно к исторической ситуации стали использовать на закате Римской империи (V в.), чтобы отличить завершавшуюся эпоху язычества от наступавшего господства христианства<sup>1</sup>. В шедевре Карла Павловича Брюллова «Последний день Помпеи» это исторически первое появление современности представлено как истинная драма: грянула природная катастрофа, обликом прекрасный человек проявляет высокие качества своей души, в гибельном торжестве Судьбы усматривается надежда — и на наших глазах (в обозреваемом художником мире) свершается смена ценностных приоритетов. Прежние идеалы олицетворяет жрец, с храмовой утварью покидающий город. О христианстве, народившемся внутри античной цивилизации, свидетельствует фигура приверженца новой веры (с крестом на груди) — он единственный из всех персонажей входит в пространство композиции, а не стремится его покинуть. «Начиная с Ренессанса, и особенно в эпоху Просвещения, сама идея „современности“ отделяется от христианства. В Просвещении разрыв с христианской и теологической версией *modernus* становится окончательным. <...> Однако и здесь — в негативной форме, в отрицании — сохраняется определенная зависимость, связь с религиозными, христианскими истоками самой концепции „современности“»<sup>2</sup>. Таким образом, *современность и минувшее исходно разграничивались по линиям веры, морали, обрядов и ритуалов, форм культуры, представлений о будущем и наследии.*

*Современность — период*, главное отличие которого от предшествующих и последующих этапов истории заключается в *ценностном сдвиге*: ценности уходящего времени

<sup>1</sup> Хабермас, Ю. Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 12.

<sup>2</sup> Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства. — М., 2006. — С. 21–22.



продолжают господствовать, уже заметно утрачивая свою силу и власть над людьми; новые ценности заметны, но их общественное доминирование лишь намечается в будущем. В этой трактовке понятие современности созвучно культурологическим представлениям о переходном типе культуры (К. Ясперс, М. С. Каган). Следовательно, согласно этим представлениям, современным оказывается только то искусство, в котором вольно или невольно выражены ослабление господствующих в обществе ценностей или утверждение новых, или, наконец, их зримый конфликт.

Вместе с тем отчетливое целостное понимание современности затруднено, поскольку ценностный (аксиологический) анализ этапов истории, возникающих между ними преемственности и противоречий, подвергается испытанию обобщенной постановкой вопроса: согласно публикациям ЮНЕСКО, «современно то, что противоречит своему собственному определению, что может быть выведено из своей противоположности»<sup>1</sup>. Все, что волнует и тревожит, все необъяснимое и странное, все, что не сглажено и дисгармонично, — все это современно, независимо от места и даты создания.

Таким образом, в предшествующем изложении представлено *пять горизонтов современности*:

- незавершенный период истории, ситуация переходной культуры, ценностного сдвига;
- текущий год жизни человека как время его развития;
- время поколения;
- актуальное прошлое и набросок будущего;
- неразрешенное противоречие.

Обратите внимание на сближение каждого названного горизонта с той или иной гуманитарной наукой. В истории, культурологии, истории искусства ученые работают с первым горизонтом понимания современности; психологи нередко имеют дело со вторым, социология — с третьим горизонтом; последние два горизонта осмысляются в философии и логике. Даже такое приблизительное соотнесение

<sup>1</sup> Что такое современность? // Курьер ЮНЕСКО. — 1993. — № 5. — С. 10.

наук с горизонтами современности показывает востребованность междисциплинарных подходов и их значимость для развития искусствоведения. Построить программу исследований, актуализирующих все названные горизонты современности, — весьма дерзкая и потому «молодая» задача.

Понятая таким образом современность (в пяти горизонтах) предстает постигаемой, открытой для научного истолкования, в том числе и внутри научного знания об искусстве. Однако в гуманитаристике начала XXI в. пристальное внимание уделяется иному видению современности: она словно уклоняется от ясных определений и «инсценируется на уровне образа: современное — это новое, „крутое“, фотогеничное, с отличным дизайном, экономически успешное»<sup>1</sup>. При этом современность мерцающа: то ярко проявляется, то почти исчезает из виду. «Поймать» современность так же трудно, как принести царю-батюшке перо Жар-Птицы или поймать всех покемонов. Приведем тому свидетельство из искусства XX в.

Картина «Международная вычислительная система (МВС) — Вычислительный центр» в 1969 г. была архисовременна (ил. 1). Огромный зал с несчетным количеством машин и сросшихся с ними людей, изображенный американским художником Ричардом Артшвагером, воспринимался тогда в контексте развития техники. Это было время последней надежды на вычислительные автоматы, и живописец узнаваемо написал электромеханические арифмометры, не зная еще, что дальнейшей живой истории у них уже не было. В 1970-е гг. этот класс технических устройств был вытеснен из употребления под натиском микрокалькуляторов и компьютеров. В том же 1969 г. Агентство перспективных исследований Министерства обороны США (Advanced Research Projects Agency, ARPA) приступило к созданию первой компьютерной сети, и через несколько лет в бытие уйдут машинные залы, подобные тому, что стал мотивом для картины, актуальной в конце 1960-х гг. Эра компьютерных сетей освободила сотни тысяч людей от вычислительной работы и необходимости одновременно

<sup>1</sup> Бишоп, К. Радикальная музеология. — М., 2014. — С. 16.

присутствовать в гигантском помещении, своего рода «цехе счета».

Требует исторического комментария и эффект плохой картинки на телеэкране: «Не только потерял цвет, но и само изображение находится на грани исчезновения, растворяясь в окружающем его пространстве»<sup>1</sup>. Этот эффект сам по себе был знаменем времени: с 1953 г. в США, первой из стран всего мира, началось регулярное цветное телевидение, но к 1969 г. оно не было еще широко распространено — слишком дорогими были цветные телевизоры<sup>2</sup>.

Современность 1969 г. предстает на картине как ускользающая натура; она уже неуловима. Растворяется не изображение — растворяется современность, на глазах художника покрываясь мутноватой пленкой прошлого. А для наших молодых читателей то, что изобразил *современный* американский художник, полагаем, — глубокая *архаика*. Черно-белое телевидение относится примерно к той эпохе, когда Наполеон мог повелеть Цицерону произнести похвальную речь об арифмометрах на приеме в честь победителей динозавров...

Тем не менее в науках об искусстве современности и современному искусству стремятся дать хотя бы рабочую дефиницию.

## ПОНИМАНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Простая мысль — современности требуется современное искусство — укоренилась и приобрела влияние на художественное развитие сравнительно недавно. Ее истоки — во французской культуре рубежа XVII и XVIII вв.

Интеллектуальная элита Европы разделилась тогда на две противоборствующие партии в *Споре о древних и новых*<sup>3</sup>. Во главе обеих партий были выдающиеся французские литераторы: «новых» вел за собой Шарль Перро, «древ-

<sup>1</sup> Дар Петера и Ирэны Людвиг Русскому музею. — СПб., 1995. — С. 12.

<sup>2</sup> В странах Западной Европы и СССР переход на цветные телепередачи начался в 1967 г.

<sup>3</sup> Спор о древних и новых. — М., 1985.

них» — Никола Буало. «Древние» полагали, что современным художникам надлежит во всем подражать римлянам и грекам, так приближаясь к наивысшему уровню искусства.

Любите искренне Гомера труд высокий,  
И он вам преподаст бесценные уроки.

(Н. Буало)<sup>1</sup>.

А «новые» были убеждены в превосходстве живописи своего времени над наследием: «Никогда во все предшествующие века она не была столь совершенной, как ныне» (Ш. Перро)<sup>2</sup>.

Для Н. Буало и его единомышленников искусство было воплощением *вечных ценностей*, в то время как их оппоненты настаивали на зависимости художественного творчества от потребностей и уровня культуры современной эпохи.

*Спор древних и новых* — своего рода праматерик, Атлантида, для всех последующих попыток отличить современное искусство от его остальных форм. В XIX в. каждое новое поколение художников утверждало свой собственный взгляд на мир и искусство. И *романтизм*, опровергая классицистическую доктрину, и *реализм*, отказываясь от лишившегося душевных качеств позднего романтизма, и *импрессионизм*, сторонясь социальной выразительности реализма ради напоенного солнцем и воздухом мира, — все эти художественные направления завоевывали право выражать и представлять современную эпоху. Но только в конце XIX — начале XXI столетия приверженность современному отразилась в названии целых периодов в истории искусства.

Сформировалась последовательность этапов: *модерн* — *модернизм* — *постмодернизм*.

Несмотря на значительную роль историко-культурных мотивов в искусстве модерна, этот стиль позиционировал себя как явление новое и молодое — с тех пор эти два признака стали прочно ассоциироваться с современным искусством. Именно *художникам модерна принадлежит идея представить публике собственное искусство как современное*.

<sup>1</sup> Буало, Н. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 90.

<sup>2</sup> Спор о древних и новых. — М., 1985. — С. 136.

менное. В 1903 г. в Петербурге, в особняке музыкального общества Юргенсона на Большой Морской улице состоялась выставка «Современное искусство» с участием А. Бенуа, Л. Бакста, И. Грабаря, Е. Лансере и др.

Модерн развивался менее полувека (1880-е — 1910-е гг.). Постепенно и вместе с тем заметно на смену ему приходит модернизм (1900-е — 1950-е гг.). К основным течениям модернизма относятся фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм, функционализм, абстракционизм, сюрреализм, оп-арт, абстрактный экспрессионизм и минимализм<sup>1</sup>.

В своем стремлении к преобразованию мира средствами искусства модернизм стал выражением «духа изобретательства» (К. Ясперс)<sup>2</sup>. Зародившись в сфере техники, дух изобретательства завоевал в XX в. сопредельную территорию — искусство, и у художников «...возникает страх оказаться несовременным. <...> Исходить надо любой ценой из сегодняшнего дня»<sup>3</sup>. Модернисты не дожидались появления новшеств, не вынашивали, не выращивали новые идеи для развития искусства, они их целенаправленно изобретали, часто соревнуясь друг с другом в радикальности новации и быстроте обновления художественной практики<sup>4</sup>.

## ИСКУССТВО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Переход к постмодернизму совершился в середине 1950-х гг., а теоретическое осмысление этого явления началось в 1970-е гг. На первый взгляд кажется, что в самом широком значении понятие «постмодернизм» синонимично постсовременности. Заняв господствующее место в культуре, определяя ее тенденции и тренды, постмодернизм

<sup>1</sup> Последние три течения сформировались во второй половине XX в., в период утверждавшегося господства постмодернизма. Однако по своей сути оп-арт, абстрактный экспрессионизм и минимализм развивают идеологию и формотворчество эпохи модернизма.

<sup>2</sup> Ясперс, К. Смысл и назначение истории. — М., 1991. — С. 121.

<sup>3</sup> Там же. — С. 179.

<sup>4</sup> Обратите внимание: модернистами можно назвать только художников, относящихся к модернизму. Нельзя использовать это слово для определения художников модерна.

словно ставит во весь рост вопрос: если текущие художественные процессы можно охарактеризовать как постсовременные (постмодернистские), то какова же судьба современности как таковой? Неужели в преддверии компьютеризации и за полтора шага до глобализации общество было готово к отказу от современности, отдав предпочтение чему-то эфемерному и непонятному в своих основах — постсовременности?

В качестве дополнения к привычной триаде «прошлое — настоящее — будущее» постсовременность — это не какое-либо будущее, к достижению которого стремится человек, а *настоящее, в котором утрачена (или дискредитирована) современность*: из глубин истории всплывает и оживает прошлое, где-то поблизости закипает и бурлит будущее, а доверия современности нет. И, действительно, можно ли полагаться на такую современность, в которой стерты границы между добром и злом, высоким и низким, демократией и манипулированием, безобразным и красивым? Следует ли оказывать доверие современности, если в ней трудно провести различие между реальным и иллюзорным? В образе «Человек в пространстве у 2 589 394» (1978), созданном Джонатаном Боровским, прошлое с будущим соединились встык, без перехода через современность (ил. 2). Гигантская фигура обнаженного гуманоида, опутанная разноцветной лентой с головы до ног, соединяет твердь и небо и одновременно, делая широкий шаг, выходит за пределы однородного мира, в какое-то иное пространство. Шаг персонажа организует и переход от картины, традиционной формы изобразительного искусства, к инсталляции, завоевавшей себе место на художественных выставках конца XX — начала XXI вв. Художник, отказавшись от ровной плоскости, использует два составленных углом холста, благодаря чему движение героя находит продолжение в реальной среде, внутри которой находится и зритель. Вовлечение зрителя в общее с произведением визуального искусства пространство — один из признаков инсталляции. Откуда и куда движется герой Дж. Боровского? Мутировавший человек покидает изменившуюся до неузнаваемости Землю? Или случайный пришелец нашел путь к родной планете? Инсталляция Дж. Боровского появилась вскоре после

выхода на экран и сногшибательного успеха первого фильма эпопеи «Звездные войны» (25 мая 1977 г.). В отличие от множества других артефактов, она не стала частью сопроводительной продукции к кинокартине, обретя статус независимого художественного высказывания. Если творение Джорджа Лукаса пленило несколько поколений детей и молодежи фантастическими образами будущего, то инсталляция, ныне демонстрирующаяся в Русском музее (Санкт-Петербург), каждый раз предлагает зрителям, увидев образ, решить: он о грядущем? о несбыточном? или, может быть, является проекцией самопознания автора и его внутреннего диалога с художественным наследием? Узреть знаки минувших культур в этой футуристической работе дано лишь увлеченному искусством человеку: он воспримет напоминание о композиции «Изгнание из рая», классическую версию которой создал Мазаччо, великий художник Раннего Возрождения. Боровский будто объединил в некое существо, лишенное признаков пола, фигуры Адама и Евы со старинной фрески в капелле Бранкаччи флорентийской церкви Санта-Мария-дель-Кармине (ил. 3). Его поза и движения содержат в себе слабый отзвук стыда и отчаяния, охватившего первых людей в изображении ренессансного мастера. Из Эдема на Землю были низвергнуты согрешившие Адам и Ева.

Постмодернизм ироничен, хотя постмодернистские произведения искусства выглядят респектабельно, и, кажется, авторы вовсе не склонны к насмешке какого-либо рода. Однако в образной ткани постмодернистского искусства ирония присутствует: образ нашпигован цитатами. Цитат в нем — множество. Цитаты стали своего рода знаменем современной ситуации в культуре. Обрывки высказываний заменяют собой мысли и берут на себя роль полномочных представителей великих текстов (тем самым способствуя их забвению: помнят цитаты, забывая о тексте в целом). Цитаты различного происхождения укладываются рядом, часто перекрывают друг друга, слипаются (как старые газеты) и просвечивают сквозь один-два верхних слоя... Например, роман Жака Ривэ «Барышни из А» (1979) состоит из 750 отрывков, заимствованных у 408 авторов.

Принцип цитатности воплощен в картине чилийца Клаудио Браво «Мадонна» (1979–1980). Композиция узнаваема: так объединяли персонажей венецианские живописцы эпохи Возрождения (например, Джованни Беллини). В окружении земного пейзажа находятся Мадонна с младенцем и предстоящие им святые (ил. 4). Восседающая на возвышении Дева Мария отделена от дальнего плана свисающей с небес завесой (прием, часто использовавшийся Джованни Беллини). Слева от возвышения — пронзенный стрелами святой Себастьян и святой Франциск, на руках у которого проступают следы от ран Христовых. Справа — также принявшие на себя мучения за веру во Христа святые Агата и Люция. Их узнают по атрибутам, восходящим к житиям: святая Агата была замучена по приказанию наместника Рима на Сицилии, и на картине святая Агата держит в руках блюдо, на котором покоится отсеченная у нее во время пыток грудь. Ослепленная перед казнью святая Люция (ее имя переводится как «свет») изображена держащей в левой руке веточку с листьями, а на них — раскрытые глаза.

Композиция картины (земной пейзаж, завеса между ним и возвышением, предстоящие Мадонне и Христу святые) — венецианская, а манера исполнения восходит к традициям другого центра итальянского Возрождения — Флоренции. Если Венеция славилась сложным и гармоничным колоритом картин (как у Тициана или Джорджоне), то флорентинцы предпочитали язык линий и пластических объемов фигур, подчиняя им согласование цветов. К. Браво в этом отношении — продолжатель тосканских традиций.

Художник-постмодернист соединил две линии ренессансного искусства и здесь же подчеркнул принадлежность образа визуальной культуре XX столетия. Разве допустил бы итальянский мастер XV–XVI вв. подобную отстраненность матери от младенца, такую, что кажется, будто мы являемся свидетелями экспериментального наблюдения одетой в белые одежды женщины за спящим ребенком? Типаж фигур, живописная характеристика тканей, психологическая наполненность взгляда святой Агаты, обращенного на зрителя, — эти и иные едва уловимые детали осо-



временивают композицию, изымают образ из регистра ретро, наоборот, удостоверяют принадлежность сцены текущему моменту.

Постмодернистская ирония направлена и на сравнительно недавнее прошлое. В Русском музее хранится «Черный квадрат» 1996 г. (так!) работы... Георгия Пузенкова. Художник очертил «Черный квадрат» компьютерной рамкой и указал его цифровой вес — 28 Кб (ил. 5). Претензия Казимира Малевича, прародителя «Черного квадрата», на великое, окончательное завершение истории живописи и создание иконы модернистского искусства отвергнута и осмеяна современным художником: «Квадрат» превращен в цифровой квадратик (пиксель), харизматический шедевр — в ироничную иллюстрацию дигитального мира.

Постмодернистское произведение визуального искусства сопряжено с необходимыми ему комментариями и инкрустировано цитатами. Контексты для него столь важны, что «качество самого объекта значения не имеет» и интерпретация в нем превалирует над искусством<sup>1</sup>.

Итак, образность, качество художественной выразительности выносятся за скобки при определении ценности постмодернистского произведения изобразительного искусства. «Вчитывание» содержания в произведение, которое осуществляет интерпретатор, становится основой истолкования, а извлечение смысла из произведения понижает свой статус до возможной, но необязательной исследовательской операции. Постмодернизм только в начале своего пути воспринимался некоторыми исследователями и деятелями культуры как завершающая ступень в эволюции художественных систем. В настоящее время сложилась парадоксальная ситуация: постмодернизм рассматривается как завершённый проект, за верхней временной границей которого нет никакой новой целостности искусства. В этих условиях в художественной среде выделилось направление, принявшее на себя ко многому обязывающее название: актуальное искусство.

<sup>1</sup> Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — 1994. — С. 104, 105, 107, 114.

## АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В определенном ракурсе *актуальное искусство* — еще одно определение современного искусства. В отечественной культуре оно укоренилось для того, в частности, чтобы четче отличать два явления, на английском языке обозначаемых как *modern art* и *contemporary art*. На русский язык оба понятия переводятся одинаково: современное искусство. Поэтому и было установлено соответствие терминов: английскому *modern art* адекватно русское искусство XX–XXI вв. в целом, а *contemporary art* — актуальное искусство: от послевоенного времени и вплоть до наших дней. Искусство после 1945 г. представляется, в отличие от постмодернизма, еще незавершенным и трактуется как развивающаяся общность явлений.

Вместе с тем понятие «актуальное искусство» значимо не только для разграничения периодов в развитии искусства, оно «...подразумевает „злободневное“»<sup>1</sup> и представляет те вопросы и проблемы, которые не нашли еще своего решения здесь и сейчас.

Актуальное искусство зачастую намеренно провоцирует острую реакцию зрителей и власти, разрушая устойчивое ожидание публики: на выставке изобразительного искусства душа должна наслаждаться, отдыхать или трудиться с максимальным для того комфортом. Запреты, агрессия по отношению к картинам и скульптурам, равно как и им присущая радикальность высказываний далеко не новы в подлунном мире: вспоминаются даже судьбы отдельных картин корифеев русского реализма (И. Е. Репина, В. В. Верещагина), не говоря уж о произведениях авангарда и новейшего времени. Актуальное искусство фокусирует и усиливает эту тенденцию, хотя и не отводит ей центрального места в своем развитии. Действительно, какие чувства и оценки может вызвать опус Демиена Хёрста «За любовь Господа» («For the Love of God»), который был впервые показан в 2007 г. на выставке «Сверх Веры» («Beyond Belief»)? В основе произведения — платиновая

<sup>1</sup> Андреева, Е. Постмодернизм. — СПб., 2007. — С. 392.

копия черепа человека, жившего в XVIII в., инкрустированная восемью тысячами бриллиантов общим весом около 1000 карат (ил. 6). Принадлежащее консорциуму владельцев творение Хёрста до сих пор вызывает недоумение, восторги, возмущение. Продолжение вековечной темы «Помни о смерти» или гламурная насмешка над духовными ценностями? Неприкрытая демонстрация и фетишизация богатства или дорогостоящий плакат «Уходя, не превращайтесь в тлен!»?.. На грани допустимого и отвергаемого обществом оказываются работы, тематизирующие феминистский взгляд на мир (скандальная «Моя кровать» Трейси Эмин, например) или иные гендерные, политические вопросы. Актуальное искусство стремится совместить социальную конфликтность и успех, превратить «пощечину общественному вкусу» в завязку диалога с обществом и стартовое условие для признания собственной значимости. При этом оно может как опираться на пластические, выразительные свойства изобразительного искусства, так и с запальчивостью игнорировать их.

Признаком актуального искусства также является его медийность: художники используют самые неожиданные материалы, современные и перспективные технологии в искусстве. Например, французский скульптор Сезар прославился работами, выполненными на основе изобретенной им технологии компрессии: сдавливания больших твердых объектов. Начиная с 1959 г., он сдавливал прессом металлом: медные ленты, стальные сетки и каркасы, кузова автомобилей. Скульптор часто перемешивал детали разных машин, чтобы добиваться нужной композиции и колорита. Гидравлический пресс он рассматривал как инструмент скульптора, ранее не использовавшийся в данной профессии.

Цветные металлические брикеты наводят на мысли о невероятной автокатастрофе и одновременно создают эффект самозарождающейся в грудe металла жизни. «Компрессии» Сезара (так он назвал эту серию своих работ) провоцируют зрителя задавать вопросы и искать ответы на них в состоянии современного общества. Кто, судя по этой композиции/«компрессии», победил: индивидуум, сверхчеловек,

индустриальное общество, прожорливое время истории? Как былая красота, которой восхищались поклонники роскошных авто, утрачивается (на свалке — вторсырье, а не шедевры дизайна), а затем приобретает новое качество и социальную востребованность в произведении современного искусства?

Первые «компрессии», показанные в Весеннем Салоне 1960 г., скандализировали публику. С течением времени репутация Сезара изменилась. Его признали «современным глашатаем индустриального фольклора»; состоятельные модницы жертвовали автомобили для новых работ мастера. При этом цена спрессованного Сезаром автомобиля превосходила его изначальную стоимость в десятки раз (ил. 7). Сезар стал изготавливать ювелирные «компрессии» из материала заказчиц: фамильные драгоценности превращались в крошечные брикеты. Одновременно в «компрессиях» видели и своеобразную критику общества индустриальных ценностей и чрезмерного потребления. Слава скульптора столь возросла, что именно ему оказали честь стать автором приза Академии кинематографических искусств и технологий Франции, и с 1976 г. эта главная национальная кинопремия, приобретшая общеевропейское значение, носит имя скульптора. Наградная композиция выполнена в технике компрессии.

Использование технических средств и технологий в современном искусстве способно привлечь внимание зрителей к ключевым вопросам бытия, акцентировать экзистенциальные значения художественных образов. Например, знаменитый технокудесник Жан Тэнгли приступил к созданию кинетической инсталляции «Менгеле — пляска смерти» под впечатлением от страшного пожара: двое суток горела ферма рядом с его домом в обычно тихом и приветливом Нейрузе (Швейцария). Он видел полыхающие строения, слышал смертные крики и хрипы животных. Из-под обломков скульптор извлек погнутые, остеклившиеся куски металлических конструкций. Они были столь ужасны, что вызвали ассоциации с немецкими концентрационными лагерями. Останки коров выглядели, будто обугленная плоть человека... Последнее, что обнаружил Тэнгли, — огромный

механизм для помола кукурузы, на котором была надпись: «Менгеле». Именованье фирмы-производителя сельхозмашины напрямую напомнило о Йозефе Менгеле, нацистском преступнике, ставившем бесчеловечные опыты над людьми в концлагерях гитлеровской Германии. У Тэнгли начался, как он говорил, «сомнамбулический» процесс творчества. Основой инсталляции стало 14 машин, исполняющих пляски смерти. Художник воспроизвел темную фигуру летучей мыши с тяжелыми, медленными движениями. Она превращается в монструозного демона благодаря черепу гиппопотама, образу, который Тэнгли почерпнул у своего современника, скульптора Бернарда Лугинбюля. Чудовище, покачивая огромной головой, приглашает зрителя войти в мир теней и призраков. Ноги из колючей проволоки раздвинуты: взгляд зрителя «втягивается» во внутренние полости оживающего механизма. Из материалов сгоревшей фермы созданы также четыре композиции по бокам от колосса: «Телевидение», «Бутылка ликера», «Уют» и «Епископ». Они напоминают служек, помогающих священнику в католическом храме вести богослужение. Кинематы Тэнгли движутся медленно и прерывисто в сопровождении «техномузыки»: скрежета, шорохов, щелчков и т. д. На них неотрывно смотришь, невольно забывая об опасности, которую они собой представляют. В динамичных конструкциях Тэнгли машинный мир рождает ощущение иррациональных, даже мистических явлений (ил. 8, 9).

Столь же велик смысловой потенциал и у искусства, оперирующего значительными земными объектами и территориями. Лэнд-арт, подобно компрессиям Сезара или кинематическим инсталляциям Ж. Тэнгли, вначале способен изумить исполнением, как своего рода технологический феномен, и затем, подобно двум предыдущим примерам, проявить образную сущность.

«Спиральный мол» Роберта Смитсона построен из грязи, земли, воды, кристаллов соли, светлого известняка и обломков черного базальта на северо-восточном берегу Большого Соленого озера у нефтяного месторождения Розел Пойнт в штате Юта (США). Место было выбрано в отдалении от цивилизации, порождающей коммерческие явления

в искусстве. Длина земляной спирали 450 м, ширина — 5 м. Увидеть всю смитсоновскую спираль можно только с воздуха. Путешествуя по ней, нельзя составить о ней целостного представления. В самой дальней точке своего пути зритель (посетитель) не находит ничего особенного, существенного. Сохранились свидетельства, что Смитсона этот открытый финал забавлял и радовал (ил. 10). Композиция производит впечатление масштабом затраченных усилий, напряжением выразительной формы, способностью преобразить окружающий ландшафт. Гигантская спираль обостряет и углубляет восприятие природы, помогает сосредоточенному созерцанию и самоуглублению человека. Автор учел также естественно-научные и культурные контексты. Форма мола напоминает о кристаллах солей, тысячелетиями образующихся в окрестных горах, и одновременно obviously связана с легендами о водовороте, бытующими у местных жителей.

Смитсон переосмыслил фундаментальные понятия искусства: скульптура, архитектура, место расположения, пейзаж, мастерская, галерея, выставочное пространство. Все эти традиционные категории «работают» в связи с его произведениями лэнд-арта («земляного искусства») иначе, чем в искусстве предшествующих столетий и даже применительно к творчеству его ближайших предшественников и современников.

Решительное, завоевательное внедрение объектов, созданных человеком, в природу, слияние этих образов с процессами и формами окружающего мира, обретение ими общей с природой судьбы — таковы ведущие идеи его творчества. Главенствующая закономерность во Вселенной, согласно Смитсону, — энтропия: мера неопределенности, беспорядка (в природных системах); вариативность развития (в историко-гуманитарном знании); неизменная по объему и виду энергия (в закрытой физической системе); абсолютная творческая энергия (религиозная эстетика); экономия энергии в зрительном восприятии природных объектов (гештальтпсихология зрения). Все эти значения учитывал Роберт Смитсон, создавая свои необычные работы. В контексте представлений об энтропии находится и судьба тво-

рения Смитсона. Полукилометровый мол немедленно стал одной из местных достопримечательностей. В 2008 г. из-за повышения уровня воды в озере шедевр был уже плохо различим, его периодически почти полностью затапливало. В районе озера обнаружили нефть, и разработка месторождений требовала прокладки труб прямо по базальтовой спирали. Казалось бы, и экономика, и природа обусловили умирание лэнд-артистского творения. Однако 3000 художников со всего света организовали протест, нефтяные работы отменили, а сам «Спиральный мол» аккуратно отреставрировали.

Традиционные производственные (Сезар) и строительные технологии (Р. Смитсон) благодаря замыслу и своего рода художественному жесту были направлены на остранение социальной и природной реальности, включены в обновление репертуара и форм искусства. Начиная с последней четверти XX в. актуальность и популярность в визуальном искусстве приобретают *электронно-цифровые, компьютерно-сетевые технологии*. Еще в 1967 г. Майкл Нолл в эссе «Вычислительные машины и визуальное искусство» утверждал: «Создав компьютер, человек изобрел не просто неодушевленный инструмент, а разумного и творческого партнера, который, при условии полного использования его потенциала, служит появлению абсолютно новых форм искусства и, возможно, совершенно новому восприятию эстетики»<sup>1</sup>.

Искусство на основе широкого спектра электронно-сетевых и цифровых технологий получило название «медиа-арт» (или медиаискусство, медийное искусство). В творческой практике медиаарта используются телефон, телевизор, пейджер, фотоаппарат, видеокамера, компьютерная и офисная техника, сотовая связь, сетевые ресурсы. Медиа-арт в целом выполняет важную социальную функцию: очеловечивает, одушевляет технологические новшества, адаптируя их к культуре через создание явлений искусства.

*Феномен медиаарта связан с демократизацией современной культуры. Компьютер и программное обеспечение*

<sup>1</sup> Бергер, А. Введение в зрительную коммуникацию. — М.; СПб.; Киев, 2005. — С. 240.

для графической, музыкальной, литературной деятельности открывают перед миллионами человек новые возможности для самовыражения. Превратившись в предмет повседневного обихода, компьютерные средства стали основой интересного досуга и позволили «фабриковать произведения искусства, не будучи художниками»<sup>1</sup>. Сложилась комфортная среда для творческой деятельности: отсутствуют цензура, отборочные процедуры (жюри, выставочный комитет и т. д.), нет необходимости сверяться с нормами высокого вкуса и даже экспертной оценкой профессионалов. Своего рода художественная самодеятельность на компьютерной основе содействует личностному развитию человека и вместе с тем породила иллюзию простоты и общедоступности творческого процесса. Кажется, стоит получить первоначальные навыки в работе с графическим редактором — и путь в искусство открыт. Так, в медиаарте находит отражение ключевое противоречие, свойственное демократизации культуры, — *противоречие между массовостью и качеством творческих результатов*.

Одним из исторически первых проявлений медиаарта стал *видео-арт (видеоискусство)*. Его формирование пришлось на период, предшествующий широкому распространению компьютерной, цифровой техники. Ранние опыты в этой области были близки искусству скульптуры и электронному делу одновременно. Художники представляли в необычном виде телевизоры (раскрашивали, повреждали, затейливо украшали, составляли в необычные композиции), создавая из них телескульптуры, а также техническими способами добивались искажения телевизионного изображения (мощные магниты отклоняли электронные лучи, искусственные помехи «художественно» перебивали эфир и т. д.). Телепередача воспринималась как материал, а изменение телепередачи — как новый художественный образ, родившийся благодаря творчеству видеохудожника.

Видеоискусство интегрировало телевизионную технологию и технологию собственно видеосъемки: в 1964 г. видеокамера впервые оказалась таким же инструментом искус-

<sup>1</sup> *Базен, А.* Что такое кино? — М., 1972. — С. 43.



ства, как кисть или карандаш. Компания «Sony» подарила видеокамеры художникам, и Энди Уорхол стал создавать «образцовые» для поп-арта фильмы, а Нам Джун Пайк явился одним из основателей видеоискусства. Новое искусство получило признание в сообществе художников, критиков и музейных сотрудников к началу 1970-х гг., о чем свидетельствовала экспозиция «Особая выставка видеозаписи» (1971) в респектабельном музее американского искусства Уитни (США). Сложился круг мастеров, которых относят уже к классикам видео-арта: *Нам Джун Пайк, Вольф Фостель, Билл Виола, Брюс Науман и др.*

Видео-арт освоил различные технологии и социокультурные пространства: телевидение, компьютеры и Интернет, галереи и музеи, выставки, фестивали и даже церкви. Современные произведения видео-арта нередко предстают в виде инсталляции: для них выделяется особое выставочное пространство, как правило в целом затемненное, в котором конструкции из телевизоров, видеосистем, компьютеров и других элементов объединяются в композицию, подчиненную общей художественной задаче.

*Пространство видеоинсталляций трактуется как драмой, по сравнению с обыденностью, мир, сочетающий в себе достоверные свидетельства реальности с покрытым тайной магическим действием.* Такова, например, инсталляция «Познание сердца» американского художника Билла Виолы. В центре темного зала прожектор высвечивает аккуратно прибранную кровать, над которой на большом экране проецируется вид пульсирующего сердца. Сердцебиение учащается, становится все более громким и, достигнув устрашающей кульминации, внезапно прекращается, погружая зрителей в абсолютную тишину — тишину смерти. Изображение и звук были подвергнуты компьютерной обработке, что придало им подчеркнутую выразительность. Средствами видео-арта создается переживание границы жизни и смерти.

Применение новейших технологий позволило выделить особую область медиа-арта — *цифровое искусство* (digital art, дигитальное искусство), в котором цифровые записи, математические алгоритмы, сочетания точек (пикселей) выступают в качестве основы художественного образа и определяют особенности его впечатляющего воздействия на

зрителя. Творческий процесс в цифровом искусстве строится на ином, чем в традиционных видах искусства, взаимодействии художника со средствами его работы. Палитра, кисть, резец, холст всегда воспринимались индивидуализированно: к этим предметам у художников вырабатывалось пристрастное отношение — их нередко одушевляли, придирчиво подбирали под свои привычки и потребности. В цифровом искусстве художник ориентируется на уже существующий большой фонд форм, моделей, решений. На основе новейшего программного обеспечения компьютеры способны генерировать разнообразные простые и сложные визуальные формы. Оригинальная комбинация из элементов виртуального конструктора может явиться стадией работы медиахудожника. Кроме того, компьютерные программы обладают возможностями развивать, дорабатывать, завершать изображения, начатые художником. Сотворчество человека и машины проявляется в цифровом искусстве столь же ярко, как в шахматах или моделировании развития Вселенной. Взаимодействие, впрочем, ограничено; и в наши дни справедливо утверждение академика А. Н. Колмогорова: «...автомат, способный писать стихи на уровне больших поэтов, нельзя построить проще, чем промоделировав все развитие культурной жизни того общества, в котором поэты реально развиваются»<sup>1</sup>.

Существует три рода компьютерного искусства: компьютерная графика и анимация, компьютерная музыка и компьютерный перформанс.

На границе современного искусства и дизайна находится такая разновидность цифрового творчества, как компьютерная графика и анимация.

Родоначальником компьютерной графики стал *Бен Липоски*, создавший в 1952 г. электронные абстракции при помощи аналогового компьютера и осциллографа. В 1956 г. он же стал автором первого электронного цветного изображения. Художественные образы в компьютерной графике впервые были представлены *К. Алслебеном* и *В. Феттером* (ФРГ) в 1960 г., а с 1965 г. художники стали использовать

<sup>171</sup> О сущности жизни. — М., 1964. — С. 57.

цифровую компьютерную технику («первопроходцы»: Ф. Наке, Г. Неес, оба — Германия; М. Нолл, К. Ноултон, Б. Юлеш, все — США).

Технологическая специфика компьютерного изображения определяет своеобразие его выразительных возможностей. На мониторе изображение возникает из *синтеза элементов*, благодаря присоединению пикселей друг к другу. Синтез «первоэлементов» сближает компьютерное изображение с традиционными видами изобразительного искусства: в живописи, графике, пластике также происходит наращивание, слияние точек (линий, мазков и т. д.). Принципиально иначе возникает изображение в фотографии и кинофильме. Воспроизводя, передавая, тиражируя то, что существует в окружающем мире, они фильтруют световой поток: лишнее из белого света вычитается, а необходимое пропускается на экран.

Специфика компьютерной графики наиболее полно раскрывается при ее демонстрации *на экране*, что позволяет отразить те колористические, фактурные, динамические, световые и иные эффекты, которые свойственны именно виртуальной среде. И одновременно иллюзии трехмерности, расположения в пространстве и фактуры виртуального объекта только оттеняют факт присутствия изображения на плоском экране.

*Эстетическая выразительность компьютерного изображения* устремлена к трем пределам:

- достоверная имитация видимого мира;
- иллюзорное воссоздание фантастических миров (визуальная гиперреальность);
- выразительность картинки, основанная на специфике компьютерного программного обеспечения и отображения информации на мониторе (софтверно-дисплейная<sup>1</sup> выразительность).

Благодаря софтверно-дисплейной выразительности оцифрованные изображения (фотоотпечатки, карандашные ри-

<sup>1</sup> От software — здесь: компьютерно-сетевое программное обеспечение; display — здесь: компьютерный экран, монитор компьютера.

сунки, живописные полотна и т. д.) приобретают дополнительные эстетические свойства, на которые человек откликается в процессе восприятия и осмысления экранной информации. Она вносит вклад и в завораживающий эффект компьютерных игр.

*Компьютерные игры вовлекают пользователя в виртуальное пространство с ног и до головы, создавая гиперреальность, в которой сюжет вариативен, сложность сценария можно выбрать, события обратимы. В таком пространстве человек ощущает себя персонажем, которому одновременно гарантированы жизненная безопасность и героическая судьба.*

О художественном статусе компьютерных игр свидетельствуют повышающееся качество визуального облика их виртуального пространства, мастерство сценаристов, специализирующихся именно в их сюжетной разработке. Признание компьютерных игр своеобразной практикой медиаарта подчеркнуто созданием их телевизионных и кинематографических версий и подкреплено активностью художественных институций (например, приглашение, адресованное кураторами Музея американского искусства Уитни разработчикам компьютерных игр, принять участие в музейной выставке).

В 2011 г. Национальный фонд искусств США признал компьютерные игры видом искусства, сформировав новую номинацию для оказания финансовой поддержки — The Arts in Media (искусство в различных медийных областях). В нее вошли видеоигры, интерактивные проекты в реальной жизни и в Интернете. Вслед за этим Музей современного искусства (Нью-Йорк) сформировал коллекцию из 14 видеоигр (Tetris, Pac-Man, Myst, Another World, Vib-Ribbon, SimCity 2000, Katamari Damacy, The Sims, Dwarf Fortress, EVE Online, Flow, Portal, Canabalt и Passage). По мнению Паолы Антонелли, куратора отдела, выбранные видеоигры — образцы интерактивного дизайна, подлинные произведения искусства. Отбор игр производился на основании критериев, среди которых: культурная и историческая ценность объекта, инновационность технологий, функциональность, образно-эстетические свойства, сценарий, мотивация и поведение персонажей, место и время действия игры,

качество визуального ряда. К работе были привлечены эксперты из различных областей: арт-критики, историки, юристы и др.

К области медиаарта относится также *интернет-арт*, объединяющий различные творческие практики: *нет-арт* (*сетевое искусство*), *телекоммуникационное искусство* и другие, несущественные различия между которыми позволяют использовать их названия как взаимозаменяемые. Первоначально интернет-арт основывался на текстовых форматах сетевого общения, а с появлением в 1993 г. первого браузера для просмотра графики освоил визуальное пространство глобальной компьютерной сети. В начале XXI в. художники эксплуатируют все сервисы Интернета (Веб, электронную почту, чаты и сетевые пейджеры, телеконференции и т. д.), опираясь на их взаимосвязанность и взаимную дополнительность: видео может запускаться с веб-страницы, ссылку на веб-страницу можно послать по электронной почте, а изображения и текст из нескольких сайтов можно перестроить и представить на новой веб-странице. *Совместимость технологий — существенный ресурс для сетевого художественного взаимодействия*: например, управляемая из чата цифровая видеозапись театральной импровизации может превратиться на веб-странице в статический текстовый файл.

Одной из первых и наиболее популярных форм сетевого искусства стала литература в виде гипертекста — *гиперлитература* (иногда — *сетература*). В ней читатель, переходя от ссылки к ссылке, сам выбирает путь развития сюжета, становясь соавтором литературного сочинения. Например, роман *М. Джойса «Полдень»* содержит 539 авторских электронных страниц и 951 гиперссылку, каждая из которых позволяет открыть новый эпизод и тем самым изменить развитие действия.

«Ячейка» телекоммуникационного искусства — событие, которое совместно создают находящиеся на связи пользователи Сети: исходное сообщение «отправляется в путешествие», и каждый новый пользователь вносит свои изменения, затрагивая ими любой из компонентов — изображение, текст, звуковое сопровождение и т. д. В творческом про-

странстве компьютерной сети медиахудожник и пользователь (зритель) легко меняются ролями.

Произведение телекоммуникационного искусства изменяется в течение всего времени своего существования, остановка процесса означает его смерть. Телекоммуникационный художественный текст невозможно зафиксировать в окончательной редакции, его архивирование — своего рода создание «памятника» уже исчезнувшему произведению. Визуальный образ интернет-арта зависит и от настроек компьютера, монитора, которые используются при просмотре, что также делает неуловимым какое-либо окончательное состояние художественного сообщения. Поэтому говорят, что единственной *основой интернет-искусства являются электронное послание и свобода сетевого диалога*<sup>1</sup>.

Активное внедрение медиаарта в повседневную жизнь происходит и благодаря его срастанию с хепенингом. В начале 2000-х гг. приобрели известность выступления русского медиахудожника, выступавшего в Берлине под псевдонимом *Infant Terrible* (Инфант Террибль — ужасный ребенок). Например, в один из воскресных летних дней он надел на себя действующий компьютер с клавиатурой, наушники, электронные очки и в таком виде два часа ходил по центру Берлина. Слышать и видеть мир он мог только через компьютерную систему. Прохожие набирали на клавиатуре предназначенные для него сообщения: спрашивали, не является ли он глухим и слепым от рождения, предлагали материальную помощь и т. д. За время акции медиахудожник познакомился с девушкой, пообщался на темы физики, встретил студентов и благодаря добровольным помощникам ездил в метро.

Медиаарт — активный и успешный участник современного художественного процесса, обладающий благодаря мультимедийным цифровым технологиям разнообразными выразительными возможностями. *Большую роль в признании и институционализации медиаарта и, в частности, интернет-искусства сыграли крупнейшие музеи мира.*

<sup>1</sup> Впервые в отечественной практике эту позицию заявили основоположники российского нет-арта Ольга Лялина и Алексей Шульгин на страницах газеты «Коммерсантъ» в 1996 г.

Музей Гуггенхайма (США) собирает работы интернет-искусства, учитывая перспективы, связанные с изменением визуальной культуры. По мнению руководства Музея Гуггенхайма, невнимание к онлайн-искусству может в ближайшее время привести к утрате и забвению технологически устаревших художественных работ, а также к потере влияния музея на развивающуюся сетевую культуру. Во избежание этой тревожной перспективы Музей Гуггенхайма реализует план, названный Инициативой изменяемых технологий. Ее основная идея состоит в подготовке художественного сообщества к устареванию недолговечных технологий. Коллекция цифрового искусства представляет собой архив файлов, уникальность которых может быть подтверждена серийным номером и программой защиты от дальнейшего копирования и распространения. В музее хранятся основные компьютерные файлы каждой сетевой работы, и одновременно сотрудники Музея Гуггенхайма побуждают сетевых художников искать такие технологии, в которые их работа могла бы быть переведена в будущем, как только устареют исходные аппаратные средства и программное обеспечение. В музейном Фонде изменяемых технологий накапливаются финансы для неминуемого пересоздания произведений медиаарта (включая перемещение, обработку данных и изменение программ). Инициативу изменяемых технологий в музее рассматривают и как экономический эксперимент, предполагая, что ценность произведения сетевого искусства может быть определена как сумма, которую музей потратит на перепрограммирование, чтобы не допустить его устаревания.

В инсталляциях, проектах, акциях медиаарта соединяются цифровая реальность и окружающий человека предметный мир. Например, в масштабной инсталляции американского художника корейского происхождения Нама Джун-на Пайка «Электронная супермагистраль: континентальные Соединенные Штаты, Аляска, Гавайи» (1995) зримо ощущается протяженность, огромные размеры страны, принявшей художника. Ленты неоновых светильников очерчивают границы территорий, внутри которых на множестве одновременно работающих телевизоров транслируется реклама

мотелей и ресторанов, притягивающих к себе водителей и их пассажиров по ходу движения (ил. 11). Каждый штат отчасти сохраняет своеобразие красок и мотивов, несмотря на впечатление тотальности информационного поля США, высвеченного Намом Джуном Пайком. Разноцветные сияющие изображения дополнены аудиоклипами по мотивам популярных американских фильмов и телепередач («Волшебник из страны Оз», «Оклахома» и др.). Произведения массовой визуальной культуры, киноискусство узнаются благодаря звуковым дорожкам, что побуждает зрителя использовать память и воображение. Нам Джун Пайк одним из первых художников обратил внимание на объединяющую роль новых медиа, помогающих путешественникам вдали от дома ощущать свою связь с ним. Он первым стал использовать понятие «электронная супермагистраль». В годы президентства Б. Клинтона (1993–2001) создание таких коммуникаций на основе Интернета было объявлено национально значимой целью.

Нам Джун Пайк впервые использовал такие формы и приемы видео-арта, как намеренное нарушение сигнала и экранной картинки, объемная композиция из работающих телевизионных приемников (телескульптура), сочетание телевизоров с другими предметами. С его участием состоялась первая в истории выставка электронного изобразительного искусства (галерея «Парнас», Вупперталь, ФРГ; 1963).

Другой классик видео-арта — Билл Виола — глубоко изучал европейское искусство Раннего Возрождения, полагая, что между той переходной культурой и современной культурой много общего. Он сумел выявить это сходство в собственных произведениях, например, в видеокomпозиции «Появление» (2002). По обе стороны купели в полной тишине сидят две женщины. Словно замерло время. Неожиданно младшая из женщин резко повернулась и наблюдает, как из купели, проливая воду, появляется фигура юноши. Потoki воды заставляют обернуться, затем встать и старшую женщину, также созерцающую это чудо. Младшая же берет руку юноши в свою и ласкает ее. Бледная фигура молодого человека, освободившись из вод, теряет равновесие и падает. Пожилая женщина подхватывает; вместе с



молодой женщиной они укладывают безжизненного юношу на землю и укрывают его. Пожилая женщина плачет, младшая приникает к телу.

Инсталляция Виолы вмонтирована в стену, экранное действие протекает очень медленно, и поэтому рождается устойчивая ассоциация с монументальной живописью. Действительно, художник был вдохновлен ренессансной фреской Мазолино «Пьета» (1424) из церкви Сант-Андреа в Эмпольи (Италия). Однако Виола оставляет нам возможность самим решить, что мы видим: «Воскресение», «Оплакивание», «Положение во гроб» или нечто особенное, не сводимое к известной иконографии. В течение 12-минутной программы зритель является, как и героини видео, свидетелем чуда, испытывая состояния и чувства, близкие этим персонажам инсталляции.

Сочетание новейших технологий, вечных тем и ассоциаций с классикой определили актуальный и востребованный характер творчества Билла Виолы. Он получает приглашения показать свои видеокартинки в церквях и делает инсталляции в действующих и заброшенных европейских готических соборах.

Медийные новшества и экспансия придали особую актуальность искусству, которое еще не имеет в русском языке устойчивого имени. Его называют то сайенс-арт, то научное искусство. «Как феномен оно уже привлекло пристальное внимание отечественной и зарубежной научной общественности: выходят сборники статей, альбомы, проводятся конференции и круглые столы по актуальным проблемам science-art, многочисленные выставки. Сами художники становятся признанными медийными фигурами, за их творчеством следят, ожидая новых достижений и творческих успехов»<sup>1</sup>. Ярким его проявлением являются произведения искусства, созданные с использованием современных биомедицинских и информационных технологий. Технобиологическое произведение сочетает в себе признаки как живого организма, так и технического изделия. В качестве примера можно привести известный проект австралийца,

<sup>1</sup> Вестник СПбГУ. — Сер. 17. — 2015. — Вып. 3. — С. 64.

родившегося на Кипре, Стеларка «Третье ухо»: художник с помощью специалистов в области тканевой инженерии осуществил пересадку дополнительного уха в собственное правое предплечье. В организме появился новый пластический объем, к тому же выполняющий роль знака: он указывает на новые возможности человека изменять себя, свое тело, добиваясь нового его визуально-пластического качества (ил. 12). Однако Стеларк сделал и следующий шаг: он оснастил третье ухо, которое само по себе слышать не может, гарнитурой Bluetooth и придал ему функциональную роль во взаимодействии человека с окружающим миром. Свой художнический идеал Стеларк описал так: «Видеть чьими-нибудь глазами в Лондоне, слышать чьими-нибудь ушами в Монреале, в то время как моей левой рукой на расстоянии действует кто-то в Токио, чтобы выполнить задание здесь, в Сан-Франциско»<sup>1</sup>.

В научном искусстве могут объединиться традиционные виды, жанры, новейшие технологии, образное мышление, исследовательская практика. «Точка доступа» (Дм. Булатов, А. Чебыкин) — это мультимедийная скульптура, объединившая традиционные оптические технологии и технологии дополненной реальности (AR). Центральная конструкция намечена в виде математически выверенного контура и отпечатана на 3D-принтере: в форме башни Татлина она отражается в зеркальном цилиндре. Мобильный гаджет позволяет, рассматривая этот макет, дополнительно увидеть Петроград 1920-х гг.: в его панораму включен памятник III Интернационалу (В. Е. Татлин). Возникающее при просмотре изображение изменяется под действием роста травы, высаженной на платформе инсталляции (ил. 13). Одним из нестандартных решений проекта является зависимость изменения изображения на экране от процесса роста органических элементов на интерактивном макете. Так, в образном строе произведения мы находим еще одну принципиально важную черту актуального искусства — его связь с ходом времени и, в конце концов, не(долго)вечность. Стремление актуальных художников реализовать потенци-

<sup>1</sup> Вестник СПбГУ. — Сер. 17. — 2015. — Вып. 3. — С. 64.

ал современности приводит их к безразличию по поводу длительности жизни созданных ими произведений. Сколько усилий прикладывали живописцы, скульпторы, графики классических эпох для того, чтобы их шедевры остались в веках! И как удивлены они были бы, узнав о пренебрежительном отношении к этой задаче художников XXI в.!

Жертвывая долговечностью работ, актуальные художники всегда рассчитывают на активное зрительское внимание и даже участие зрителей: коммуникация, интерактивность неотъемлемы от актуального искусства. Как показало недавнее исследование, проведенное по инициативе Русского музея, на основе актуального искусства раскрываются творческие способности зрителя, развивается образное, незашоренное, незаштампованное восприятие мира. В каждом случае зритель решает: данное произведение является демонстрацией технологии, собственно художественной инсталляцией, акцией или проявлением какого-то гибридного формата?

Сознательная и настойчивая активизация зрителей характерна для актуального искусства и осуществляется по нескольким линиям. Прежде всего, искусство создается и представляется как источник и средство взаимодействия со зрителями. Своего рода принцип *интерактивности* присущ современной культуре в целом и раскрывается в ней как:

- обратная связь со зрителями (рисунки, тексты, устные диалоги в результате знакомства с выставкой);
- основа ряда видов искусства и художественных акций, стирающих грань между зрителями, авторами и исполнителями (например, хеппенинги или флешмобы, в которых предусмотрено включение случайных прохожих в действие, спровоцированное художественной группой);
- воздействие зрителей на произведение искусства (изменения в его физическом составе и художественном образе).

Образ, созданный художником, в зависимости от отклика на него зрителей индивидуализируется, приобретает новый смысл. Трансформация произведения становится

своего рода игрой со зрителем и одновременно игровой практикой самих зрителей. Таков, например, проект *Spore 1.1* — победитель международного конкурса «Искусство и искусственная жизнь»<sup>1</sup>. Американцы *Дуглас Эстерли* и *Матт Кеньон* приобрели в интернет-магазине комнатное растение в кадке. По условиям гарантийных обязательств магазин должен был заменить растение, если оно погибнет по вине магазина в течение года с момента покупки. Медиа-художники подключили к кадке систему автоматического полива, которую через Интернет связали с курсом акций магазина на электронной бирже. Так, благодаря современным технологиям была установлена закономерность: если котировки акций магазина падают, то уменьшается полив, растение засыхает и может даже погибнуть. Но так как произойдет это фактически из-за ухудшения ситуации в интернет-магазине, то его владельцам в соответствии с гарантией придется заменить растение на новое и тем самым поддержать своеобразный экологический цикл.

Зрительский отклик на современное искусство стимулируется также насыщением городской среды предметами и процессами, характерными для паблик-арта. На границах общегородского, институционального и частного пространств в мегаполисе появляются временные арт-объекты и сопровождающие их акции, вовлекающие постоянных и временных жителей города в новое восприятие урбанистической среды, ее социокультурных традиций и новшеств, осмысление и переживание вопросов, относящихся к актуальной общественной повестке. Например, в 2014 г. один из ведущих российских мастеров, работающих средствами классического монументального искусства и паблик-арта в городской среде, Павел Шугуров установил во Владивостоке 33 мини-памятника известным горожанам. Они представляли собой фигурки из проволоки около 10 см высотой, прикрепленные к каменному постаменту, на котором написано название памятника (ил. 14). Акция вызвала разнообразные комментарии: некоторые горожане, ставшие прототипами мини-памятников, скептически вос-

<sup>1</sup> Art & Artificial Life International Competition. — Мадрид, 2004.

приняли затею, некоторые даже оказались категорически против; с другой стороны, сам состав изображенных граждан и необычный способ их представления вызвал оживленные неформальные дискуссии о городской жизни и значении искусства для горожан.

На ответную реакцию общества рассчитывают и представители акционизма, прочно занявшего место в системе современного искусства. Отличительные черты актуальных акций в полной мере проявились уже в Первом футуристическом вечере, организованном 12 января 1910 г. Филиппо Томмазо Маринетти. «В Риме, Неаполе и Флоренции художники вели кампании в поддержку военных действий против Австрии. Маринетти с товарищами отправился в Триест, пограничный город, важнейшую точку австро-итальянского конфликта, и... устроил в городском театре «Политеама Россетти»... первый футуристический вечер. Маринетти яростно обличал культ традиции и коммерциализацию искусства, воспевая патриотический милитаризм и войну, а толстяк Армандо Мацца... тем временем знакомил провинциальную публику с манифестом футуризма. <...> Австрийское консульство направило итальянскому правительству официальную жалобу, и впоследствии футуристические вечера проходили под пристальным вниманием полицейских батальонов»<sup>1</sup>. Сценарная продуманность, эпатаж, социальная чувствительность содержания, столкновение с действующим правопорядком, дополненные яркой визуальной формой, остаются типичными признаками арт-акционизма политической направленности и в первой четверти XXI в.

### **ДИНАМИКА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСКУССТВА XXI В.**

Сложная по составу и внутренним связям палитра современного искусства сообщила импульс изменениям в теории и истории искусства. В течение XX в. наряду с тради-

<sup>1</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. — М., 2014. — С. 7.

ционным надвидовым понятием «изобразительное искусство» утвердился новый термин «визуальное искусство»<sup>1</sup>. Представления о визуальном искусстве сформировались под воздействием двух факторов: практик, дискурса авангарда первой половины XX в. и применения информационно-коммуникационных технологий в художественном творчестве начиная с последней четверти XX в.

Сущностно изменилось произведение искусства в творчестве представителей абстракционизма, конструктивизма, рэди-мэйд, дадаизма, футуризма — этих ключевых для авангарда течений. Изобразительность перестала быть неотъемлемым и фундаментальным качеством искусства, «произведение редуцируется к критериям его описания...»<sup>2</sup>. Кризису изобразительности, наметившемуся в искусстве начала XX в., во второй половине столетия словно отвечает усиление роли визуального опыта в жизни человека информационной эпохи, активно потребляющего продукты кино-, видео-, художественно-компьютерного творчества. Миметическая основа этих видов искусства оборачивается утверждением до иллюзорности воссозданных небывалых, фантазийных, нереальных, виртуальных миров.

Другим фактором, повлиявшим на статус произведения визуального искусства, стала постмодернистская переоценка ценностей: в произведении уравниваются те явления, которые в других эстетических системах иерархически распределены, а также разрушаются представления о суверенности авторского высказывания и права в искусстве. Все визуальные тексты составляют единый «материк цитат», находящихся в непрерывном обороте, взаимообмене; множественное использование визуальных цитат получает название стратегия апроприации<sup>3</sup>. И тогда мы ищем и не находим ярко выраженную индивидуальность художника, пытаемся уловить целостность художественного образа и оказываемся неспособны этого сделать, замечая, что мы не в состоянии что-либо сказать о данном произведении. Пол-

<sup>1</sup> В английском языке: вместо Fine Art — Visual Art.

<sup>2</sup> Деготь, Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. — С. 8.

<sup>3</sup> Апроприация (от лат. *appropriatio* — усвоение (организмом)) — здесь: присвоение, завладение; приспособление чего-либо.

века назад такой отрицательный аккорд воспринимался бы неопровержимым симптомом диагноза: плохое искусство, неискусство, антиискусство. А в наши дни — это повод к спокойному перебору объяснений, толкований, среди которых всегда есть «самый старший козырь» — пустое множество, отказ от понимания.

Трансформация искусства повлекла за собой и скепсис в отношении его интерпретации, и попытки найти для нее новые основания. Виднейшему исследователю визуального искусства Сьюзан Сонтаг принадлежит знаменитая инвектива в адрес интерпретации искусства. «...Интерпретация не является абсолютной ценностью... широким жестом ума, парящего в некоем вечном царстве возможностей. <...> В одних культурных контекстах интерпретация — освободительный акт. Это средство пересмотра, переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других это деятельность реакционная, наглая, трусливая, удушающая. Ныне как раз такое время, когда интерпретация — занятие по большей части реакционное и удушающее. Подобно смрадной пыли автомобильного и заводского дыма над городами интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие. В культуре, подорванной классическим уже разладом — гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, — интерпретация — это месть интеллекта искусству»<sup>1</sup>.

Инвектива против интерпретации, появившаяся на страницах текста влиятельного автора, побуждает и нас приостановить осмысление изменений, привнесенных в мир искусства минувшим и нынешним веками, и вновь задать обобщающие вопросы, с которыми вы ознакомились в первой главе этой книги: создает ли современное искусство собственный интегральный образ мира? Складывается ли новая картина мира в соответствии с родовыми образами искусства?

Полагаем, многие приведенные выше примеры и проанализированные процессы дают основания для трех взаимосвязанных выводов.

<sup>1</sup> Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. — М., 2014. — С. 17.

Во-первых, искусство второй половины XX–XXI вв. действительно (в полном соответствии с концепцией проф. Н. А. Яковлевой) разрабатывает цивилизационную картину мира. Она формируется на основе актуальных эстетизированных арт-технологий вокруг ключевых вопросов о мире, изменяемом мыслью, чувством и действием человека. В отличие от предшествующих этапов развития искусства, мы усматриваем целостность этой картины, только соединяя для анализа произведения разных видов искусства и стран. В локальных рамках, географических или морфологических ограничений, цивилизационная картина мира проступает в искусстве XX–XXI вв. неотчетливо.

Во-вторых, становление цивилизационной картины мира, прошедшее сквозь фильтры модернизма и постмодернизма, обнаруживает тенденцию: интегрировать в рамках цивилизационной проблематики образные идеи, творческие подходы и средства, появившиеся и освоенные ранее, в рамках теоцентрической, гуманистической, социоцентрической и геоцентрической художественных картин мира. Поэтому верно было бы охарактеризовать ныне творимую художественную картину мира как *цивилизационно-интегративную*.

Наконец, в-третьих, именно на нынешнем этапе развития искусства и культуры в целом цивилизационно-интегративная художественная картина мира перестает существовать и развиваться целостно и полномасштабно при выключенном, изъятом из употребления (деинсталлированном) сотворческом процессе. И наоборот, она обретает контуры, структурность, одновременно переживая нескончаемые внутренние трансформации, в условиях подлинной активности зрителя, направленной на интерпретацию художественных образов. Поэтому цивилизационно-интегративную картину мира в искусстве XX–XXI вв. допустимо рассматривать как *интерпретационную* по своей сути: интерпретация искусства оказывается для нее не внешней, ожидаемой, желанной процедурой, а необходимым условием ее проявленного бытия.

Таким образом, прервав анализ изменений в современном искусстве инвективой против его интерпретации, мы вновь вышли к рубежам интерпретаторской деятельности,



что, в свою очередь, обещает «открытый финал» всей этой книге. В настоящее время разрабатываются подходы к интерпретации художественных образов, охватывающие весь спектр искусства.

Предлагаем вдумчивым читателям выработать собственное отношение к изложенным далее *принципам интерпретации произведения изобразительного искусства*, которые мы базируем на подходах Т. Барета, профессора художественного образования университета штата Огайо (США)<sup>1</sup>:

- интерпретация совершенствует представления о произведении искусства и мире, воплощенном в его образе;
- интерпретация интегрирует такие компоненты, как визуальное и вербальное, аналитическое и интуитивное понимание произведения искусства, его эмоциональное переживание, оценку его художественности и личной значимости для интерпретатора;
- интерпретация художественного образа может быть соотносена с замыслом художника, историческими обстоятельствами создания произведения, но не ограничена требованием им соответствовать;
- направленность интерпретации определяется личностью и мотивами интерпретатора; стимулом и ориентиром для интерпретации искусства могут быть чувства, эмоциональные состояния интерпретатора;
- достойная доверия интерпретация в конечном счете позитивна, и ее результатом является новое уникальное подтверждение высокой социальной ценности искусства;
- интерпретация произведения искусства может обладать одним из двух статусов: досуговая (как результат внепрофессиональной деятельности) или профессиональная (научная работа искусствоведа, культуролога, эстетика и т. д. или в рамках творческого процесса художника);
- профессиональная интерпретация, в отличие от досуговой, встроена в систему гуманитарного знания или участвует в художественно-творческом процессе; в научно-гуманитарном диалоге интерпретация — форма, процесс и результат понимания искусства, аргумент в дискуссии;

<sup>1</sup> Art Education, September, 1994. — Vol. 47. — № 5. — P. 8–13.

- качество интерпретации определяется по соответствию таким критериям, как *внутренняя согласованность* ее цели, компонентов и формы, *проявленность понимания интерпретатором* искусства и представленного им мира, *взаимосвязь* ее содержания с интерпретируемым художественным образом и включающей ее системой гуманитарного знания, а также использование *необходимой и достаточной информационной основы*;
- ни одна интерпретация не исчерпывает значений произведения искусства;
- некоторые интерпретации лучше других;
- интерпретация раскрывает личностный мир интерпретатора лишь в контексте понимания произведения искусства;
- интерпретация произведения искусства способствует самопознанию интерпретатора и любого ее потребителя, поддерживает у человека чувство собственного достоинства.

Продуктивный, смыслопорождающий и, следовательно, освободительный характер этой деятельности становится все яснее по мере развития искусства и искусствознания в современную эпоху бесконечной предельно уплотненной информации и манипулятивных социальных практик.



#### ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Чем вызвана необходимость сочетания универсальных и специальных методов анализа и интерпретации искусства?
2. Какие причины и обстоятельства побуждают творческого человека отдавать прошлому или настоящему приоритет в своем мышлении и деятельности? Какое значение этот выбор имеет для профессиональной деятельности искусствоведа и педагога?
3. Какой «горизонт современности» раскрывается в процессе анализа картины Ричарда Артшвагера?
4. Кратко охарактеризуйте «горизонты современности», намеченные в тексте. В случае необходимости дайте собственное обоснование дополнительным характеристикам современности.
5. Каков был предмет спора «древних» и «новых» в XVII–XVIII вв.? Кто представлял каждую из этих интеллектуальных партий?
6. К каким историческим периодам относятся искусство модерна, модернизма, постмодернизма?

7. Назовите ключевые черты искусства модернизма.
8. Почему постсовременность относится к настоящему, а не к будущему?
9. Какие примеры постмодернистской иронии вам известны?
10. Раскройте воплощение принципа цитатности на примере конкретного произведения постмодернистского искусства.
11. Как взаимосвязаны понятия «актуальное» и «современное» искусство?
12. Приведите примеры медиаарта.
13. Каковы особенности создания и восприятия видео-арта?
14. Сравните работу художника над произведениями живописи, скульптуры и видео-арта.
15. Что свидетельствует о признании компьютерных игр искусством? Обоснуйте свою точку зрения по этому вопросу.
16. Какие явления включает в себя научное искусство?
17. Чем отличается паблик-арт от монументального искусства в городской среде?
18. Каковы истоки акционизма политической направленности?
19. Сравните объем и содержание понятий «изобразительное искусство» и «визуальное искусство».
20. Дайте краткую характеристику современным принципам интерпретации искусства.



### ЗАДАНИЯ

1. Представьте развернутую аргументацию одной из точек зрения:
  - 1) анализ и интерпретация произведения современного визуального искусства основаны на тех же искусствоведческих методиках и технологиях, которые применимы к классическому искусству живописи, скульптуры и графики;
  - 2) анализ и интерпретация произведения современного визуального искусства основаны на искусствоведческих методиках и технологиях, учитывающих его специфику.
2. Проанализируйте любое из представленных в данной главе произведений, опираясь на приемы и методы, изученные в процессе освоения предшествующих глав настоящего пособия. Какие особенности материала в этом случае не получают достаточного объяснения и истолкования?
3. Выберите произведение современного визуального искусства и подготовьте его истолкование, опираясь на принципы интерпретации, изложенные в данной главе.
4. Проведите дискуссию на тему «Универсальные и специальные принципы и приемы анализа и интерпретации произведений классического и современного искусства». Для этого разработайте и согласуйте с преподавателем основные вопросы для обсуждения, а также подготовьте аналитический и демонстрационный материал.

---

# СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ\*

## ГЛАВА 1. ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОТВОРЧЕСТВА. ТЕЗАУРУС

1. Владимирская икона Богоматери Умиление. Фрагмент. Первая треть XII в. Константинополь. ГТГ, Москва.
2. Микеланджело Буонарроти. «Пьета Ронданини». Каstellо Сфорца, Милан.
3. А. В. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. ГТГ, Москва.
4. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. ГТГ, Москва.
5. П. А. Федотов. Вдовушка. 1851 (1852?) ГРМ. Санкт-Петербург.
6. И. Н. Никитин. Петр I на смертном ложе. 1725. ГРМ, Санкт-Петербург.
7. П. А. Федотов. Свежий кавалер (Утро чиновника, получившего первый крестик). 1847. ГТГ, Москва.
8. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ, Москва.
9. В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ, Москва.
10. А. А. Иванов. Явление Христа народу. Эскиз. ГРМ. Санкт-Петербург.
11. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. ГТГ, Москва.
12. Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824. ГРМ. Санкт-Петербург.
13. В. М. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897. ГТГ, Москва.
14. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871, ГТГ, Москва.
15. Н. К. Рерих. Зловещие. 1901. ГРМ. Санкт-Петербург.
16. А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. Первая пол. 1820-х гг. ГТГ, Москва.
17. В. Г. Перов. Проповедь в селе. 1861. ГТГ, Москва.
18. В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. ГТГ, Москва.
19. И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873, ГТГ, Москва.

---

\* Большинство иллюстраций имеются в открытом доступе в интернете; при современном уровне развития технологий найти ту или иную иллюстрацию не представляет затруднений.

20. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1871. ГРМ, Санкт-Петербург.
21. Н. Н. Ге. Петр 1 допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. ГТГ. Москва
22. И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. ГТГ. Москва.
23. В. Д. Поленов. Христос и грешница. 1888. ГРМ. Санкт-Петербург.
24. И. Е. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения. 1903. ГРМ. Санкт-Петербург.
25. В. М. Васнецов. Богатыри. 1898. ГТГ. Москва.
26. В. А. Серов. Петр I. 1907. ГТГ, Москва.
27. В. И. Суриков. Степан Разин. 1906. ГРМ. Санкт-Петербург.
28. И. И. Левитан. Озеро (Русь). 1899-1900. ГРМ. Санкт-Петербург.

## **ГЛАВА 2. «ПОЭЗИЯ В КРАСКАХ»: КАК ВОСПРИНИМАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЖИВОПИСИ И РАБОТАТЬ С НИМ**

1. Ж.-Б. С. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
2. Ж.-Б. С. Шарден. Автопортрет. 1771. Лувр, Париж.
3. Тициан. Святой Себастьян. Ок. 1570. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
4. Бизон. Роспись на скале. Пещера Альтамира. Палеолит, Испания.
5. Фаюмский портрет. Юноша в венке. Египет. Начало II в. ГМИИ, Москва.
6. Фреска виллы Мистерий. I в. до н. э. Помпеи.
7. Джотто. Поцелуй Иуды. Между 1305 и 1313 гг. Фреска капеллы дель Арена в Падуе.
8. Микеланджело. Роспись потолка Сикстинской капеллы. 1508–1512. Рим.
9. Мозаика. Аллегория Июня. III в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
10. Витраж розы северного фасада собора Парижской Богоматери. XIV–XIX вв.
11. Витраж. Богоматерь с младенцем. До 1194 г. с дополнениями XIII в. Шартр.
12. Оконный витраж с изображением фантастических птиц на лестнице бывшего дома Страхового общества «Россия». 1905–1907. Большая Морская, д. 35, Санкт-Петербург.

13. Икона. Григорий Чудотворец. XII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
14. Пьера делла Франческа Портрет Федерико Монтефельтро и Баттиста Сфорца. Ок. 1465. Галерея Уффици, Флоренция.
15. Рембрандт. Поклонение волхвов. Гризайль. 1632. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
16. М. В. Врубель. Демон сидящий. 1890. ГТГ, Москва.
17. Поль Сезанн. Большая сосна близ Экса. 1885. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
18. К. С. Петров-Водкин. Богоматерь-умиление злых сердец. 1914–1915. Русский музей, Санкт-Петербург.
19. П. Пикассо. Герника. 1937. Центр искусств королевы Софии. Мадрид.
20. П. П. Рубенс. Снятие с креста. 1618. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
21. Рембрандт. Снятие с креста. 1634. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
22. Н. Пуссен. Снятие с креста. Конец 20-х — начало 30-х гг. XVII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

### ГЛАВА 3. ФЕНОМЕН РУССКОЙ ИКОНЫ

1. Андрей Рублев. Троица. 1420-е. ГТГ, Москва.
2. Явление св. Троицы Аврааму. Мозаика. VI в. Собор Сан-Витале, Равенна. Италия.
3. Даниил Черный, Андрей Рублёв. Крещение. 1408. ГРМ, Санкт-Петербург.
4. Андрей Рублев. Звенигородский чин. 1408. ГТГ, Москва.
5. Андрей Рублев и Даниил Черный. Страшный Суд. Фрагмент. 1408. Фреска. Собор Успения Богоматери, Владимир.
6. Чудо св. Георгия о змие с житием. Первая пол. XIV в. ГРМ, Санкт-Петербург.
7. Чудо св. Георгия о змие. X1V в. ГРМ, Санкт-Петербург.
8. Матиас Грюневальд. Распятие. Изенгеймский алтарь 1506–1515.
9. Н.Н.Ге. Распятие. 1894. Музей Орсе, Париж.
10. Дионисий. Распятие. 1500. ГТГ, Москва
11. Спас Нерукотворный. Новгород. XII в. ГТГ, Москва.
12. Владимирская икона Богоматери Умиление. ГТГ, Москва.
13. Толгская икона Богоматери Умиление. 1314. Ярославль.
14. Богоматерь Оранта («Нерушимая стена»). Мозаика. XI в. Софийский собор. Киев.
15. Богоматерь Оранта Великая Панагия («Ярославская Оранта»). Первая треть XIII в. ГТГ, Москва.

16. Мирожская икона Богоматерь Великая Панагия. ХУ в. Псков. Псковский музей-заповедник.
17. Смоленская икона Богоматери Одигитрия. До реставрации. Успенский собор. Смоленск. Фото 2012.
18. Смоленская икона Богоматери Одигитрия. После реставрации. Успенский собор. Смоленск. Фото 2015
19. Тихвинская икона Богоматери Одигитрия. ХIУ в. Храм во имя Тихвинской иконы Божией Матери. Тихвин. Ленинградская область.
20. Казанская икона Богоматери. ХVI в. Собор Казанской иконы Богоматери, Санкт-Петербург.
21. Феофан Грек (?). Успение Богоматери. Оборот Донской иконы Богоматери Умиление. Конец ХIВ в. ГТГ, Москва.
22. Симон Ушаков. Похвала Владимирской иконе Богоматери («Насаждение древа государства Российского», или «Древо государства Московского»). 1668. ГТГ, Москва.
23. «Знамение от иконы Богородицы» («Битва новгородцев с суздальцами»). Вторая пол. ХV в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
24. Андрей Рублев. Сретение. 1408. ГРМ, Санкт-Петербург.
25. Сретение. Сер. ХУ в. Тверь. ГРМ, Санкт-Петербург.
26. Сошествие во ад. ХIУ в. Псков. ГРМ, Санкт-Петербург.
27. Сошествие во ад. Новгород, ХIV — начало ХV в. ГРМ, Санкт-Петербург
28. Дионисий. Сошествие во ад. ХV в. ГРМ, Санкт-Петербург.
29. Феофан Грек. Пантократор. Фреска в скупье купола храма Спаса на Ильине улице. 1378. Новгород
30. Андрей Рублев. Спас в силах. 1408. ГТГ.

#### **ГЛАВА 4. «СИЛЬНАЯ МУЗА, НО МОЛЧАЛИВАЯ И СКРЫТНАЯ...»: СОТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ СКУЛЬПТУРЫ**

1. Сфинкс из аллеи, ведущей к заупокойному храму Аменхотепа III. ХIV в. до н. э. Гранит. Университетская набережная, Санкт-Петербург.
2. Дорифор (Канон). Современная реконструкция по оригиналу Поликлета. V в. до н. э. Бронза. Университет, Мюнхен.
3. Венера Таврическая. II в. до н. э. Мрамор. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
4. Л. Гиберти. Третьи двери флорентийского Баптистерия. Фрагмент. 1423–1427. Бронза. Флоренция.
5. Микеланджело. Ночь. Фрагмент саркофага Джулиано Медичи. 1520–1534. Мрамор. Капелла Медичи (Новая сакристия) в церкви Сан-Лоренцо, Флоренция.

6. Нэцке из коллекции Максима Горького. Резная кость. Мемориальный Музей-квартира А. М. Горького, Москва.

7. К.-Б. Растрелли. Восковая персона Петра I. 1725. Дерево, воск, металл, эмаль. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

8. К.-Б. Растрелли. Памятник Петру I. 1716–1747, установлен в 1800. Бронза. Площадь перед Михайловским (Инженерным) замком, Санкт-Петербург.

9. Ф. И. Шубин. Портрет графа П. А. Румянцева-Задунайского. 1776. Гипс. ГРМ, Санкт-Петербург.

10. Ф. И. Шубин. Портрет графа П. А. Румянцева-Задунайского. 1778. Мрамор. ГРМ, Санкт-Петербург.

11. Э.-М. Фальконе. Амур. 1757. Мрамор. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

12. Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I («Медный всадник»). 1768–1770. Бронза, гранит. Сенатская площадь, Санкт-Петербург.

13–15. М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. Начало 1790-х. Мрамор. ГРМ, Санкт-Петербург.

16–18. И. П. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. 1792. Гипсовая копия. ГРМ, Санкт-Петербург.

19. И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. 1818. Бронза. Красная площадь, Москва.

20. И. П. Мартос. Истечение Моисеем воды из камня. 1804–1807. Пудостский камень. Рельефное панно над восточным проездом колоннады Казанского собора, Санкт-Петербург.

21. И. П. Прокофьев. Воздвижение медного змия Моисеем в пустыне. 1804–1807. Пудостский камень. Рельефное панно над западным проездом колоннады Казанского собора, Санкт-Петербург.

22. Площадь перед Казанским собором в Санкт-Петербурге с памятниками М. Б. Барклаю-де-Толли и М. И. Кутузову работы Б. И. Орловского. 1836–1837.

23. Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю-де-Толли. 1836–1837. Бронза. Площадь перед Казанским собором, Санкт-Петербург.

24. Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову. 1836–1837. Бронза. Площадь перед Казанским собором, Санкт-Петербург.

25. В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. Нержавеющая сталь. Близ Северного входа ВДНХ, Москва.

26. М. К. Аникушин (скульптор), В. А. Каменский и С. Б. Сперанский (архитекторы). Мемориал «Героическим защитникам Ленинграда». 1974–1975. Бронза, гранит. Площадь Победы, Санкт-Петербург.

27. М. К. Аникушин. «Пьета». Скульптурная группа в центре нижнего круглого зала мемориала «Героическим защитникам Ленинграда». 1974–1975. Бронза. Площадь Победы, Санкт-Петербург.



28. Дж. Сигал. Пригородные пассажиры. 1980. Бронза, покрытая белой патиной. Автовокзал на 8-й авеню, Нью-Йорк.

29. Ж. Тэнгли, Н. де Сен-Фалль. Циклоп. Скульптура-музей в лесах Фонтенбло. 1969–1987. Разные техники. Мийи-ла-Форе, Франция.

30. М. М. Шемякин. Памятник Петру I. 1991. Бронза. Петропавловская крепость, Санкт-Петербург.

#### **ГЛАВА 5. «ВОЗДУХ БЕЛОГО ЛИСТА...»: ИСКУССТВО УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ**

1. В. А. Серов. Портрет балерины Т. П. Карсавиной. 1909. ГТГ. Москва.

2. М. А. Врубель. Женский портрет (Надзирательница отделения клиники Московского университета). 1903–1904. ГТГ. Москва.

3. З. Е. Серебрякова. Автопортрет. 1910-е. ГРМ. Санкт-Петербург.

4. Альбрехт Дюрер. Моление о чаше. 1515. Музей Альбертина. Вена.

5. Дж.-Б. Тьеполо. Неизвестный сюжет. Первая пол. 1740-х. ГЭ. Санкт-Петербург.

6. А. Е. Яковлев. Портрет Б. Г. Шеншевой (Казароза). 1917. ГРМ. Санкт-Петербург.

7. И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузы. 1891. ГТГ. Москва.

8. И. Н. Крамской. Портрет С. Н. Крамской (рожд. Прохоровой), жены художника, в окне. 1879. ГРМ. Санкт-Петербург

9. Джон Рассел. Портрет миссис Дженет Грайзел. 1794. ГЭ. Санкт-Петербург.

10. Д. И. Митрохин. Виноград, яблоко и абрикосы. 1954. ГРМ. Санкт-Петербург.

11. В. В. Бабияк. Букет. 1975. Собрание автора. Санкт-Петербург.

#### **ГЛАВА 6. ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА**

1. А. Дюрер. Меланхолия. Резцовая гравюра на меди.

2. Г. Д. Епифанов. Обложка и иллюстрации к «Пиковой даме» А. С. Пушкина.

3. Е. А. Кибрик. Ласочка. Иллюстрация к «Кола Брюньону» Р. Роллана. Литография.

4. М. В. Добужинский. Иллюстрация к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского.

5. Н. А. Тырса. Иллюстрация к «Снежной книге» В. В. Бианки.

6. В. В. Лебедев. Иллюстрация к книге С. Я. Маршака «Как рубанок сделал рубанок».

7. А. Дюрер. Четыре всадника. Ксилография.

8. Тойокуни. Иллюстрация к «Исэ-моногатари».

9. В. А. Фаворский. Портрет Ф. М. Достоевского.

10. К. Кольвиц. Автопортрет. Ксилография.

11. Д. И. Митрохин. На Карповке. Резцовая гравюра.

12. Г. С Верейский. На Большом проспекте. Офорт.

13. Г. С Верейский. Иней. Офорт.

14. А. Цорн. Автопортрет. Офорт.

15. Рембрандт. «Распятый Христос между двумя разбойниками».

16. Ф. Гойя. Сон разума порождает чудовищ. Лист из цикла «Капричос».

17. О. Домье. Фарс окончен. Литография.

18. Д. Уистлер. Женский портрет. Литография.

19. Н. А. Тырса. Букет. Литография.

20. А. Тулуз-Лотрек. Плакат. Литография.

21. Д. Моор. Помоги! Плакат.

## ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРА: ИСКУССТВО СТРОИТЕЛЬ

1. Архитектурный проект (Д. Кваренги. Проект здания Академии наук в Петербурге. 1783. План 1-го этажа, главный фасад).

2, 3. Организованное внутреннее пространство и внешний облик здания: Александринский театр в Петербурге (1828–1832 гг., арх. К. И. Росси).

4. Схемы планировки зданий (по А. В. Иконникову и Г. П. Степанову): 1) ячеиковая; 2) коридорная; 3) бескоридорная; 4) анфиладная; 5) зальная.

5. Базилика Св. Петра в Риме (324–349 гг.). План, перспективный разрез, аксонометрия.

6. Части здания (схема разреза современного жилого дома).

7. Крыши. Разновидности формы.

8. Схемы работы архитектурного перекрытия и арки.

9. Разновидности формы арок (схемы): 1) подковообразная; 2) килевидная; 3) двойная с «гирькой»; 4) трехлопастная; 5) полудирикулярная; 6) пологие (коробовые); 7) стрельчатая (ланцетовидная)

10. Своды (схемы): 1) образование лотков и распалубок из цилиндрического свода; 2) цилиндрический свод с распалубками; 3) крестовый свод; 4) лотковый свод с прямоугольным планом; 5) лотковый (сомкнутый) свод с квадратным планом; 6) зеркальный свод.

11. Полусферический купол, образование парусов, купол на парусах (схемы).
12. Крестовокупольная система композиции (схема).
13. Русты (схема).
14. Пять классических ордеров (по Виньоле).
15. Схема ордера и классические обломы (профиля).
16. Греко-дорический ордер: Парфенон на Афинском акрополе (447–438 гг. до н. э., зодчие Иктин и Калликрат).
17. Ионический ордер: Эрехтейон на Афинском акрополе (421–406 гг. до н. э.).
18. Капитель коринфского ордера (чертеж).
19. Фахверковое здание в историческом центре Мальмё (Швеция).
20. Готический интерьер: церковь Сент-Шапель в Париже (1243–1248 гг.).
21. Пантеон в Риме (около 125 г.). Интерьер по гравюре Д. Б. Пиранези.
22. Крестовокупольный храм с позакомарным покрытием: церковь Спаса на Нередице в Новгороде (1198 г.).
23. Триумфальная арка Тита в Риме (81 г.).
24. Дворцовая площадь в Петербурге: 1. Зимний дворец; 2. Главный штаб и Александровская колонна.

## ГЛАВА 8. ЭТО ЗАГАДОЧНОЕ ДПИ

1. Амфора. Чернофигурная керамика. Сцена из Троянской войны: «Поединок Диомеда с Гектором». VI в. до н. э. Музей Пенсе, Анжер, Франция.
2. Кратер. Краснофигурная керамика. Около 470 г. до н. э. Национальный музей, Афины, Греция.
3. Камея «Парный портрет Птоломея Филадельфа и его жены Арсиной II». Сардоникс. Александрия. III в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
4. Кантарос. Античное стекло. Восточное Средиземноморье. Первая пол. I в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
5. Витраж «Св. Себастьян». 1250–1260. (Готика). Собор в Намбурге. Германия.
6. Монстранц в виде готической церкви. Серебро. Бреда. XV в. (Готика). Фландрия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
7. Шпалера «Выезд на охоту». Шерсть. Эльзац. XVI в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
8. Альбарелло. Аптечная посуда в виде фрагмента стебля бамбука. Майолика. Конец XV в. Фаэнца. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

9. Рельеф «Мадонна, поклоняющаяся младенцу Христу». Андреа делла Робиа. Майолика. Начало XVI в. Флоренция. Италия. (Ренессанс). Хетъенс-Музеум, Дюссельдорф.

10. Кувшин с белой нитью. Венецианское стекло. XV–XVI вв. (Ренессанс). О. Мурано. Италия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

11. Бокалы из прозрачного бесцветного стекла с фигурными витыми ручками. Венеция. Италия. Начало XVII в. (Ренессанс). Музей стекла, Мурано, Италия.

12. Украшение для стола. Фарфор, лепка, надглазурная роспись. 1718. (Барокко). Мейсен. Собрание фарфора в Цвингере, Дрезден, Германия.

13. Предметы из «Собственного сервиза» («Елизаветинского»). Середина XVIII в. Россия. (Барокко). ГРМ, Санкт-Петербург.

14. Курильница-жардиньерка. Бронза, карельская береза. По проекту А. Н. Воронихина. 1806. (Классицизм). Петербург. Государственный музей-заповедник «Павловск».

15. Стол в стиле ампир. Первая четверть XIX в. Франция.

16. Кресло-качалка. Гнутое дерево. М. Тоне. 1860. (Модерн). Частная коллекция. Вена, Австрия.

17. Кресло «Дуга, топор и рукавицы». Дуб, резьба, тонировка. По рисунку В. Н. Шутова. Петербург. 1871 г. (Псевдорусский стиль). Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.

18. «Бирманская» ваза из полупрозрачного хрусталя. Фирма «Маунт Вашингтон глас компания». Около 1890. (Модерн). Музей стекла в Корнинге. Нью-Белфорд, Массачусетс, США.

19. Лампа со стеклянным абажуром. Ок. 1905 г. (Модерн). Студия Тиффани. Корона. Лонг-Айленд, Нью-Йорк.

20. Диван. Э. Гимар. 1911. (Модерн). Музей Д'Орсе. Париж, Франция.

21. Сервиз «Супрематический». К. С. Малевич. Глазурованный фарфор. 1920-е. Музей ЛФЗ, Санкт-Петербург.

22. Гобелен «Прекрасный шкаф» Ж. Люрса. 1946–1949. Обюссон, Франция.

23. «Концерт». Стекло, филигранная нить. 2000. Художник Лино Тальяпьетра. Италия — США.

## ГЛАВА 9. КАК СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ ДЕТСКИЕ РИСУНКИ

«Хаотичные каракули». Березовский Егор. 1 г. 4. мес.

«Наша семья гуляет». Березовская Полина. 2 г. 4 мес.

«Коза» и «Медведь». Березовская Полина. 3 г.

«Наша группа на прогулке». Левашова Настя. 4 г.

- «Подруги». Энтелис Наташа. 4 г. 5 мес.  
«Товарняк едет в гору». Бируля Антон. 5 л.  
«Праздничный торт». Васильева Юлия. 5 л.  
«Я на Дворцовой площади». Попова Оля. 6 л.  
«Сфинкс у Академии художеств». Черненкова Аня. 6 л.  
«Ледовое побоище». Лавров Саша. 7 л.  
«Кошка-мама». Балтайс Дима. 8 л.  
«Ваза с фруктами». Леонова Настя. 8 л.  
«Моя прабабушка — ветеран». Петрова Настя. 8 л.  
«Рождество Христово». Зиндер Ксения. 10 л.  
«Осенняя охота». Долотова Нина. 12 л.  
«Город на ладони». Газенко Илона. 12 л.  
«Автопортрет в костюме эпохи Шекспира». Московский Кирилл. 14 л.  
«Автопортрет». Павлова Надежда. 16 л.

#### ГЛАВА 10. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ОТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ К УСЛОВИЯМ И СРЕДСТВАМ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

1. Р. Артшвагер. Международная вычислительная Система — Вычислительный центр. 1969. Целотекст, акрил, графит.
2. Д. Боровский. «Человек в пространстве у 25 89 394». 1978. Холст, масло.
3. Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи). Изгнание из рая. 1425–1428. Фреска. Капелла Бранкаччи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине (Флоренция).
4. К. Браво. Мадонна. 1980. Холст, масло.
5. Г. Пузенков. «Большой квадрат 28 Кв (1:1)». 1996. Холст, масло.
6. Д. Херст. За любовь Господа. 2007. Смешанная техника.
7. Б. Сезар. Компрессия. 1962. Автомобиль, пресс.
8. Ж. Тэнгли. Менгеле — пляска смерти. 1986. Смешанная техника.
9. Ж. Тэнгли. Менгеле — пляска смерти. 1986. Смешанная техника. Фрагмент.
10. Р. Смитсон. Спиральный мол. 1970. Смешанная техника.
11. Нам Джун Пайк. Электронная супермагистраль: континентальные Соединенные Штаты, Аляска, Гавайи. 1995. Инсталляция.
12. Стеларк. Третье ухо. 2007–2017. Смешанная техника.
13. Дм. Булатов, А. Чебыкин. Точка доступа. 2016. Смешанная техника.
14. П. Шугуров. Блогер Ньюсмейкер осматривает столбики, собирает их части. Мини-памятник. 2014. Проволока, шурупы.

---

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



### ГЛАВА 1. ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОТВОРЧЕСТВА

- Аверинцев, С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / Историческая поэтика. Итоги и перспективы. — М., 1986. — С. 104–116.
- Александрова, О. В.* Купеческий портрет как жанр русской живописи. — СПб. : АЖД, 2007. — 28 с.
- Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
- Вагнер, Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М. : Искусство, 1974. — 268 с.
- Васильев, А. Э.* Жанр как эстетическая категория : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. — Л., 1987. — 17 с.
- Вельфлин, Г.* Основные понятия истории искусств. — М. ; Л., 1930.
- Виппер, Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985.
- Волков, Н. Н.* Композиция в живописи. — М., 1977.
- Грецкая, Е. Е.* Русский живописный исторический пейзаж (истоки, становление и расцвет жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. — СПб., 2004.
- Горанов, К.* Художественный образ и его историческая жизнь. — М., 1970.
- Гризова, И. А.* Художественный образ как система. — Одесса, 1970.
- Дмитриева, Н. А.* Изображение и слово. — М., 1962.
- Евангулова, О. С.* Портретная живопись России второй половины XVIII века / О. С. Евангулова, А. А. Карев. — М. : Изд. МГУ, 1994.
- Иоффе, И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. — Л. : ОГИЗ, 1933.

- Каган, М. С. Морфология искусства. — Л. : Искусство, 1972.
- Мейлах, Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. — 1983. — № 7. — С. 116–125.
- Михайлова, А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание-76. — Вып. 1. — М. : Советский художник, 1976. — С. 222–257.
- Пушкарева, Е. Л. Русская портретная икона : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. — СПб., 1998.
- Раппопорт, Р. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978.
- Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. — М., 1980.
- Симонов, П. В. Созидающий мозг. Нейробиологические основы творчества. — М. : Наука, 1993.
- Яковлева, Н. А. Русская историческая живопись. — М. : Белый город, 2005.
- Яковлева, Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. — М. : Белый город, 2007.
- Яковлева, Н. А. Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М. : Белый город, 2010.
- Яковлева, Н. А. Практикум по истории изобразительного искусства и архитектуры / Н. А. Яковлева, Т. П. Чаговец, С. С. Ершова. — СПб., 1916.

**ГЛАВА 2. «ПОЭЗИЯ В КРАСКАХ»:  
КАК ВОСПРИНИМАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
ЖИВОПИСИ И РАБОТАТЬ С НИМ**

- Батракова, С. П. Художник XX века и язык живописи. — М., 1996.
- Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве. — М., 1970.
- Волков, Н. Н. Цвет в живописи. — 2-е изд. — М., 1984.
- Гадамер, Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
- Гренберг, Ю. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытия, коммерческое производство и исследование красок / Ю. Гренберг, С. Писарева. — М., 2010.
- Данилова, И. Е. Судьба картины в европейской живописи. — СПб., 2005
- Даниэль, С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л., 1990.

- Даниэль, С. М.* Картина классической эпохи. — Л., 1986.
- Даниэль, С. М.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. — СПб., 2002.
- Ильина, Т. В.* Изобразительное искусство. От техники к образу. — СПб. : МКЦ, 2006.
- Мастера искусства об искусстве. — М., 1965–1970. — Т. 1–7.
- Мочалов, Л.* Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. — М., 1983.
- Раушенбах, Б.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. — М., 1986.
- Фейнберг, Л. Е.* Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. — М., 1989.
- Яковлева, Н. А.* Жанры русской живописи: Основы теории и методики системного анализа : учеб. пособие. — Л., 1986.

### ГЛАВА 3. ФЕНОМЕН РУССКОЙ ИКОНЫ

- Александр (Федоров),* архимандрит. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. — СПб., 2007.
- Алексеев, С.* Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. СПб., 2010.
- Бобров, Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. — СПб., 2010.
- История иконописи VI–XX века. Истоки. Традиции. Современность. — М., 2002.
- Григорий (Круг), инок. Мысли об иконе. — М., 1997.
- Губарева, О. В.* Божия Матерь в Ее иконах. — М., 2006.
- Евдокимов, П.* Искусство иконы. Богословие красоты. — Клин, 2005.
- Иулиания (М. Н. Соколова),* монахиня. Труд иконописца. — Бровары, 2005.
- Колпакова, Г.* Искусство Древней Руси. Домонгольский период. — СПб., 2007.
- Кутейникова, Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. — СПб., 2005.
- Кутковой, В. С.* Краски мудрости. — М., 2008.
- Лазарев, В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983.
- Лепяхин, В.* Икона в русской художественной литературе. — М., 2002.
- Лепяхин, В.* Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. — М., 2005.



- Овчинников, А. Н.* Символика христианского искусства. — М., 1999.
- Раушенбах, Б. В.* Пространственное построение в древнерусской живописи. — М., 1975.
- Тарасов, О. Ю.* Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. — М., 1995.
- Трубецкой, Е. Н.* Три очерка о русской иконе.
- Успенский, Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — М., 1989.
- Флоренский, П., священник.* Иконостас. Церковное искусство, его восприятие и преподавание. — М., 2007.
- Языкова, И. К.* Богословие иконы. — М., 1995.
- Яковлева, Н. А.* Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М. : Белый город, 2010. — 480 с.

**ГЛАВА 4. «СИЛЬНАЯ МУЗА,  
НО МОЛЧАЛИВАЯ И СКРЫТНАЯ»:  
СОТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ СКУЛЬПТУРЫ**

- Андросов, С. О.* История «Венеры Таврической» // С. О. Андросов. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. — СПб., 2013. — С. 97–118.
- Аркин, Д. Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. — М., 1990.
- Артамонов, В. А.* Город и монумент. — М., 1974.
- Бойко, А. Г.* Историко-художественная интерпретация произведения монументальной скульптуры в образовательном пространстве художественного музея // Образование в среде художественного музея: традиции, интерпретации, зритель / Гос. Русский музей. — СПб., 2013. — С. 42–55.
- Бурдель, Э. А.* Искусство скульптуры / Пер. с франц. ; вступ. ст., сост. и коммент. В. Н. Прокофьева. — М., 1968.
- Головин, В. П.* От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. — М., 1999.
- Голубкина, А. С.* Несколько слов о ремесле скульптора // А. С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. — М., 1983.
- Гусарова, Ю.* Дрель, пыль, боль и деньги. Айдан Салахова о производстве мраморных скульптур // Сноб. 02.01.2016. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/100551> (дата обращения: 15.01.2016).

- Домогацкий, Н. В.* Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост., вступ. ст., кат. и коммент. С. П. Домогацкой. — М., 1984.
- Ермонская, В. В.* Что такое скульптура. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1977.
- Калугина, О. В.* Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. — М., 2013.
- Карпова, Е. В.* Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. — СПб., 2009.
- Ковалдина, Н.* Как смотреть скульптуру? / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — М., 2010. (Учусь смотреть, учусь видеть).
- Кривдина, О. А.* Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007: илл. энц-я / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. — СПб., 2007.
- Петров, В. Н.* Михаил Иванович Козловский. — М., 1977.
- Полякова, Н. И.* Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды. — М., 1982.
- Рязанцев, И. В.* Скульптура в России, XVIII — начало XIX века. Очерки / НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. — М., 2003.
- Сечин, А. Г.* Александр М. И. Козловского как феномен риторической культуры // Александр Великий. Жизнь образа в мировой культуре. Материалы конференции 18.04.2007 / Науч. ред. А. А. Трофимова. — Труды Государственного Эрмитажа. — СПб., 2012. — Т. 63. — С. 103–111.
- Скульптура : энциклопедия / Под ред. К. Уэйт Браун ; пер. с англ. Л. А. Борис. — М., 2012.
- Шенкер, А.* Медный всадник. Памятник и его творцы / Пер. с англ. Т. В. Бузиной. — СПб., 2010.
- Шмелев, И. П.* Архитектор фараона: О древнеегипетском зодчем Хеси-Ра. — СПб., 1993.
- Шмидт, И. М.* Беседы о скульптуре. — М., 1963.
- Witkower, R.* Sculpture: Processes and Principles. — London, 1977.

## ГЛАВА 5. «ВОЗДУХ БЕЛОГО ЛИСТА...»: ИСКУССТВО УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ

Акварель и рисунок XVIII — первой половины XIX века в собрании Государственной Третьяковской галереи: Альбом / Авт.-сост. М. А. Немировская. М., 1984.

- Александр Иванов. Рисунки и акварели: Альбом / Авт. вступ. ст. В. Н. Петров. Сост. М. И. Флекель. Л., 1976.
- Бабияк, В. В. Александр Евгеньевич Яковлев // Искусство. 1988. № 8. С. 62–68.
- Бабияк, В. В. История графики. Л., 1999.
- Бабияк, В. В. Русский учебный рисунок. Петербургская академическая художественная школа конца XVIII — начала XX века. СПб., 2004.
- Бабияк, В. В. Рисунок в технике сангины. Учеб. пособие. СПб., 2008.
- Барш, А. О. Наброски и зарисовки. М., 1970.
- Валентин Серов. Рисунки, акварели, литографии / Авт. вступ. ст. Д. А. Шмаринов. Л., 1972.
- Волков, Н. Д. Казароза: Сборник памяти русской актрисы Бэлы Георгиевны Волковой. М., 1930.
- Волков, Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.
- Голландский рисунок XVII века: Альбом / Сост. В. М. Нежежина. Под ред. Б. Г. Виппера. М., 1974.
- Гончаров, А. Об искусстве графики. М., 1960.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок. Акварель: Альбом / Сост. В. Азаркович, А. Гусарова, Евг. Плотникова. М., 1966.
- Грабарь, И. Э. Серов-рисовальщик. М., 1961.
- Грабарь, И. Э. Репин. В 2 т. М., 1964.
- Гращенко, В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963.
- Графика В. А. Серова: Альбом / Авт. текста и сост. Г. Стернин. М., 1965.
- Иван Николаевич Крамской. 1837–1887: Каталог выставки / Ред. и авт. вступ. ст. Я. В. Брук. М., 1988.
- Лаптев, А. Рисунок пером / Введ. А. А. Сидорова. М., 1962.
- Немировская, М. А. Портреты И. Е. Репина. Графика. М., 1974.
- Нессельштраус, Ц. Г. Рисунки Дюрера. М., 1966.
- Нурок, А. Мастера советской станковой графики. М., 1962.
- 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV–XIX веков: Сб. статей / Авт.-сост. Ю. Г. Шапиро, О. М. Персианова, К. В. Мытарева, Н. М. Аране. Л., 1968.
- Петрова, Е. Н. Рисунок и акварель в русской культуре. Первая половина XIX века: Альманах. СПб., 2005.
- Поспелов, Г. Г. Русский портретный рисунок начала XIX века. М., 1967.
- Пружан, И., Князева, В. Русский портрет конца XIX — начала XX века: Живопись. Графика. М., 1980.

- Пунин, Н. Н. К рисункам М. А. Врубеля // Аполлон. 1913. № 5.
- Пушкарев, В. А. Акварели и рисунки в Государственном Русском музее. XVIII — начало XX века: Альбом. М., 1982.
- Русский рисунок: Альбом / Вступ. ст. Г. Стернина. М., 1960.
- Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах / Авт. статей Е. И. Гаврилова, А. В. Максимова. Авт.-сост. Е. И. Гаврилова, О. А. Капарулина, О. С. Левандовская и др. СПб., 2005.
- Рисунок и акварель в России. Вторая половина XIX века: Альманах / Авт. статьи И. Верховская. Авт.-сост. И. Верховская, М. Гуренович, О. Капарулина и др. СПб., б. д.
- Русский музей: Акварели и рисунки: Альбом / Авт. вступ. ст. В. Пушкарев. Л.-М., 1964.
- Сидоров, А. А. Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX века. М., 1960.
- Сидоров, А. А. Русская графика начала XX века. М., 1969.
- Сидоров, А. А. Советское искусство. Графика. М.-Л., 1949.
- Соловьева, Б. А. Искусство рисунка. Л., 1989.
- Герси, Тереза. Рисунки старых мастеров. Шедевры немецкого Возрождения: Альбом / Пер. с франц. Т. А. Савицкой. М., 1984.
- Учебный рисунок в Академии художеств: Альбом / Авт.-сост. Д. А. Сафаралиева. М., 1990.
- Французский рисунок XVI–XVIII веков: Альбом / Сост. В. А. Алексеева, Н. Н. Водо. М., 1977.
- Эрмитаж. Западноевропейский рисунок: Альбом / Авт. вступ. ст. и сост. Ю. И. Кузнецов. Л., 1981.

## ГЛАВА 6. ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА

- Адамов, Е. Ритмическая структура книги. — М., 1974.
- Молок, Ю. Владимир Михайлович Конашевич. — Л., 1969.
- Художники детской книги о себе и о своем деле. — М., 1987.
- Баренбаум, И. Е. История книги. — М., 1984.
- Голлербах, Э. Ф. История гравюры и литографии в России. — М.; Пг., 1923.
- Калитина, Н. Н. Графика как вид искусства // Искусство и зритель. — Л., 1961. — С. 47–81.
- Книговедение. Энциклопедический словарь. — М., 1982.
- Ковтун, Е. Ф. Что такое эстамп. — Л., 1963.

- Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1987.  
*Сидоров, А. А.* Русская графика начала XX века. Очерки по истории и теории. — М., 1969.  
Художник детской книги о себе. — М., 1987.

#### ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРА: ИСКУССТВО СТРОИТЬ

- Анвин, С.* Основы архитектуры. — СПб., 2012.  
*Аркин, Д. Е.* Образы архитектуры. М., 2013.  
Архитектура и градостроительство: Энциклопедия / Гл. ред. А. В. Иконников. — М., 2001.  
Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2013.  
*Бартенев, И. А.* Форма и конструкция в архитектуре. — М., 1968.  
*Бартенев, И. А., Батажкова, В. Н.* Очерки истории архитектурных стилей. — М., 1983.  
*Блинова, Е. К.* Ордер как архитектурно-художественная система. Историография и методологические аспекты. — СПб., 2011.  
*Блинова, Е. К.* Ордерный ансамбль Петербурга. — СПб., 2011.  
*Вержбицкий, Ж. М.* Архитектурная культура. СПб., 2010.  
*Виньола, Д. Б.* Правило пяти ордеров архитектуры / Перевод А. Г. Габричевского. — М., 2005.  
*Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. — М., 2014.  
*Власов В. Г.,* Архитектура. Словарь терминов. М., 2004.  
*Герман, Ю. В., Муромец, И. И.* Архитектура: Иллюстрированный толковый словарь. — М., 2010.  
*Гидион, З.* Пространство, время, архитектура. — М., 1984.  
*Глазычев, В. Л.* Архитектура. Энциклопедия. — М., 2002.  
*Грубе, Г., Кучмар, А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре. — М., 1986.  
*Иконников, А. В., Степанов Г. П.* Основы архитектурной композиции. — М., 1971.  
*Каплун, А. И.* Стиль и архитектура. — М., 1985.  
*Михайловский, Е. В.* Реставрация памятников архитектуры. — М., 1971.  
*Михаловский, И. Б.* Теория классических архитектурных форм. М. — 2014.  
*Ожегов, С.* История ландшафтной архитектуры. М. — 2003.

- Палладио, А.* Четыре книги об архитектуре / Пер. И. В. Жолтовского. Под ред. А. Г. Габричевского. — М., 2014.
- Степанов, Г. П.* Искусство архитектуры. — Л., 1971.
- Степанов, Г. П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.
- Тиц, А., Воробьева, С.* Пластический язык архитектуры. М., 1986.
- Уайт, Э., Робертсон, Б.* Архитектура. Формы. Конструкции. Детали. — М., 2011.
- Хопкинс, О.* Визуальный словарь архитектуры. — СПб., 2013.
- Цирес, А.* Искусство архитектуры. — М., 1946.
- Шевелев, И. Ш.* Принцип пропорции. — М., 1986.

**ГЛАВА 8. ЭТО ЗАГАДОЧНОЕ ДПИ:  
СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

- Акимова, Л. И.* Искусство Древней Греции: Классика. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 464 с.: ил.
- Атлас мирового искусства / Под ред. Дж. Ониаса: Пер. с англ. — М.: АСТ: Астрель, 2007. — 352 с.: ил.
- Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. — Прага, 1980.
- Богуславская, И. Я.* Народное искусство. — СПб.: Palac Editions, 2007. — 136 с.: ил.
- Букина, А. Г.* Круговращение колеса гончарного. Ранние греческие расписные вазы. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. — 56 с.: ил.
- Буткевич, Л. М.* История орнамента: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство». — М.: Владос, 2005. — 272 с.: ил.
- Власов, В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 тт. — СПб.: Азбука-классика, 2004–2010.
- В мире замков и соборов. Прикладное искусство западного Средневековья. / Авт. текста М. Я. Кржижановская; Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. — 160 с.: ил. — («Твой Эрмитаж»).
- Виноградова, Н. А.* и др. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. — М.: А-Я, Эллис Лак, 1997.

- Великое переселение. — М. : Бук Чаус, 2005. — 180 с.: ил.
- Горбунова, К. С.* Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. — Л. : «Искусство», 1983. — 223 с.: ил.
- Горбунова, Т. В.* и др. Интерьер: иллюстрированный художественный словарь. — СПб. : Литера, 2002. — 280 с.
- Декоративно-прикладное искусство от поздней античности до поздней готики. — Гос. Эрмитаж, 1990.
- Западно-европейское декоративно-прикладное искусство XVI–XVIII вв. в собрании Эрмитажа: Альбом-каталог. — Гос. Эрмитаж, 2001.
- Казакова, Л. В.* Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. — М.: Гнозис, 2013. — 160 с.: ил.
- Кубе, А. Н.* Итальянская майолика XV–XVIII веков. — М. : «Искусство», 1976. — 120 с.: ил.
- Лоренц, Н. Ф.* Орнамент всех времен и стилей. — М. : Эксмо, 2009 (1897). — 296 с.: ил.
- Моран, А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней / Пер. с фр. — М.: Искусство, 1982. — 557 с.: ил.
- Некрасова, М. А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М. А. Некрасова. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 343 с.: ил.
- Некрасова-Каратеева, О. Л.* Этот удивительный мир предметов: Образовательная программа «Путь в изобразительное искусство»: учебное пособие — CD-ROM. — СПб. : ГРМ, Студия «НП-Принт», 2010. — 248 с.: ил.
- Паруса Эллады. Мореходство в античном мире: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2010 — 304 с.: ил.
- Перед нашествием. — М. : Бук Чаус, 2005. — 180 с.: ил. («Сокровища Ойкумены» / «История мировой художественно культуры»).
- Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. — М. : ПАССИМ, 1995.
- Розенталь, Р., Рацка, Х.* История прикладного искусства нового времени. — Л.: Искусство, 1985.
- Сарабьянов, Д. В.* Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001.
- Сидорова, Н. А.* и др. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — М. : Искусство, 1985. — 248 с.: ил.
- Соколова, Т. М.* Орнамент — почерк эпохи. — Л. : Аврора, 1972. — 176 с.: ил.

- Степанов, А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV веков / А. В. Степанов — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 638 с.: ил.
- Стивен, Адамс.* Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. — М., 2000. — 128 с.: ил.
- Советское декоративное искусство, 1945–1975. Очерки истории / Под ред. Н. Степанян, В. Толстого. — М.: Изд. «Искусство», 1989. — 256 с.: ил.
- Стили и орнаменты в искусстве: каталог. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 367 с.: ил.
- Фокина, Л. В.* История декоративно-прикладного искусства: учебное пособие. — М.: Феникс, 2009. — 239 с.: ил.
- Харди, У.* Путеводитель по стилю ар нуво. — М.: Радуга, 2008. — 128 с.

#### ГЛАВА 9. КАК СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ ДЕТСКИЕ РИСУНКИ

- Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 2012.
- Бакушинский, А. В.* Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. — М.: Новая Москва. 1925. Переиздание: М.: Карапуз, 2009 г.
- Бехтерев, В. М.* Первоначальная эволюция детского рисунка в объективном изучении. — СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1910.
- Выготский, Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. — СПб.: СОЮЗ, 1997.
- Ермолаева-Томина, Л. Б.* Психология художественного творчества. — М.: Академический проект, 2003.
- Лабунская, Г. В.* Изобразительное творчество детей. — М.: Просвещение, 1965.
- Ландау, Э.* Одаренность требует мужества. Психологическое сопровождение одаренного ребенка. / Пер. с англ. — М.: «ACADEMIA», 2002.
- Левин, С. Д.* Ваш ребенок рисует. — М.: Советский художник, 1979.
- Лейтес, Н. С.* Способности и одаренность в детские годы. — М.: Знание, 1984.
- Мухина, В. С.* Тайнство детства. 2-е изд. М.: У-Фактория, 2005.



- Некрасова-Каратеева, О. Л.* Детское творчество в музее: Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 2005.
- Полунина, В. Н.* Искусство и дети. М., 1982.
- Осорина, М. В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. — СПб.: Питер, 2011.
- Психология одаренности детей и подростков / Под ред. Н. С. Лейтеса. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательский центр «Академия», 2000.
- Риччи, К.* Дети-художники. / Под ред. и с предисл. Л. Г. Оршанского. — М.: Издание В. М. Саблина, 1911.
- Савенков, А. И.* У колыбели гения. — М.: Пед. об-во России, 2000.
- Фомина, Н. Н.* Детский рисунок: образ, идеология, метод. // Маргинальное искусство. Сб. ст. — М.: Изд-во. МГУ, 1999. С. 145–149.

**ГЛАВА 10. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:  
ОТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ К УСЛОВИЯМ  
И СРЕДСТВАМ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

- Андреева, Е.* Постмодернизм. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 487 с.
- Базен, А.* Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — 382 с.
- Бергер, А.* Введение в зрительную коммуникацию. — М.; СПб.; Киев: Издательский дом «Вильямс», 2005. — 288 с.
- Бишоп, К.* Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. — 96 с.
- Бобринская, Е.* Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.
- Бойко, А. Г.* О древних и новых концептах современного искусства. К определению объекта искусствоведческой интерпретации // Современные гуманитарные исследования. — 2016. — № 4.
- Бойко, А. Г.* Содействующая визуально-семантическая интерпретация художественного образа. К разработке технологии практического искусствоведения // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: Сборник статей по материалам III научно-практической конференции, посвященной 75-летию доктора искусствоведения, профессора Нонны Александровны Яковлевой. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; научный редактор: Э. В. Махрова. — Выпуск 3. — С. 32–42.

- Бойко, А. Г.* Современное искусство — это интересно! Опыт интерпретации художественных образов XX века. — СПб. : ГРМ, 2010. — 116 с.
- Боровский, А. Д.* Как-то раз Зевксис с Паррасием... Современное искусство. Практические наблюдения. — М. : Центрполиграф, 2016. — 319 с.
- Боровский, А. Д.* Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть. — М. : Центрполиграф, 2016. — 303 с.
- Боровский, А. Д.* Силуэты современных художников. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. — 376 с.
- Буало, Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. — М. : ГИХЛ, 1957. — 229 с.
- Вопросы искусствознания: Журнал по истории и теории искусств / Гл. ред. В. Т. Шевелёва. — М.: Государственный институт искусствознания. — 1994. — № 1. — 383 с.
- Герман, М. Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. — СПб. : Азбука-классика, 2003. — 376 с.
- Гинзбург, Л.* Записки блокадного человека: Избранная проза. — СПб. : Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. — 352 с.
- Голдберг, Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. — М. : Ад Маргинем, 2014. — 320 с.
- Дар Петера и Ирэны Людвиг Русскому музею / Авт. аннот. Е. Андреева, М. Герман, И. Карасик [и др.]. — СПб. : Palace Editions, 1995. — 48 с.
- Деготь, Е.* Русское искусство XX века. — М. : Трилистник, 2002. — 220 с.
- Демпси, Э.* Стили, школы, направления: путеводитель по современному искусству. — М. : Искусство — XXI век, 2008. — 304 с.
- Древний мир. Изборник источников по культурной истории Востока, Греции и Рима / Под ред. Б. А. Тураева, И. Н. Бороздина. — М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1915. — 304 с.
- О сущности жизни. — М. : Наука, 1964. — 352 с.
- Курьер ЮНЕСКО. — 1993. — № 5.
- Львов, А. А.* Science-art: информационные технологии в контексте современной эстетики // Вестник СПбГУ. — Сер. 17. — 2015. — Вып. 3.
- Овидий.* Собрание сочинений. — Т. II. — СПб.: Биографический ин-т, Студия биографика, 1994. — 497 с.
- Петров, В. Н.* Турдейская Манон Леско. История одной любви: Повесть; воспоминания. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. — 272 с.

- Пригов, Д. А.* Где ты, где ты, матушка-современность! // Художественный журнал. — № 64. — URL: <http://xz.gif.ru/numbers/64/prigov> (дата обращения 01.06.2017).
- Сонтаг, С.* Против интерпретации и другие эссе. — М. : Ад Маргинем, 2014. — 376 с.
- Спор о древних и новых / Сост., вступ. ст. В. Я. Бахмутского ; ком. В. Я. Бахмутского, Н. В. Наумова ; пер. с фр. Н. В. Наумова. — М. : Искусство, 1985. — 472 с.
- Тейлор, Б.* ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005. — М. : СЛОВО/SLOVO, 2006. — 257 с.
- Филлипс, С.* Измы. Как понимать современное искусство. — М. : Ад Маргинем, 2016. — 160 с.
- Фостер, Х., Краусс Р., Буа, И.-А., Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ.; под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. — М. : Ад Маргинем, 2015. — 816 с.
- Хабермас, Ю.* Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4.
- Ясперс, К.* Смысл и назначение истории. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с.
- Barrett, T.* Principles for Interpreting Art // Art Education, September, 1994. — Vol. 47. — № 5.



---

# ОГЛАВЛЕНИЕ



<b>Предисловие</b> .....	5
<b>Глава 1. Восприятие произведения искусства как процесс художественного сотворчества.</b>	
<b>Тезаурус (Н. А. Яковлева)</b> .....	12
Основополагающие понятия .....	12
Система и основные понятия системного анализа .....	27
Художественный образ как динамическая целостность. Творческий акт (процесс) .....	29
Художественное произведение как артефакт ....	34
Образ-восприятие и процесс художественного сотворчества .....	40
Пространство и время в реальности и в художественном воплощении .....	44
Форма и содержание художественного образа как динамической системы .....	47
Элементы, структура и функции художественного образа .....	49
Анализ произведения искусства .....	53
Возвращение к целостному впечатлению .....	61
Учебное исследование произведения: изучение творческого процесса .....	62
«Биография» художественного образа как история его интерпретаций .....	75
Жанр и жанровая хронотипология. Раздел для начинающих исследователей .....	79
Общие выводы и советы .....	102
<b>Глава 2. «Поэзия в красках»: как воспринимать произведение живописи и работать с ним (Т. П. Чаговец)</b> .....	107
Вместо введения. «Натюрморт с атрибутами искусств» (Шарден) .....	107

Техники живописи . . . . .	119
Виды живописи . . . . .	137
Язык живописи . . . . .	148
Цвет и свет в живописи . . . . .	171
Композиция. Сюжет и тема . . . . .	194
Сравнительный искусствоведческий анализ картин: познавательные возможности непосредственного восприятия . . . . .	198
Заключение . . . . .	224
<b>Глава 3. Феномен русской иконы (Н. А. Яковлева) . . . . .</b>	<b>229</b>
Феноменальное и сакральное в иконе . . . . .	229
«Троица» кисти Андрея Рублева . . . . .	232
Чем икона отличается от картины . . . . .	251
Что такое канон и стесняет ли он творческую волю художника? . . . . .	256
Елеуса . . . . .	261
Оранта . . . . .	264
Одигитрия . . . . .	268
Пространство, время и нетварный свет в «малой вселенной» православной иконы . . . . .	278
Символика цвета и формы в русской иконе . . . . .	289
Жест, одеяние, атрибуты в иконе . . . . .	290
Особенности восприятия иконописного образа вне храма. Роль посредника . . . . .	292
<b>Глава 4. «Сильная муза, но молчаливая и скрытная»: сотворческое восприятие скульптуры (Е. Б. Мозговая, А. Г. Сечин) . . . . .</b>	<b>301</b>
Художественный образ в скульптуре . . . . .	305
Скульптура как вид изобразительного искусства . . . . .	315
Скульптурные материалы и техники . . . . .	330
Круглая скульптура и рельеф . . . . .	346
Разновидности скульптуры . . . . .	352
Жанры скульптуры . . . . .	363
Выразительные средства скульптуры . . . . .	370
Анализ скульптуры в музейной среде: подготовка и проведение занятия . . . . .	379
<b>Глава 5. «Воздух белого листа...»: искусство уникальной графики (В. В. Бабияк) . . . . .</b>	<b>391</b>
Графика как вид изобразительного искусства . . . . .	391
Особенности восприятия произведения	

уникальной графики . . . . .	405
Место уникальной графики в изобразительном искусстве . . . . .	409
Материалы и выразительные средства уникальной графики . . . . .	416
Карандашный рисунок . . . . .	417
Рисунок тушью . . . . .	424
Рисунок мягкими материалами . . . . .	430
Художественные техники, обладающие признаками графики и живописи .	439
<b>Глава 6. Печатная графика (А. И. Мажуга) . . . . .</b>	<b>456</b>
О рациональном анализе и эмоциональном восприятии . . . . .	456
Книжная графика . . . . .	460
Макет — структура книги . . . . .	462
Оформление книги . . . . .	465
Иллюстрации . . . . .	467
Эстамп . . . . .	476
Высокая печать . . . . .	480
Глубокая печать . . . . .	487
Плоская печать . . . . .	496
Трафаретная печать . . . . .	499
Плакат . . . . .	501
<b>Глава 7. Архитектура: искусство строить (В. Г. Лисовский) . . . . .</b>	<b>506</b>
Общие сведения об архитектуре. Основные понятия, определения и термины.	
Триада Витрувия . . . . .	506
«Полезьа». Функция. Решение пространства.	
Виды архитектуры и типы зданий . . . . .	514
«Прочность». Части зданий.	
Строительные материалы и конструкции . . . . .	523
«Красота». Художественный образ в архитектуре. Тектоника. Ордерная система и другие образно-выразительные средства	
композиции. Архитектурный стиль. . . . .	529
Искусствоведческий анализ архитектурной композиции . . . . .	554
<b>Глава 8. Это загадочное ДПИ: Структура художественного образа произведения декоративно-прикладного искусства (О. Л. Некрасова-Каратеева) . . . . .</b>	<b>565</b>
История. Понятия. Термины . . . . .	565



Образ . . . . .	578
Форма и функция . . . . .	581
Материал и технология . . . . .	585
Конструкция и тектоника . . . . .	589
Декор. Цвет. Орнамент . . . . .	592
Стиль. Мода. Вкус . . . . .	600
Принципы анализа и критерии оценки . . . . .	607

**Глава 9. Как смотреть и видеть детские рисунки**

<i>(О. Л. Некрасова-Каратеева)</i> . . . . .	612
Детское рисование — что это такое? . . . . .	612
Доизобразительное рисование . . . . .	619
Выставки детских рисунков . . . . .	637

**Глава 10. Современное искусство: от определения к условиям и средствам интерпретации**

<i>(А. Г. Бойко)</i> . . . . .	651
Описание произведения современного искусства, анализ и интерпретация его художественного образа . .	651
Понимание современности . . . . .	653
Понимание и определения современного искусства . . . . .	659
Искусство постмодернизма . . . . .	661
Актуальное искусство . . . . .	666
Динамика и интерпретация искусства XXI в. . .	685

Список иллюстраций . . . . .	692
------------------------------	-----

Рекомендуемая литература . . . . .	702
------------------------------------	-----



---

*Нонна Александрова ЯКОВЛЕВА,  
Вячеслав Вячеславович БАБИЯК, Алексей Григорьевич БОЙКО  
Владимир Григорьевич ЛИСОВСКИЙ, Александр Иванович МАЖУГА,  
Елена Борисовна МОЗГОВАЯ, Ольга Леонидовна НЕКРАСОВА-КАРАТЕЕВА,  
Александр Георгиевич СЕЧИН, Татьяна Петровна ЧАГОВЕЦ*

**АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА**

*Художественное сотворчество*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание пятое, стереотипное

*Nonna Alexandrovna YAKOVLEVA,  
Vyacheslav Vyacheslavovich BABIYAK, Alexey Grigorievich BOYKO,  
Vladimir Grigorievich LISOVSKY, Alexander Ivanovich MAZHUGA,  
Elena Borisovna MOZGOVAYA, Olga Leonidovna NEKRASOVA-KARATEEVA,  
Alexander Georgievich SECHIN, Tatiana Petrovna TCHAGOVETZ*

**ANALYSIS AND INTERPRETATION  
OF A WORK OF ART**

*Artistic co-creation*

ТЕХТВОК

Fifth edition, stereotyped

Ответственный редактор С. Малахов  
Корректоры А. Королькова, Т. Никонова

ЛР № 065466 от 21.10.97  
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028  
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru. 196105, Санкт-Петербург,  
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А. Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

**Издательство «ЛАНЬ».** lan@lanbook.ru; www.lanbook.com  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.  
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»  
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд».** 196105, Санкт-Петербург,  
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А. тел./факс: (812) 412-54-93, тел.: (812) 412-85-78,  
(812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;  
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

**МОСКВА. ООО «Лань-Пресс».** «ЛАНЬ-ПРЕСС». 109387, Москва, ул. Летняя, д. 6  
тел.: (499) 178-65-85, 722-72-30; e-mail: lanpress@lanbook.ru

**КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»**  
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35; lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 28.11.18. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.  
Формат 84×108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печать офсетная. Усл. п. л. 37,8. Тираж 50 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного оригинал-макета.  
в АО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.