

Г. П. ПЕРЕПЕЛКИНА

Искусство смотреть и видеть

*Книга для внеклассного чтения
в VIII—X классах*

Рецензенты книги —

А. Е. Ковалев и педагог детской художественной школы № 3 г. Москвы С. А. Куликов

Перепелкина Г. П.

П27 Искусство смотреть и видеть: Кн. для внеклас. чтения в VIII—X кл. — М.: Просвещение, 1982. — 223 с., ил. — (Мир знаний).

В живой, увлекательной форме, с широким использованием данных современного искусствоведения автор знакомит учащихся с произведениями русских и советских художников, включенных в школьную программу по изобразительному искусству.

Книга может быть полезна не только учащимся, но и всем интересующимся изобразительным искусством.

П $\frac{4306022100-253}{103(03)-82}$ 243—81

ББК 85.143(2)
75С

ВСТУПЛЕНИЕ

Виды искусства, о которых пойдет речь, — живопись, скульптура, графика, архитектура — воздействуют на наши органы чувств воспроизводимыми ими зрительными формами, которые возбуждают в нас определенные эмоции. Они оперируют объемами, пространством, цветом и, следовательно, воспринимаются нами зрительно.

Живопись, графика, скульптура изображают окружающий нас мир: природу, человека, вещи, жизненные события, проявляемые в зримых формах. Поэтому они называются *изобразительными* видами искусства. Но они не просто изображают видимый природный и вещественный мир, не только что-то показывают, они раскрывают внутреннюю сущность изображаемого. А это значит, что художник не пассивно, не документально точно фиксирует виденное им. Показывая то или иное явление реальной действительности, он делает отбор, отсеивает несущественное, особо выделяет моменты и черты, наиболее ярко характеризующие человека, предмет, явление природы, жизни. Все это способствует наиболее полному раскрытию замысла художника, лежащего в основе его творения.

Процесс отбора, обобщения, выявления самой сути изображаемого есть процесс создания художественного образа — присущей только искусству формы отражения действительности, которая раскрывает общее через конкретное, индивидуально-неповторимое и воздействует как на мысль, так и на чувства человека, пробуждая эмоциональное отношение к изображаемым явлениям. Рождение художественного образа неотъемлемо от выявления типического —

обобщения, где закономерное, общее неразрывно связано с конкретным, наиболее характерным.

Рисовальщик, скульптор, живописец не только обладает знанием действительности, но и богатым воображением. Он не только отображает созерцаемую им натуру, но и, опираясь на нее, придумывает, сочиняет, фантазирует. Как писал известный советский живописец Б. В. Иогансон, художник «...вводит нас в мир каких-то новых образов, которых прежде мы не видели, или, наоборот, в мир явлений, как будто нам и знакомых, но художник заставляет нас увидеть их совсем по-иному, с иной точки зрения» *.

Произведение изобразительного искусства, имея в своей основе реальную натуру, несет мысли и чувства автора, определенные идеи, которые он вложил в свое создание. Прочувствованное, пережитое им по поводу изображаемой натуры неизбежно отражается на его творении, которое в свою очередь действует на чувства зрителя. Эмоциональность — обязательная черта любого искусства.

Архитектура в отличие от изобразительных искусств не изображает явления действительности. Она сама создает реальную среду для обитания и деятельности человека. Но, как всякое искусство, произведение архитектуры отражает замысел своего создателя, его переживания и вызы-

вает у зрителя определенную эмоциональность, психическим складом, мышлением, мировоззрением. Он по-своему видит и воспринимает окружающую жизнь. Это особое индивидуальное видение мира определяет его творческое лицо и, следовательно, характер его искусства. Чем богаче, ярче, смелее личность художника или архитектора, тем глубже, значительнее его творения.

На характер творчества любого художника оказывает влияние и историческая среда, где он живет и работает. Живописец, скульптор или график всегда, хочет он того или нет, связан со своей эпохой и в своих произведениях отображает ее или сознательно и прямо (изображая конкретные события, окружающую жизнь, определенных людей — своих современников), или косвенно, в образах, не-

* Иогансон Б. В. Как понимать изобразительное искусство. М., 1960, с. 14.

посредственно не передающих реальную действительность, но воплощающих идеи, которыми живет современное ему общество. В произведениях искусства всегда отражается мировоззрение и вкусы того времени, в которое оно создается. Эпоха накладывает отпечаток на содержание — на идейную, образную сторону искусства и на способ его выражения — на форму.

В основе произведения искусства и архитектуры лежит идея — главная мысль, в ней находит свое отражение мировоззрение его творца. Идея определяет содержание произведения, от нее зависит трактовка темы, а в сюжетно-тематических жанрах искусства — и сюжета. Содержание произведения искусства — это то, что оно выражает, а то, как и какими средствами это достигнуто, принято называть художественной формой. Содержание и форма неразрывны и взаимосвязаны, взаимообусловлены, хотя определяющая и главенствующая роль принадлежит содержанию, форма зависит от содержания. Но от формы, ее выразительности зависит в свою очередь раскрытие замысла художника и идеи произведения.

Все элементы художественной формы художник (или архитектор) организует в единое целое, соподчиняет их между собой и по отношению к целому таким образом, чтобы лучше и полнее донести до зрителя свой замысел, то есть работает над композицией — структурой, построением произведения, определяющей весь его строй. При этом используются различные средства композиционной выразительности.

Каждый вид искусства имеет свои собственные средства художественного выражения. Но есть среди них и присущие всем видам искусства. Это *пропорции* — взаимоотношения форм или частей предмета по величине (в изобразительных видах искусства), объемных геометрических частей (в архитектуре); *симметрия* и *асимметрия* в построении композиции, в расположении ее элементов по отношению к центральной оси; *нюансы* — небольшие, едва видимые различия между отдельными элементами формы, цвета, сближающие их; *контрасты* — противопоставление и взаимоусиление соотносящихся элементов, цветов, их качеств, свойств; *ритм* — закономерное повторение, чередование элементов формы, приводящее к гармоничности целого; *светотень* — закономерные градации темного и светлого, благодаря чему воспроизводятся и воспри-

нимаются нашим глазом объемные элементы композиции.

Изобразительные искусства и особенно архитектура повседневно окружают нас, вторгаются в нашу жизнь, обогащают и украшают ее. Чтобы искусство достигало своей цели, чтобы оно раскрывало свое содержание, расширяло наши познания, волновало, радовало, надо уметь его видеть. Этому может помочь знакомство со средствами художественного выражения различных видов и жанров искусства.

Русскими и советскими живописцами, графиками, скульпторами, архитекторами создано много глубоких, мудрых и прекрасных творений. Мы расскажем о некоторых из них, о том, какие средства выразительности использовали их авторы при работе над художественными образами. При этом будем всегда иметь в виду как мировоззрение и творческую индивидуальность их создателей, так и время, в которое они жили.

Так как каждому виду пластического искусства свойственны свои специфические средства выражения, в значительной степени определяемые материалами и техникой выполнения, то удобнее рассматривать их раздельно.

Живопись изображает окружающий нас мир посредством воспроизведения на плоскости цветными материалами его зримых форм и явлений. Она может располагаться на стенах и сводах архитектурных сооружений, становиться их неотъемлемой частью, выражая ту же идею, что и архитектура, конкретизируя и развивая ее в своих образах. Такая живопись называется монументальной или монументально-декоративной, так как она выполняет и декоративную роль в архитектурном ансамбле. Тесная связь с архитектурным сооружением определяет непреходящую общественную значительность ее содержания, которое выражается в особом образно-художественном строе. Ее красочными материалами могут быть как краски (фреска, темпера), так и твердые вещества — смальта — кусочки непрозрачного цветного стекла — и естественные камни (мозаика).

Живопись может создаваться в мастерской художника и не быть связанной с каким-либо художественным ансамблем или с чисто утилитарными целями. Материалами для нее обычно служит холст (реже — бумага, картон, фанера, дерево) и краски — масляные, temperные, акварельные, гуашевые. Холст, бумага и пр. — это основание, на которое художник напосит кистью краски, создавая изображение. Холст художник специально обрабатывает — грунтует (наносит на него тонкий слой специального состава), натягивает его на деревянный остов — подрамник и устанавливает на деревянный станок — мольберт. Отсюда и происходит название живописи — *станковая*.

Основанием для акварели обычно является бумага, красочным материалом — акварель — «водяные краски» (от лат. aqua — вода). Акварель часто присоединяют к графическим видам искусства на том основании, что, как и в графике, изображение здесь возникает на бумаге.

Для построения картины художник так должен расположить на полотне все им задуманное — предметы, фигуры, чтобы было ясно видно в них самое главное, существенное, чтобы они (если их несколько или много) находились в определенной взаимосвязи, которая позволяла бы раскрыть содержание, тему произведения, действие (в сюжетном полотне). И в то же время положение всех элементов живописного полотна должно восприниматься целостно, как единый организм. Одним словом, произведение должно быть хорошо построено, искусно сочинено.

Приступая к написанию картины, живописец намечает нужный ему в соответствии с замыслом размер и формат холста (горизонтальный или вертикальный), выбирает точку зрения на изображаемый объект (высокую, низкую, на уровне самого объекта), продумывает пространственные, перспективные планы, освещенные и затемненные места, определенный ритм в расстановке фигур и предметов, их масштабность, выделение каких-то наиболее важных деталей, элементов. От характера композиции — симметрична она, уравновешенно-спокойна или построена на принципе асимметрии, контрастах, что делает ее неуравновешенной, как бы подвижной, — зависит впечатление, которое производит живописное произведение на зрителя, настроение, которое оно создает.

В основе построения живописного произведения в целом и отдельных его элементов лежит рисунок. Крупнейший русский художник-педагог П. Чистяков называл его «фундаментом, на котором зиждутся искусства: живопись, скульптура, архитектура». Только в живописи рисунок как бы замаскирован, скрыт от глаз зрителя красками, цветом.

Главным средством, с помощью которого живопись отражает видимый мир, является цвет. Цветом художник изображает предметы в окружающей их среде, то есть передает на плоскости (например, холсте) объем и пространство.

Каким образом он этого достигает? Живописец располагает ограниченным количеством красок, которые он

смешивает, паславивает друг на друга, размещает на холсте пятнами и таким образом создает, организует цвет в картине, который, однако, ни в коей мере не повторяет многочисленные оттенки в природе. Набор красок, которыми пользуется художник, — это его палитра (палитрой называется и доска, на ней смешиваются краски). Художник стремится из красок своей палитры извлечь как можно больше цветовых звучаний: ведь краска, положенная рядом с другой, воспринимается уже не изолированно, а вместе с соседней и каждое цветовое пятно, вступая во взаимодействие с другими пятнами, приобретает новые оттенки.

Используя законы взаимоотношений цветов, живописец решает колористическую (от лат. *color* — краска, цвет) задачу, то есть добивается взаимосвязи цветовых элементов произведения, богатства и согласованности их оттенков. «Колорист стремится перевести бесконечное многообразие красок природы на ограниченный словарь своей палитры»*.

Мастерство колориста — бесценный дар живописца. Иногда понятия «живописец» и «колорист» отождествляют, ставят между ними как бы знак равенства. Говорят: «Он настоящий живописец, прекрасный колорист». Или о картине: «Чудесные краски, настоящая живопись». Прекрасный колорист — высшая оценка таланта художника-живописца.

Цвет характеризуется не только своим собственно цветовым тоном (красный, желтый, зеленый, синий и т. д.), но и яркостью — насыщенностью и светлотой тона.

В реалистической живописи цветовой тон — свойство цветового оттенка, который соответствует какой-либо детали изображения, и световой (светотеневой) тон — степень светлоты цветового оттенка детали, объемной формы изображения, теневой или освещенной части — неразрывно слиты. Так как красками (в силу ограниченности их диапазона) нельзя воспроизвести доподлинно все сложнейшие цветовые градации натуры, то художник выражает их тоновыми отношениями, то есть находит точную взаимосвязь каждого свето-цветового тона с соседними, все время их сопоставляя и тем самым выявляя, что светлее, что темнее, что ярче, что насыщеннее. При этом от-

* Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965, с. 56.

рольную роль выполняют контрасты — противопоставления цветов. Контраст — важнейший способ взаимодействия, связи, а следовательно, объединения цвета в живописном произведении, обогащающий его колорит.

В природе каждый предмет обладает присущим ему цветом — так называемым локальным, который лучше всего воспринимается при рассеянном свете. Но цвет предмета видоизменяется в зависимости от освещения, от расположения предмета в пространстве — от степени его удаленности, от соседства с другими предметами.

Художник может передать окраску предмета однородным цветовым пятном, не имеющим цветовых оттенков, зависящих от освещенности предмета, — локальным цветом. Художники-реалисты, стремясь к полноте отражения окружающего мира, изображают предметы такими, какими они видятся в натуре, учитывая степень их освещенности, окружающую их среду. Чтобы изобразить предмет в среде, в пространстве, живописец должен показать его в взаимодействии с другими предметами, установить, как их цвета влияют друг на друга. Этого он достигает и *рефлексами* (от лат. *reflexus* — отражение) — освещенными тепями, окрашенными цветом близлежащего предмета, на который падает свет, и *валерами* — соотношением различных по степени и характеру освещенности оттенков одного и того же цвета.

Тоновые отношения помогают художнику, когда он пишет отдельные предметы, передать и среду, в которой они находятся, и локальный цвет предмета, каким бы влиянием соседних предметов он ни подвергался. Они же дают возможность показать на плоскости пространственные планы.

Цвет в живописи не только средство изобразительное, но и выразительное. Он является важнейшим композиционным фактором. Цветовыми сопоставлениями, контрастами, ритмами живописец соподчиняет отдельные элементы картины, выделяет главное, существенное и вместе с тем объединяет все изображенное в единое гармоничное целое.

Цвет в живописи эмоционален. Отдельные цвета сами по себе могут определенным образом воздействовать на человека. Так, яркие цвета действуют активно, при этом одни возбуждающе (например, ярко-красный), другие успокаивающе (например, зеленый); менее активны цвета приглушенных тонов.

Тона голубые, синие, фиолетовые мы воспринимаем как холодные; красные, оранжевые, желтые — как теплые; более светлые цвета кажутся нам легче, более темные — тяжелее. С этими ощущениями связано эмоциональное и ассоциативное восприятие цветов. Огромную силу эмоционального воздействия приобретают они в взаимодействии друг с другом, объединяясь в цветовой организм — живописное произведение. Подобно звукам в музыке (высоким, низким, коротким, протяжным) и их созвучиям, рождающим мелодию (радостную или печальную, спокойную или тревожную, нежную или торжественную), цвета (яркие и светлые — легкие; насыщенные и темные — тяжелые) и их сочетания (контрастные и сближенные, в мягких тональных переходах) вызывают у человека соответствующие чувства и настроения — радостные и грустные, спокойные или тревожно-напряженные.

Однако цвет становится действительно-выразительным в картине лишь тогда, когда он изобразителен и служит раскрытию содержания. Своему идейно-образному замыслу художник подчиняет общий цветовой строй — колорит произведения. В нем может доминировать определенная тональность, или цветовая гамма (светлая, темная, теплая, холодная), он может покоиться на сочетаниях гармонических цветов и вызывать чувство покоя, в нем могут быть подчеркнуты, ярко выявлены цвета остро контрастные, порождающие напряженность, драматизм. «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не пестрые пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке»*, — писал И. Е. Репин.

Существенным моментом в выразительности живописного произведения является характер его поверхности — фактура. Она определяется тем, каким образом художник накладывает на холст краску, — приемами живописной техники. Краска может быть положена аккуратными мазками, отчего живописная поверхность делается гладкой, ровной. Но может быть нанесена широкими, густыми мазками, как бы энергично и быстро брошенными на холст и образующими перовную, шероховатую поверхность. Приемами *лессировок* — нанесением очень тонких слоев

* Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. 7, с. 41.

прозрачных и полупрозрачных красок поверх высохшего плотного красочного слоя (подмалевка) — достигается легкость и звучность тона, особая тонкость в передаче цвета. Живопись, исполненная плотным, непрозрачным слоем краски, называется *корпусной*. Наносят краску и толстым слоем, так что красочный слой становится заметным для глаза, рельефным. Такой прием называется *пастозностью*.

Все эти способы нанесения краски служат обогащению цвета. Играет роль в восприятии цвета даже направление, движение мазка краски. Кроме того, в этом выражается индивидуальная манера, «почерк» художника, который придает особую выразительность, эмоциональность живописному произведению.

Станковая живопись по тому, что она изображает, делится на жанры: исторический, батальный, бытовой (картины сюжетно-тематические, где есть рассказ, действие), портретный (или просто портрет), показывающий человека, пейзажный (пейзаж), натюрморт, изображающий предметный мир.

Жанры нередко переплетаются между собой, дополняют друг друга. Так, в сюжетной картине, как правило, присутствует пейзаж, по человек, предметный мир составляют ее основу. В портрете человек иногда изображается на фоне пейзажа или в интерьере, где существенную роль играют вещи, характеризующие среду, в которой он живет, мир его занятий, увлечений. Иногда в пейзажное полотно художник вводит фигуры людей или небольшие жанровые сценки.

Живописцы в силу своей творческой индивидуальности и приверженности к тому или иному жанру могут быть портретистами, пейзажистами, мастерами натюрморта, сюжетно-бытовой — жанровой или исторической картины. Но многие художники писали как сюжетные бытовые или исторические полотна, так и превосходные портреты, другие наряду с пейзажем создавали сюжетные картины, некоторые одинаково хорошо работали во всех живописных жанрах.

СЮЖЕТНАЯ КАРТИНА

Сюжетная картина — наиболее сложный вид живописного искусства. Чаще всего она изображает не одного, а нескольких персонажей, находящихся в определенных от-

ношениях, связанных между собой каким-то событием, действием. Сюжетно-тематическая картина рассказывает зрителю, что происходит с героями в данный момент, в каком они состоянии, какие чувства ими владеют. События могут разворачиваться в природе или в помещении. Следовательно, художник, пишущий сюжетную картину, должен уметь не только изображать человека, его фигуру, лицо, душевное состояние, но и пейзаж, и окружающий человека предметный мир.

Тема определяет круг явлений, захвативших художника, которым он посвящает свое произведение, она связана с *идеями* (тема крестьянская, тема народной жизни, тема историко-революционная, тема труда, материнской любви, воинской службы и т. д.). *Сюжет* воплощает конкретное явление, событие или их совокупность, в которых раскрывается тема и идея произведения. Художник останавливается на сюжете, позволяющем ему четко и ясно выразить содержание средствами изобразительного искусства. Он может показать само действие, или момент, предшествующий событию, или сцену, следующую за совершившимся событием, выражающую реакцию на него.

Характер изобразительных сюжетов тоже различен. Одни сюжеты могут быть повествовательными, содержать довольно подробный рассказ о том или ином событии, показывать действие, его кульминацию. Другие сюжеты не показывают конкретное действие, их содержание раскрывается посредством изобразительных деталей, имеющих смысловое значение.

Сюжетные картины посвящаются самым разным проявлениям современной художнику жизни, но могут и переносить зрителя в отдаленные времена. Они могут запечатлеть как сцены повседневной жизни (бытовой жанр), так и исторические события прошлого и современности (исторический жанр).

Картина крупнейшего русского исторического живописца В. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887 г.) изображает драматическое событие, происшедшее в сложное переломное время русской истории в XVII веке, когда вспыхнуло массовое стихийное раскольниковское движение, направленное против церковных реформ Никона. К нему примкнули представители разных сословий. Раскол породил сильные личности, чьи действия и поступки были поистине героическими. Таков протопоп Аввакум, такова и



его ученица и ближайшая сподвижница боярыня Феодосия Морозова.

Боярыня Морозова — женщина сильная духом, страстная, непоколебимая на смерть, но не отступившая от своих убеждений, привлекла внимание Сурикова, отвечая его представлениям о героической личности, достойной стать главным персонажем исторической картины. Но Суриков осознавал, что один, даже очень сильный, человек не может творить историю, историю творит сам народ. «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа...» — говорил художник. И Суриков первым из русских



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Х. м. ГТГ

исторических живописцев сделал героем своих картин народ. Он буквально заполнил весь огромный холст людьми, объединив их вокруг боярыни Морозовой и тем самым связав их с нею. Для этого он избрал конкретное действие: боярыню Морозову, осужденную и закованную в цепи, везут на санях, и народ высыпал на улицу, привлеченный этим событием. Но эту многоликую людскую толпу нужно было организовать, подчинить единому действию и содержанию картины. И вот здесь в полную меру проявился огромный талант Сурикова-композитора — сочинителя картины и Сурикова-колориста.

Собственно сочинению картины Суриков придавал первостепенное значение. «А какое время падо, чтобы картина утряслась, так, чтобы поменять ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно, в саженной картине одна линия, одна точка фона и та пужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это — математика», — говорил он. Этим «замком» стала фигура боярыни Морозовой — главный образ и по психологической нагрузке, и по расположению на холсте. Она в самом центре внимания, но она не противостоит народной массе, а скорее объединяется с нею. Народ почти вплотную подступает к боярыне Морозовой. Некоторые следуют за санями. Взоры всех людей устремлены к ней, на лицах отражаются чувства, которые вызывает в них Морозова. А она не может оставлять их равнодушными. От бледного ее лица с горящими глазами, с пересохшими тонкими нервными губами, полного страсти и внутреннего огня, трудно оторваться. В ее фигуре, в тонких пальцах рук, в том, как она сидит, вытянув и сжав ноги, судорожно вцепившись в боковину саней одной рукой и взметнув вверх другую, — огромное напряжение и сила. Веришь, что эта женщина могла вдохновлять, вести за собой многих, могла и вызывать ненависть. В толпе, обступившей сапи, есть явные противники Морозовой, радующиеся ее позору (смеющийся поп, купец, возница), есть любопытные, но больше тех, кто разделяет ее убеждения, преклоняется перед ней или просто по-человечески ей сочувствует.

В толпе можно увидеть представителей всех сословий России XVII века — бояр, купцов, священников, самый бедный и нищий московский люд. Каждый из них не только внешне обрисованный тип, но и характер, индивидуальность. В каждом можно прочесть его отношение к боярыне Морозовой, к проповедуемым ею идеям. Народ в картине Сурикова — активный участник происходящего события.

Суриков как бы «оживил» людей XVII века. Сама история вопла в его полотно. Ощущение подлинной жизни вызвано прежде всего движением, пронизывающим картину. Народ, которому, кажется, нет конца, теснится, раступаясь, чтобы дать саням дорогу. Для ощущения огромности толпы художник специально расположил фигуры и головы людей вплотную друг к другу, кажется, им не-

возможно повернуться. И тем не менее эта людская теснота ярко передает движение: из-за спин стоящих в первых рядах видны в разных поворотах головы стоящих сзади, каждый пытается протиснуться вперед, поворачивается вслед за санями.

Самое главное движение в картине — скольжение саней. Оно образует действие, организующее вокруг себя всех участников события. Движение саней от переднего плана в глубь картины увлекает вслед за собой и зрителя, как бы приводит его на московскую улицу XVII века, делает участником события. Суриков создал иллюзию движения саней, расположив их по диагонали. Именно диагональные линии зрительно нарушают плоскость, дают ощущение пространства и движения. Важен и наклон саней чуть влево, что делает их сами по себе неустойчивыми, и оставленный след полозьев на снегу, и расстояние от саней до рамы картины, которое дало им как бы «разбег» и заставило «поехать». Подчеркивают движение саний фигуры бегущего рядом мальчика слева и идущей справа сестры Морозовой — Урусовой.

Подлинную жизнь приносят в картину краски, их сочетания. Поражает их богатство и звучность: сияют синие, красные, желтые, голубые, розовые цвета в нарядной парче, бархате, в узорах и вышивках на шапках, платках, расписных санях, на украшенных живописью стенах часовни и даже на овчинных тулупах и лохмотьях бедняков. Однако краски предметов преобразованы под воздействием света ясного морозного дня. Нет просто красных, синих, желтых, черных. Они как бы впитали серебристость и холодноватую голубизну морозного воздуха. Художник показывает, что действие происходит на открытом воздухе, на пленэре *, где цвета предметов теряют свою локальность, изолированность, вбирая в себя цвет, рефлекс от соседних цветов. «...На снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых», — говорил Суриков. И вот на воздухе, на снегу черный цвет одежды Морозовой становится сложным, приобретая синие и зеленые оттенки, рубаша юродивого, его голая ступня насыщаются голубыми, лиловыми, розоватыми тонами. Белый цвет снега как бы складывается из мозаики цветных теней и рефлексов.

* Пленэр (от франц. *plein air*) — живопись на открытом воздухе.

Но эта сложная разработка цвета не приводит к его разложению. Обогащая цвет предметов рефлексам, цветными тенями, художник подчиняет их законам освещения, контрастов, которые приводят к его обобщению, синтезированию.

Цветовое богатство слито в единое звучание холодными серебристо-голубоватыми тонами, которые господствуют в заснеженных крышах домов, деревьях, пебе, постепенно ослабевая по мере удаления от первого плана. Они подчеркивают глубину пространства, создают свето-воздушную среду, в которой живут герои картины.

Цвет несет и ритмически-конструктивную, смысловую нагрузку. Черное одеяние Морозовой выделяет ее из пестрой толпы, и одновременно в контрастном сочетании с красной одеждой Урусовой и с белым снегом оно беспокоит, вносит трагическую ноту.

При всей своей пестроте и яркости в размещении красок на холсте есть четкая ритмика, подчиняемая чередованию ярких синих, желтых, красных цветов в одеждах людей с черными, как бы перекликающимися с темной фигурой боярыни и развивающим трагическую тему. Нет ни одной детали, ни одного цветового пятна, которые бы попали в картину случайно. Все продумано, все выверено почти математически точно. Только поэтому огромная картина с большим количеством персонажей и предметов не распадается на отдельные части, а воспринимается целостно, благодаря чему сразу угадывается ее содержание. Четко намечен композиционный центр — сани Морозовой — и два боковых крыла с изображением людской толпы, органично связанных с центром. Толпа образует такую плотную массу, что, несмотря на движение, на ясно выраженное глубинное пространство, делает композицию устойчивой, уравновешенной.

До совершенства довел художник изображение любимого им мира вещей: архитектуры, одежд, предметов быта. Вместе с людскими характерами, свето-воздушной средой, иллюзией движения они дополняют жизненную достоверность изображенного в картине события, воскрешают далекую Русь XVII века. Суриков не только воспроизвел костюмы и предметы народного быта, он их опоэтизировал. Художник достиг в своей картине полной гармонии — не бросающимися в глаза композиционно-колористическими приемами он добился ощущения жизненной непосред-



А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. 1820-е гг. X. м. ГТГ

ственности и значимости, монументальности, которой требовала историческая тема, ее понимание автором как истории народа.

«Боярыня Морозова» — глубоко национальное произведение по содержанию и по форме. Подобно великому Мусоргскому, воплотившему в музыке исторические народные драмы, яркие характеры, картины русской природы, используя народные мелодии, Суриков воскресил на полотне Русь XVII века, соткав ее из красок русской зимы, из народного узорчья.

Ведущее место в сюжетной живописи занимают картины, посвященные разным сторонам повседневной жизни. Эту живопись называют бытовым жанром, иногда просто жанровой.

По-разному воспринимали и отражали жизнь художники-бытописатели, различными художественными приемами раскрывали они содержание своих картин.

В картине А. Венецианова «На пашне. Весна» (1820-е гг.) сюжетный мотив очень прост. Обычная сцена

из крестьянской жизни: по вспаханной пашне женщина ведет под уздцы лошадей, тянущих борону. Но не сам трудовой процесс останавливает наше внимание. Нас захватывает безыскусная красота русской весенней природы, очаровывает стройная фигура крестьянки в нарядном сарафане и кокошнике, легко и плавно ступающая по рыхлой земле. И это не случайно — перед нами не просто бытовая сценка, не рассказ о труде, а образ пробуждения природы, который в сознании художника ассоциируется с полевыми крестьянскими работами.

Поле кажется огромным, уходящим в бесконечность. Немногие детали (ребенок и выкорчеванный пенек, обломок засохшего дерева, крошечные фигурки работающих крестьян у линии горизонта) отмечают перспективные планы, глубину пространства. Огромным, бескрайним воспринимается и небо, занимающее большую часть холста. Ощущение простора и воздуха дают изображенные в перспективе, а потому не стоящие, а плывущие, слегка окрашенные ровным розоватым светом облака и просвечивающее сквозь четко прорисованную нежную зелень молодых березок небо. Фигура крестьянки благодаря низкому горизонту прорисована наполовину на фоне неба и потому становится особенно величавой. Живописец еще более подчеркнул ее значительность, сделав несоразмерно высокой по сравнению с лошадьми. Природа и человек здесь полноправны, они прекрасны в своей естественности и простоте, и между ними царит согласие.

Первый из русских художников, обратившийся к крестьянской теме, близко наблюдавший жизнь крестьян, Венецианов увидел их физическую и духовную красоту, увидел красоту и поэзию крестьянского труда, так неразрывно связанного с жизнью природы. Очевидно, поэтому и пейзаж с его нежными светлыми красками, рождающими радостное чувство, и весенние полевые работы слились у Венецианова в единый поэтический образ, а молодая крестьянка стала в какой-то степени олицетворением самой весны.

В картине Венецианова ничего не происходит, нет активного действия, ни о чем, по существу, не рассказывается. И тем не менее мы можем долго смотреть на нее, любясь безмятежной весенней чистотой пейзажа, величавой и естественной красотой крестьянки, пластикой ее движения, то есть долго созерцать картину. Именно созер-



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848. Х. м. ГТГ.

цательность и поэтичность лежат в основе художественного образа так называемого венециановского жанра.

Художник П. Федотов, расцвет творчества которого приходится на 40-е годы XIX века, — непревзойденный мастер бытовой картины, где содержание обстоятельно раскрывается через поведение и состояние героев, через многие подробности обстановки. Живописец изображает конкретное действие в самой его кульминации, хотя некоторые детали свидетельствуют и о том, что предшествовало изображенному событию, и даже отчетливо дают понять, что за ним последует. Этот принцип наглядного изобразительного рассказа, на котором строятся картины Федотова, расширяет сюжетные возможности живописи.

В 1848 году Федотов написал ставшую своего рода классикой русской сюжетной живописи картину «Сватовство майора». Название уже само говорит о том, что здесь происходит. А как это происходит, показано и рассказано художником очень наглядно, образно.

Действие разворачивается в гостиной богатого купече-

ского дома, где каждая деталь обстановки написана с таким мастерством и достоверностью, а поведение персонажей так естественно, что картина с первого же взгляда покоряет своей правдивостью. Естественность изображенной сцены достигнута благодаря большому композиционному мастерству художника, глубоко продуманному построению картины, которое, как и полагается в настоящем искусстве, не бросается в глаза.

Фигуры персонажей расположены так, что взгляд наш, падая на одну, невольно переносится и на другие. Прежде всего внимание привлекает фигура невесты в пышном бело-розовом платье в центре картины на первом плане, затем непосредственно связанная с ней фигура купчихи, от нее взгляд невольно скользит в глубь картины и упирается в фигуру купца, а потом переходит на сваху, обращенную к купцу и в то же время указывающую рукой на дверь в прихожую, где виден жених-майор. Порывистое движение невесты направлено в противоположную сторону, и мы, следуя за ней взглядом, замечаем в левой части картины, в глубине комнаты, слуг, накрывающих на стол. Таким образом художник как бы представляет зрителю всех действующих лиц. Но местом положения и цветом он выделяет главные из них: купеческую дочку и майора. Фигура невесты — самое светлое и потому прежде всего заметное цветовое пятно. Фигура майора, хоть и помещена на дальнем плане, но одетая в темное, четко рисуется в освещенном пространстве прихожей и, контрастируя с светлым пятном фигуры невесты, становится не менее значительным цветовым акцентом.

Все остальные действующие лица, располагаясь между этими двумя главными, развивают, конкретизируют сюжет.

Как театральный режиссер уделяет большое внимание размещению действующих лиц на сцене — выразительности мизансцен, пластике движений актеров, так и художник продумывает расстановку персонажей, их взаимосвязь и соподчинение, их позы, жесты, движения, наиболее наглядно показывающие их характер и роль в происходящем событии. И вот перед нами предстают помещански жеманная купеческая дочка, которая, конечно, готовилась к приходу жениха, заранее нарядившись, но в самый последний момент «закопфузилась», и грубоватая дородная мамаша, и услужливая сваха, и неуклюжий кунчина, ра-

дующийся случаю породниться с дворянином, и закручивающий перед зеркалом усы самодовольно-уверенный майор, знающий, что он желанный гость в купеческом доме, и тоже радующийся предоставившейся ему возможности поправить свои пошатнувшиеся дела.

Так в бытовой сцене раскрывается серьезная нравственная тема, актуальная для России 40—50-х годов XIX века, когда богатеющее купечество всеми силами старалось подняться в высшие привилегированные слои общества, а беднеющее дворянство не гнушалось никакими средствами, вплоть до унижительного для них родства с новыми богатеями, чтобы только обзавестись деньгами. Как все передовые люди России, Федотов видел в этом явлении падение нравственных устоев общества. Своим искусством он вскрывал и обличал его пороки, обнажая под внешней благопристойностью уродливые черты крепостничества — попрание человеческого достоинства, откровенный цинизм.

Федотов не только прекрасный сочинитель действия в картине, но и блестящий живописец-колорист. Цветом, его тончайшими отношениями — нюансными и контрастными — он так передает объем предметов, их фактуру, что зритель не только почти осязает легкость газового платья невесты, тяжелый переливающийся атлас одежды купчихи, блеск хрустальной люстры, не только определяет смысловые акценты, но и чувствует согласованность всех элементов композиции, их полную гармонию. Нежно-розовый цвет платья невесты сочетается с яркими темно-розовыми и синими тонами в платье матери; теплые розовато-красные тона скатерти и кофточка служанки, перекликаясь с темно-коричневым тоном одежды свахи, образуют второй цветовой план картины, постепенно подводящий от ярких и светлых фигур первого плана к уже совершенно темным третьего плана. Фигуры в темных одеждах ритмически чередуются с фигурами в более светлых одеждах. Интерьер написан в сдержанных оливково-золотистых тонах, смягчающих цвета отдельных предметов. Все эти взаимно подчиненные друг другу цвета образуют изысканный колорит картины.

Глубокое содержание, раскрывающееся в прекрасной, доставляющей подлинное эстетическое наслаждение художественной форме, — свидетельство огромного таланта ее создателя, его вкуса и живописного дара.



В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865. Х. м. ГТГ

А теперь обратимся к полотну другого, очень непохожего на Федотова мастера сюжетной живописи художника-демократа В. Перова «Проводы покойника» (1865 г.). Картина эта повествует о трагическом событии в крестьянской семье: умер отец, кормилец семьи, вдова и двое ребятишек-сирот везут его хоронить. На дровнях — грубо сколоченный гроб, прикрытый рогожей, рядом мальчик и девочка. Впереди — фигура матери. Мы не видим ее лица, но ее поза с низко склоненной головой и ссутулившейся спиной выдает горе, которое согнуло, придавило ее; она опустила поводья, и покорная крестьянская лошадка, тоже как бы чувствуя несчастье, понуро плетется по дороге.

Бедность наглядно и красноречиво дает о себе знать в одежде крестьян, в убогости похорон, а одиночество, осиротелость семьи — в отсутствии посторонних лиц. Лишь собачка, единственный друг семьи, бежит за санями. Печальной сцене вторит тоскливый безлюдный пейзаж с мрачными, низко повисшими над землей тучами. Он сгущает чувство безысходного горя.

Построение картины просто и мудро. Диагональ, которая дает направление пути, слегка повышается — дорога поднимается в гору, заставляя лошадь преодолевать подъем, замедляя движение саней. Линии шеи лошади, дуги, силуэта женской фигуры, ритмически повторяясь, развивают скорбный мотив склопения.

Колорит полотна сведен к однообразному сизо-серому и коричневато-бурому тонам, нагнетающим тревогу, тоску.

Когда смотришь на эту небольшую, лишенную ярких красок картину, сердце невольно сжимается от горького чувства, которое она навеивает. Сюжет ее как бы прочитывается в очень конкретных, пронизанных одним лейтмотивом элементах композиции. Это произведение Перова, показывая тяжелую крестьянскую судьбу со всей обнаженностью, взывало не только к состраданию, к сочувствию, но и служило призывом помочь простому народу. Оно выражало мысли передовой, демократически настроенной части русского общества.

В своей картине Перов поднял важную социальную проблему России 60-х годов — тяжелое, бесправное положение крестьянства, которое хоть и получило освобождение от крепостного права, но не получило земли и продолжало жить в нужде и зависимости от помещиков, господ, земства. Крестьянская тема стала одной из ведущих в творчестве художников-передвижников, к которым принадлежал Перов. К ней обращались и многие русские прозаики и поэты. В эти годы А. Некрасов написал свою знаменитую поэму «Мороз, Красный нос». И неудивительно, что картина Перова «Проводы покойника» и по теме, и по настроению перекликается с эпизодом из поэмы Некрасова.

Теме подлинно народной посвящена и картина крупнейшего русского художника И. Репина «Бурлаки на Волге» (1870—1873 гг.). Сцена изображена самая будничная, ее можно было часто видеть на берегах русских рек — бурлаки тянут баржу. Но Репин превратил ее в картину величественную, в выражение глубокого социального протеста.

Сильно вытянутый по горизонтали формат полотна дал возможность художнику показать широкий волжский простор. По песчаной косе идут впряженные в лямки, одетые в рубища и лохмотья бурлаки. Нещадно налит солнце, ноги увязают в сыпучем горячем песке, а они бредут



и бредут. Тяжесть изнуряющего, почти нечеловеческого труда показал Репин. Но смысл картины не только в изображении физического труда. В группе оборванных людей художник разглядел лица и характеры. Впереди всех идет пожилой бывалый бурлак. Это человек сильный духом, его не согнула и не притушила тяжелая бурлацкая доля. Слева от него выступает могучая фигура богатыря с опаленным солнцем, огрубелым до черноты лицом и гривой волос на голове. Надрываясь, преодолевая усталость, бредет бурлак справа. За ними выступает еще один яркий тип — высокий худой бурлак с трубкой во рту. Он, очевидно, меньше всего затрачивает усилий. Дальше идет еще не старый, но до предела изможденный бурлак, вытира-



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873. Х. м. ГРМ

ющий с лица пот. В конце ватаги — человек южного или восточного типа.

Но особенно выделяется молодой парень, очевидно еще не свыкшийся с бурлацким трудом. Он идет не пригибаясь, а, наоборот, выпрямившись, высоко вскинув голову, рукой схватившись за ненавистную лямку, как будто пытаясь освободиться от нее. Он весь — протест против непосильного труда, против социальной несправедливости.

Картина Репина, как и полотно Перова, рассказывает о простом человеке-труженике; как и Перов, Репин всей душой сочувствует его тяжелой доле и этим самым вызывает осуждение тех, кто вершит его судьбами. Но Репин пошел дальше сочувствия и осуждения. Он не только по-



Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Х. м. ГТГ

казал нечеловечески тяжелый труд бурлаков, но раскрыл в стоящих на самой низшей ступени общества людях яркие человеческие индивидуальности, личности. По существу, Репин создал в картине портретные психологические образы. Психологизм в характеристике персонажей — одна из возможностей раскрытия темы в сюжетной картине, которой прекрасно владел Репин.

Природа также играет огромную роль в картине Репина, но совершенно иную, чем у Перова. Волжский пейзаж с широкой гладью воды, уходящей к самому горизонту, и огромным небом, подернутым горячим маревом, грандиозен, величав. И группа бурлаков, выдвинутая на первый план, данная в крупном масштабе, не теряется в этом безбрежном пространстве. Естественно вписываясь в пейзаж, она сама как бы поднимается, становится монументальной.

Социальную тему развивает картина «На старом уральском заводе». Она написана известным советским художником Б. Иогансоном в 1937 году, но рассказывает о доре-

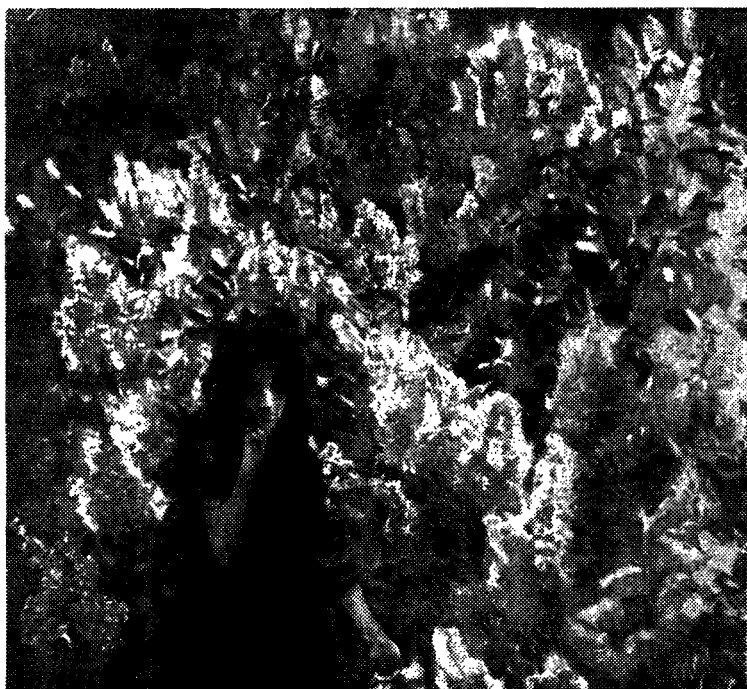
волюционном прошлом. Сюжет картины представляет собой остроконфликтную ситуацию, молчаливый диалог-дуэль между представителями двух враждебных классов — капиталистом-заводчиком и рабочим. Пробуждение классового самосознания рабочего, утверждение его моральной правоты и силы, могущей противостоять силе капитала, — основная мысль, которую развивает художник в своей картине очень наглядными, подчеркнуто-наочными художественными приемами.

Рабочий и заводчик — главные персонажи; они на первом плане, на них сосредоточивается все внимание. Остальное — еле различимая обстановка заводского цеха, несколько фигур рабочих в глубине, в тени, лишь фон, аккомпанемент для них.

Колорит картины темен. Художник специально усиливает черноту второго плана, почти лишая его света, чтобы по контрасту с ним лучше выделить центральных персонажей освещенных пламенем невидимой нами печи. Рабочий и заводчик резко противопоставлены друг другу. В них все противоположно. Заводчик — крупный, полный, немолодой мужчина с гладким розовым лицом, в добротных валенках, в роскошной шубе на меху, с золотой цепочкой на жилете и тростью в руках. Рабочий — в рваной грязной одежде, в лаптях, худ, мускулист, с крепкими обнаженными по локоть руками. На уставшем лице горят гневом глаза, смело обращенные на хозяина. Заводчик стоит и смотрит сверху вниз. Рабочий сидит, оторвавшись на минуту от дела, держа в руках пож. Поза его с широко расставленными ногами устойчива, глаза смотрят прямо. Ненавидящий взгляд заводчика и гневный, смелый — рабочего сталкиваются, скрепляются, происходит как бы поединок взглядов, в котором победителем оказывается рабочий, а заводчик уже готов уйти, отступить, хотя и смотрит на рабочего.

А позади рабочего, в глубине картины, видны фигуры других рабочих. Их черные от сажи лица едва различимы, светятся только глаза, устремленные с нескрывасмой злобой на хозяина. Ясно, что они разделяют чувства своего товарища и тем самым свидетельствуют о рабочей сплоченности, солидарности.

На примерах рассмотренных нами сюжетных картин очень разных по творческим индивидуальностям художников, живших в разное время, мы стремились показать, ка-



М. А. Врубель. Сирень. 1900. Х. м. ГТГ

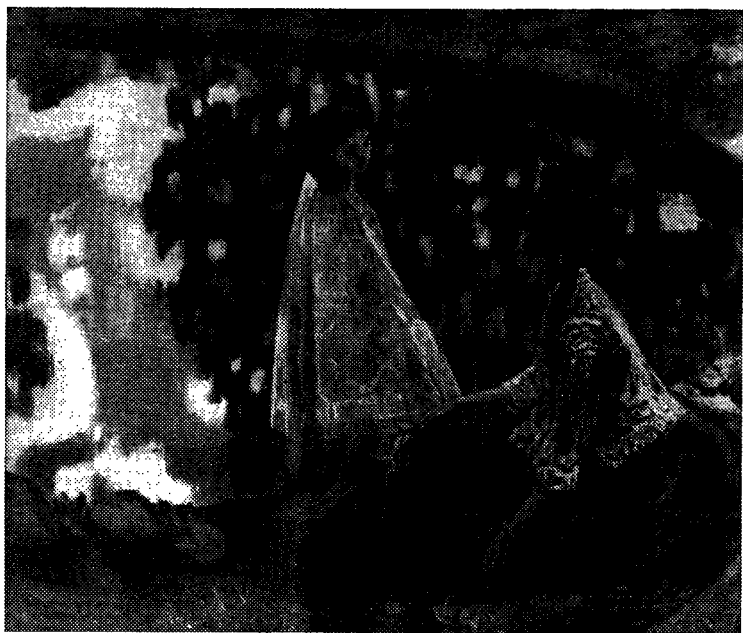
кими разнообразными средствами и приемами можно достичь выразительности художественного образа и сколь глубокой по содержанию может быть жанровая живопись.

Рубеж XIX—XX веков — время сложное, характеризующееся появлением в искусстве различных художественных направлений, группировок, новых художественных систем. Многие талантливые художники находили особую повышенную эмоциональность в самом линейном и цветовом строе картины, в живописной фактуре, в приемах и манере нанесения красок. В таких случаях структура произведения не только раскрывает смысл изображенного, но и сама создает настроение, является выражением содержания.

Художники извлекают из цветовых построений как бы неслышимую музыку, звучащую по-разному в зависимости от особенностей и характера этих построений. В карти-

не М. Врубеля «Сирень» (1900 г.) она звучит тревожно и таинственно. Большое квадратное полотно заполнено цветущим кустом сирени. Его густую листву пронизывают не лучи солнца, не дневной свет, а почной мрак, и только слабый, серебристый, неизвестно откуда появляющийся свет высвечивает гроздь цветков. И, как бы довершая таинственность, из куста сирени неожиданно вырисовывается хрупкая фигурка девочки, наполовину скрытая черными густыми волосами. Она и выступает из куста, и прячется в него, сливаясь с ним. Невольно у зрителя появляется ощущение какого-то чуда, которое рождается, как в сказке, прямо на наших глазах. Врубель творит эту сказку непосредственно на холсте красками и кистью. Он кладет краски плотными пятнами. От игры соседних цветковых пятен возникают нежные душистые соцветия сирени, ее густая листва, таинственный свет. И вместе с тем эти контрастные цветовые пятна, лежащие на холсте под разными углами друг к другу и образующие графы подобно кубикам мозаики или, скорее, кристаллам, мерцают и горят, превращая изображение в подобие драгоценностей. Цвета звучат с равной силой и одновременно, образуя цветовые аккорды подобно музыкальным. Эти цветовые аккорды слагаются в единую темно-фиолетовую колористическую гамму, напряженную, настороженную и таинственную. Именно созвучия цветов создают художественный образ в картине Врубеля.

Когда подходишь к большому полотну Ф. Малявина «Вихрь» (1905 г.), то оно вначале ошеломляет. Кажется, что перед тобой огромная палитра художника, где густо замешаны яркие краски самых разных цветов — красные, синие, зеленые, оранжевые. Но это только при самом первом взгляде. Затем замечаешь, что краски не просто положены на холст, они наслаиваются друг на друга, как бы закручиваются, движутся, образуя почти осязаемое бурное кружение. И наконец, видишь, что перед тобой развеваются яркие, нестранные сарафаны, юбки, передники, широкие рукава кофты, платки женщин, кружащихся в вихревой пляске. Это, действительно, вихрь — вихрь красок, вихрь народного танца. Художник выбирает такую точку зрения, что зритель смотрит на пляшущих снизу вверх, в центре нашего поля зрения оказывается их развевающаяся одежда, и только в самой верхней, почти срезанной рамой части картины уже в последнюю оче-



В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. Х. м. ГТГ

редь мы различаем среди красок несколько смеющихся женских лиц. Они однотипны, лишены какой-либо индивидуальности. Да это и неважно. Важно то, что в буйном смещении горячих, ярких, почти кричащих красок, лежащихся широко в завихряющемся движении на холст, слышится бешеный ритм разудалой русской плясовой с топотом и свистом, звонким смехом. Этот образ пародного веселья, льющегося через край, создан художником при помощи цвета не только интенсивностью красок, но и самым способом их наложения на холст, самой красочной фактурой полотна — ее плотностью и подвижностью одновременно.

Подобно картинам Врубеля и Малявина передать словами содержание картины В. Борисова-Мусатова «Водоем» (1902 г.) трудно. Оно в том настроении, которое вызывается самим композиционно-живописным строем полотна. Это настроение тихой нежной грусти, светлой печали. Необычная точка зрения, избранная художником,

выносит линию горизонта за пределы картины, отчего планы — передний и дальний — сближаются, замыкая и ограничивая пространство, делая его интимно-камерным. Этому служит и дугообразная линия берега водоема, выгораживающая пространство от окружающего большого мира природы, который видится лишь как отражение в водном зеркале.

Спокойные линейные ритмы — вертикальные в стволах деревьев, в струящихся складках накидки стоящей женщины и мягкие, круглящиеся в очертаниях берега, облаков, в изгибах широкой юбки сидящей женщины — гармонично сочетаются, внося в композицию равновесие и тишину. Молчаливы и женщины. Они рядом, но не общаются, их взгляды устремлены в разные стороны. Объединяет их задумчиво-мечтательное состояние.

Спокойны и уравновешенны цветовые ритмы. Звучные и чистые синий, розово-сиреневый, зеленый, белый цвета мягко сопоставлены. Каждый из них, варьируясь в тональности и повторяясь в разных частях картины, участвует в ее цветовой гармонии, колористической цельности. Так, голубой цвет, насыщенный и глубокий в юбке женщины, перекликается с более светлым и нежным голубым цветом неба; золотисто-зеленый цвет берега поддерживает и развивается более звучной и густой зеленью отраженных деревьев; звонкий розово-сиреневый цвет платья сидящей женщины как бы разбивается на более слабые по звучанию розово-серые и сиреневато-серые тона первого плана; и через все эти цвета и их оттенки проходит белый цвет — в одежде женщин, в облаках, прорезающих синеву неба и пропизывающих зелень деревьев.

Ясным ритмам подчинены и мазки кисти, имеющие как бы одно направление — сверху вниз, отчего возникает ощущение плавной текучести самой живописной поверхности. Краски нанесены толстым слоем, сквозь них отчетливо видна структура холста — зерно его нитей, также вертикальной направленности. Мягкие, певучие линейные и цветовые ритмы, ритмы самой фактуры рождают нежную мелодию, поэтический, элегический образ.

Музыка картины Борисова-Мусатова — как тихая печальная песня. Художник считал, что как в музыке — в сочетаниях звуков, так и в живописи — в сочетаниях красок, в ритмах линий можно выразить мелодию. В письме русскому художнику А. Бопуа он писал: «Бесконечная

мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи»^{*}.

В поисках музыкальности Борисов-Мусатов был не одинок. Многие художники начала века самых разных творческих индивидуальностей достигали образной выразительности своих картин через ритмические «музыкальные» звучания линий и цвета. «Музыка» их полотен звучала по-разному. Каждый из них вносил свой вклад в создание новой живописной системы XX века.

Искали и находили свою живописную мапелу, свои выразительные средства мастера советского искусства, чтобы как можно ярче воспроизвести героику и романтику первых революционных лет, оптимистический дух и ритм новой жизни. Художник А. Дейнека в тематической картине отметал какие-либо повествовательные подробности, частные бытовые детали, прибегал к лаконичной, четкой конструктивно-пространственной композиции, к скупому, сдержанному колориту, добиваясь этим монументальности художественного образа.

Колорит его картины «Оборона Петрограда» (1928 г.) включает, по существу, два тона — серовато-белый и бурочерный. Светлыми красками написан дальний план, где сливаются небо и замерзшая Нева с черными силуэтами кораблей, темными красками — фигуры и предметы переднего плана, графически четко рисующиеся на фоне пейзажа. Геометрически жесткие конструкции моста делят композицию по горизонтали на две почти равные части, в которых одновременно развиваются движения контрастные, противопоставленные друг другу и по направлению, и по ритму. В верхней части, по мосту, возвращаются с линии обороны Петрограда от войск Юденича раненые. Ритм их движений медленный, прерывающийся, сбивчивый: они идут небольшими неравными группками, устало согнувшись под ветром, спотыкаясь и поддерживая друг друга. В нижней части, под мостом, в сторону боевых позиций шагают вооруженные рабочие. Они идут слючепным отрядом, в стройных перенгах, по четыре человека в каждой, соблюдая дистанцию, чеканя шаг. Слчхронные движения их ног, рук, грозно взметнувшиеся за их плечами штыки винтовок образуют бодрый, уверепный ритм. Оди-паков их шаг, одинаково суровы их лица, словно отлитые

^{*} Мастера искусства об искусстве, т. 7, с. 322.



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Х. м.
Музей Вооруженных Сил СССР (Москва)

из металла, что дает ощущение их едипства, монолитности и в этом их грозной силы. Через сопоставление ритмов движения — медленного, усталого и бодрого, маршевого — раскрывается содержание картины. По движению фигур, возвращающихся с линии обороны, мы догадываемся, что там трудно, но бодро шагающий рабочий отряд вносит оптимизм, вселяет уверенность в победу. Картина Дейнеки по-своему музыкальна, в ней звучит построенная на чеканных строгих ритмах суровая музыка героической эпохи.

ПОРТРЕТ

Человек, его внешний облик (собственно портретные черты), занимаемое им положение в обществе, его занятия (профессия), увлечения, его духовный мир и психический склад — тема портретиста. По каждому художнику

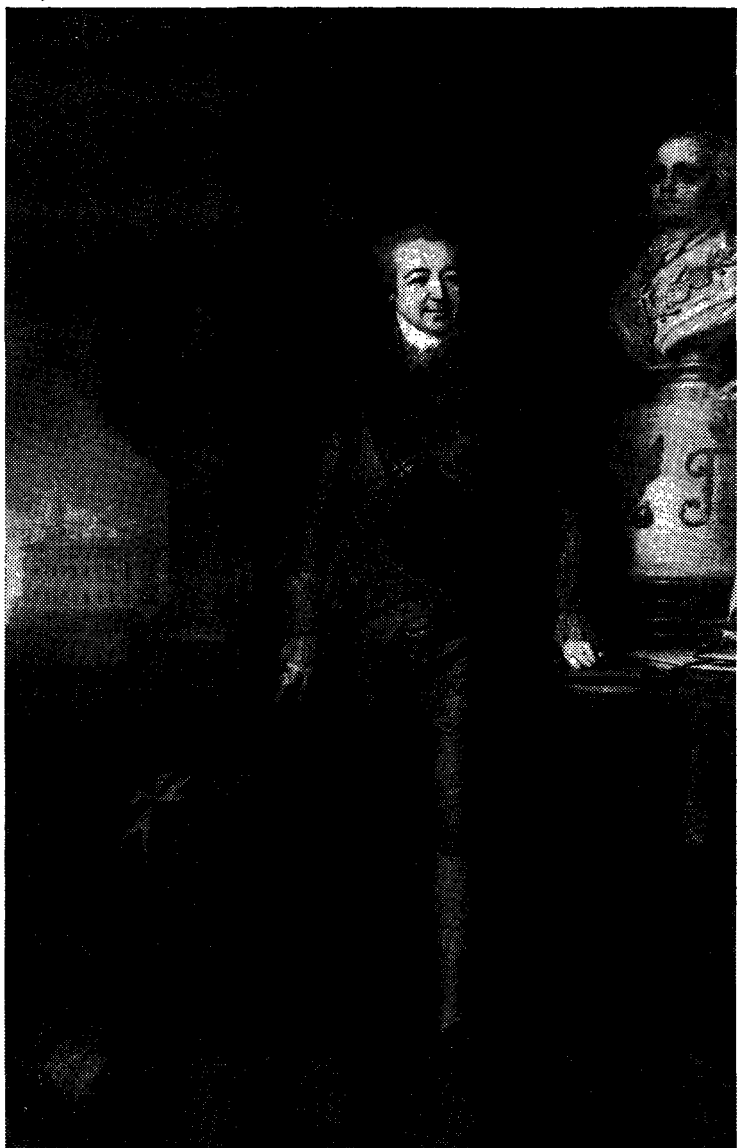
В силу его творческой индивидуальности, темперамента человек раскрывается не во всех перечисленных аспектах, а или в нескольких, или в каком-либо одном, наиболее характерном для портретируемого или для восприятия художника. Иногда художник ставит перед собой определенную (может быть, в какой-то степени сознательно ограниченную) задачу — показать человека под каким-то одним углом зрения, подчеркнув или его деловые качества, или его положение в обществе, или, отбросив эти стороны, обнажить его душевный мир. В зависимости от задач, которые решает художник, портреты бывают разных видов.

Портрет парадный (или официальный) изображает человека в официально представительном виде.

В XVIII веке, когда портретный жанр завоевал ведущие позиции в русском искусстве, были созданы как формы камерного, интимного, так и парадного портрета. Была выработана своего рода схема композиционно-живописного решения парадного портрета, которая предписывала определенные размеры и формат полотна, возможные варианты размещения в нем модели и ее окружения, предусматривала целый набор аксессуаров, долженствующих искусственно усилить парадность изображения, значительность самой модели. Этой схемой пользовались многие русские художники XVIII — начала XIX века.

Очень точно использует эту схему, достигая блестящих результатов, художник-портретист конца XVIII — начала XIX века В. Боровиковский в «Портрете князя Куракина» (около 1801 г.).

Большое, вертикального формата полотно, в центре которого в полный рост поставлена фигура князя; аксессуары парадности — мраморная колонна, тяжелый бархатный занавес с золотой бахромой и кистями, спускающийся на колонну и приоткрывающий дальний план, роскошная мебель, создающая торжественный фон для фигуры князя; параден и его костюм из золотой парчи с многочисленными орденами, сверкающими бриллиантами и драгоценными камнями. Все эти пышные аксессуары призваны свидетельствовать о знатности и богатстве «бриллиантового» князя, как его называли. Есть здесь и наглядные намеки-символы, которые указывают на положение вельможи в государстве, — бюст Павла I и Михайловский замок на заднем плане говорят о его близости ко двору императора



В. Л. Боровиковский. Портрет князя Куракина. Ок 1801 г.
Х. м. ГТГ

Павла. Эти элементы создают атмосферу величия и парадности, хотя в их использовании нет прямолинейной жесткости. Фигура князя чуть сдвинута вправо, Впрочем не нарушая впечатления занимаемого им центрального положения в полотне и ощущения спокойствия всей композиции. Это достигается уравновешенностью масс в правой и левой части картины (тяжелые складки скатерти и бюст Павла — справа, мальтийская мантия и вертикаль колонны — слева).

Сгармонизованы и цвета: густые звучные темно-зеленые, темно-красные тона, сосредоточенные по краям полотна, как бы обрамляют, подчеркивая и выделяя золотистые тона в одежде князя, изображенного в центре полотна.

Аксессуары написаны с таким мастерством, что зритель как бы на ощупь чувствует холод мрамора, жесткость парчи, тяжесть и мягкость бархата и певольпо любителю ими как красивыми предметами.

Фигура князя Куракина в роскошном одеянии и пышном окружении производит торжественное впечатление, чем и должен характеризоваться парадный портрет. Но если внимательно присмотреться к изображению князя, то увидишь человека стареющего, с полнеющей фигурой, с одутловатым лицом. Художник наблюдателен и правдив. Он не идеализирует модель, но и не останавливается на внешнем правдоподобии. Он идет значительно дальше и тонко раскрывает характер павловского вельможи, уверенного в себе, пренебрежительно снисходительного к окружающим, умеющего пользоваться и наслаждаться жизнью, что так легко читается в его холемом надменном лице, в его спокойной фигуре.

В советском искусстве парадного портрета в его старом понимании не существует, отпала в нем необходимость. Советский человек не нуждается в увековечении своего превосходства перед другими, в искусственном возвышении. Однако и советские художники создают торжественные портреты наших современников, которые за свои деяния на благо народа удостоены высоких званий и наград, заслужили всеобщее признание. Официальным и в какой-то мере парадным является «Портрет маршала Ф. М. Толбухина», написанный П. Кориным в 1948 году. Маршал изображен прямо стоящим почти во весь рост, в маршальской форме со всеми знаками отличия и орде-

нами. Но, кроме строго представительной позы и парадной одежды маршала, в портрете нет никаких иных признаков парадности — ни дополнительных аксессуаров, ни торжественной обстановки. Портрет даже аскетичен — фон нейтральный, фигура Толбухина очерчена четким контуром, колорит строг и сдержан. И тем не менее портрет производит впечатление парадного. Это происходит не от внешней красоты, а от значимости самого образа портретируемого. Художник находит выразительные приемы в композиции, подчеркивающие величественность облика модели. Точка зрения низкая — зритель смотрит на модель снизу, отчего фигура кажется выше. Она дана единой, малорасчлененной массой, нет никакого намека на движение, на жест (даже руки маршала спрятаны за спиной). Плотнo облегающий фигуру маршала парадный мундир без единой складки как бы заковывает ее в броню. И только контрастно с застывшей фигурой маршала его лицо, во внешне неподвижных чертах которого проглядывает внутренняя энергия, угадывается сильный, волевой характер, характер человека мужественного, закаленного в суровых испытаниях. Это образ советского воина, новый тип парадного портрета, прославляющего моральные и деловые качества человека, чьи заслуги по-настоящему велики перед народом, перед Родиной.

В советском искусстве родился и совсем новый тип портрета, увековечивающий нашего современника не в официально-парадном виде, а раскрывающий его заслуги перед обществом непосредственно в труде, воссоздающий образ человека-творца. В такого рода портретах человек изображается в действии, в минуты творчества. Крупнейший советский художник М. Нестеров любил изображать своих современников, людей творческого труда, в привычной обстановке и за работой (художников — в мастерской, ученых — в лаборатории, в кабинете), так как именно здесь ярче всего проявляется индивидуальность человека-мыслителя, человека-созидателя, действительно достойного увековечения. Скульптора И. Шадра (1934 г.) Нестеров изобразил в мастерской, с инструментом ваятеля в руке, занятого обработкой мраморного торса. Он на короткое время оторвался от работы и, чуть отступив, пристально смотрит на свою модель, оценивая ее и обдумывая дальнейший ход работы. Крепкая мускулистая фигура Шадра — фигура рабочего-творца, напряженно сосредото-



М. В. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934. Х. м. ГТГ

ченная, внутренне динамичная, и могучая глыба мраморного торса недаром объединены и как бы сопоставлены художником. Это сопоставление раскрывает и характер монументального, темпераментного искусства скульптора, и его сильную деятельную творческую личность.

Но во все времена художников-портретистов больше и чаще всего привлекала человеческая личность сама по себе, независимо от ее социального положения и от рода занятий. В лице художник как бы читает мысли и чувст-



Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770.
Х. м. ГТГ

ва человека, им владеющие. Такой портрет в отличие от парадно-официального стал называться интимным.

Во второй половине XVIII века в России писали интимные портреты два замечательных художника-портретиста — Ф. Рокотов и Д. Левицкий.

В «Портрете неизвестной в розовом платье» Рокотова



Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772. Х. м. ГТГ

фигура молодой женщины как бы выступает из неопределенного глубокого фона и вместе с тем уходит в него, растворяется в нем (прическа почти сливается с фоном, на шею и грудь ложатся тени). Розовый цвет платья и накладки на голове, мягко и красиво сочетаясь с дымчато-серым фоном, обрамляют и выделяют лицо. Темные ми-

далевидные глаза смотрят прямо на вас и в то же время куда-то мимо вас. Тонкие губы растянуты в полуулыбке. Во всем этом чувствуется какая-то недосказанность. Вы угадываете, что женщина живет своей особой жизнью, для вас закрытой. Отсюда ощущение загадочности, даже таинственности созданного художником образа. Что это? Особенность модели? Но вот мы смотрим на другой портрет работы Рокотова — «Портрет А. П. Струйской». Лицо более миловидное, обаятельное, но характер изображения и чувство, которое вызывает оно у зрителя, те же. Опять фигура мягко выступает из неопределенного дымчатого фона, опять красиво и изысканно сочетаются с ним на этот раз жемчужно-серые, перламутровые топа платья. Как и в «Портрете неизвестной в розовом платье», художник почти не обращает внимания на детали костюма. Он легко и обобщенно пишет одежду, не выявляя фактуру ткани, а создавая лишь красивую нежную цветовую гамму. И опять вас останавливают темные миндалевидные глаза, взгляд которых еще более неопределен — он устремлен мимо вас и в то же время в себя. Духовный мир и этой женщины кажется сложным, богатым и неразгаданным. Следовательно, неопределенность, загадочность, недоступность не столько индивидуальные свойства модели, сколько особенность видения ее художником. Рокотов не рациональный наблюдатель, не аналитик и не психолог, он — поэт, наделяющий свои модели поэзией изысканно-одухотворенной, изящной и слегка таинственной.

«Портрет М. А. Дьяковой» (1778 г.) написал Левицкий почти в те же годы, что и портреты Рокотова. И время дает о себе знать. Как и в женских портретах Рокотова, полуфигура Дьяковой мягко выступает из темного нейтрального фона. Колорит, как и у Рокотова, построен на нежных цветовых сочетаниях, на полутонах: дымчато-оливковых, розовато-перламутровых, темно-коричневых. Одежда почти не детализирована; как и Рокотова, Левицкого привлекает в ней красота цветовых сочетаний. Но здесь начинаются различия. Как ни обобщенно пишет Левицкий костюм Дьяковой, он не может не передать блеск шелковой ленты в ее волосах и багета на платье. Существенное отличие обнаруживается и в изображении самой модели. Женщина изображена в фас, но голова ее наклонена, и взгляд светлых подернутых влагой, а потому необыкновенно живых глаз направлен в сторону. Она, пози-



Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778. Х. м. ГТГ

руя художнику, как будто застыдилась, и даже легкий румянец выступил на ее щеках. Лицо с неправильными чертами привлекательно. Оно одухотворено, но эта одухотворенность вполне конкретна. Мы можем прочесть в лице девушки ум, благородную простоту, душевность. Порт-

ретный образ, созданный Левицким, тоже поэтичен. Но эта поэтичность иного рода, чем у Рокотова. Она не принесена художником, а увидена в самой модели. Художник вдохновлен ею, он внимательно вглядывается в ее черты, с большой теплотой воспроизводя их на полотне.

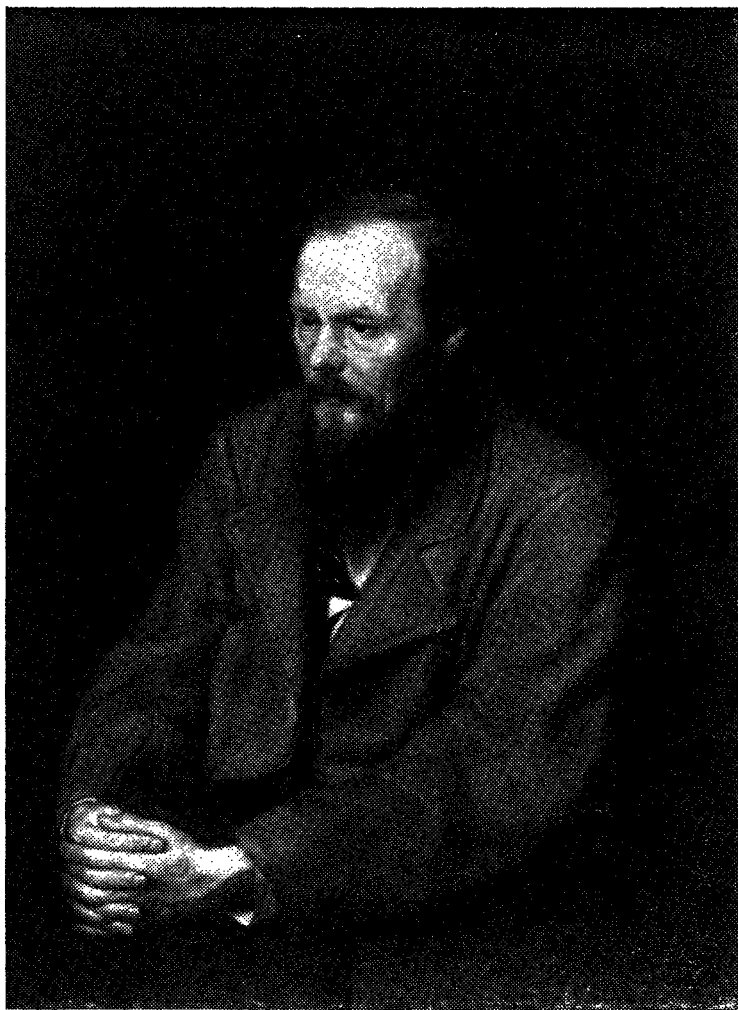
* * *

Вторая половина XIX века принесла много изменений в русскую социальную и общественную жизнь. Пошатнулась феодальная система, царское правительство вынуждено было отменить крепостное право. К активной деятельности пробудилась разночинная интеллигенция, которая, отчетливо ощущая вопиющие контрасты между положением господствующего имущего класса и простого народа-труженика, задумываясь над его судьбой, стала выступать с критикой существующих в стране законов и порядков. Эти настроения нашли отражение и в русской культуре в целом, и в особенности в литературе и изобразительном искусстве. Находя в искусстве прямое выражение, они породили в нем новое, прогрессивно-демократическое направление — критический реализм, ярким выразителем которого стали художники-передвижники (участники Товарищества передвижных художественных выставок, возникшего в 1870 году).

Русское демократическое искусство питалось идеями Герцена, Чернышевского, Белинского, Добролюбова — создателей русской революционно-демократической эстетики XIX века. Главной темой искусства стала жизнь народа. Художники стремились, с одной стороны, показать без прикрас жизнь простого человека, его бесправие и разоблачить его притеснителей, а с другой — понять его душу, его чаяния, выразить ему сочувствие.

На рубеже 60—70-х годов и в 80-е годы художники от показа отрицательных явлений жизни, от критики стали переходить к созданию положительных образов. С этим связан и новый расцвет портретного жанра. Именно в это время были написаны замечательные портреты деятелей русской культуры, крупнейших писателей, музыкантов, ученых, актеров.

В портретных образах художники-демократы стремились выразить гражданские идеи и чувства, владеющие умами прогрессивно настроенных русских людей, к которым принадлежали и сами. При всем разнообразии харак-



В. Г. Перов. Портрет писателя Ф. М. Достоевского. 1872. Х. м.
ГТГ

теров, темпераментов портретируемых в них всегда явно прорывается нравственное начало. Интеллектуально-духовный, подчас очень сложный мир человека, его раздумья и сомнения, его моральные качества стали прежде всего интересоваться художников.

Как ни различны портреты второй половины XIX века по живописным достоинствам, они родственны в одном — все в них в основном сосредоточивается на лице портретируемого, отражающем его внутренний мир. Иногда смысловой акцент делается и на руках, которые очень многое могут добавить к характеристике человека. Художественная форма портретов внешне скромна, сдержанна, лишена какой-либо эффектности. Очень показателен в этом отношении «Портрет писателя Ф. М. Достоевского» (1872 г.) работы В. Перова.

Художник погрузил сидящую фигуру писателя в полумрак темного фона, осветлив боковым источником света лицо и руки. По контрасту с темным окружением они кажутся особенно светлыми и прежде всего попадают в поле нашего зрения. И уже оторваться от этих мучительно стиснутых пальцев, от болезненно бледного лица, от уставших глаз с покрасневшими веками, взгляд которых как бы ушел в себя, невозможно. Тем более что ничто другое в портрете не отвлекает: предельно скромный колорит, он почти монохромный (выполненный оттенками одного цвета) — серо-коричневый фон, серый пиджак, коричневые брюки. Лишь край белой рубашки и черный в красную полоску галстук несколько оживляют однообразную цветовую гамму и еще больше акцентируют лицо писателя.

Лицо буквально приковывает зрителя, и он попадает в сложный, мучительно-тревожный мир чувств Достоевского — самого глубокого психолога в русской, да и не только в русской, литературе: он, как никто другой, умел видеть и понимать противоречивость человеческой личности, заставляя страдать своих героев, страдал вместе с ними. Найденная художником поза писателя — повернутое в сторону, не глядящее ни на кого лицо, руки, крепко сжимающие колено, как бы замыкают Достоевского внутри самого себя, погружают в собственный мир.

В «Портрете композитора М. П. Мусоргского» (1881 г.), написанном И. Репиным, сущность образа раскрыта иными средствами, главным образом выразительностью цвета и самой живописной фактурой.

Портрет писался за несколько дней до смерти композитора в лечебнице. Репин изобразил Мусоргского в больничном халате на фоне светлой стены палаты, ничуть не скрыв его болезненного состояния. Отечное лицо, взлохмаченные волосы, отяжелевшее тело точно передают сте-



И. Е. Репин. Портрет композитора М. П. Мусоргского. 1881. Х. м.
ГТГ

пень заболевания. И все-таки Репин писал не болезнь, внешне обезобразившую человека, не приближающуюся смерть, а человека творческого, талантливого, духовно богатого и чистого. Большие серые глаза смотрят грустно, умно и как-то откровенно-доверчиво; в них не угасли



В. А. Серов. Девочка с персиками. Портрет В. Мамонтовой. 1887.
Х. м. ГТГ

мысль и вдохновение, не угасла жизнь. Серый цвет халата, розово-сиреневый его отделки, край белой вышитой рубашки, чистая голубизна стены — все это рождает светлую цветовую гамму, наполняющую живописный образ чистотой, а легко и свободно лежащиеся на холст мазки краски делают живописную поверхность подвижной, дышащей, живой. И хотя портрет Мусоргского написан в самые тяжелые часы его жизни, он не оставляет в нас ощущения трагедии, безысходности, мы видим в образе Мусоргского патуру глубокую, творческую.

Иногда художники изображают свою модель на приро-

де или в домашней обстановке, то есть воспроизводят в портрете конкретную среду, повседневно окружающую человека, где он чувствует себя привычно, где наиболее непосредственно проявляется его натура. Часто эта среда — пейзаж, интерьер — та особая эмоциональная атмосфера, помогающая раскрыть перед зрителем внутренний мир человека, его душевный настрой в данный момент. Это, как правило, портрет лирический, портрет настроения по своему содержанию, а по форме — портрет-картина, где художник решает сложные живописные задачи, композиционные и колористические. К такого рода портретам принадлежит знаменитая «Девочка с персиками» (портрет В. Мамонтовой в детстве) (1887 г.) художника В. Серова. Девочка изображена сидящей за столом в столовой абрамцевского дома Мамонтовых. Очень достоверно передана обстановка комнаты. Видишь, что каждую вещь художник писал с певчим чувством, что все в этом доме хорошо знакомо и мило его сердцу. Это наполняет картину теплом домашнего уюта. Картина построена так, что интерьер не является лишь фоном для модели и не смотрится геометрически-правильной, замкнутой со всех сторон сценической коробкой, где пространство неподвижно и ограничено. Здесь художником воспроизведена пространственная среда. Стены в центре картины сходятся под углом, стол на переднем плане косо перерезает интерьер, направляя взгляд в следующую комнату, которая просматривается через открытую дверь в стене слева. Такое построение интерьера вносит в него подвижность, протяженность. А окно, через которое видна зелень парка, еще больше расширяет пространство картины, устанавливая тесную связь между интерьером и природой. Солнечный свет, льющийся из окна, заливает комнату, бросает блики на мебель, рефлексы на белую скатерть, на блузу и лицо девочки, обнажая, подчеркивая тем самым красочное богатство натуры. Свет как бы вибрирует на предметах, струится, вызывая иллюзию свето-воздушной среды, ощущение меняющейся игры светотени. Все эти эффекты пленэрной живописи, позволяющей учитывать активное влияние света и воздуха, наиболее правдиво выражать цветное многообразие окружающего мира, Серов направил на раскрытие портретного образа. В пространственно-подвижной, наполненной воздухом, удивительно светлой и радостной среде так естественно живет его модель — Верочка Мамонтова с ее

детской непосредственностью и живостью. Она не позирует специально художнику, чинно перед ним усевшись. Кажется, что она ненадолго забежала в комнату, чтобы взять персик, и лишь присела, готовая снова убежать в солнечный мир, что видится за окном. Ее волосы растрепаны, смуглое лицо раскраснелось. От нее веет здоровьем, безмятежностью. Ее облик как пельзя лучше согласуется с уютной обстановкой светлой комнаты, с ощущением солнечного летнего дня. Ее, кажется, и невозможно представить себе в какой-либо иной обстановке. Мы воспринимаем ее образ, видим ее характер через эмоциональное воздействие на нас художественно-живописного строя портрета-картины. Именно нежная цветовая гамма, построенная на голубовато-серых, зеленых, розовых тонах, рефлексы, дающие ощущение обилия и подвижности света и воздуха, вызывают у нас впечатление чистоты, свежести, молодости.

Серов не просто написал портрет Верочки Мамонтовой — копкретного лица (сходство передано превосходно). Он как бы раздвинул рамки «чистого» портрета и создал образ юности — беззаботной, счастливой поры в жизни человека. Не случайно он назвал портрет-картину не собственным именем модели, а «Девочка с персиками».

Остановимся еще на одном виде портретного искусства — на портрете-типе. Сугубо индивидуальные неповторимые черты характера, психология, что делает человека не похожим на других, здесь как бы отступают на второй план. Художника привлекают в модели прежде всего те черты как внешнего его облика, так и духовного склада, которые наиболее ярко выражают национальный характер, сословное или общественное положение, то есть черты, свойственные не только одному конкретному человеку, а многим — определенному кругу людей. Эти черты, подчеркнутые художником и заостренные им в изображаемом человеке, превращают портрет конкретного лица в обобщенный образ, в портрет-тип.

Суриков — знаменитый русский исторический живописец — написал немало портретов. Его привлекал определенный тип лица и характера — ярко выраженный русский тип, особенно в женщинах. Хотя в портретах женщин художник воспроизводил их индивидуальный облик, он видел в них нечто большее и общее — русскую народную красоту: соболиные брови вразлет, высокий ясный



В. И. Суриков. Сибирская красавица. Портрет Е. А. Рачковской.
1890-е гг. Х. м. ГТГ

лоб, короткий, широковатый или чуть вздернутый нос, алые губы, румянец. Спокойно, то задумчиво и мечтательно, то задорно и весело, смотрят бархатистые карие глаза. Есть в этих женщинах крепкое здоровье, душевная чистота, женственность и гордое достоинство; под внешней сдержанностью таится энергия, играет горячая кровь.

Не останавливаясь на индивидуальных чертах их характера, не пропикая глубоко во внутренний мир, Суриков тем не менее прекрасно выявляет сущность их патур, их национальный склад. Обобщение в этих портретах достигло таких размеров, что они превратились в образы — типы русских женщин из народа: сибирячки, казачки, горожанки. Поэтому и назвал художник их портреты «Горожанка» (портрет А. И. Емельяновой), «Казачка» (портрет Л. Т. Моториной), «Сибирская красавица» (портрет Е. А. Рачковской). И одеты женщины в национальные народные одежды: пестрые узорчатые сарафаны, платки. Конечно, портретируемые не носили подобных костюмов, но художник парядил их в эти одежды потому, что пашел в их лицах и душевном складе национально-русские черты и для более яркого их выражения народный костюм был просто необходим. Поэтому он не кажется на этих женщинах чем-то искусственным, маскарадным, он гармонирует с их сущностью.

Над портретом-типом работают и советские живописцы, создавая образы своих современников. Портрет-картина «Делегатка», написанная Г. Рязским в 1927 году, воссоздает тип женщины, рожденной Великим Октябрем, женщины активистки, общественницы. Ее облик прост и деловит: открытое лицо, выдающее волевой характер, спокойная поза с чуть приподнятой головой, выявляющая внутреннее достоинство и уверенность, скромная одежда. Низкая точка зрения, примененная художником в композиции портрета, зрительно возвышает образ женщины, делает его значительнее, а звучная цветовая гамма, строящаяся на контрастных сочетаниях белого, синего, красного и зеленого, подчеркивает ее молодость, здоровье, жизненную энергию. «Делегатка» — это не портрет в его обычном понимании (нам не известно, кого именно изобразил художник, хотя, безусловно, моделью ему послужила реальная женщина), это обобщенный образ — тип, ставший портретом-картиной. Рязский очень метко и точно сумел передать тип советской женщины 20-х годов со строгостью ее внешнего облика и с внутренним жаром.

Есть еще одна очень интересная область портретного искусства — автопортрет, где моделью является сам живописец. Автопортреты интересны не только тем, что доносят до потомков облик художника. Автор не только всматривается в черты своего лица, но и анализирует



Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927. Х. м. ГТГ

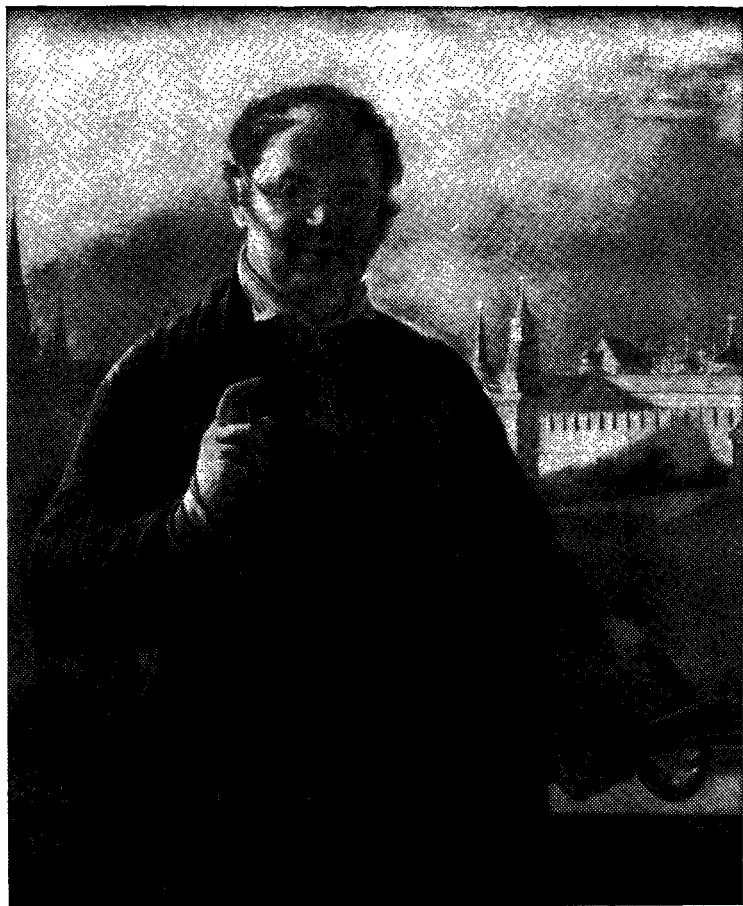
себя, вопрошает у самого себя, что его волнует, что он думает о себе и как о человеке, и как о художнике, а следовательно, о своем назначении в искусстве и в жизни вообще. И автопортрет отвечает на эти вопросы. Познавая через автопортрет личность живописца, мы лучше понимаем его творчество. Автопортрет в значительной степени выражает философию творчества художника.

Необыкновенно разнообразны автопортреты художников, как различны их творческие индивидуальности, их темпераменты, их понимание роли искусства, а следовательно, и своей роли в жизни общества.

Одного художника интересует свое общественно-гражданственное лицо. Другой прежде всего ценит в себе творца, свое служение музам, свой профессионализм. Третий чутко прислушивается к малейшим душевным движениям, к малейшим изменениям в своем настроении, вызванным, быть может, преходящими жизненными обстоятельствами, и тогда, как правило, он пишет не один, не два, а много автопортретов, запечатлевая себя в разные периоды жизни, фиксируя возрастные изменения, различное душевное состояние. Рассматривая их в совокупности, можно проследить эволюцию не только творчества, но и самой личности художника.

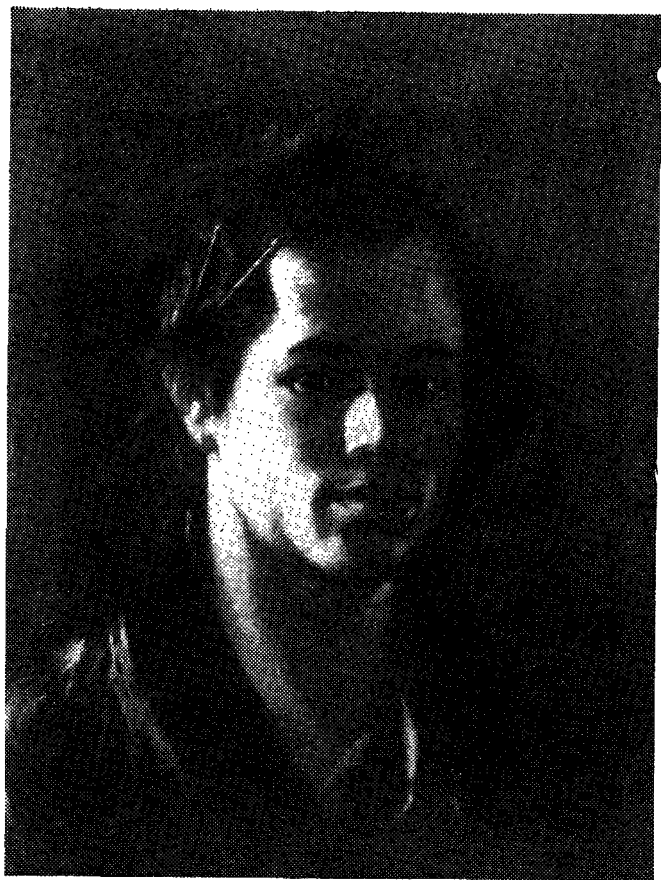
Иногда автопортрет создается в переломные периоды жизни художника, когда он как бы оглядывается на уже пройденный путь, размышляет над тем, что позади, что есть сейчас и что должно быть дальше. Обычно такие автопортреты пишутся в минуты глубокого раздумья и проникновения в самые дальние тайники своей души. Это портреты-исповеди. Автор не фиксирует свое состояние в данный момент, он дает себе оценку и не столько как художнику, сколько как человеку вообще. Во многих автопортретах самоанализ, проникновение в общечеловеческую сущность самого себя тонко и неразрывно переплетаются с раздумьями о творчестве, о роли искусства.

Рассмотрим несколько автопортретов, принадлежащих кисти очень разных живописцев, живших в разное время. В «Автопортрете на фоне Московского Кремля» (1846 г.) В. Тропинин, не слишком углубляясь в свои душевные тайники, изображает себя просто и правдиво: стареющим, с располневшей фигурой, с мягкими чертами открытого лица, с внимательными глазами, спокойно смотрящими из-за стекол очков. И хотя он не занят своей



В. А. Тропи н и н. Автопортрет на фоне Московского Кремля. 1846.
Х. м. ГТГ

работой, Тропинин предстает перед нами именно как художник. Он изображает себя в повседневном рабочем, несколько небрежного вида костюме, с палитрой и кистями в руках. Он стоит в своей мастерской на фоне окна, за которым открывается панорама Московского Кремля. И это не случайно: Тропинин значительную часть творческой жизни прожил в Москве, в Москве он прославил-



О. А. К и п р е н с к и й. Автопортрет. Ок. 1809 г. Х. м. ГТГ

ся как портретист. Москвичи охотно заказывали ему свои портреты, ценили его искусство. И он любил Москву. Увековечивая себя в автопортрете на склоне лет, когда можно уже подводить итоги жизни, Тропинин как бы суммирует и утверждает в себе самое главное: он — живописец, скромный труженик и он — москвич. И этим он удовлетворен. Его образ ясен, спокоен и прост. Таким он себя видел, таким было и его искусство — искреннее, правдивое, понятное.



О. А. Кипрeпский. Автопортрет. 1828. Х. м. ГТГ

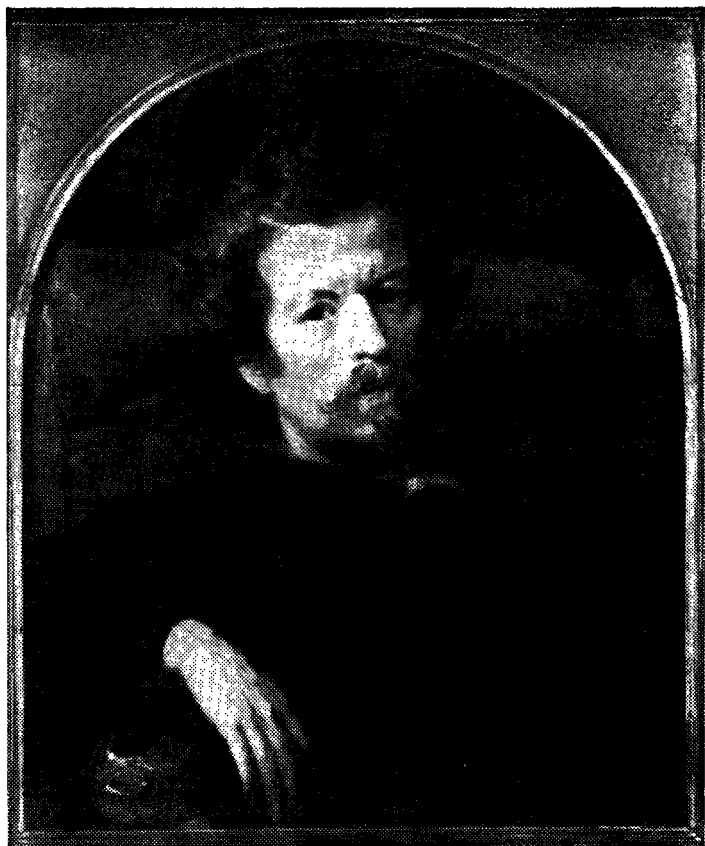
Живописца начала XIX века О. Кипрeпского, судя по его многочисленным автопортретам, интересовал как сам творческий процесс живописи, так и становление, изменение во времени своей личности. Он внимательно вглядывается в себя и воспроизводит на холсте и черты своего лица, и то настроение, которое владеет им в этот миг. В раннем «Автопортрете» (около 1809 г.) он изображает себя в мастерской, в рабочей блузе, с кистями за ухом. Боковое освещение создает резкие контрасты света и

тени, которые энергично лепят объем головы, выявляя крепкую мускулистую шею, выступающие скулы — угловатость черт, свойственных молодому лицу. Глаза смотрят упрямо и пытливо. Он работает увлеченно, самозабвенно, не ведая сомнений. Он целеустремлен и уверен в себе.

Но вот перед нами «Автопортрет» Кипренского 1828 года. Оди и тот же человек, но как он не похож на молодого художника на автопортрете 1809 года. Почти до неузнаваемости изменилась его внешность — исчезла угловатость, черты лица приобрели мягкость. Нет прежней напористой энергии, нет внутреннего огня. В глазах, по-прежнему пытливых, появилась озабоченность. Как и в раннем автопортрете, Кипренский изображает себя в домашней одежде. Но теперь в костюме уже нет былой романтической небрежности. Появилась сдержанность в позе, и работает художник иначе — без прежней уверенности. Теперь Кипренский как-то особенно пытливо и вопрошающе вглядывается в себя.

Сопоставление этих двух автопортретов показывает не только то, как менялся художник и его видение самого себя, но и как эволюционировало его творчество, как менялись задачи, которые он ставил и решал. В первом автопортрете он использовал как средство выразительности главным образом контрасты света и тени, которые позволяли ему довольно обобщенно лепить объем, выявлять форму. Во втором автопортрете он больше внимания уделяет цвету, с большей тщательностью и детализацией выписывает черты лица. С годами менялось отношение Кипренского к модели, к цвету, но в своих автопортретах он был постоянен в одном: он всегда видел себя художником, его волновал сам творческий процесс и изображал он себя непосредственно за работой.

На «Автопортрете» 1848 года крупнейшего русского живописца первой половины XIX века К. Брюллова художник представлен усталым сидящим в кресле. Исхудавшая кисть руки безвольно свисает с подлокотника. Сама поза говорит о том, что силы покидают художника. Лицо болезненно бледное, с синеватыми тенями под глазами. Вы сразу чувствуете, что это еще не очень старый, но очень больной человек. И действительно, этот портрет Брюллов писал сразу же после обострения болезни. Не только физическую немощь и страдание передал Брюллов, но и

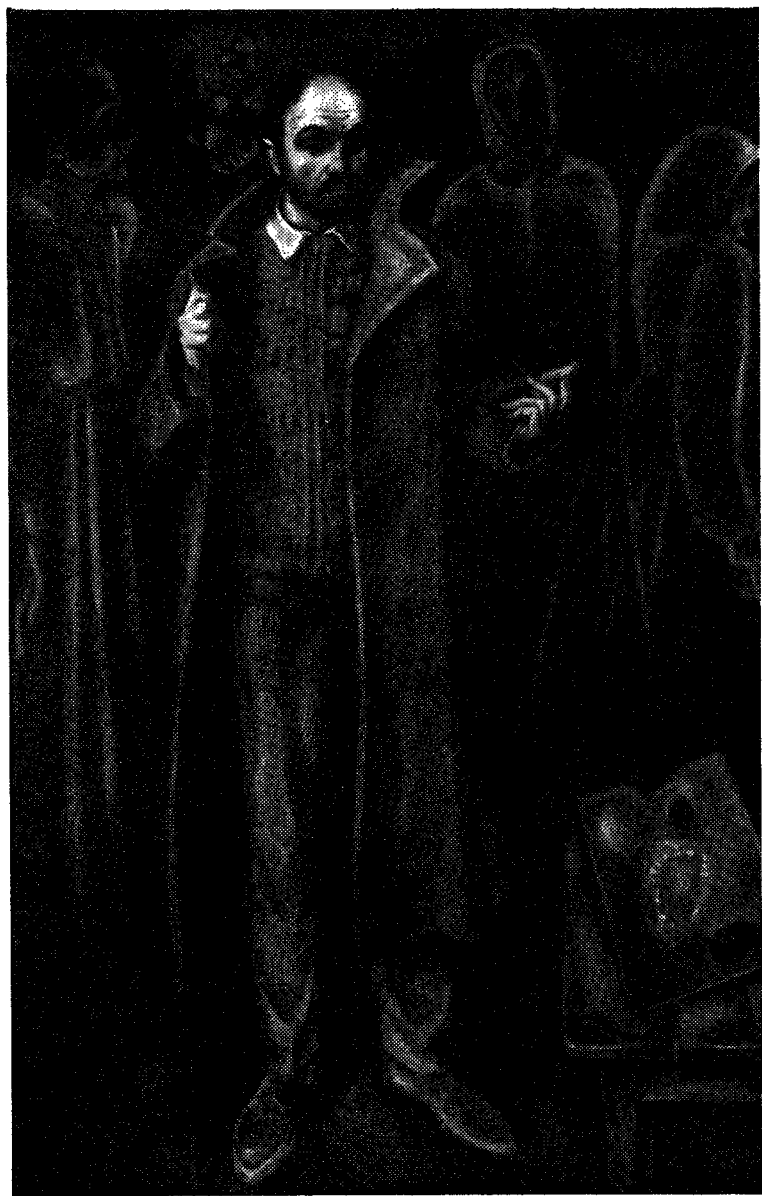


К. П. Брю л л о в. Автопортрет. 1848. ГТГ

страдание душевное, какой-то внутренний надлом. Глаза грустны, брови сдвинуты, беспокойно морщится лоб. Брюллова тревожат нерадостные мысли, будто, ощущая физическую боль и предчувствуя недалекий конец, он раздумывает о пройденной жизни, подводит ей итог, и этот итог его не только не радует и не успокаивает, а заставляет страдать. Так оно и было. Талантливый живописец, завоевавший славу первого художника России, в конце 40-х годов он стал сознавать свою беспомощность перед новыми веяния-

ми в искусстве, и это его удручало. Состояние тревоги мы ощущаем во всем облике художника. Два цвета господствуют в автопортрете — красный (кресло), буро-красный (фон) и черный (одежда), сочетание само по себе тревожное, беспокойное. На фоне этих контрастных цветов особенно болезненно бледным выступает лицо Брюллова. Нет никаких намеков на профессиональные занятия. Не зная, кто изображен, можно было бы и не догадаться, что это портрет художника. Разве что его утопченно-артистический облик с беспокойными кудрями и особая одухотворенность говорят о том, что модель имеет прямое отношение к искусству. Но Брюллова его профессия в данном случае меньше всего интересует. Ему просто было необходимо в один из моментов глубоких переживаний в тот период жизни, когда он ощутил кризис своего искусства и неминуемое приближение конца, выразить себя в красках, излить свои чувства. И он это сделал со всей присущей его натуре страстностью и непосредственностью. Портрет написан широко, свободно, как будто бы художник не обдумывал его построение, а творил экспромтом. Есть свидетельства современников Брюллова, что автопортрет был написан всего за 2—3 часа. И может быть, именно потому, что написал как бы на одном дыхании, он содержит такой сгусток и обнаженность душевных и физических переживаний художника, такую яркость и глубину психологической характеристики.

Автопортрет советского живописца В. Попкова, написанный в 1972 году, сложен по замыслу и необычен по живописному решению. Это одновременно и автопортрет и картина, называемая «Шинель отца». Название не случайно: солдатская шинель отца, которую сын-художник надел, — эта тяжелая, не затухающая память о войне — дала толчок его мыслям, привела его в особое эмоциональное состояние и побудила высказаться, поведать о себе средствами своего искусства. Шинель отца вызвала из небытия образы далекого прошлого, и они вспыхнули за его спиной тревожными всплесками ярких фиолетово-малиновых теней, как отблески войны и пожаров. Это образы реальных жещин, навеянные воспоминаниями, но теперь они лишь призраки, как бы vyplывающие из темноты и вновь уходящие в небытие. Но, проплывая в сознании художника, они растеребили его душу, заставили серьезно задуматься. О чем его думы? Возможно, о



В. Е. Попков. Шинель отца. 1972. Х. м. ГТГ

прошлом, о безрадостном военном детстве, об отце, а может быть, и о будущем, о том, как должен жить, хранить в своей памяти крупицы прошлого, от которого только и осталось, что старая отцовская солдатская шинель.

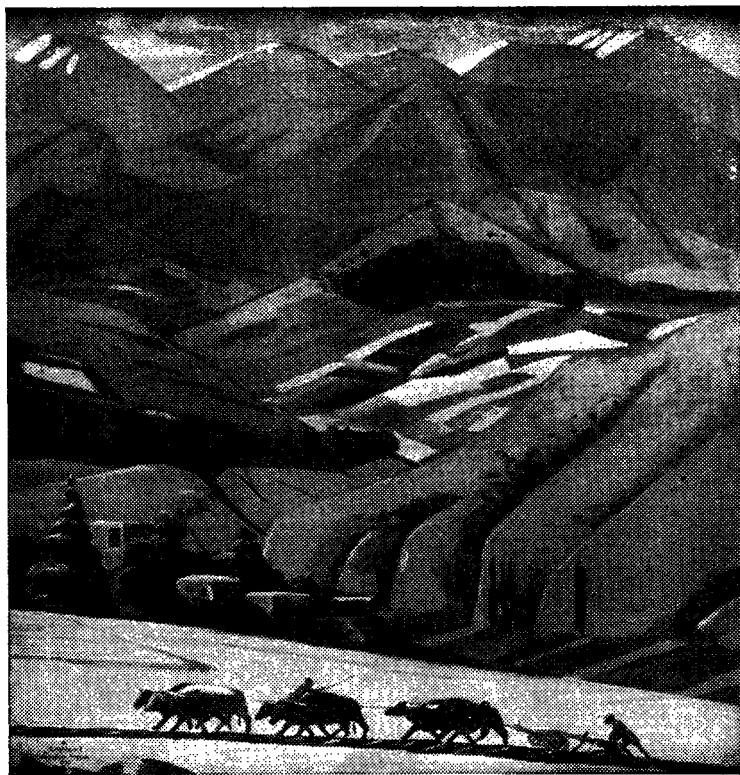
Художник еще молод, но уже и достаточно зрел, чтобы знать сложность и цену жизни, задуматься над преемственностью поколений. Может быть, это размышления и о творчестве, каким оно должно быть, как и над чем работать: на переднем плане на низкой скамеечке лежит его палитра. Художник стоит на пороге серьезных творческих решений.

ПЕЙЗАЖ

Пейзаж — это не механическое воспроизведение окружающей человека среды, это художественный образ природы или города, то есть эстетически осмысленное, опоэтизированное их изображение, как бы пропущенное через личное восприятие художника. Следовательно, пейзаж — не случайно попавший в поле зрения живописца уголок природы или города, а всегда сознательно выбранный мотив — единичное явление природы, которое имеет определенный характер, обусловленный точкой зрения, освещением и погодой, определенное состояние природы, которое наиболее импонирует художнику, наиболее соответствует его настроению. Поэтому так разнообразны пейзажи по своему содержанию, такие разные чувства они вызывают у зрителя.

Воспринимать природу целостно, видеть в ее проявлениях вечное, бессмертное, в обычном ее мотиве значительное, величественное — особое индивидуальное свойство художественного мышления. Таким мышлением обладал и выдающийся советский живописец М. Сарьян. Его небольшое полотно «Горы» (1923 г.) вместило как бы всю Армению с ее плодородными равнинами, горными пастбищами, селениями, лесами, альпийскими лугами и неприступными вершинами, прорезающими облака, с горячим солнцем и прозрачным воздухом, в котором краски приобретают особую насыщенность и звучность и воспринимаются локально.

Многочисленные четко выявленные цветом, обобщенные планы неправдоподобно раздвигают и удаляют поле зрения, охватывая огромные пространства. В этой много-



М. С. Сарьян. Горы. 1923. Х. м. ГТГ

плаповости, в чистых насыщенных цветах есть характерная для искусства Сарьяна декоративность.

Пейзаж Сарьяна не только обобщенно эпический, монументальный образ прекрасной природы, вечной, неподвластной быстрому течению жизни, но и образ любимой Родины.

В отличие от эпического, монументального по своему звучанию пейзажа, в котором даже на маленьком по размеру полотне перед зрителем открываются величественные просторы земли, пейзаж лирический, как правило, заключает в свою раму сравнительно небольшое пространство, а иногда и совсем маленький уголок природы с приближенной к нему точкой зрения, с весьма ограни-



А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Х. м. ГТГ

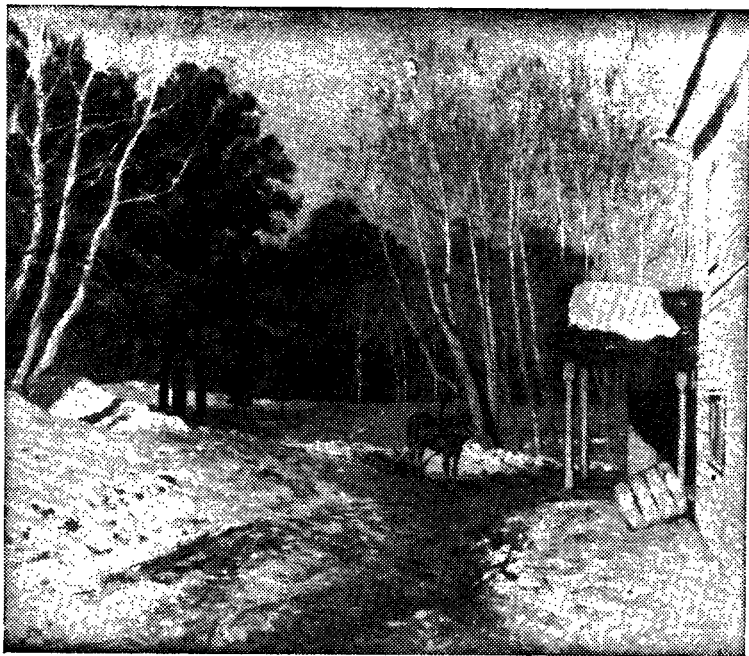
ченной перспективой. Иногда сам мотив носит камерный, интимный характер. Но это не значит, что пейзаж лирический менее значителен, чем пейзаж эпический. Русский лирический пейзаж часто включает в себе глубокое содержание. Объект лирического пейзажа не неизменная,

вечно данная, не подвластная времени природа, а ее состояние в разное время года, дня, под воздействием внутренних сил — погодных явлений: ветра, дождя и т. д.

И еще одна важная особенность лирического пейзажа, которая определяет и его название, — природа, ее состояние соотнесены в нем с переживаниями, с настроением самого художника. Если пейзаж монументальный можно сравнить в литературе с высоким стилем эпических сказаний и поэм, то пейзаж лирический — с поэтической лирикой.

В русском искусстве XIX века ведущее место занял пейзаж лирический, или, как его еще называют, пейзаж настроения. В 1871 году на Первой выставке Товарищества художников-передвижников появилась картина А. Саврасова «Грачи прилетели». Маленькая, скромная, она приковала к себе внимание посетителей выставки, вызвала восторг у крупнейших художников и критиков. Приобретенная П. Третьяковым, она навечно поселилась в стенах его галереи, стала хрестоматийно-известной, но от этого не утратила своей притягательности. И поныне ни один посетитель Третьяковской галереи не может пройти мимо нее — такова ее сила воздействия. В чем же дело? Почему, несмотря на течение времени, на смену художественных направлений, не мняется отпущение к этой картине, не пропадает ее обаяние?

Художник запечатлел уголок сельской природы среднейрусской полосы, ничем не примечательный, не блещущий особыми красотоми, в один из дней ранней весны. Снег еще не везде сошел, но посерел, осел, появились лужи, и поля уже темнеют. Влажные облака не застилают все небо, легкий ветер гонит их, прорывая звонкую голубизну. Еще голы деревья, но у своих гнезд уже шумно хлопчут грачи — первые вестники весны. Сочетание теплых серо-коричневых и холодных серо-голубых тонов дает ощущение свето-воздушной среды, ее свежести и влажности, что так характерно для весенней природы. Тонко подмеченные признаки прихода весны — времени пробуждения природы: неяркий, даже серый день и вместе с тем удивительная звонкость красок, прозрачность воздуха, как бы пронизанного криками грачей, — наполняют пейзаж радостным чувством. Незримое присутствие человека — над крышей одного из домов поднимается дымок — вносит в пейзаж теплоту.



И. И. Левитан. Март. 1895. Х. м. ГТГ

Натурой для картины послужило село Молвитино (ныне Сусанино) Буйского уезда Костромской области. Кажется бы, пейзаж Саврасова лишь реалистический портрет конкретной русской деревни. Но это не так. Далеко не каждый бывал в этой деревне, но сердцу каждого русского человека все удивительно знакомо, близко, мило и дорого в картине «Грачи прилетели», так же как всем понятно радостное чувство весеннего пробуждения природы.

Это потому, что живописец, ничего специально не присочиняя к натуре, остановился именно на таком реальном мотиве, который включил самые характерные черты русского сельского пейзажа: березки, бревенчатые темные избы, маленькую белую церковку с луковками глав, со стройным шатром колокольни, которую можно встретить только на Руси. Во всем этом, таком обыденном, распространенном, художник подметил особую прелесть



И. И. Левитан. Владимирка. 1892. Х. м. ГТГ

и обаяние, подобно тому, как мы всегда находим их даже во внешне некрасивом, но любимом и дорогом нам человеке.

В маленьком уголке сельской природы узнается Россия. Так камерный пейзажный мотив перерастает в образ Родины, и лирический пейзаж наполняется большим патриотическим содержанием. Если в эпическом пейзаже образ Родины возникает в нашем сознании через созерцание величественной панорамы природы, то в пейзаже лирическом мы скорее ее чувствуем, ощущаем в каждой детали, в каждой черточке. Такое чувство Родины вызывает у нас пейзаж Саврасова, и, очевидно, поэтому он так притягателен и популярен.

Превосходный мастер лирического пейзажа, певец русской природы, ученик А. Саврасова И. Левитан очень тонко и чутко схватывал состояние природы в определенное время года и дня. Его «Март» (1895 г.) звонок, солнечен. В тени лежит глубокий снег, а на солнце обнажились дорожные колеи, с крыши капает капель. Солнце золотит стену дома, четко рисует зелень сосен и прозрачное розовое кружево голых веток берез на ярко-синем небе. От деревьев на снег ложатся темно-синие тени. Сосед-

ство теплых (золотистых) и холодных (белых, голубых) тонов усиливает их звучание и вместе с контрастами света и тени наполняет пейзаж ослепительным солнцем и свежим воздухом.

Даже если бы мы не знали названия пейзажа, мы безошибочно определили бы не только время года, но и месяц — настолько точно переданы характерные именно для марта нюансы цвета и света в природе. Такая яркая синева в небе и в тенях бывает только в марте.

В картине нет людей, но открытая в доме дверь и стоящая у крыльца запряженная в сани лошадь говорят о незримом присутствии человека. Эти детали рожают чувство домашнего тепла и какого-то радостного ожидания, которое так естественно в первые ясные весенние дни для человека, стосковавшегося за зиму по теплу и солнцу.

Художник не только верно воспроизвел цветовое и свето-воздушное состояние мартовской природы, но и выразил настроение, которое оно вызывает у человека.

Чувство природы в пейзаже Левитана, ее лирика интимно-камерные. Небольшое пространство, ограниченное слева деревьями, справа стеной дома, выхватывает из мира природы ее маленький уголок, обжитый человеком. Человек и природа здесь соразмерны, они наедине друг с другом, ничто не нарушает их гармоничного единения: просыпается, насыщается светом и теплом природа, светло и тепло становится на душе у человека. Но лирический пейзаж мог приобретать у Левитана далеко не камерное звучание.

В его «Владимирке» (1892 г.) пространство огромно и ничем не ограничено. От переднего плана уходит вдаль, скрываясь на горизонте, разбитая проселочная дорога, по обеим ее сторонам стелются поля, вдали синее лес. Над этим простором нависло мрачное сизое небо с наползающими друг на друга тучами. Холодный серый день. Безлюдно. Только одинокая фигура странницы затерялась в этом просторе, подчеркивая его пустынную, неприятность.

Пейзаж с многоплановым пространством, с огромным небом, распластанной землей, уводящей взгляд куда-то в бесконечную даль дорогой, с сумрачным приглушенным колоритом, богатство цветовых оттенков которого приведено к единству холодноватыми серо-зеленым и се-

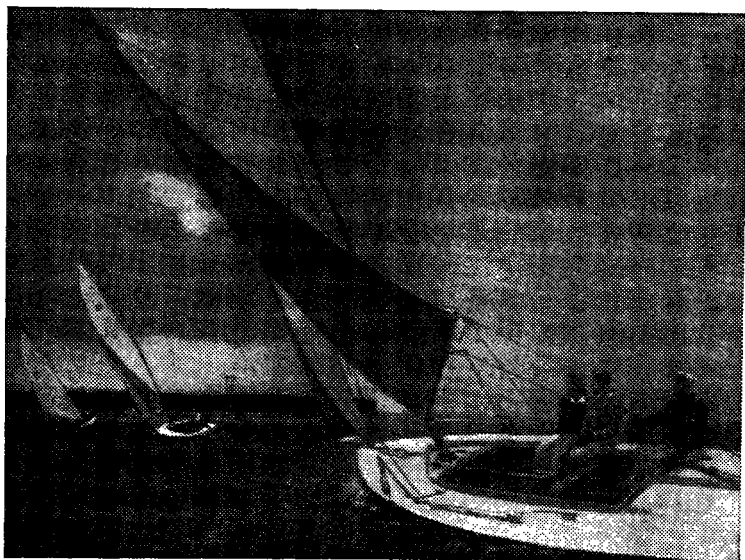


Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1870. Х. м. ГТГ

ро-голубоватым тонами, вселяет в нас чувство одиночества, заброшенности, тоски и тревоги. А если вспомнить, что изображенная здесь дорога — та, печально знаменитая Владимирка, по которой шли на каторгу, в Сибирь, ссылаемые царским правительством, и среди страдальцев, гремящих кандалами, многие были борцами за народное счастье, станет еще грустнее. Так пейзаж лирический, пейзаж настроения начинает звучать драматически, приобретает социальную окраску.

Хотя в основе всех лирических пейзажей лежит эмоциональное восприятие художником природы, сила и глубина эмоций, их окраска и характер у каждого мастера свои, в зависимости от его темперамента и мироощущения.

Русского живописца Ф. Васильева привлекала природа не в спокойном состоянии, а в те моменты, когда в ней все изменчиво, напряженно: подвигается буря, бушует ветер или после только что пронесшейся грозы и ливня начинает проясняться, свет борется с тьмой, а шум сменяется тишиной. Его волновала «драматическая» жизнь природы. В его пейзаже «Перед дождем» (1870 г.) все



Г. Г. Нисский. На взморье. 1946. Х. м. ГТГ

в движении. Грозовые темно-сизые тучи, песущие в себе тяжелую влагу, готовые вот-вот пролиться дождем, закрыли все небо; гонимые ветром, они наплывают друг на друга. Вырывающийся из-за туч солпечный свет выхватывает из тьмы и резко высветляет луг, отдельные кусты, зажигает кроны деревьев ярко-оранжевым тревожным пламенем. Сильные порывы ветра клонят огромные деревья, разметывают кусты, вспенивают воду в маленькой речушке. Она бурлит под утлым мостиком, по которому спешат, спасаясь от стремительно надвигающейся грозы, женщины. В природе идет борьба, и обычный неказистый сельский вид становится величественным. Бурное движение, в котором находятся все элементы композиции, контрасты света и тени, контрасты цвета, тревожат, волнуют. По силе эмоций, по пакалу чувств пейзаж Васильева романтичен.

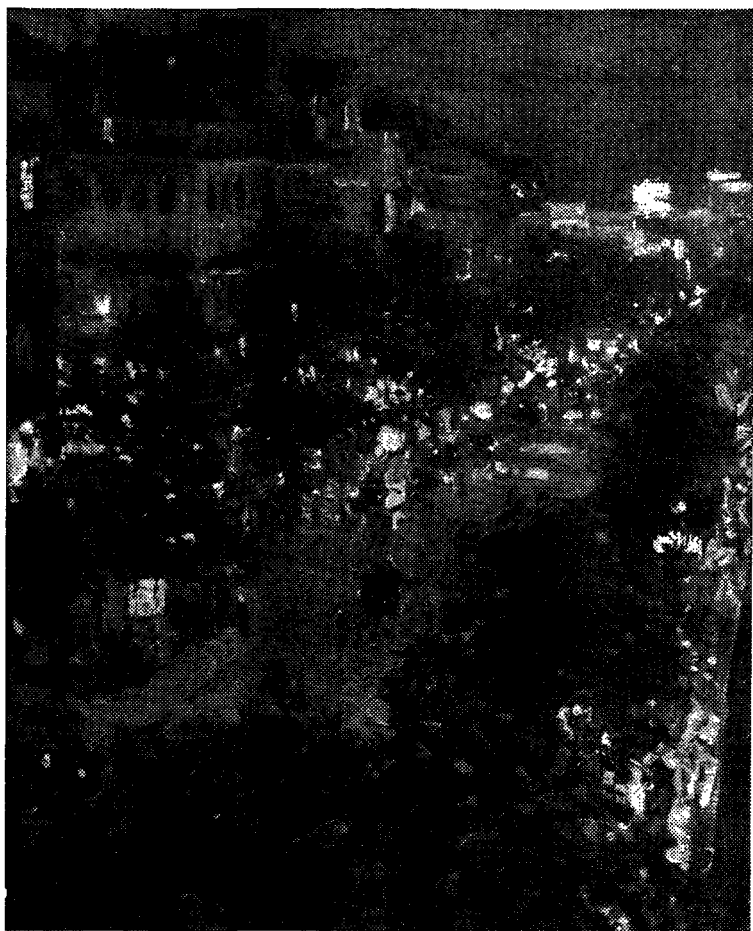
Пейзажист может не только передать состояние природы, не только выразить через природу свое настроение, но и дух своей эпохи. В пейзаже советского художника Г. Нисского «На взморье» (1946 г.) все полно движения:



Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Х. м. ГТГ

плывут тучи, волнуется море, вздымая волны, по волнам летит яхта, сильный ветер кренит ее, надувает паруса, и люди, управляющие яхтой, смело вступают в единоборство со стихией. Воспеваемые Нисским отвага, дерзновение, романтика, влекущие человека в беспредельные морские дали, как пельзя лучше отражали напряженную бурную жизнь нашей страны, восстанавливающей разрушенное войной народное хозяйство, когда вновь мореплаватели разведывали новые водные пути, исследователи открывали новые земли. И этого художник достиг не столько изображением конкретных примет времени, сколько художественно-образным построением картины — светлым колоритом, в котором значительное место отведено белому цвету, смелой динамичной композицией: срезанная рамой яхта на переднем плане, в центре парус, решительной диагональю пересекающий высокое небо и морскую даль.

Остановимся теперь на пейзаже, где объектом изображения является город. Пейзаж Ф. Алексеева «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794 г.)



К. А. К о р о в и н. Париж ночью. Итальянский бульвар. 1908. Х. м.
ГТГ

как будто документально-точный портрет Петербурга. Здесь все достоверно и узнаваемо: и Петропавловская крепость, и строгие фасады дворцов на другом берегу Невы, на них можно пересчитать колошны, балконы, окна — так тщательно выписаны все их архитектурные детали. Но художнику важна не только эта достоверность, но и облик города в его индивидуальной характеристике.

В четком ритме светлых фасадов дворцов, выстроившихся правильной шеренгой вдоль Невы и отражающихся в ее прозрачных водах, раскрывается сдержанная, величаво-спокойная красота новой столицы, где все подчинено строгому порядку и ясной гармонии. Порядок и гармония заключены и в самой композиции картины, построенной по законам классического искусства, где все элементы уравновешены. Выступающей слева на переднем плане темной стене крепости соответствует темное облако в верхней правой части. Эти два темных пятна как бы обрамляют широкую панораму Невы и Дворцовой набережной. Линия набережной образует строгую горизонталь, расчленяющую плоскость картины, но эта горизонталь чуть нарушается легким перспективным сокращением зданий, что создает иллюзию уходящего вдаль пространства. Голубовато-зеленая цветовая гамма прекрасно выражает чистоту огромных просторов воды и неба, ясный холодноватый свет, прозрачность, свежесть, даже влажность воздуха, и мы сразу узнаем атмосферу северного города. Образ Петербурга воссоздается не только точным воспроизведением его строений, их строгими ритмами, но и цветовой характеристикой.

Прекрасный город на картине Алексева, как подобает столице, полон жизни и энергии: на берегу люди заняты различными делами и работами, по реке снуют лодки, плывут галеры и плоты.

Целое столетие отделяет творчество Ф. Алексева от творчества К. Коровина, большого мастера городского пейзажа. Пейзаж К. Коровина «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908 г.) — это тоже образ столичного города, но как далек он от алексеевского Петербурга.

Коровин смотрит на город сверху — с балкона или мансарды дома. Париж простирается под ним. Вертикальный формат полотна дает возможность художнику показать высоту домов, протяженность бульвара и вместе с тем ограничить пространство, дать представление зрителю о тесной городской застройке.

Документальность, «портретность» деталей Коровина совершенно не интересует. Очень суммарно он пишет дома, которые определяют границы и направление улицы, перспективно сокращаясь и уходя в глубь картины. Их нельзя рассмотреть в частях, опознать, хотя в общих очертаниях они узнаются как типично парижские — с вы-

сокими крышами и мансардами (подобных не встретишь в других городах и странах). Главное для Коровина — общий облик и сама душа Парижа, его ритм и пульс — его жизнь, непохожая на жизнь других городов. Недаром художник изображает Париж ночью. Всегда многолюдный, запруженный транспортом, он еще больше оживает с наступлением темноты. В вечерние и ночные часы даже будничных дней Париж кажется праздничным, нарядным в сиянии фонарей, в огнях кафе, витрин магазинов. Атмосферу Парижа Коровин уловил и передал очень остро.

Художник пишет широко, свободно, нанося на холст краску плотными большими мазками быстрыми движениями кисти. На темные краски он накладывает светлые, отчего сами краски будто приходят в движение и заставляют жить, шелестеть и трепетать темную густую листву каштанов, мерцать разноцветные огоньки, двигаться экипажи и маленькие фигурки людей. Написанные обобщенно, без четких контуров и границ, отдельные элементы картины объединяются теплой коричнево-золотистой цветовой гаммой, оживленной вкрапливающимися в нее яркими цветами огней, и сплетаются в живописный хор, как бы наполняющий пейзаж не только движением, но и звуками. Глядя на картину Коровина, мы не только видим ночной Париж, но как будто слышим его шум. Это ощущение большого, живущего полной жизнью города достигнуто живописцем только цветовыми отношениями. Кажется, что Коровин не провел на холсте ни одной линии, но зато с несбывалой щедростью бросал на него краски, густые и сочные, ставовящиеся подвижными, объемными, загорающиеся светом, оживающие под его волшебной кистью.

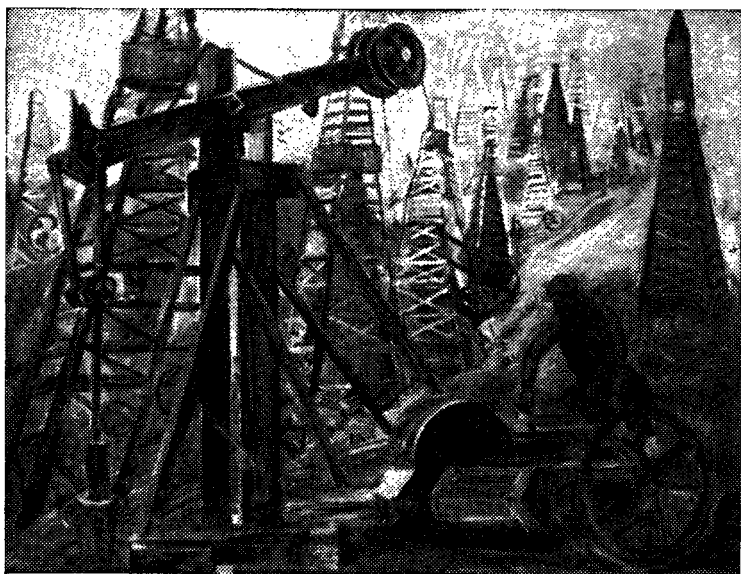
И еще один городской пейзаж, еще один образ столицы — образ новой социалистической Москвы в картине советского художника Ю. Пименова «Новая Москва» (1937 г.). Название полотна полностью выражает его содержание. Перед нами предстает новая советская Москва такой, какой она была в 30-е годы, когда она превращалась в город с широкими улицами и площадями, оживленными современными видами транспорта. В картине Пименова легко узнается центр столицы — Охотный ряд (теперь проспект Маркса) со зданиями Госплана и гостиницы «Москва», Дома Союзов, с входом в метро. Но не



Ю. И. Пименов. Новая Москва. 1937. Х. м. ГТГ

столько эта «портретность» создаст образ современной Москвы, сколько бодрый, стремительный ритм жизни ее улиц.

Если Алексеев наблюдал Петербург, его Дворцовую набережную несколько издалека, стоя на другом берегу реки, а Коровин видел жизнь одной из оживленных улиц Парижа сверху, находясь в одном из его домов, то Пименов вышел прямо на середину широкой магистрали и увлек за собой зрителя. Он прибегнул к своеобразному композиционному решению картины: на первом плане он поместил наполовину срезанную рамой открытую машину, за рулем которой сидит спиной к зрителю женщина. Художник, а вместе с ним и зритель, смотрящий на картину, ощущает себя пассажиром, мчащимся вместе с женщиной-водителем по Охотному ряду. При быстром движении глаз лишь бегло фиксирует проносящиеся мимо дома, прохожих, которые воспринимаются нечетко, расплывчато. Живописец, как бы вводя зрителя в уличное



П. В. Кузнецов. Баку. Бухта Ильича. 1932. Х. м.

движение, даст ему почувствовать стремительный ритм жизни большого современного города.

Фигура женщины не только композиционный элемент, вводящий зрителя в картину, это образ москвички — новой советской женщины, который так естественно сливается с образом Москвы 30-х годов. Мы не видим ее лица, но по всему ее облику узнаем женщину именно этих лет.

Москва у Пименова светлая, всепраздничная. Праздничность не только в красных транспарантах и развевающихся флагах, но и в цветах гвоздики на ветровом стекле машины, и в нарядном платье женщины, и во всем светлом легком колорите. Образ новой Москвы в картине Пименова созвучен образу столицы, воспетой советскими поэтами и композиторами 30-х годов. «Новая Москва» соединила в себе два вида живописи — городской пейзаж и жанровую картину.

В советском искусстве большое развитие получил пейзаж индустриальный. Наше искусство отражает жизнь во всей ее полноте, во всех ее проявлениях, и, конечно,

оно не может пройти мимо грандиозных строек, освоения недр, промышленных сооружений, которые на наших глазах изменяют лицо страны.

Индустриальный пейзаж возник уже в первые годы Советской власти, когда молодая страна, едва залечив раны после гражданской войны и разрухи, стала созидать, строить. Картина П. Кузнецова «Баку. Бухта Ильича» (1932 г.) — индустриальный пейзаж, воспевающий поднявшийся из раскаленных песков Прикаспия город нефтяников, один из объектов первых пятилеток. Художника, очевидно, захватили масштабы, огромность этого промышленного комплекса, его стремительный рост. Он был поражен грандиозностью легко возносящихся в небо ажурных нефтяных вышек, в сравнении с которыми человек, их творец, кажется крошечным.

И композиция картины именно это выражает. Выбрана высокая точка зрения: гигантские конструкции видятся сверху во весь их рост, уходящими далеко к линии горизонта. Однообразные вышки, выстраиваясь в шеренги, постепенно по мере удаления уменьшаясь в размерах, создают линейный ритм. Этот ритм направляет наш взгляд от первого плана к самому дальнему, дает ощущение пространства, громадности промышленной стройки. В этот строгий, энергичный, деловой ритм как бы мощным шагомдвигающихся по земле конструкций органично вплетается ритм цветовой. Он строит перспективу, пространство: насыщенные рыже-красные (вышки) и темно-фиолетовые (земля) цвета первого плана сменяются желто-оранжевыми тонами (пески пустыни) второго плана с вкраплением менее насыщенных красных (вышки, нефтяные баки), а затем переходят в золотисто-голубые цвета маленькой полоски далекого неба. Цвет в пейзаже Кузнецова не столько выявляет материальность, объемность форм, сколько выражает их напряженность, динамику. Он звучен, декоративен и одновременно эмоционален.

От рыже-красных, фиолетовых, золотисто-розовых тонов, на которых построен колорит картины, как бы исходит жаркий зной пустынных окрестностей Баку. Так выразительными лаконичными средствами — сочетанием немногих красок и строгим ритмом линий — художник воспроизводит своеобразную поэзию индустриального пейзажа.

В переводе с французского слово натюрморт буквально означает «мертвая натура». Но это название, конечно, условно, оно далеко не определяет всей сути и многообразия этого жанра. Натюрморт включает изображения всего богатства природного мира и мира вещей, окружающих человека. Это и то, что создано природой — растения, цветы, снедь (овощи, битая дичь, рыба, фрукты), и то, что сделано человеком — предметы домашней обстановки, орудия труда, книги, посуда, ткани и т. д.

При воспроизведении вещественного мира сказывается личное отношение к нему живописца. С одной стороны, объективная сущность вещи, выражаемая в ее форме, цвете, фактуре; с другой — индивидуальность художника, воспринимающего эту вещь. Обе эти стороны — объективная и субъективная — неразрывно переплетаются. Известный советский художник К. Петров-Водкин, прекрасный мастер жанра натюрморта, определил его так: «Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определение предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, в этом основное требование натюрморта. И в этом большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем*. В силу своего психического склада и мировосприятия художник именно так, под таким углом зрения, видит те или иные предметы и открывает перед нами их свойства и качества, которые могли бы быть не увидены, а следовательно, и не познаны нами.

В натюрморте художник выражает не только свое отношение к окружающему миру, но и свое чувство и понимание прекрасного. Через натюрморт мы можем познать духовный мир его автора.

К натюрморту обращаются мастера самых различных художественных взглядов и направлений. Остановимся на работах двух талантливых и очень разных русских художников К. Коровина и К. Петрова-Водкина.

Коровина захватывает чувственная красочность предметного мира, и он, наслаждаясь ею, спешит ее запечат-

* Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, с. 481.



К. А. Коровин. Рыбы, вино, фрукты. 1916. Х. м. ГТГ

леть. В натюрморте «Рыбы, вино и фрукты» (1916 г.) широкие, быстрые, как бы торопящиеся и в то же время положенные в определенном порядке мазки красок «вылепливают» написанных на связку блестящих, серебристых, отливающих перламутром рыб, разбросанные спелые розово-желто-красные яблоки, бутылку с густо-красным, мерцающим ярким пламенем вином. По сути, и густые тени, и яркий свет, высвечивающий упругую округлость яблок, и рефлексy — все это цветовые пятна, смело и артистично положенная краска. Форма предметов подчас теряет четкость, но она сама по себе не интересует художника. Он анализирует их цвет, усложненный, измененный и обогащенный под влиянием солнечного света и соседних предметов. Серебристый цвет рыбьей чешуи складывается из красок холодной гаммы: голубых, сиреневых, розовых; стекло бутылки прижимает на себя голубые, сине, розовые рефлексy и само бросает кругом золотые и красные рефлексy; тень от бутылки окрашивается проникающим сквозь вино солнечным лучом в золотисто-розовые тона. И все эти пятна цвета, то конт-



К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт. 1918. Х. м. ГРМ

растно-холодные (рыбы) и теплые (бутылка, яблоки), то мягкие, гармоничные (розовые тени и желто-красные яблоки), взаимно влияя друг на друга, образуют цветовое единство картины, ее сочный и звучный колорит. Кажется, что художник буквально упивается красочным богатством окружающего мира. Его восторженно-чувственное, чисто эмоциональное восприятие мира передается зрителю — от полотна Коровина исходит ощущение радости жизни.

В отличие от Коровина Петров-Водкин внимательно изучает и анализирует форму предмета. «В «Утреннем натюрморте» (1918 г.) он выбирает высокую точку зрения, которая позволяет ему видеть предметы наиболее полно и сверху, и сбоку. Предметы не загораживают друг друга. Каждый из них в какой-то степени самостоятелен и потому как-то особенно значителен. Их формы поражают удивительной пластической четкостью, конкретностью и чистотой. С такой же точностью выявлен материал, из которого они сделаны, его фактура: плотная, гладкая и теплая поверхность деревянного стола, блестящая метал-

лическая чайника-самовара, отражающая в себе, как в зеркале, яйцо, холодноватая матовость фарфорового блюдецка, прозрачность стакана, в гранях которого преломляется ложечка, нежная невесомость полевых цветов. Но такое скрупулезное изучение предметов в разных аспектах отнюдь не приводит к их изолированности, к натуралистической бездушности. Два основных тона — теплый золотисто-оранжевый и холодный зеленовато-голубой, перекликаясь в разных предметах (одно яйцо принимает на себя голубые рефлексy, другое — оранжевые, блестящие грани чайника отражают как синий, так и оранжевые цвета), образуют цветовую гамму, подчиняющую себе все изображенные предметы, их объединяющую. Цветовая гамма, построенная на сочетании дополнительных цветов — оранжево-желтого и синего (цвета, при сопоставлении усиливающие друг друга), одинаково чистых, определенных и звучных, наполняет картину утренней свежестью. В натюрморте Петрова-Водкина предметы не только демонстрируют совершенство и чистоту своих форм, свою самостоятельную ценность и красоту, но приобретают глубокий внутренний смысл, приоткрывают для нас мир художника, внешне строгого, сдержанного, а в душе тонко поэтического.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

Современному человеку непросто понять красоту древнерусской живописи, отделенной от настоящего времени несколькими столетиями. Ее своеобразие открывается не каждому и не сразу. Чтобы постичь ее, нужно внимательно вглядываться в совершенные произведения древнерусских мастеров, попытаться понять их отношение к миру, особенности живописной манеры. Тем не менее без знакомства с творчеством таких величайших художников прошлого, как Андрей Рублев, Феофан Грек, Дионисий, Симон Ушаков, невозможно до конца понять тот огромный путь, который прошло наше искусство.

Очень точно о восприятии древнерусской живописи писал один из крупнейших знатоков искусства, академик В. Н. Лазарев: «Широкая публика по-настоящему поняла эстетическую ценность иконы только в 1913 году, после московской Выставки древнерусского искусства, на которой фигурировало множество замечательных икон XV—

XVI веков. Как бы внезапно спала пелена, застилавшая подлинный лик русской живописи. Вместо темных, мрачных, покрытых толстым слоем олифы икон увидели прекраснейшие произведения искусства, которые могли бы оказать честь любому народу. Эти расчищенные иконы горели яркими, как самоцветные камни, красками, полыхали пламенем киновари, ласкали глаз топчайшими оттенками нежных розовых, фиолетовых и золотисто-желтых цветов, приковывали к себе внимание невиданной красотой белоснежных и голубых тонов. И сразу же стало очевидно, что это искусство не было ни аскетическим, ни суровым, ни фанатичным, что в нем ярко отразилось живое народное творчество, что оно перекликается своей просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью, что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений русского гения»*.

Уже в первые годы Советской власти партия и правительство уделяли большое внимание сохранению, всестороннему изучению и реставрации древнерусских памятников. 5 октября 1918 года был издан декрет Совнаркома «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины». Особое значение в этом деле имели личные указания основателя Советского государства В. И. Ленина. В 1918 году была образована Всероссийская реставрационная комиссия, очень много сделавшая для розыска и сохранения древнерусской живописи. Ныне миллионы любителей искусства в многочисленных музеях страны могут познакомиться с прекрасными творениями живописцев Древней Руси, находящимися под охраной нашего государства.

Истоки русской иконописи (в переводе с греческого «икона» — образ, изображение) восходят к X веку, когда Древняя Русь приняла христианство и в Киеве под руководством византийских художников русские мастера стали осваивать новое для них искусство.

Иконы писались на деревянных досках, специально обработанных, покрытых особым составом (левкасом), темперой — краской, разведенной на яичном желтке. Краски наносились на поверхность доски мелкими мазками, образовывавшими гладкую живописную поверхность. Краски

* Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М. 1970, с. 7.

не смешивались на палитре, а наносились на левкас в чистом виде, покрывая большие плоскости локальным цветом. Объем лиц создавался путем постепенного нанесения на основной более или менее красочный тон, так называемый санкирь, той же краски более светлого тона с добавлением белил. Такой прием назывался охрением (вохрением), так как в основном использовалась охра. Поверх охрения, чтобы подчеркнуть выступающие части, художники клали мазки белил — движки, пробела. Пробела и движки высветляли отдельные части ликов, фигур и в сочетании с более темной санкирью выявляли объем. Иногда при выявлении объема движки уступали место иному приему — мягкому и плавному переходу красок от темной к более светлой, так называемой плави.

Складки одежды, орнаменты, прически изображались линиями-штрихами, нанесенными поверх краски. Они были то мягкими, закругляющимися, то строгими, прямыми, то резко ломающимися, лежащими и параллельными вертикалями, и пучками, разбегающимися в стороны. Границы фигур и предметов четко очерчивались контурной линией. Все это создавало сложные линейные ритмы. Линейность — один из выразительных элементов живописного языка русской иконы.

В распоряжении древнерусских художников был сравнительно небольшой выбор красок: широко распространенная и любимая киноварь (красная), разных оттенков зеленая, белила, в большом количестве охры (от светло-желтой до темно-коричневой) и редкий, но очень ценимый голубой (голубец), получаемый из ляпис-лазури. Но мастера живописи умели извлекать из этого набора красок максимум художественной выразительности. Она достигалась звучностью, открытостью локального цвета. Цвет каждого предмета давался единым пятном, он не содержит оттенков (нет ни рефлексов, ни светотени). Древнерусский художник передает присущую данному предмету окраску, цвет, не подвергающийся изменениям под воздействием освещения, как бы подчеркивающий постоянную, неизменную сущность явления. Лики, волосы, одежда пишутся своим определенным цветом. В некоторых случаях этот цвет был традиционным, каноническим.

Цвет в иконах был в значительной мере символическим. Золото и пурпур символизировали царственность и, исходя из народных представлений, ассоциировались с сияни-

ем солнца, олицетворяли тепло, энергию, красоту; белый — признак чистоты; голубой цвет ассоциировался с небесной сферой.

Цвет в древнерусской живописи — одно из главных средств выражения ее содержания. И здесь на первое место выступают его эмоциональные и эстетические качества. Художник, учитывая требования канона и символику, так располагал цветовые пятна на плоскости, так их сочетал друг с другом, то мягко сопоставляя близкие по тону, то противопоставляя контрастные, что они начинали звучать в определенном эмоциональном ключе, создавая то ощущение покоя, ясности, то напряжения, неуспокоенности. Эмоциональность колористического строя икон действовала на чувства древнерусского человека, как действует и на нас, современных зрителей, которым чужда традиционность и подчас непонятна символика их цвета. Кроме того, цвета в древнерусской живописи создают такие сочетания и ритмы, которые наш глаз воспринимает как гармоничные, красивые, доставляющие нам наслаждение.

Иконописные композиции обычно немногословны — изображаются только самые необходимые фигуры и предметы. Тем больший смысл в них вкладывается, тем большее значение придается их выразительности. Так, немногими приметами обозначается среда, в которой происходит действие: природный пейзаж горками, одним деревом, городской пейзаж часто одним строением, интерьер какой-то одной деталью (троном, столом, балдахин), трапеза одной чашей и т. д.

Посредством поз и жестов, в значительной степени канонизированных, выражаются определенные эмоции, переживания, состояния персонажей. Склоненная поза, рука, подпирающая подбородок, означают скорбь; руки, поднятые вверх, заломленные над головой, — горе, отчаяние; руки, вытянутые вперед, распростертые перед грудью, — мольбу, обращение и т. д.

Многие элементы композиции имеют двойной смысл: прямой, обозначающий данный предмет, обстановку, и зашифрованный, символический; символически, как мы уже говорили, цвета одежд персонажей, символически их жесты, многие атрибуты.

Специфично в иконописи построение изображения на плоскости. Так как иконописец изображал не реальный мир, то он и не стремился достигнуть какой-либо иллюзии

окружающей человека жизненной среды — ее глубины, воздушности. Он давал только более или менее развернутое представление о среде и обстановке, в которой пребывает персонаж или совершается действие, иногда лишь намек на них. В иконе нет построения пространства в современном понимании — нет ни линейной, ни цветовой перспективы. Пространство уплощено. Фигуры чаще всего рисуются на более светлом по цвету фоне, который воспринимается по отношению к ним как бы на втором плане. В более повествовательно развернутых композициях над фигурами помещаются предметы, обозначающие среду, где совершается действие, — архитектурные строения, элементы пейзажа.

Непривычно для современного человека изображение на иконе предметов в так называемой обратной перспективе (термин, показывающий как бы искажение единственно правильной перспективы), при которой более удаленные, казалось бы, части предметов расширяются и предмет как бы разворачивается на зрителя, показывается одновременно с разных точек зрения на него и сбоку, и сверху. Благодаря подобному разностороннему показу предмет предстает перед зрителем не таким, каким он видится в определенный момент, с какой-либо точки зрения, а таким, какой он есть в своей сути. Этим способом древнерусский художник, сообщая зрителю наиболее полные сведения об изображаемом предмете, придавал ему большую значительность. Хотя в иконе важен каждый объект, но особо и подчеркнуто выделяется фигура главного персонажа. Она обычно помещается по центральной оси композиции в фас и отличается от второстепенных персонажей, хотя и стоящих рядом, большими размерами. Она, как правило, неподвижна, статична. Фигуры второстепенных персонажей чаще всего располагаются симметрично по обе стороны от нее, как бы подходящими или обращающимися к ней. Ракурс боковых фигур направляет наш взгляд к центральной фигуре, сосредоточивает именно на ней наше внимание. Все это как бы возвеличивает ее. Чтобы показать «божественность» не только главных персонажей, но и всех лиц и героев священного писания и их деяний, их отличие от всего земного, художник создает у зрителя впечатление «поземной» невесомости их фигур. Пропорции их удлинены, вытянуты, изящны, а потому кажутся легкими. Позем — условное обозначение зем-

ли в нижней части иконы, обычно темного коричневого или зеленого тона — служит не опорой, а лишь фоном для их ног, отчего фигуры не стоят и не ступают по «земле», а лишь легко касаются ее.

Своеобразно изображается в древнерусской живописи развитие действия во времени. На одной иконе могут быть представлены разновременные события. Разные стадии действия запечатлеваются в своей последовательности или в разных пространственных планах — друг над другом или рядом, в одном пространственном плане, отделяясь друг от друга архитектурными строениями или пейзажными деталями, и даже символически, совмещенными в одной фигуре (Иоанн Предтеча, держащий чашу с собственной отсеченной головой после совершения над ним казни).

Иконы, как правило, предназначались для церковных интерьеров, для обозрения их многими людьми с большого расстояния и с разных точек. Они должны были хорошо «прочитываться» издали. Их содержание должно было доходить до всех, их смысл должен быть всем понятен. Поэтому и выработался условно символический, лаконичный художественный язык иконописи, при котором каждая фигура с ее позой и жестом, в одежде определенного цвета, с определенным атрибутом, каждый предмет, обозначающий определенную среду, сразу узнавались, раскрывались в своей сути. Язык древнерусской живописи, откристаллизованный на протяжении многих веков и традиционно сохраняемый, был хорошо знаком и понятен средневековому человеку. Нам, современным зрителям, чтобы понимать иконопись, надо учитывать особенности ее художественного языка.

Казалось бы, каноническая тематика, заранее заданная форма иконописи должны были заключить и ее содержание в строгие узкие рамки. Но древнерусские мастера в канонических композициях умели выражать значительные исторические события и жизненные явления, глубокие мысли, общественные и эстетические идеалы своего времени. Хотя древнерусская иконопись находилась под влиянием господствующих классов феодального государства и официальной церкви, но создавалась она народными мастерами, которые привносили в нее свои вкусы, выражали в ней свои представления о правдивости и красоте. Иконы писались живописцами, художниками. И как бы ни были они скованы канонами, творче-

ская индивидуальность давала о себе знать, и тем ярче, чем талантливее был художник. Для современного зрителя в искусстве Древней Руси сказалась талантливость наших предков, особенность нашей древней культуры, самобытной, яркой, внесшей существенный вклад в общемировую средневековую культуру.

Древнерусская иконопись, несмотря на свою традиционность, была тесно связана с развитием общественной жизни страны и отражала, пусть не прямо, а в формах религиозных, веяния своей эпохи — политические и общественные идеи, нравственные и эстетические идеалы.

Жизнь Древней Руси была насыщена войнами. В XII веке приходилось без конца отражать набеги соседних племен, на протяжении XIV—XV веков бороться с иноземцами. Неудивительно, что в народе особенно ценились воинская доблесть, храбрость и сила. О богатырях, защищающих родную землю от недругов, слагались былины. Идеи патриотизма, идеалы доблести и мужества в иносказательной форме воплощались в иконописи в образах архангела Михаила — покровителя воинства, святых воинов Георгия, Дмитрия Солунского, Федора Стратилата.

Архангел Михаил на иконе XIV века, происходящей из Твери, представлен мужественным воином. На нем воинское одеяние — латы, кольчуга, плащ. Лик его с резко затемненными глазницами, со сдвинутыми бровями суров. В правой руке он держит выпутый из ножен и поднятый перед собой меч, как бы принося клятву. Нимб вокруг головы и огромные крылья свидетельствуют о его божественной принадлежности. Фигура архангела внешне неподвижна, статична. Это ощущение рождается фронтально изображенным ликом, помещенным строго по центральной оси композиции, симметрично обрамляющими его тяжелыми, неподвижными, поднятыми на уровень головы крыльями, спокойно спадающими вертикальными складками плаща. Но легкий изгиб фигуры, чуть выдвинутое вперед плечо и левое бедро, широко расставленные ноги, как бы делающие шаг, придают ей движение. Совмещение в этом образе двух противоположных начал — застылости и движения вызывает чувство напряженности. Воин как будто весь внутренне собран и готов к битве. Напряженно звучат и насыщенные, несколько сумрачные цвета: темно-вишневый, малиново-красный и переходящий в черноту зеленый.

Как воины, направляющиеся на защиту родных земель, изображены Борис и Глеб на иконе московской школы середины XIV века. Это уже не небожители, а исторические личности — сыновья великого князя Владимира, предательски убитые их братом Святополком и возведенные церковью в святые. Их культ широко почитался на Руси, их считали помощниками в ратных делах.

Красивые кони, на которых восседают князья (Борис на вороном, Глеб на гнедом), показаны в движении — их передние ноги легко касаются горок, а задние как бы падают над землей. Создается впечатление, что кони перепрыгивают через горки. Они скачут рядом, по гнедой конь чуть выступает вперед, рамой срезаются передняя нога одного коня и задняя другого. Этим приемом еще больше подчеркивается движение копей, дается понять, что их бег продолжается и за пределами рамы. И в то же время композиция строго уравновешена. Фигуры всадников занимают центр композиции, горки обрамляют их с двух сторон, замыкая условное пространство. Таким образом подчеркнутое движение коней никак не нарушает спокойно-устойчивое, замкнутое иконное изображение.

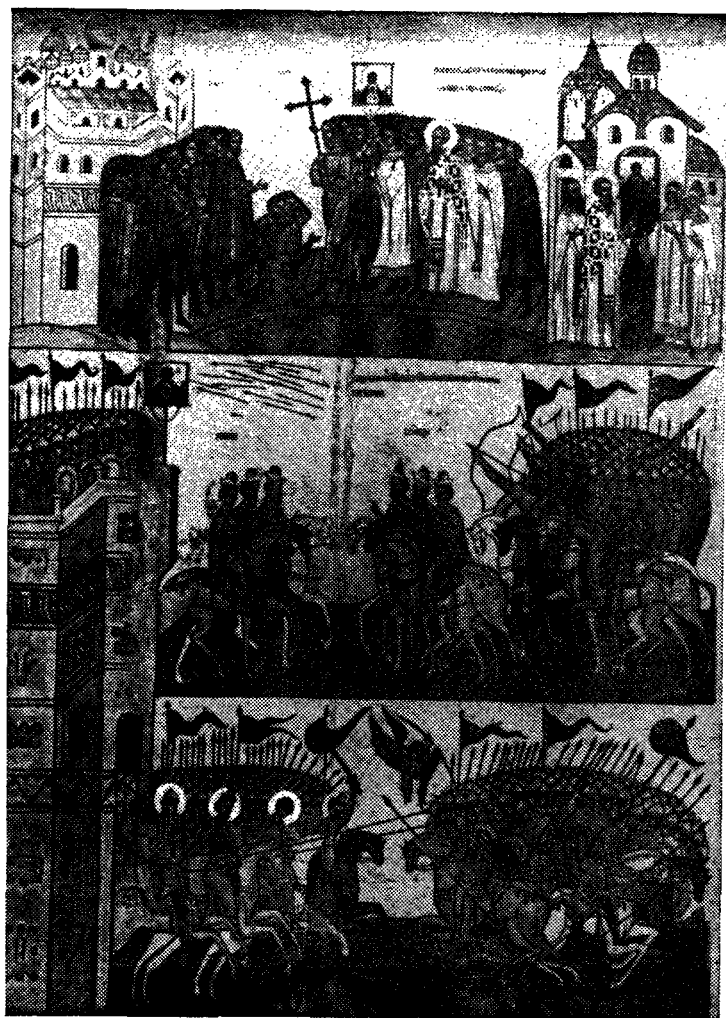
Величаво-спокойны и неподвижны фигуры князей. Только складки плаща за спиной Бориса да развевающиеся флажки на копьях свидетельствуют о том, что всадники движутся. Кони изображены в профиль, один паславаясь на другой и частично его закрывая, как бы в разных планах. Но лица князей представлены почти в фас, в легком трехчетвертном повороте друг к другу. Этим создается впечатление, что они ведут беседу, и одновременно утверждается их равенство и значительность.

Немного цвета изысканно и толко согласуются между собой: зеленовато-стальной кафтана и мягкий розово-красный плаща на Борисе, густо-вишневый и темно-изумрудный в одежде Глеба; иссиня-черный цвет вороного коня и буро-красный гнедого. Эти довольно густые цвета в свою очередь контрастно сочетаются с нежными, золотисто-зелеными горками и золотом фона.

Для средневекового человека вымысел и историческая правда неотделимы. Он не мыслил себе жизни природы и судьбы человека без вмешательства «божественных» сил. Поэтому исторические факты им самим расцвечивались чудесами, в которые он искренне верил, таково было свойство его мышления.



Икона «Борис и Глеб». Москва. XIV в. ГТГ



Икона «Битва новгородцев с суздальцами». Новгород. XV в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник

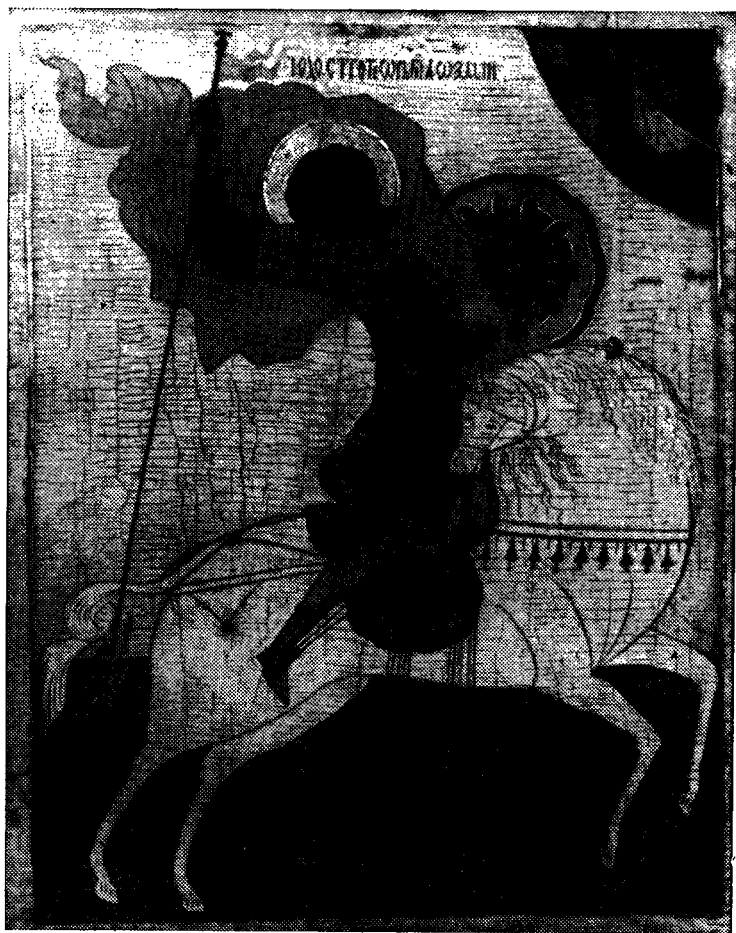
В повгородской иконе XV века «Битва повгородцев с суздальцами» рассказывается о подлинном историческом событии, происшедшем в 1169 году, когда суздальское войско во главе с Андреем Боголюбским осадило Новгород и новгородцы одержали над ним победу. Но и это подлинное событие в представлении древнерусского человека не могло обойтись без чуда. Оно превращалось в легенду, согласно которой новгородцы разбили суздальцев благодаря помощи иконы Знамения.

Разновременные эпизоды здесь изображены в трех ярусах, на которые по горизонтали разделена икона, и прочитываются последовательно, начиная с верхнего яруса. Там представлена сцена перенесения иконы Знамения из церкви Спаса на Ильине улице на Софийскую сторону в новгородский кремль. В среднем ярусе мы видим вооруженных повгородцев за кремлевской стеной, съезжающихся послов враждующих сторон и суздальскую конницу, начавшую обстрел новгородцев, — стрелы летят прямо на выставленную над кремлем икону.

В нижнем ярусе событие развивается дальше. Новгородцы принимают бой — их конница выезжает из кремлевских ворот навстречу суздальцам. И вот суздальцы терпят поражение, их ряды, стройные и сомкнутые в среднем ярусе, дрогнули, смешались, часть конницы уже повернула назад, кони топчут убитых. Этот последовательный изобразительный рассказ построен четко, в нем нет ничего лишнего, но и не упущено ничего важного. Он очень нагляден, хорошо «прочитывается».

Архитектура изображена скупо, условно, но достаточно точно, чтобы определить место действия. Очень убедительно благодаря четкому ритму движения коней представлены торжественно-спокойное шествие послов, сплоченно-сомкнутый строй суздальского войска в самом начале боя, а при помощи сбившихся ритмов коней — стремительный натиск новгородцев, смятение и бегство суздальцев. Простой прием размещения рядов воинов друг над другом и объединения их одним контуром дает ощущение их несчетного числа.

Все элементы изображения — архитектура, фигуры людей, животных — рисуются силуэтно на нейтральном фоне. Чистые краски — звонкая киноварь, светлые охры, яркая зеленая, которыми написаны фигуры, в сочетании с белым фоном звучат радостно, мажорно. И это оправдано



Икона «Чудо Георгия со змие». Новгород. Первая половина XV в.
ГТГ

сюжетом. Ведь икона, написанная новгородцем, посвященная одной из славных страниц истории его города, воспевала воинскую доблесть его жителей, их независимость. В XV веке, когда икона писалась и Новгород всеми силами пытался удержать свою независимость от Москвы, эта тема стала особенно популярной, так как напоминала

новгородцам об их былом могуществе и воодушевляла на борьбу с Москвой (теперь под суздальцами подразумевались москвичи).

Древнерусское искусство не только открывает для нас духовную жизнь наших предков, но на поздних этапах своего существования и их жизнь, бытовую, повседневную.

Иконопись, как мы уже говорили, была официальным искусством, служившим церкви. Но ее создателями были в большинстве своем мастера, вышедшие из народа. Они приносили в свои творения свой вкус, свое понимание прекрасного, подчас заметно отступая от канонизированных образцов, создавая произведения подлинно русские, в которых угадывались традиции исконного народного творчества, уходящие корнями в далекие языческие времена.

Самым любимым персонажем новгородской живописи был св. Георгий, считавшийся землеустроителем и храбрым защитником от злых сил и недругов. Его изображали чаще всего как бесстрашного воина, скачущего на коне и поражающего мечом змея. Этот образ получил название Георгия Победоносца, Георгия Змееборца, или «Чудо Георгия со змие».

Образ Георгия Победоносца, побеждающего страшного змея, в народном сознании перекликался с образом русского былинного богатыря, который тоже боролся с чудищем, олицетворяющим врагов русской земли. Ведь покая многоголового змея-горыныча, богатырь Добрыня Никитич освобождал томящихся в его полоне русских людей. Поэтому и стал христианский св. Георгий таким близким, понятным и любимым русским народом. Подобно сказочному богатырю, Георгий воспринимался русским человеком как защитник и покровитель слабых, как носитель добра и справедливости. Он наделался чертами, которыми в народном представлении должны были обладать подлинные герои: был молодым, красивым, сильным, бесстрашным. Красивы и нарядны должны были быть и его одежда, и его конь. В русской живописи был разработан канонический образ св. Георгия. Но как народные сказители, пересказывая былины и сказки, импровизировали и создавали каждый свой собственный вариант одного и того же сказания, так и новгородские художники, придерживаясь общей схемы сюжета Георгия-змееборца, изображали его по-разному, соответственно своему творческому темпераменту и вкусу.

На одних изображениях «чудо» Георгия воспроизводится обстоятельно, со всеми подробностями, с присутствием царевны, которую он освобождает от змея, и ее родителей, и именно как чудо, без каких-либо физических усилий. В других изображениях представлен кульминационный момент битвы Георгия со змеем. Иногда художника привлекает в этом сюжете не чудо, не страстность и динамизм битвы, не сила и храбрость героя, а возможность показать воина в парадном блеске, и тогда появляется идиллически-прекрасный образ нарядного юноши на нарядно убранном коне.

Прекрасный образ Георгия, побеждающего змея, был создан повгородским художником в первой половине XV века. Здесь Георгий представлен борющимся, в сильном движении, причем движение это очень своеобразно. Всадник не скачет вперед, настигая змея, а как бы подпрыгивает и кружится на месте, над извивающимся и ускользающим чудовищем, голова которого оказывается позади коня. Резко откинувшись назад, Георгий вонзает меч в раскрытую пасть змея. Это же движение повторяет конь, выгнув шею и повернув назад голову.

Очертания изогнувшейся фигуры Георгия, развевающегося плаща, круглого щита, упругая линия шеи и крупа коня образуют дугу, концы которой соединяются прямой линией копы, благодаря чему изображение, как отмечают некоторые искусствоведы, напоминает натянутый лук.

Такое построение придает композиции напряженность, динамизм, сливая всадника и коня в едином движении, и одновременно как бы уравнивает, замыкает это движение, не позволяя ему прорваться паружу. От этого изображение приобретает устойчивость, неизбежность.

Автор этой иконы, очевидно, был близок к народному искусству. Как и народным мастерам, ему присуще чувство декоративности, линейной и цветовой ритмичности, страсти к открытым, звучным цветам, к плоскостности, к бесхитростной нарядности и узорочью. Колорит этого произведения построен на противопоставлениях и сочетаниях немногих ярких цветов: желтого, белого, красного, зеленого. На светло-желтозолотистом (первоначально было золото) фоне загорается алый цвет плаща, а на его фоне вновь — желтый цвет нимба. Красный цвет неоднократно повторяется — в седле, в языке дракона, в сбруе



А. Рублев. Троица. Ок. 1411 г. ГТГ

коня. Ритмически повторяются и мягко, певуче круглящиеся линии, обрисовывающие коня и Георгия, щит, потник, седло.

Белый силуэт коня красиво смотрится на желтом фоне. Конь наряден. Его сбруя украшена разноцветными кистями, потник покрывает орнамент в виде дерева и солнца

по бокам — орнамент, так часто встречаемый в народных выпивках. Даже хвост коня витиевато закручен.

Узорочье, столь любимое русским человеком, пронизывает все изображение. Но вместе с тем орнамент дается с большим тактом и очень к месту: орнаментированы доспехи Георгия, сбруя коня. Щит Георгия украшен изображением солнца, которое встречается в русской народной резьбе по дереву, в выпивках и восходит к древним языческим культам.

Мы уже убедились, сколь разнообразны были творческие индивидуальности древнерусских художников, пробиравшиеся даже в строго канонизированном искусстве. К сожалению, все они для нас безымянны, неизвестны.

Но жил и работал в XV веке гениальный художник, чье творчество оставило блистательный след во всей древнерусской культуре и чье имя дошло до нас. Это Андрей Рублев.

XV век проходил в борьбе за объединение русских земель вокруг Москвы.росло национальное самосознание русских людей. Художественным летописцем этого периода жизни Руси и был Андрей Рублев. На его мировоззрение, несомненно, большое воздействие оказали патристические и гуманистические идеи той эпохи, одним из выразителей которых был Сергий Радонежский. Он принимал активное участие в политической жизни страны и сыграл значительную роль в подготовке Куликовской битвы. Попадая, как важно для Руси единство ее земель, он призывал князей к дружбе, к прекращению междоусобных распрей. Всемирно известная теперь икона «Троица» написана Андреем Рублевым, как свидетельствует дошедший до нас письменный источник, «в похвалу Сергию Радонежскому». Ее содержание сложно и многозначно. Оно не исчерпывается религиозными идеями. Оно значительно глубже и выражает идею, которая была очень важна для Руси того времени, времени освобождения от иноземной зависимости и формирования единого русского государства во главе с Москвой. Это идея всеобщего единения. Как отмечает В. Н. Лазарев, «в «Троице» оказалась воплощенной в совершенных художественных формах страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности и которые не были осуществимы в тогдашних исторических условиях. И поскольку мечта эта

была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела исключительную широту звучания».

Сюжетной основой произведения послужила легенда о том, как к старцу Аврааму и его жене Сарре явилось трое прекрасных юношей, которых они угощали, догадываясь, правда, что перед ними божество в трех лицах.

Мы, современные зрители, далекие от мировоззрения, символики и верований средневекового человека, ясно ощущаем молчаливое согласие, которое объединяет участников трапезы. Художник смог внешне простыми, по точно найденными и до совершенства отточенными средствами, как это всегда бывает в гениальном решении, донести до зрителя большое содержание, глубокие мысли и чувства. Рублев нашел, кажется, самое простое и мудрое для выражения идей единства, мира и согласия композиционное построение. Он подчинил изображение мотиву круга. И действительно, что может лучше выразить ощущение слитности, целостности, как не плавная непрерывность круга. Этот мотив развивается в мягких, плавных, как бы круглящихся линиях плеч, очертаниях слегка склоненных голов в нимбах, распахнутых за спинами крыльях.

Средний и левый ангелы жестами рук благословляют жертвенную чашу: один из них (бог-отец) вдохновляет сына на жертву во имя спасения человечества; другой (сын) покорно соглашается ее припить. Третий ангел — дух святой, тоже протягивая руку к чаше, утешает Христа в его жертвенном подвиге. Они безмолвствуют и как будто никак не общаются, даже не смотрят друг на друга, и тем не менее между ними царит полное согласие, доверие и понимание. Оно и в том, что руки всех троих простираются к символической жертвенной чаше, и в покорно склоненных головах, как бы в знак приятия и благословения жертвы, и в состоянии тихой, светлой грусти, возвышенно-поэтической погруженности в себя, в котором все трое пребывают. Их лица одухотворены, их облик лиричен.

Но Рублев делает их не только похожими, но и вписывает едва уловимые различия в их облик. Фигура среднего ангела чуть крупнее и, если можно так сказать, мужественнее, чем другие, его поза спокойна и непринужденна, линия контура удивительно плавна, лицо печально. Легкому склонению его головы вторит дерево. В облике левого ангела проступает некоторая сдержанность и строгость. Он

сидит прямо, почти не склоняя головы, и его выпрямленность подчеркивают вертикали возвышающихся над ним палат. В выражении лица с огромными глазами и сдвинутыми бровями проглядывает скорбь. Фигура правого ангела особенно хрупка и нежна, голова его низко склонена (ее наклон повторяет силуэт горки), а лицо задумчиво и кротко. Возвышенно-прекрасные и традиционные образы небожителей христианской религии у Андрея Рублева приобрели человечность, одухотворенность и поэтичность, которые делают их понятными и волнующе-притягательными для зрителя.

Идею покоя, согласия, внутренней гармонии развивает цвет. Золото крыльев ангелов служит как бы фоном для чистых, звонко-холодных цветов их одеяний: розовато-сиреневого, нежного зеленого, густо-вишневого и необыкновенно звонкого голубого, который в большей или меньшей степени звучит в одежде всех троих, символизируя их единство. Голубой цвет, звонкость которого усиливается контрастным по отношению к нему золотистым, доминирует в изображении. Он объединяет, подчиняет себе колористическую гамму, создает цветовое единство. Им определяется эмоциональный пафос произведения — впечатление покоя, ясности, гармонии. Как линейное построение иконы, основанное на мотиве круга, на варьирующихся кривых, которые разнообразятся игрой четких и строгих прямых линий (в очертаниях палат, в складках одежды и т. д.), образует музыкальные ритмы, сливающиеся в гармоническое звучание, так и цвета в своих сочетаниях как бы извлекают тихую, светлую музыку.

В этом творении Рублева ярко раскрылась индивидуальность художника лирического, поэтического склада, тонко чувствующего музыкальность линии и цвета. Великий талант Рублева впитал соки родной земли, ее краски, ее ароматы. Наверно, поэтому чистые, светлые, прозрачно-звонкие цвета его творения напоминают краски среднерусской природы с нежной зеленью лугов, с холодной сине-вой неба, с золотистым полем ржи и белизной берез.

Слово «графика» происходит от греческого *grapho*, что означает пишу, рисую. Основанием для графики является, как правило, бумага. На нее наносится изображение карандашом, углем, тушью (пером), сапгиной, то есть такими техническими средствами, которые воспроизводят не цвет, а линию или однотонное пятно. К графике, помимо рисунка в собственном смысле слова, относятся такие виды линейно-штрихового изображения, как гравюра на металле (офорт), гравюра на дереве (ксилография), гравюра на линолеуме (линогравюра), литография.

Специфическое средство художественного выражения в графике — однотонный рисунок. Это или линия, очерчивающая форму предмета на белой или загрунтованной плоскости листа, или темное пятно, образующее на листе бумаги сочетания темных и светлых поверхностей — светотень, при помощи которой передаются объем и пространство. Иногда в графике используется и цвет: рисунок подкрашивается цветными карандашами. Добавляется цвет в гравюру на дереве, в линогравюру, более широко цвет применяется в литографии.

Такие виды графики, как гравюра и литография, благодаря своей технологии и способности к тиражированию имеют разнообразное назначение. Графика не только рассчитана, как станковая живопись, на показ в музеях и на выставках, но и выступает как массовый агитационно-пропагандистский вид изобразительного искусства, распространяемый огромными тиражами (плакат).

Подобно живописи, произведения графики могут иметь самостоятельное значение. Это станковая графика. Но есть

графические произведения, тесно связанные с литературным текстом и составляющие с ним идейно-художественное единство. Одновременно они оформляют и украшают книгу, газету. Это книжные иллюстрации и журнально-газетная графика.

Мы ограничим наш рассказ графикой станковой и иллюстративной.

Станковой графике свойственны те же жанры, что и станковой живописи: портрет, пейзаж, натюрморт, сюжетные композиции, посвященные самым различным темам (историческим и бытовым). Однако графический материал и техника исполнения диктуют меньший по размеру, более камерный по сравнению с живописью характер изображения.

Чтобы не повторяться, не будем останавливаться специально на жанрах графики, а сосредоточим внимание на различных графических техниках, их специфике и выразительности, на использовании художественных возможностей этих техник разными мастерами в целях наиболее убедительного и глубокого раскрытия темы, образа.

РИСУНОК

Рисунок является основой всех видов изобразительного искусства. Без него не обходится ни живописец, ни скульптор, ни архитектор. В рисунке художники делают наброски и зарисовки с натуры, собирая материал для будущих картин и скульптур; в рисунке выполняются эскизы — композиции картин, скульптурных групп; архитекторы рисуют фасады, интерьеры, панорамы, разрезы создаваемых ими зданий. Помимо важнейшей, но все-таки вспомогательной роли на службе у других видов изобразительного искусства, рисунок занимает видное место как вполне самостоятельный род графического искусства. Эта техника менее всего трудоемкая, обходящаяся минимальным количеством материалов, изобразительных средств и обладающая тем не менее огромными возможностями как в непосредственном воспроизведении натуры, так и в создании ярких художественных образов.

Прекрасными рисовальщиками бывают не только художники-графики, но и живописцы, скульпторы. Некоторые из них не только используют рисунок для выполнения подготовительных этюдов и эскизов к живописным и



В. А. Серов. Портрет балерины Карсавиной. 1909. Б., кар. ГТГ

скульптурным работам, но и создают в рисунке самостоятельные произведения, вошедшие в сокровищницу русского графического искусства. Каждый из них по-своему применяет карандаш, уголь, тушь, извлекая из этих графических материалов максимум возможностей.

В. Серова увлекала выразительность чистой и гибкой линии, проводимой карандашом на белом листе бумаги. Иногда он сочетал сплошную, легко текущую линию с энергичной штриховкой. В карандашном портрете балерины Т. П. Карсавиной (1909 г.) певучая линия, то скользя легко и непрерывно, то прерываясь и исчезая, обрисовывает изящную фигуру артистки. Два-три штриха дают намек на легкое платье, облегающее гибкий стан. Свободно лежащиеся в разных направлениях, то прямые параллельные, то закручивающиеся штрихи воссоздают прическу. По контрасту с пышной прической особенно нежным и чистым рисуется профиль жемчужного лица, очерченный тонкой линией. И только легкая растушевка кладет тень на переносицу и на опущенное веко с бахромой ресниц, делающее грустно-задумчивым выражение лица. Этих немногих художественных средств оказалось достаточно, чтобы создать женственно-мягкий, одухотворенно-поэтический образ, образ не просто молодой красивой женщины, но именно актрисы и еще точнее балерины с ее чисто профессиональной грациозной элегантностью и изяществом.

Рисунок Серова отточен, не перегружен подробностями, в нем много воздуха, света, каждый штрих осмыслен и на своем месте, линия, проведенная и едва касаемая бумаги карандашом (или углем), и с сильным нажимом, всегда уверена и изящна.

Репин рисовал много и увлеченно. Как в живописи, так и в рисунке он более всего любил изображать человека. В человеке его интересовало все — и внешний облик, и манера держать себя, и душевный настрой. Репин умел наблюдать человека в жизни за привычными занятиями и тут же его запечатлевать. Но в этих рисунках он не штудировал натуру, исследуя ее строение и форму, а схватывал, утверждая страстно и непосредственно ее неповторимость и конкретность. И, как бы повинаясь самой натуре, рука художника направляла карандаш. Поэтому так разнообразны репинские приемы рисунка.

В домашней обстановке запечатлен Л. Н. Толстой на



И. Е. Репин. Л. Н. Толстой, пишущий за круглым столом в Ясной Поляне. 1891. Б., кар. ГТГ

рисунке 1891 года, исполненном углем на бумаге, — «Л. Н. Толстой, пишущий за круглым столом в Ясной Поляне». Он не замечает художника, весь ушел в работу. Мы отчетливо ощущаем огромное напряжение мысли — писатель самозабвенно, вдохновенно творит на наших глазах. Об этом красноречиво говорит и его поза, поза человека, который не думает, как он выглядит (писатель устроился у стола, заваленного бумагами, на ящике, подогнув под себя одну ногу, скривив другую), и энергичное движение пишущей руки, и сосредоточенно сдвинутые брови. В самом графическом языке наброска нет спокойной ясности.

Репин использует различные приемы рисунка. Короткие, как бы порывисто разбегающиеся штрихи выявляют форму широкой блузы, облегающей крепкую фигуру писателя. Совсем мелкие, легкие и беспорядочные штрихи рисуют пушистую бороду. Более темные штрихи с растушевкой лепят объем головы. Четкая линия очерчивает руки писателя. Длинные, энергичные штрихи, положенные разнообразно и свободно, то плотные и яркие, то легкие и светлые, воссоздают мебель, перспективу интерьера. Рисунок довольно многословен, но все подробности, воспроизводящие обстановку, вещи, не отвлекают от образа писателя. Они служат ему естественной средой.

Графические приемы Репина отражают его непосредственное восприятие натуры. Линия, штрих служат выражению не только формы, но и экспрессии.

В рисунках М. Врубеля царствуют линии и штрихи. Но они образуют не четкий и ясный контур, как у В. Серова, а сложнейшую систему переплетений: то тонкую и прозрачную, как паутина, то густую, плотную, запутанную и беспокойную, то прихотливо-орнаментальную. Часто штрих в рисунке Врубеля образует как бы плоскости, которые, пересекаясь под разными углами, выявляют предмет в пространстве. При этом форма предмета приобретает своеобразное чеканное гранение. По этим граненым объемам, по сложной системе переплетений линий узнается неповторимый почерк Врубеля-рисовальщика.

Врубель выработал свою собственную манеру рисунка. Штрих, линии у него приобретают декоративную, эстетическую ценность. И тем не менее они никогда не становятся самоцелью. Они воспроизводят не только зримую форму предмета, изменчивую, трепетную, красоту которой

Врубель чувствовал как никто другой. Они вскрывают внутреннюю жизнь натуры, заложенные в ней часто противоречивые, противоборствующие силы. Врубель любит натуру, но воспринимает ее и воспроизводит в рисунке не непосредственно-эмоционально, как Репин, а скорее аналитически, обнаруживая ее внутреннее строение, что вместе с тем не мешает ему и обобщать, творить художественный образ.

В «Портрете врача-психиатра Ф. А. Усольцева» (1904 г.) своеобразие врубельского видения натуры и манеры рисунка выступает очень отчетливо. Художник пристально всматривается в лицо доктора и как бы на наших глазах анализирует его форму. Мелкие штрихи строят четкий костяк лица с высоким лбом, прямым носом, большими, глубоко сидящими глазами, с нависшими надбровными дугами. Частые, своенравно закручивающиеся пружинящие штрихи, идущие в разных направлениях, сложнопереплетающиеся, образуют тяжелую массу кудрявых волос. Для Врубеля форма не неподвижна, она меняется, выражая внутреннюю жизнь образа. Показывая изменчивость лица Усольцева, Врубель сложной штриховкой расчленяет подбородок, разделяет усы, одна половина которых, сотканная мелкими первыми переплетениями линий, поднята кверху, а другая сплошной массой неожиданно свисает вниз. Этому же ощущению служат как бы пробегающие по ярко освещенной части лица тени и вспыхивающие светлые блики на затемненной его части, а их контраст придает лицу первую напряженность.

Самое выразительное в портрете Усольцева — это глаза. Врубель не только передает с анатомической точностью их форму, но и цвет. Мы видим белизну глазного яблока, светлую прозрачность радужной оболочки, блеск темного зрачка. Но главное — выражение глаз, их взгляд, всепроникающий, который выдает человека сложной и тонкой нервной организацией, живущего напряженной духовной жизнью. Очевидно, таким и был доктор Усольцев, человек трудной и самой гуманной профессии. Но таким еще видел его Врубель. Мироощущение самого художника, безусловно, отразилось в образе портретируемого, и прежде всего в его напряженности. Она пронизывает весь рисунок. Беспокойством охвачено не только лицо, оно дает себя знать даже в строгом костюме Усольцева — его аккуратно повязанный галстук сдвинут вбок, темный пиджак резко



М. А. Врубель. Портрет врача-психиатра Ф. А. Усольцева. 1904.
Б., кар. Частное собрание

контрастирует с ослепительно белым воротником рубашки. Наконец, нейтральный темный фон, сотканный из тысяч коротких черных штрихов, то потоком устремляющихся друг за другом, то громоздящихся, пересекающихся в разных направлениях, как бы перемещается, пульсирует.

Так возникает в рисунке не только портретное изображение со всеми индивидуальными особенностями модели и строением ее формы, но и психологический образ, в котором каждая деталь, каждая черточка, каждый штрих несут эмоциональную нагрузку, вытекают из его внутренней сущности.

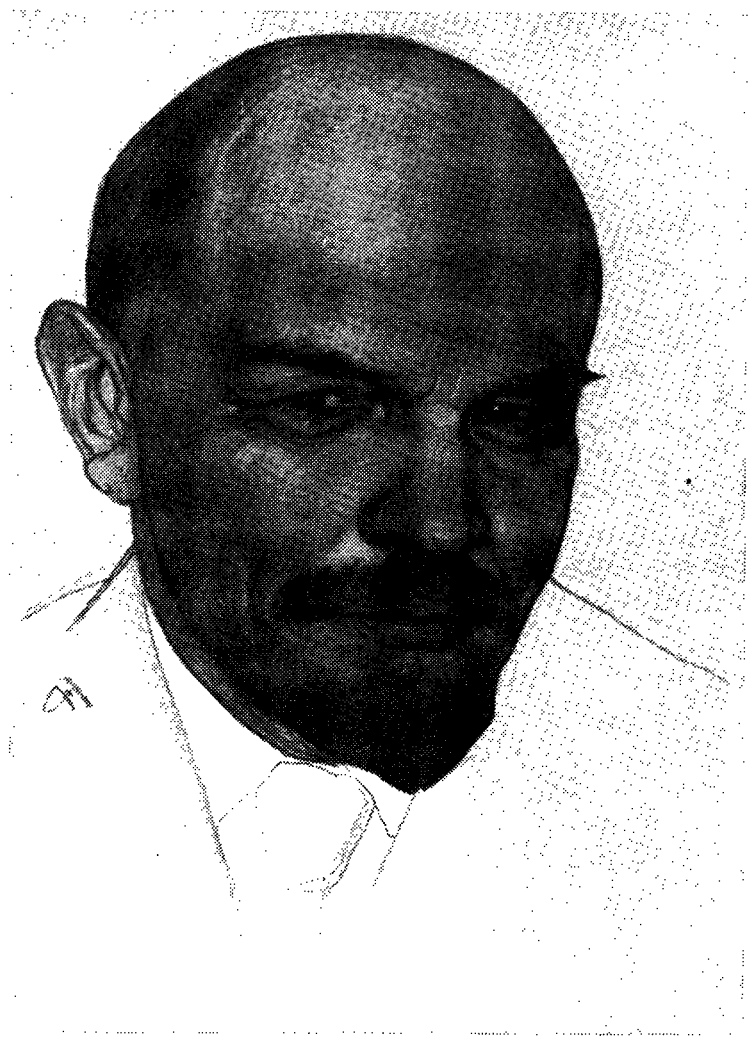
В портретных рисунках Н. Андреева угадывается рука скульптора — так они пластичны, так крепко в них «вылеплен» объем. В рисунке «В. И. Ленин», выполненном в смешанной технике угольного карандаша и сангины, уверенная контурная линия чеканит характерную форму головы с высоким крутым лбом. Штрихи разной длины, положенные в разных направлениях, выявляют выступающие и углубленные части, лепят форму. Тончайшая светотень довершает лепку объема.

Голова Ленина смотрится объемно, как скульптура. Теплые золотистые тона сангины придают лицу естественный цвет, белые точки — блики на темных глазах зажигают их ленинским живым огнем. В индивидуальных чертах В. И. Ленина художником сделан строгий отбор. Внимание заострено на человеческих качествах Владимира Ильича: спокойная мудрость, доброта, проникновенность чувствуются во внимательном взгляде, устремленном прямо на зрителя, в подчеркнутых выпуклостях лба отражается работа мысли. Это не просто портрет, а обобщенный образ вождя.

* * *

Большими художественно-выразительными возможностями обладает рисунок тушью. Тушью можно рисовать при помощи пера. Тогда тушь нанесется на бумагу в виде линий и штрихов. Но тушь можно разбавлять водой и рисовать ею с помощью кисти. В этом случае тушь накладывается на бумагу пятнами разной степени густоты.

Рисунок пером ближе к карандашной технике, хотя штрих, который дает перо, отличается от карандашного, обладая и некоторыми преимуществами, и недостатками



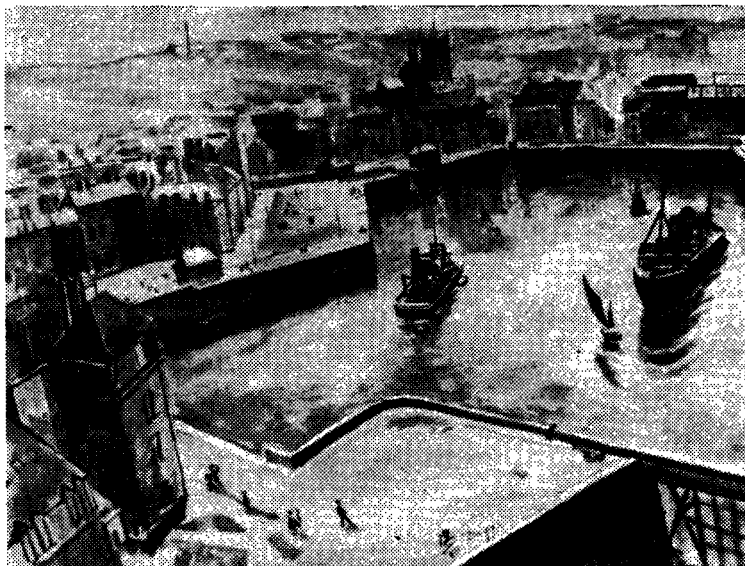
П. А. Андреев. В. И. Ленин. 1930—1932 гг. Б., кар., сангина



К. С. Петров-Водкин. Крыши. Рисунок к очерку «Самаркандия». 1923. Б., тушь, перо. Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

по сравнению с ним. Перовой штрих может одновременно быть и тонким, и ярким, четким, в то время как очень тонкая линия, проведенная карандашом, как правило, теряет силу цвета, яркость. Но с другой стороны, перовой штрих не столь мягок, гибок и пластичен, как карандашный. Поэтому перовой рисунок отличается от карандашного, их художественная выразительность достигается разными приемами.

Рисунок, выполненный тушью и кистью, приближается к акварели. В нем, как и в акварели, преобладают «живописные» построения объемов, пространства, то есть на



К. С. Петров-Водкин. Порт в Дъешпе. 1925. Б., разведенная тушь, кисть. ГТГ

первое место выступает не контур, определяющий границы объема, а тональность, создаваемая сочетанием темных и светлых пятен.

Любил рисовать тушью и пером известный советский художник и прекрасный рисовальщик К. Петров-Водкин. Длинная тонкая и яркая линия, дающая четкий контур объемов, неприпущенная штриховка из коротких параллельных линий, рисующая форму и поверхность предметов, блестяще применены им в рисунке «Крыши» к его очерку «Самаркандия» (1923 г.). Художник почти документально точно воспроизвел старый квартал Самарканда с узенькими улочками и типичными восточными домами. К. Петров-Водкин смотрит на дома сверху, и ему хорошо видно их строение: кубовидные объемы, плоские крыши, балконы, внутренние дворики с айванами. Ему видна и неторопливая жизнь обитателей этих домов.

Рисунок «Порт в Дъешпе» (1925 г.) Петров-Водкин выполнил в технике размытой туши кистью. Как и в упомянутых «Крышах», он выбрал точку зрения на город и порт

сверху. Но если в самаркандском рисунке она была сравнительно близкой от изображаемых объектов, что позволяло художнику рассмотреть в подробностях дома и их конструкцию, то на французский город Дьепп он смотрит издали и схватывает его в целом, замечая самое характерное в его облике: сложно изрезанный берег бухты с кораблями, группы домов вдоль набережных. Облик старого Самарканда в рисунке Петрова-Водкина складывается из материально-осязаемых объемов-домов, их деталей, булыжной мостовой, листвы деревьев, и их прекрасно выявляет четкий перовой штрих и линия. В образе Дьеппа главное значение приобретают не дома, не их материальность, а общая панорама города, свето-воздушная среда, его окружающая. И здесь как нельзя лучше подошла техника размытой туши. Сопоставление темных сплошных заливок туши с белыми плоскостями бумаги, мягкие, расплывающиеся по бумаге пятна туши, то более темные, то очень светлые, прозрачные, дают ощущение рассеянного света, воздушного марева, влажной дымки, которыми окутан приморский город.

ЭСТАМП

В графическом искусстве существенное место занимает эстамп (от франц. *estamper* — штамповать). Эстамп — художественное графическое произведение, представляющее собой отпечаток на бумаге с печатной формы, выполненный самим автором.

Материалом для печатной формы, на которую наносится изображение, может быть специальный камень. Эта графическая техника и сам отпечаток, полученный с такой формы, называется литографией. Эстампы печатаются с форм, на которых изображение награвировано (от франц. *graver* — вырезать), — это гравюры. Материалом для печатной формы гравюр служат дерево (гравюра на дереве), линолеум (линогравюра), металл — медь, цинк (офорт).

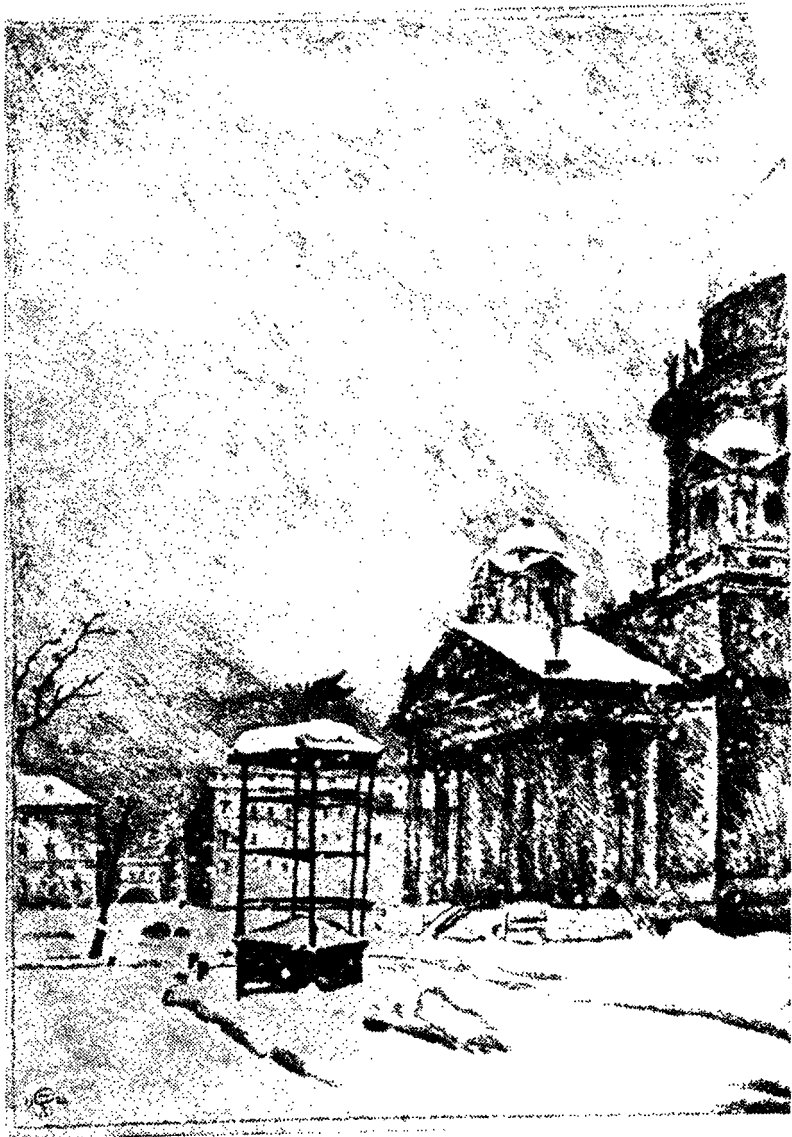
Техника гравирования заключается в следующем. На доску (деревянную, металлическую, на линолеум) сначала наносится (вырезается) изображение специальными для каждого вида гравюр инструментами. В деревянной продольной гравюре, где берется доска, распиленная вдоль волокна дерева (поэтому ее называют продольной), основ-

ным инструментом являются ножи разной формы и величины. В деревянной торцовой гравюре, выполняемой на досках, распиленных поперек волокон, применяются штихеля — узкие стальные стержни с режущим концом. В гравюре на металле (офорт) рисунок на металлической доске процарапывается специальными иглами, а затем протравливается кислотой. Отсюда происходит название гравюры на металле (от франц. eau-forte — азотная кислота, буквально — крепкая водка).

Затем на награвированные доски наносится краска. В деревянных досках и линолеуме краска покрывает возвышающиеся места, оставляя незаполненными, светлыми углубления, вырезанные ножом или штихелем. В металлических досках краска, наоборот, заполняет процарапанные иглами углубления, собственно штрихи. На приготовленную таким образом доску кладут лист бумаги и отпечатывают рисунок на станке или вручную путем притирания бумаги к печатной форме с помощью валика. В деревянной гравюре и линогравюре изображение оттискивается на бумагу с выступающих мест (так называемая высокая печать), в офорт изображение отпечатывается из углубленных мест (так называемая глубокая печать). В литографии оттиск производится с плоской ровной поверхности литографского камня, где краска удерживается лишь на штрихах, нанесенных литографским карандашом или тушью, и не закрашивает остальную поверхность камня благодаря ее особой химической обработке (так называемая плоская печать). Свойство материала, из которого сделана печатная форма, и характер получаемого на ней штриха определяют в значительной степени выразительные возможности того или иного вида гравюры и литографии.

ЛИТОГРАФИЯ

Самым простым и удобным материалом для воспроизведения на нем изображения является литографский камень — вид плотного известняка. На литографском камне рисуют, так же как и на бумаге, только специальными литографскими карандашами или тушью. Нанесенные на камень штрихи принимают на себя и удерживают печатную краску и не принимают воду. После нанесения на камень рисунка его травят специальной «вытравкой», отчего



М. В. Добужинский. Исаакий в метель. 1921. Литография



П. В. Кузнецов. Кишлак. Из серии «Туркестан». 1923. Лито-
графия

места камня, где нет штрихов, приобретают способность смачиваться водой и не принимать на себя печатную краску. Камень увлажняют водой и накатывают на него валиком печатную краску. Краска удержится только на штрихах, и они отпечатаются на бумаге — составят рисунок.

Отпечаток, полученный с литографского камня, непосредственно передает рисунок, нанесенный рукой художника. Поэтому литография способна воспроизводить и гибкую мягкую карандашную линию, и короткий плотный штрих, и растушевку, и сплошную заливку тушью. Следовательно, она способна использовать самые различные приемы графического черно-белого изображения — выявление формы как контурной линией, так и светотенью. При печатании с нескольких камней в литографии прекрасно передается и цвет. Таким образом, литография обладает огромными изобразительными возможностями. Ее способность точно передавать как рисунок черно-белый, так и цветной, а также легкость и быстрота размножения ее печатной формы дали возможность широко использовать литографию для репродукционной печати.

Художники-графики используют различные средства для достижения художественной выразительности.

В литографии М. Добужинского 1921 года «Исаакий в метель» образ заснеженного, морозного Ленинграда строится, с одной стороны, на динамике штрихов, с другой стороны — на полутонах. Штрихи ложатся в одном направлении — справа налево, сверху вниз и, пересекая лист по диагонали, как бы стремительно падают. То сгущаясь, то расступаясь и высвобождая место белым просветам, они дают полную иллюзию серого беспросветного зимнего неба, по которому сильные порывы ветра гонят тяжелые тучи и обрушивают на город снежный шквал. Хлопья снега ударяют о стены и колонны Исаакиевского собора, залепляя и застилая их. Неяркие короткие, слегка растушеванные штрихи, чередуясь с белыми просветами, дают не контраст черного и белого, а общую приглушенную тональность. Они «гасят» все «цвета», ослабляют освещенность. При обилии белого нет ощущения света, солнца. Снежная пелена окутывает здания, стирая их очертания, делая их какими-то призрачными.

В распоряжении советского художника П. Кузнецова, когда он создавал свою литографию «Кишлак» из серии 1923 года «Туркестан», тоже были лишь белый цвет бумаги и черная краска. Но он извлек из этих материалов иные выразительные возможности и создал художественный образ, полный противоположности образу в работе Добужинского. В литографии Кузнецова все построено на резком противопоставлении черного и белого. Яркие чер-



А. Ф. Пахомов. За водой. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления», 1941—1949. Литография.



А. Ф. Пахомов. В стационар. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». 1941—1949. Литография

ные контурные линии, густая штриховка четко строят геометрически правильные объемы восточных домов с глухими стенами и плоскими крышами, крепкие стволы чинар, несущих плотную шарообразную массу листвы. По соседству с заштрихованными, сильно затемненными местами участки, не тронутые штрихами, кажутся ослепительно яркими. От этого возникает почти физически осязаемое ощущение палящего южного солнца, пронизывающего густые кроны деревьев и высвечивающего места, куда оно непосредственно падает, оставляя на них тени от близлежащих предметов. Если в литографии Добужинского штрих стремителен, порывист, зыбок, то у Кузнецова он уверенно энергичен, крепок, спокоен. Его характер полностью соответствует формам, которые он лепит, — их неподвижности. Здесь как бы все остановилось, оцепенело под горячим солнцем: не шелхнутся деревья, дремлет ослик, неподвижны, как изваяния, сидящие женщины. Так немногими, но блестяще использованными художественными средствами Кузнецов передал атмосферу среднеазиатского селения в знойные полуденные часы.

В технике литографии многие советские художники выполняют большие графические серии — несколько сюжетных листов, объединенных одной темой. Такова серия литографий А. Пахомова «Ленинград в годы блокады и восстановления» (1941—1949 гг.), повествующая о тяжелых буднях окруженного фашистами, зажато в блокаде, но не сломленного, сражающегося и живущего города-героя.

ГРАВЮРА

Как и во всех остальных видах графического искусства, основными художественными средствами гравюры являются сочетания белого и черного, линия и штрих, пятно. Но сам характер штриха — его толщина, пластичность, подвижность — в значительной степени зависит от материала печатной формы, от доски, на которой режется изображение. Вырезая гравюру, художник вступает в непосредственный контакт с материалом, с одной стороны, преодолевая его сопротивление и подчиняясь его характеру, как бы приспособляясь к нему — с другой. Поэтому в гравюрах дает о себе знать материал. Он в какой-то степени определяет и диктует художественно-выразитель-

ные приемы, а следовательно, и своеобразие гравюры, ее отличие от других видов графики.

Правда, иногда чисто техническое мастерство гравера может быть направлено на то, чтобы подражать манере изображения других графических искусств, стирать различие между разными видами гравюр (например, довести штрих в деревянной торцовой гравюре до такой тонкости, чтобы он напоминал штрих в гравюре на металле). Подобные работы могут поражать высокой техничностью исполнения, но отнюдь не художественными достоинствами, ибо подражания, подделки под другие виды графики лишают гравюру ее оригинальной выразительности, ее собственного лица, которые придают ей естественные свойства материала.

Ксилография. Дерево, на котором режется гравюра, — материал, требующий для обработки усилий от художника. Оно пелегко подчиняется граверу и как бы само направляет художника в выборе изобразительных приемов. Особенно это относится к доскам продольного разреза, то есть к продольной гравюре — самой древней гравюрной технике.

Чтобы получить на оттиске черный штрих, его обрезают на доске ножом с двух сторон, то есть ограничивают углубленными белыми штрихами. Это трудоемко и сложно. И тем не менее приемы гравирования у талантливых мастеров продольной гравюры разнообразны.

Проще и легче оказалось гравировать торцовые доски в изобретенной значительно позже торцовой гравюре, что обогатило и расширило художественные возможности ксилографии. Штихелями различной формы можно вырезать на твердой поверхности доски толчайшие линии в разных направлениях, частой штриховкой передавать сложные тональные и цветовые отношения, освещенность, строить форму, объем, глубину и пространство не только при помощи черных, но и при помощи белых штрихов.

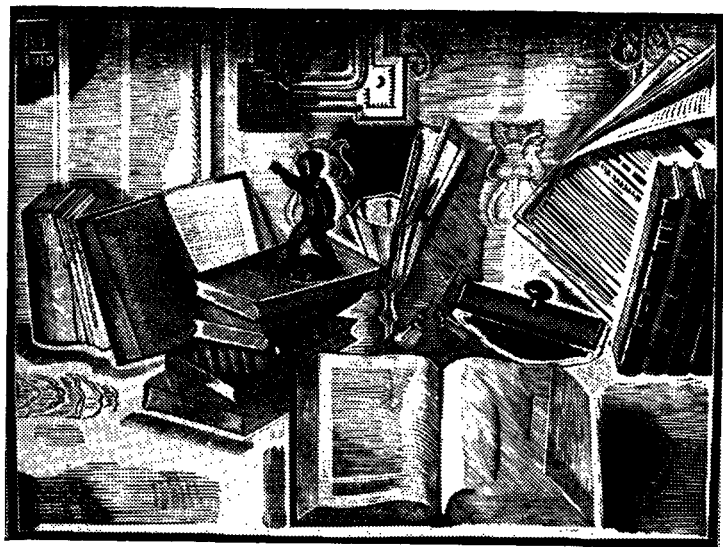
Подлинное искусство гравера заключается не только в том, чтобы освоить все приемы резания изображений на доске, но чтобы с их помощью извлекать из материала выразительные средства, в свою очередь помогающие создавать художественный образ — собственно произведение искусства. Художник, вырезая штихелем штрихи на доске, уже видит этот образ и как бы извлекает его из материала.

Гравирование — сложный творческий процесс, который, несмотря на свою трудоемкость, доставляет художнику подлинную радость. Об этом хорошо сказал известный советский гравер В. Фаворский: «Когда вы начинаете гравировать и сделали уже несколько штрихов, то ставите доску перед зеркалом, освещаете ее соответственно, и в темной поверхности доски вы угадываете, как бы видите и форму, вам нужную, и штрихи, которые вам нужно положить... Словом, это делает самый процесс гравировки увлекательным, и, когда ты сидишь и смотришь на темные места и угадываешь в них будущую форму, это ведет к насыщенности всего процесса творчества» *.

В. Фаворского по праву считают классиком советской ксилографии. Он возродил гравюру на дереве, поднял ее до уровня большого искусства, создал школу советских мастеров ксилографии. У Фаворского свой яркий и выразительный стиль. Он виртуозно владеет техникой гравирования, но он никогда не заглушает своей тонкой техничностью свойства самого дерева, а угадывает его красоту, выявляя ее и подчиняя своему замыслу. В гравюрах Фаворского чувствуется, что штрих, как бы он ни был тонок, не просто и легко нанесен на белую поверхность листа, а именно вырезан на твердой доске, на что потребовалось определенное усилие. Мастер преодолел сопротивление материала, но энергия, которую он при этом затратил, как бы отпечаталась в самом штрихе — твердом, четком. Отсюда проистекает классическая строгость и ясность графического языка Фаворского. Черный штрих — основной, преобладающий элемент изображения в его гравюрах. Белый штрих и пятно лишь дополняют, сопутствуют ему. Черный штрих строит форму, пространство, в сочетании с белым передает освещенность.

Фаворский любит окружающий человека мир в его конкретной предметности, вещественности и прекрасно изображает его средствами гравюры. Он не только воспроизводит осязаемо-объемно внешнюю форму предмета, но как бы обнажает ее внутреннюю суть, обнаруживая подчас поэзию в самых привычных, обыденных вещах. В гравюре 1919 года «Натюрморт» каждый предмет конкретен и значителен сам по себе. Почти физически осязаешь весомость аккуратно стоящих томов в добротных перепле-

* Книга о Владимире Фаворском. М., 1967, с. 235.



В. А. Фаворский. Патюрморт. 1919. Гравюра на дерево

тах, легкость листов бумаги, неустойчивость пресс-папье, прозрачность вазочки, тяжесть бронзовой статуэтки. И в то же время предметы не разобщены, их соединение на одном маленьком пространстве не случайно. Они необходимые и привычные атрибуты занятий человека умственного творческого труда, на них лежит печать его незримого присутствия. Связь человека с этими предметами придает им глубокий смысл, поэтому воспринимаются они не изолированно, а как единый вещественный мир, служащий человеку, им одухотворенный.

Зримое объединение предметов достигается их умелым размещением на листе. Они располагаются в небольшом пространстве, которое строится четкими планами: раскрытая книга — первый план; пресс-папье — второй план; третий план — вазочка с карандашами; стопка книг — четвертый план и т. д. В выделении этих планов применен чисто графический прием — паложение черного цвета на белый. Черный переплет книги накладывается на светлые обрезы лежащих в стопке книг, их темные контуры — на светлые страницы полураскрытой книги, ста-

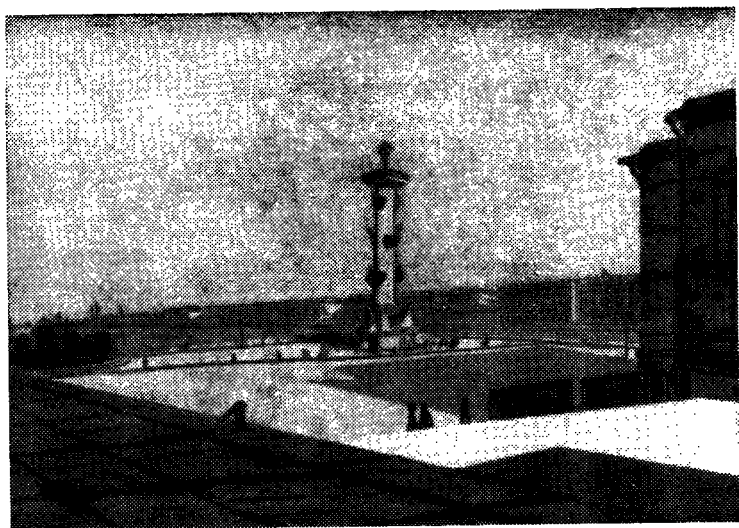
туэтка смотрится на фоне светлого орнамента стены и т. д. Такое наложение черного цвета на белый не только строит пространство, но и лепит объемы, в результате чего воспринимаются предметы и в их единстве, и как самостоятельные вещи.

В этой раппей гравюре Фаворский использует только строгий параллельный штрих, в основном черный. В более поздних произведениях он значительно обогащает приемы гравирования.

Фаворский мог гравировать не только крупные обобщенные формы и быть монументалистом. Он мог достигать в деревянной гравюре ювелирной тонкости и изящества, быть лириком, поэтом. Этот дар его раскрылся особенно ярко в иллюстрациях к литературным и поэтическим произведениям, о чем мы скажем позже.

В. Фаворский — мастер гравюры тоново-штриховой, где основным средством выражения является штрих, чутко передающий движения штихеля в руке гравера. Другой блестящий русский и советский гравер А. Остроумова-Лебедева работала совсем в иной манере — живописно-декоративной. Средствами художественного выражения ее гравюр были силуэт, линия, декоративное пятно. Эта манера как бы отрицает штрих. До Остроумовой-Лебедевой русская ксилография не знала цвета. Художница широко применяет цвет, печатая свои цветные гравюры с нескольких, трех-пяти досок (для каждого цвета режется своя доска).

Остроумова-Лебедева — мастер городского пейзажа. Она родилась в Петербурге, всю жизнь прожила в этом городе и очень его любила. Самые лучшие ее гравюры изображают Петербург (Петроград, Ленинград) и его окрестности. Торжественным предстает он в гравюре 1908 года «Петербург. Перспектива Невы». Художница выбрала, кажется, самое удачное, самое остро характерное для города место — Стрелку Васильевского острова, вид от Биржи. Зритель как бы стоит на ступенях Биржи, и в его поле зрения прежде всего попадает ростральная колонна — своеобразный символ Петербурга. Дальше простирается далеко уходящая панорама Невы и ее парадной набережной со стройными фасадами дворцов. Художница передала их спокойно-величавый ритм. Она уловила сам «дух» города — его мужественную, строгую и благородную красоту, которой чужды суетность и мелоч-



А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Перспектива Невы. 1908. Гравюра на дереве

ность. Четкая, симметрично-уравновешенная композиция (в самом центре — ростральная колонна, справа — темная масса здания, слева — пандус Биржи), обобщенные объемы, отсутствие каких-либо подробностей и деталей убедительно воспроизводят образ города.

В гравюре нет штрихов. Есть немногие, непрерывно текущие, как бы обобщенные линии («линия, в которую слиты многие линии. Линия как синтез, по полной силы и движения»*, — как говорила сама художница). Есть четкие силуэты объемов. Но главное здесь — цвет. Он лежит большими контрастными плоскостями: темно-коричневый пандус Биржи и часть здания на переднем плане, за ними светлая, ярко освещенная площадь Стрелки с падающей на нее огромной тенью дома, золотисто-песочная ростральная колонна и фасады дворцов, рисующиеся на серовато-голубом небе. Всего два-три цвета, но ими строятся и форма предметов, и петербургские просторы (Нева, огромное небо), и ощущение воздушной атмосферы север-

* Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974, т. I—II, с. 185.

ного города с мягким рассеянным светом и влажной дымкой, приглушающей краски.

Цвет обобщен, декоративен, отчего при всей своей живописности лист не похож ни на живопись маслом, ни на акварель, не исчезает ощущение плоскости листа бумаги, а выразительность пейзажа достигается не богатством красок и сложностью их сочетаний, а как раз их немногословием, ограниченностью. Именно в обобщенности, условной декоративности художественного языка Остроумова-Лебедева видела специфику, особую выразительность и красоту деревянной гравюры. «Меня увлекала краткость и сжатость гравюры. Я чувствовала в этом ее особую силу»*, — писала художница.

Гравюры Остроумовой-Лебедевой не требуют пристального рассматривания (как многие штриховые гравюры, в которых хочется любоваться мелкими, ювелирно выполненными деталями, тонкой и сложной игрой переплетающихся линий). Они хорошо смотрятся на расстоянии и как бы предназначены для украшения интерьера, являя собою новый в русском и советском искусстве созданный художницей вид гравюры — станковый эстамп больших форм. Недаром Остроумова-Лебедева характеризовала себя так: «Я была только гравером, но не графиком. Мне никогда не удавалось сделать так мою гравюру, даже самую маленькую, чтобы она лежала в книге, а не убегала прочь... Гравюра моя всегда имела собственное место — несла в себе свободу, свое самодовлеющее значение»**.

Линогравюра — самый молодой вид гравюры. Она появилась в конце XIX — начале XX века и очень быстро завоевала признание, что объясняется прежде всего легкостью и простотой ее выполнения по сравнению с другими видами гравюры.

Линолеум — материал не очень твердый, поэтому он легко режется и позволяет гравировать прямо с натуры, без предварительного рисунка, как бы рисовать резцом на податливо-мягкой поверхности.

Это дает возможность устанавливать как бы прямую связь движения человеческой руки, резца с материалом

* Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки, т. I—II, с. 184—185.

** Там же, с. 236—237.

и рождать непосредственно под ним пластическую изобразительную форму, таким образом достигая в изображении большей по сравнению с другими видами гравюры свежести.

Свойства материала определяют и характер изображения на линолеуме. На не очень твердой, рыхлой поверхности линолеума штрихи получаются не тонкие и частые, как в ксилографии, а более широкие и редкие, отчего формы становятся обобщеннее и изображение — лаконичнее. Гибкость, пластичность, укрупненность штриха дают линогравюре большую тонально-цветовую насыщенность, своеобразную «живописность» по сравнению с гравюрой на дереве. Пятна, нечастая штриховка, контурные линии воспроизводят цветовые и световые градации, черные и белые цвета в зависимости от их пространственного размещения звучат по-разному, производя впечатление различных цветов, их насыщенности и освещенности..

Линогравюры нередко бывают цветными, для чего используется столько «досок», сколько цветов будет в гравюре. Печать ведут цветными красками — литографскими, масляными, акварельными с соответствующими добавками.

На линолеуме можно резать композиции большого формата. Это определило основное применение линогравюры в качестве станкового эстампа, хотя она может использоваться в книжной и газетной иллюстрации.

Интересно использовал цвет в линогравюре советский художник В. Фалилеев. Его работа «Высокий мост» (1927 г.) по-настоящему живописна. По существу, здесь применены два цвета — синий и желтый, но в разных оттенках и насыщенности. Там, где синий сочетается с широким черным штрихом и пятном, он звучит глухо и тяжело-материально (высокие столбы и бревна деревянного моста, фигуры крестьян с косами в руках). Там, где синий цвет сочетается с желто-оранжевым или накладывается на него, он становится менее насыщенным, менее тяжелым и воспринимается как затененные места (берег с деревьями, деревенскими домиками, вода на переднем плане). Наконец, в небе синий цвет приобретает легкость и прозрачность и от темно-синего вверху, постепенно ослабевая, переходит к горизонту, а затем над горизонтом желтеет, как бы окрашиваясь последним светом заходящего солнца.



В. Д. Ф а л и л е е в. Высокий мост. 1927. Линогравюра



В. В. Воинов. Портрет брата. 1923. Линогравюра

Так же в грациях, в разной силе звучания и яркости выступает желтый цвет. В соединении с синим он дает рыже-зеленый тон (деревья, берег). Вода изображается широкими сплошными пятнами-заливками, то темно-зелеными, то светло-золотистыми, как бы песущими на себе отблеск заката. И только две фигуры крестьян, идущих по мосту, рисуются на фоне темно-синего неба ярко-оранжевыми пятнами.

Такое как будто бы лаконичное, по вместе с тем и богатое цветовое решение линогравюры делает изображение живописным, парадным и прекрасно передает не только состояние природы — наступающие сумерки, но и настроение, которое оно навевает, — торжественного покоя, тишины.

Совершенно иной принцип изображения в линогравюре другого советского графика В. Воинова «Портрет брата» (1923 г.). В качестве средств художественной выразительности мастер использует лишь предельно резкие контрасты сплошных укрупненных черных и белых пятен, почти без штриховки. Редкими штрихами, при этом тоже контрастно рисующимися — черные на белом, белые на черном, намечены лишь волосы. Нет никаких тональных переходов, только глубокий черный цвет и ослепительно белый. На фоне черного отчетливо выступают выпуклые части лица.

Офорт — гравюра на металле — имеет много разновидностей, так называемых манер, которые отличаются друг от друга приемами обработки печатной формы и средствами художественного выражения. Кроме классического офорта, где штрих протравливается кислотой, существует вид гравюры, где рисунок процарапывается только иглой без дальнейшего травления. Эта манера называется сухой иглой. Изображение на бумаге, получаемое при такой манере, обладает особенно сочным и глубоким штрихом. В гравюрах, выполненных в манере классического офорта и сухой иглы, главным средством выражения является линия, штрих.

Помимо этих штриховых манер, в офорте есть манеры тоновые. В них изображение создается не столько штрихами, сколько при тональными плоскостями, как в акватинте (от лат. aqua — вода и tinta — цвет), где рисунок напоминает акварель, или сплошными черными плоскостями, как в меццо-тинто (черная манера).



Г. С. Верейский. Вид в Марисбурге. 1939. Офорт

Есть такие офортные манеры, оттиски которых напоминают или рисунок кистью, или рисунок углем и карандашом. Очень часто мастер применяет одновременно несколько манер, что значительно обогащает и расширяет его выразительные возможности. Однако все эти виды офортной техники объединяют способ печати (глубокая печать) и художественно-выразительные возможности, характеризующие именно эту графическую технику, отличая ее от гравюра на дереве, линогравюры и литографии.

Изображение в офорте обладает большими тональными возможностями, глубиной штриха, живописностью. Это вызывается особенностями глубокой печати. Изображение на бумаге оттискивается из углубленной печатной формы под сильным давлением, поэтому штрих на бумаге приобретает заметный рельеф. В зависимости от глубины штрихов на бумагу переносится слой краски различной толщины, что дает тональную насыщенность.

На металлическую доску изображение наносят острой, подвижной офортной иглой без особого физического усилия и напряжения, подобно рисованию по бумаге карандашом или пером. Поэтому офорт очень тонко передает индивидуальный почерк художника и позволяет сохранить непосредственность и живость изображения.

Офорты Г. Верейского представляют наиболее классический вид этой техники (травленый штрих). Главным



И. И. Нивинский. Синие камни. Из цикла «Кавказское каприччио». 1924. Офорт

средством изображения, а подчас и единственным, в них выступает штрих. В листе «Вид в Мариенбурге» (1939 г.) штрихи, то сбегаящиеся вместе и образующие затененные места, то разбегающиеся в разные стороны, отстоящие далеко друг от друга так, что между ними возникают пробелы, дают иллюзию пушистых кроп деревьев, пронизанных светом и воздухом, спокойной, прозрачной глади воды, в которой отражаются их стволы и ветви. Непринужденность легких и быстрых штрихов приближает эстамп к перовому наброску, сделанному прямо с натуры, настолько живо он воспроизводит манеру рисования художника, сочетающую уверенную четкость и слегка небрежное изящество.

Один из основоположников советского офорта И. Нивинский сочетал в своих работах штриховую и топовую манеры, вводил и легкую цветовую подкраску, достигая острой выразительности. В листе «Синие камни» из офортного цикла 1924 года «Кавказское каприччио» длинные непрерывающиеся штрихи рисуют широкую панораму

Кавказа. Штрихи очень разные: мягкие, неровные, как бы слегка вибрирующие дают очертания гор, деревьев, дорог; штрихи прямые, редкие, негнущиеся расчерчивают квадраты пашен, четкую конструкцию дома и фигуру скачущего всадника на переднем плане. Мчащаяся лошадь и горец на ней с развевающейся за спиной буркой как бы вписаны резкими линиями в трапециевидную форму, расположенную по диагонали по отношению к дальнему плану гор; ее наклон вторит направлению горных склонов, отчего движение копы кажется стремительным, почти летящим. Весьма условная подкраска оправдана характером пейзажа и потому не уводит изображение от реальности, а приближает к ней.

Коричнево-желтый топ листа, местами сгущающийся до темно-бурого, местами светло-песочный, хорошо передает колорит горного каменистого пейзажа, легкая голубая подцветка гор дальнего плана — сверкающие снежные вершины, а густо-синяя частая сетка штрихов, сливающаяся в сплошное пятно, — звонкую синеву южного неба.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Теперь, когда мы кратко познакомились с видами и техниками графического искусства, обратимся к книжной иллюстрации — самому массовому жанру изобразительного искусства, в котором используются все графические техники.

Изобразительное искусство тесно связано с книгой с самых ее истоков. Уже средневековые рукописные книги часто сопровождались красочными картинками — миниатюрами, украшавшими их страницы и наглядно пояснявшими их содержание. С появлением печатной книги иллюстрация заняла еще более прочное место, ведь ее изготовление (как и изготовление самой книги) стало дешевле, гравированные иллюстрации печатались вместе с текстом. В наше время, когда полиграфия научилась точно воспроизводить на книжном листе изображения, выполненные различными способами и манерами, иллюстрированные издания получили самое широкое распространение.

Казалось бы все, что содержится в литературном произведении, все, о чем хотел рассказать писатель, читатель узнаёт из самого текста книги. И тем не менее мы часто

предпочитаем чисто текстовой книге книгу с иллюстрациями. Отчего это? Во-первых, иллюстрации делают книгу наряднее, красивее, ее приятно держать в руках, рассматривать. Во-вторых (и это, очевидно, важнее), иллюстрации помогают при чтении, они делают литературные образы зримыми, а потому более конкретными, живыми, запоминающимися. Русский художник А. Бенуа, сам превосходный книжный график, так писал о роли иллюстратора: «Художник, обладающий более ярким и чутким воображением (на то он и художник), а иногда и более строгим и пытливым отношением к данной теме, делится при чтении образами и способствует более сильному воздействию их на воображение, более прочному утверждению их в памяти» *.

Но для того чтобы художник имел право делиться с читателем образами, которые возникают у него при чтении книги, он должен прочесть ее правильно. А это значит, он должен не только разобраться в характере героев, в мотивах их поведения, не только понять отдельные мысли писателя, но понять содержание книги в целом, ее главную идею, во имя чего она написана. Тогда его образы будут соответствовать литературным, а иллюстрации помогать выявлению замысла писателя.

Иллюстратор не только должен владеть мастерством художника — изобразительными средствами, графической техникой и материалом, но и быть человеком большой эрудиции. Приступая к иллюстрированию литературного произведения, он должен хорошо изучить не только само произведение, но и ту эпоху, о которой в нем идет речь. Он должен знать культуру и быт людей того времени и той страны, где происходит действие, в каких домах они жили, какая обстановка их окружала, как они одевались. Ведь все это ему предстоит изображать. В то же время иллюстратор обязан помнить, что его искусство не вполне свободно, что оно идет вслед за писательской мыслью и поэтому должно находиться в гармонии с ней. «Художник становится в зависимость от другого творчества, и если обязан всецело подчиниться ему, то, во всяком случае, не должен забывать о необходимости сочетания своей работы с той, в которую он призван войти... Можно и не подчиняться, но тогда необходимо свою самостоятельность

* Александр Бенуа размышляет. М., 1968, с. 323.



А. Н. Бенуа. Иллюстрации к поэме А. Пушкина «Медный всадник». 1916—1922 гг. Б., акв., тушь, белила

настраивать в унисон с духом всей задачи» *, — писал о работе иллюстратора А. Бенуа.

Иллюстратор не раскроет перед читателем-зрителем подлинного содержания литературного произведения, если ограничится только пересказом в картинках сюжета, собственно фабулы. Когда же художник познает суть писательского творения, что даст ему возможность выбрать для иллюстрирования самые важные и нужные в понимании содержания моменты и сцены, когда его образы по психологической глубине будут адекватны литературным, тогда можно считать, что он справился с трудной задачей иллюстрирования книги.

Вот уже в течение многих лет советские издания поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» сопровождают иллюстрации, выполненные А. Бенуа в 1916—1922 годах в смешанной технике акварели, туши и белил. Теперь даже трудно представить себе поэму Пушкина с какими-либо другими иллюстрациями. Чтобы понять, почему иллюстрации Бенуа заняли такое прочное место рядом с гениальной поэмой, рассмотрим их подробно.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася...

Так начинается поэма Пушкин. И первый рисунок, открывающий иллюстративную сюиту Бенуа, изображает Петра на берегу Невы, принимающего решение о строительстве города. Затем следуют листы, рисующие картины жизни Петербурга пушкинского времени. Светлый тон, подцвечивающий рисунок, четкие и ясные линии, мягкий свет, спокойные ритмы заставляют эти листы звучать радостно и безмятежно. Как поэт во «Вступлении» к поэме, так и художник в рисунках слагает гимн воздвигнутой Петром столице, ее красоте и гармонии.

Но вот интонации поэта меняются, и он начинает печальное повествование: «Была ужасная пора...» Эти тревожные ноты подхватываются художником: в концовке к вступлению из вод Невы поднимается над городом коварное речное божество, предвещающее беду.

В иллюстрациях к первой части поэмы, в которой ра-

* Мастера искусства об искусстве, т. 7, с. 340.

зыгрывается трагедия, меняется почерк художника. Он становится беспокойным, напряженным: линии нервно ломаются, подцвечивающий рисунок тон становится мрачно-серым, появляются контрасты светлого и черного, света и тени.

В первом листе к этой части поэмы перед нами предстает Петербург, когда стихия только что начинала свое страшное дело:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной,
В своей постели беспокойной.

Город здесь еще строг и красив, его порядок не нарушен: на фоне светлых особняков четко рисуется темная изящная решетка пабережной. Но резкие порывы ветра раскачивают голые ветви деревьев, рвут одежду на редких прохожих, обрушивая на них косые струи дождя, а бурные черные воды реки вздымаются до самой мостовой. От этого становится неуютно, тревожно на душе. В следующих листах все объято смятением. Нева вышла из берегов, обрушилась на город.

И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен...

Здесь уже нет и намек на какой-либо порядок, царит полный хаос. Фигуры людей, предметы разбросаны бесформенными темными пятнами, из-за чего изображение становится дробным, неустойчивым. Все здесь движется, смещается со своих мест. Контурная линия как бы дрожит, ломается. Очертания зданий, предметов теряют ясность. И только памятник Петру I, впервые появляющийся в иллюстрациях, черным силуэтом грозно возвышается над свирепствующей стихией.

Драматизм нагнетается в рисунках ко второй части поэмы, где Евгений спешит к Параше. Композиции этих листов пронизаны беспокойными ритмами, движением, судорожным пагромождением предметов. Но, кажется, еще более драматичен лист, где внешне все спокойно. На пустынной площади перед подъездом здания, у которого стоят «львы сторожевые», ярко освещенные тревожным светом белой ночи, застыла съежившаяся от холода фигура Евгения. Огромность и пустыньность площади, строгие фасады зданий подчеркивают одиночество, бесприютность

и незащитность маленького человека. Он чужой в этом величественном холодном городе.

Драма достигает своей кульминации в самых последних иллюстрациях — в сценах, где больному воображению Евгения кажется, что монумент царю оживает, и Евгений в ужасе бежит по ночному городу, по Всадник неумолимо преследует несчастного безумца. Бенуа делает несколько листов со сценой «скакания» Всадника, показывая его с разных точек зрения, в разных ракурсах, отчего нагнетается ощущение какого-то фантастического кошмара.

Самый страшный — лист, в котором Всадник скачет прямо на зрителя, вздыбленный конь почти настигает отчаянно бегущего Евгения. Кажется, еще мгновение, и тяжелые копыта раздавят припадающую к земле жалкую фигурку — ее тень и огромная тень Всадника почти касаются друг друга. Черная туча, изгибающаяся подобно огромной змее, пересекает небо в направлении скачущего Всадника и его тени. Клубящиеся облака наполовину скрывают луну, но ее призрачный свет падает на мостовую, на лик Всадника.

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в выпине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Художник подцвечивает лист серо-синим тоном, местами с легким серебристо-розоватым оттенком, придающим ему и мрачную таинственность, и цветовую звонкость. Чеканному ритму и музыке пушкинских стихов соответствует композиционный строй иллюстрации Бенуа. Глядя на нее, как будто слышишь «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой».

Концовкой к поэме завершается цикл иллюстраций: о подножье Медного Всадника бьются волны, столбом взлетая к небу, хлещет дождь, но наперекор стихии неизбежно и гордо возвышается с властно поднятой рукой на вздыбленном коне тот, «чьей волей роковой под морем город основался».

Вот так, следуя за поэтом, художник проиллюстрировал поэму. Он не только передал стиль пушкинской эпохи, дух пушкинской поэзии, ее ясную логику, сочетающуюся с романтической приподнятостью, но он понял всю глубину мысли гениального поэта о столкновении личности с государством, о судьбе одного человека и судьбе

всего народа. Художник уловил и лейтмотив пушкинской поэмы: это Петербург — город многоликий, город пленительной, тонкой красоты и чопорно официальной холодности, город веселый, кипящий народной жизнью и бессердечно отворачивающийся от человеческой беды. Как бы развивая этот лейтмотив, Бенуа в своих иллюстрациях особенно сильно подчеркнул тему города. И здесь он не только идет за поэтом. Ему самому есть что сказать о Петербурге. Ведь это его родной город, который он, как и Пушкин, страстно любит. Художник не только хорошо знает город, но тонко чувствует его атмосферу. Наверно, поэтому он смог так великолепно графическим языком передать таинственный, непонятный, неумолимо притягивающий и одновременно пугающий свет белой ночи, на фоне которой разыгрывающиеся сцены приобретают особую эмоциональную окраску.

Сохраняя мысли поэта, Бенуа заостряет наиболее значительные и приглушает менее важные, с его точки зрения, моменты. Он не просто комментирует Пушкина, а, вдохновляясь образами его поэмы, творит образы иного искусства — в линиях и цвете. Они развивают его собственное отношение к теме, его мысли и переживания и существуют как бы параллельно пушкинским стихам. Этот параллелизм, равные права поэта и художника подчеркивались и самим расположением в книге иллюстраций, заключенных в скромные рамки.

А. Бенуа писал: «Бывают и такие иллюстраторы, которые на страницах книги пишут свои прозорливые комментарии, или которые слагают рядом с поэзией текста свои собственные поэмы. Они получают как бы лишь благословение на выступление от иллюстрируемого автора, в сущности же обладают независимой, полной и в себе заключенной творческой силой... И таким образом рождается два художественных произведения вместо одного, получается в одном переплете две книги двух авторов, отнюдь не мешающие друг другу, но и не исполняющие одна по отношению к другой служебной роли»*. Эти слова можно отнести к самому А. Бенуа.

Крупнейший советский гравер и талантливый иллюстратор В. Фаворский подходил к книге как к целостному организму, в котором текст, иллюстрации и все элементы

* Мастера искусства об искусстве, т. 7, с. 345.

оформления — переплет, форзац (лист бумаги, наклеенный одной половиной на внутреннюю сторону переплета), фронтиспис (страница, помещенная в разворот с титулом, с иллюстрацией или портретом писателя), титул (страница книги, где даны все подробные заголовочные данные — фамилия автора, название, год и место издания) тесно взаимосвязаны, выражают одну идею. Поэтому Фаворский выполнял не только иллюстрации к книге, но и все ее художественное оформление. Книга, им оформленная, становилась не просто иллюстрированной и украшенной гравюрами, а художественным произведением — зрительным и вещественным воплощением содержания литературного текста. Недаром Фаворского считают «книжным классиком», лучшим советским художником-книжником.

Фаворский глубоко и тонко анализировал литературное произведение не только в фабуле, но и во всей его художественной форме, которая, как он выражался, «пропизана содержанием». Он считал для иллюстратора и оформителя книги самым важным «ответить не только на сюжет, но и на стиль литературного произведения»*. Он чутко улавливал «монументальные ритмы» литературного текста, его стиль, выражающий собой «основные моменты мировоззрения» писателя.

Выразить в зрительных образах стиль литературного произведения, мироощущение писателя — задача очень сложная, доступная не всем иллюстраторам, так как эти понятия не столько усваиваются логикой сознания, сколько угадываются особым творческим чутьем. Фаворский обладал таким чутьем. Его книжные гравюры — и сюжетные иллюстрации, и все бессюжетные элементы книжного оформления (концовки, заставки, буквицы, переплет и т. д.) — являют собой как бы музыкальный ключ, определяющий тональность, в которой написано литературное произведение. Он умел найти изобразительно-пластическую форму, наглядно и зримо раскрывающую перед читателем исторический и географический фон и передающий внутренние ритмы, существующие как бы в подтексте и составляющие стиль произведения. Достигает художник этого средствами изобразительного искусства, которыми виртуозно владеет: решением пространства, от-

* Книга о Владимире Фаворском, с. 265.



В. А. Фаворский. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». 1950. Гравюра на дереве

попешнем человека, предмета к окружающему их пространству, построением формы, степенью ее обобщения.

Вершиной искусства Фаворского — художника книги стали его иллюстрации к «Слову о полку Игореве», выполненные в технике гравюры на дереве. Иллюстрации не буквально следуют за текстом, а передают сам дух, стиль этой гениальной древнерусской поэмы — ее эпическую широту и лиризм, драматическую взволнованность и светлый оптимизм, ее народную поэтическую образность. Эпичность «Слова...» особенно сильно выразилась в грандиозном охвате времени и пространства. Автор, повествуя о походе Игоря, размышляет о судьбе русской земли, вспо-



В. А. Фаворский. Титульный лист к книге «Слово о полку Игореве». 1950. Гравюра на дереве

минает походы других князей, переносит читателя из Новгорода-Северского то в Киев, в терем Святослава, то в земли Галицкие, к Ярославу Осмомыслу; события поэмы разворачиваются и в половецких степях, и на Дону, и в русском городе Путивле («девицы поют на Дунае, выются

голоса их через море до Киева»). Вся огромная Русь предстает перед мысленным взором автора.

И в иллюстрациях Фаворского возникают бескрайние просторы русской земли с ее полями, лесами, реками, нивами, откуда солнце льет свои лучи, как в сценах «Плача Ярославны», «Разговора Игоря с Донцом», «Возвращения Игоря в Киев». Пространство передается большим количеством планов и свето-воздушной средой при помощи огромного разнообразия штрихов.

Автор поэмы немногословен в описании битвы Игоревых войска с половцами, но как взволнованно, драматично звучит его голос, когда он говорит о ней: «Вот ветры, Стрибожьи внуки, веют с моря стрелами па храбрые полки Игоревы. Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля прикрывает... Дети бесовы кликом поля перегородили, а храбрые русичи перегородили червлеными щитами» *. Этот драматизм, накал страстей прекрасно чувствуется в большой разворотной иллюстрации, изображающей жаркую битву русских с половцами. Рубятся мечами и топорами, свистят стрелы, падают раненые и убитые, мчится конница половцев, вздымая пыль. И, как в поэме, природа в иллюстрациях чутко реагирует на людские деяния — на пеге клубятся тяжелые тучи, прорезаемые молнией, которые движутся как бы вместе с половецкой конницей на русские полки.

Природа в иллюстрациях Фаворского — типично русская, с холмистыми полями, с гладью рек, с развесистыми деревьями, высокими сочными травами. И, как в поэме, она одушевлена, как бы живет теми же чувствами, что и люди. Она беспокойна в сцене битвы, светла и широко паевна в сцене «Плача Ярославны», как папевен и сам плач.

В природе, в ее состоянии мы читаем думы героев. Ярославна взывает к ветру, Днепру, солнцу — и перед пей простирается широкая долина, залитая солнечными лучами, а встер клонит ветви деревьев. Именно пейзаж лирически окрашивает иллюстрации.

Как и устная народная поэзия, «Слово...» наполнено образами природы, животных и растений. Здесь и деревья, клонящиеся с тоской к земле, и трава, «пикнувшая от жалости», и свист звериный, и «волки, грозу подымаю-

* Слово о полку Игореве. Пер. Д. С. Лихачева. М., 1979, с. 64.

щие», и «лисицы брешущие», и всевозможные птицы, расцвет возвещающие, и сказочные превращения героя то в горностая, то в белого гоголя, то в сокола. Так же обильна, так же населена живыми тварями природа в иллюстрациях: и в больших разворотных, сюжетных, и в маленьких, разбросанных на полях, в заставках и концовках.

Фаворский так глубоко и тонко прочувствовал творение древнерусского автора, так сумел проникнуть в тот далекий мир, что в его гравюрах ожили наши предки с их переживаниями, а события, происшедшие с ними, предстали вполне реальными. Но жизненная правдивость героев, среды, их окружающей, выявлена в той мере, которая не убивает эпически-возвышенного, песенного строя иллюстраций, соответствующего духу и стилю поэмы. Этому служит пластическое решение. Автор «Слова...» скуп, но очень точен и меток в выборе слов, эпитетов, в кратких, но удивительно выразительных характеристиках героев. И в иллюстрациях Фаворского нет ничего лишнего, второстепенного. Каждый предмет, каждая деталь одинаково необходимы в композиции листа и служат выражению определенной мысли и настроения. Так, на фронтисписе, который рисует картину затмения перед походом Игоря, клопущиеся в разных направлениях от сильного ветра травы, настороженно поднявшийся на задние лапки суслик, пестройпо, в смятении проносящиеся по небу птицы, воющие вдали волки, ржущий конь как нельзя лучше передают ощущение тревоги, надвигающейся опасности. А спокойно-уверенная поза воина, положившего руку на седло и сжимающего копьё, говорит о его решимости вопреки грозным предзнаменованиям выступить в поход. Как выразителем и красноречив жест рук Ярославны, «плачущей» на городской стене. В нем есть и что-то трогательное, просящее и одновременно властное — ведь она не только молит, но и заклинает силы природы помочь ее мужу.

Содержание героической поэмы, пронизанной любовью к Родине — болью за ее поражения и светлой надеждой и верой в ее свободу, Фаворский раскрывает не только в сюжетных иллюстрациях, но и в маленьких заставках, в рисунках на полях книги, на форзаце, на фронтисписе. Русские простоволосые женщины, заламывающие в отчаянии руки на фоне объятых пламенем города, гнувшиеся как бы от горя деревца, — это плач по поруганной русской

земле. Русские воины, незыблемо стоящие сплоченной группой под ударами вражеских стрел, наступающие и разящие отступающих половцев, — это песнь мужеству и храбрости русских людей, защищающих Родину. Таким образом, эти изображения не только элементы конструкции и украшения книги. Они несут смысловую, эмоциональную нагрузку, вводят читателя в повествование, настраивают его на определенный лад. И наоборот, большие сюжетные иллюстрации в тексте не только ведут рассказ о героях и их поступках, но одновременно украшают книжную страницу. Иллюстрации обрамлены орнаментом, тонко, с большим вкусом стилизованным под древнерусские буквицы и напечатанным в две краски — черной и красной. Эти нарядные рамки и просто украшают страницу, и выполняют важную конструктивную роль. Они, с одной стороны, отграничивают сюжетно-повествовательное пространственное изображение от остальной части книжного листа, давая нам возможность сосредоточиться на нем. Но вместе с тем, представляя собой плоский орнамент, рамки накрепко привязывают иллюстрацию к странице, делают ее неотъемлемой частью данной книги.

Иллюстрации — и большие в тексте, и маленькие на полях — не только по смыслу согласуются с текстом, но и хорошо увязываются с ним зрительно. Этому в значительной степени способствуют материал и техника их выполнения — гравюра на дереве. Ее изобразительный язык — строгие черные штрихи и пятно на белой плоскости — близок и родствен искусству шрифта, основному средству воспроизведения слова. Так талантливо Фаворский применил мастерство гравера в сложном искусстве иллюстрирования и оформления книги.

Скульптура в отличие от живописи и графики создает не иллюзию объемов, пространства, света, а реальный объем — трехмерную форму, живущую в реальном пространстве. Термин «скульптура» происходит от латинского слова *sculptere* — высекать, вырезать. Употребляется также применительно к скульптуре термин «пластика», что означает лепить.

Скульптура может быть полнообъемной, то есть обозреваемой со всех сторон, тогда она называется *круглой*. Но изображение в скульптуре может создаваться и неполной объемной формой, частично выступающей над плоскостью. Этот вид скульптуры называется *рельефом*. Он имеет разновидности: низкий рельеф — *барельеф*, в котором фигуры и предметы выступают над плоскостью не более чем на половину своего объема; высокий рельеф — *горельеф*, где изображение значительно возвышается над плоскостью, а иногда лишь касается его. Рельеф может передавать иллюзию перспективного пространства, сюжет в развитии действия.

Скульптор вылепливает объем из глины, отликает в бронзе, вырезает из дерева, высекает из камня. Эти материалы обладают различными свойствами и, следовательно, разными художественно-выразительными возможностями.

Глина мягка, податлива и послушна в руках скульптора. Ею можно передать детальные подробности в строении объема, его поверхности. При работе с глиной скульптор нарацивает объем, накладывая постепенно материал на основу — каркас. Глина — материал непрочный и по-

этому служит, как правило, лишь для создания формы, с которой отливается подлинное произведение в металле, чаще всего в бронзе. При этом бронза сохраняет все детали и подробности, вылепленные в глине, доносит до зрителя даже следы касания пальцев скульптора — его индивидуальный почерк. Вместе с тем прочекапная бронза позволяет получить поверхность формы большой плотности и крепости.

Дерево, мрамор и особенно гранит, обладающие большой твердостью, требуют при их обработке от мастера значительных физических усилий, так как здесь скульптор постепенно извлекает форму из материала, как бы высвобождая ее из плена. Побеждая, подчиняя своей воле эти твердые сопротивляющиеся материалы, скульптор способен довести поверхность формы до такой чистоты и тонкости, что она начинает как бы оживать, дышать.

Твердые материалы, используемые для скульптуры, имеют большие различия в своей структуре, влияющие на возможности их обработки и на характер формы. Мелкая зернистая фактура мрамора позволяет извлечь из него формы довольно легкие, изящные, богатые деталями, тонкие в переходах, а кристаллическая структура гранита — только формы крупные, лишенные каких-либо мелких деталей. От таких качеств древесины, как колкость, твердость, вязкость, зависит характер поверхности скульптурных форм, выполненных из разных пород дерева. Твердая и гладкая древесина позволяет добиваться гладко-полированной, почти мраморной поверхности, чего нельзя достигнуть в дереве слонстой породы.

Пластичность объема, фактура его поверхности, насыщенность массы — ощущение ее тяжести или легкости, взаимосвязь трехмерной формы и пространства — вот те немногие средства художественной выразительности, которыми располагает скульптор. Цвет в скульптуре применяется условно и ограничено. Такие средства выразительности сужают круг явлений, который может отобразить скульптура. Воспроизведение пейзажа с воздухом, светом, красками окружающей человека природной и бытовой среды ей недоступно. Природа может быть отражена в круглой скульптуре очень условно (дерево, растение), более развернуто в рельефе. Человек, по существу, главный объект ее изображения. «Образ человеческий — это тот язык, которым скульптор передает народу

свои мысли»*, — писала талантливый советский скульптор В. Мухина. И здесь обнаруживаются огромные возможности и преимущества скульптуры перед другими видами родственных ей изобразительных искусств.

Человек в скульптуре предстает перед нами емко, осязаемо, что значительно повышает эмоциональность восприятия художественного образа.

На примере произведений живописи и графики мы знаем, как много может сказать человеческое лицо. Очень выразительны и человеческое тело, его движения, пластика, лучше и полнее всего воспроизводимые скульптурой. В пластике и движении тела выявляются не только характер, темперамент человека, но и его сила, физическая и нравственная красота, недаром с древнейших времен народы прославляли и увековечивали эти человеческие достоинства именно в скульптуре.

Само по себе тело человека и его движения так выразительны, красноречивы, а трактовка их разными художниками может быть так индивидуально многообразна, что посредством скульптуры можно воспроизвести не только конкретную индивидуальность и не только обобщенный человеческий тип, но создать образы, раскрывающие сложные темы, неоднозначные понятия и отвлеченные идеи, которые могут быть выражены только инсказательно — через символ или аллегория.

Круглая скульптура не может о чем-то подробно повествовать, ей чуждо описательство, и ее форма, компактная, единая, живущая в реальном пространстве, воспринимается целостно. Эта особенность скульптуры, а также возможность ее выполнения в прочных материалах и в больших размерах позволили ей выйти на улицы и площади, стать одним из самых действенных и массовых видов искусств.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА. ПАМЯТНИК

Скульптура, помещаемая на улицах и площадях города, обращается к широким народным массам и несет в себе большое общественное содержание, глубокие идеи. Ее принято называть монументальной. Она увековечива-

* Мухина. Литературно-критическое наследие. М., 1960, т. I, с. 76.

ет, прославляет исторические события или изображенного человека, утверждает идеал времени. Вот почему она не может быть прозаичной, будничной, она говорит во весь голос, с пафосом.

Эмоциональность и пафос скульптуры достигаются не чрезмерно бурными жестами, экзальтацией, а внутренней экспрессией, которая может быть выражена и очень сдержанно, скупыми средствами.

Монументальная скульптура — искусство обобщенных форм. В ней особенно ярко и полно обнаруживают себя специфические качества скульптуры — восприятие объема со всех точек зрения, ее связь с окружающим пространством, выразительность и четкость силуэта — ведь она смотрится с большого расстояния.

Роль увековечения и прославления знаменательного, ставшего историческим событием или выдающегося человека — вождя, общественного деятеля, ученого, писателя, композитора, полководца, героя труда — выполняет такой наиболее распространенный вид монументальной скульптуры, как памятник.

С детских лет москвичам, да и не только москвичам, знаком и любим бронзовый памятник А. С. Пушкину, стоящий на Пушкинской площади столицы. Он был воздвигнут в 1880 году. Его автор скульптор А. Опекушин.

Уже издали хорошо видна фигура поэта на высоком постаменте, приподнятом на ступенях, по четырем сторонам которого помещены фонари характерной для пушкинских времен формы. Ясный, собранный силуэт фигуры схватывается сразу, при этом он выразителен по своему со всех сторон и на расстоянии. Но вот мы вплотную подходим к памятнику, и поэт предстает перед нами совсем как живой. Очень похожи черты его лица, достоверна одежда, естественна, без какой-либо нарочитости поза. Поэт спокойно стоит в глубокой задумчивости. Но ни погруженность его в свои мысли, ни пьедестал, на который он вознесен, не отделяют его от нас. Слегка наклонив голову вниз, он будто смотрит на людей, проходящих мимо, и между ним и зрителем устанавливается связь, отчего образ Пушкина приобретает теплоту, задушевность. Перед нами поэт-мыслитель, поэт-лирик. Естественная простота, лирическая мягкость, даже потки интимности, присущие образу поэта, не снижают его значительности, необходимой в памятнике-монументе.



А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину в Москве. 1875—1880. Бронза, гранит

Скульптор сумел найти счастливое равновесие между жизненно-исторической достоверностью и монументальной обобщенностью, между конкретностью и условностью. В непринужденной позе поэта есть устойчивое равновесие. Черты лица довольно подробно проработаны и вместе



Э. М. Фальконе. Памятник Петру I в Ленинграде. 1766—1782.
Бронза, гранит

с тем они достаточно обобщены, чтобы хорошо просматриваться с расстояния. Одежда умело использована для создания пластически выразительного объема — плащ, спадающий с плеч и покрывающий спину мягкими тяжелыми складками перовой длины, обобщает форму, прекрас-

но воспринимаемую со всех сторон, и придает живописность и красоту силуэту фигуры.

Увековечить память о великом поэте, донести до далеких потомков его образ, его портретные черты — задача, которую ставил перед собой Опекушин и с которой превосходно справился.

В знаменитом конном монументе Петру I «Медном всаднике» (1766—1782 гг.) скульптора Э. М. Фальконе главное не портретное сходство, хотя оно есть, и мы легко улавливаем его в подчеркнуто резких чертах лица. Главное в нем — образ неукротимой, всесокрушающей энергии и целеустремленной воли, образ героический.

На огромный камень-скалу стремительно вбегают, почти взлетают могучий конь и застывает с высоко поднятыми над самым его гребнем передними ногами, резко остановленный всадником. Петр повелительно простирает вперед руку, как бы утверждая свою волю, утверждая новую, преобразуемую им Россию. В понимании Фальконе, Петр — великий преобразователь, герой, преодолевший в достижении своих целей огромные трудности. Героем он его и изображает. Черты лица Петра, сохраняя лишь самое общее сходство с оригиналом, идеализированы, в них подчеркнута экспрессия, внутренний огонь. Красиво обрамленная крупными кольцами волос голова увенчана, как и подобает герою, лаврами. Величава фигура императора. На нем свободная, не сковывающая движения, не скрывающая тело одежда, напоминающая одновременно и длинную русскую рубаху, и короткую античную тунику, поверх которой наброшен плащ, падающий крупными красивыми складками на круп коня. Отсутствие в одежде Петра исторической достоверности и конкретности поднимает его над обыденностью, придает его облику возвышенное звучание. Поза Петра спокойна и одновременно стремительна: в энергичном жесте вытянутой вперед руки с широко расставленными пальцами прорывается огромное, внешне сдерживаемое напряжение. В этом жесте заключена квинтэссенция образа — образа царя преобразователя, творца, чьей воле покорились и силы природы, и силы людские. Жест многозначен: он выражает и непреклонную жестокую волю, и властное, но мудрое повеление, и благодетельное покровительство.

Важнейшая часть монумента — скала, на которую вознесся всадник. Она не только постамент для скульпту-

ры, но и частица идейного содержания памятника. Она монолитна, представляет собой «дикий» гранитный камень, обработанный таким образом, чтобы с одной стороны он был более пологим, а с другой — резко обрывался, подобно скале. Такая форма камня-постамента позволяла создать впечатление естественного движения коня, взлетевшего на скалу, пробежавшего по ее наклонной плоскости, внезапно остановленного и поднявшегося на дыбы на ее вершине. Для образного строя монумента очень важно происхождение постамента-скалы, дополняющего ощущение жизни, переданного в бронзовых фигурах коня и всадника. Натура, питавшая творчество Фальконе, не копируется им бездумно. Она пропущена через призму вдохновения, воображения скульптора, подчипена его замыслу.

В фигурах Петра и коня отбрасывается все малосущественное, подчеркиваются немногие, но насыщенные содержанием детали. Этот процесс обобщения, синтеза форм приводит к монументальному, внешне лаконичному, но богатому внутренним содержанием образу.

Памятник Петру по замыслу его создателя включает сложное содержание иносказательно-аллегорического характера, по оно выявляется не в дополнительных атрибутах-символах, а заключено в фигуре самого героя, в жесте его руки, в движении коня, в скале-пьедестале, в общем пластически-пространственном решении монумента. И лишь несколько откровенных деталей-аллегорий вводит скульптор в памятник: медвежью шкуру вместо седла, символизирующую, по мысли Фальконе, пацию, которую Петр вывел из мрака и дикости, меч, лавровый венок — символы победителя и самую значительную из них — змею, которую топчет ногами конь. Змея издавна считалась европейскими народами воплощением зла, коварства, и именно к пей прибег Фальконе, чтобы выразить мысль о завистниках, коварных предателях, врагах всего нового, мешавших Петру в его преобразовательской деятельности. Кроме этой аллегорической смысловой нагрузки, скульптура змеи выполняет почти скрытую от зрителя функционально-конструктивную роль. Ее извивающегося тела как бы слегка и пепроизвольно касается хвост коня. Не каждый сразу поймет, что это касание является дополнительной точкой опоры для огромной и тяжелой массы



И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1804—1818. Бронза, гранит

бронзового коня с всадником, так тактично и изобретательно скульптор смог ее замаскировать.

А. С. Пушкин глубоко осознал замысел Фальконе. Вдохновившись его творением, он воспел памятник в своей гениальной поэме и дал ему имя «Медный всадник», которое теперь прочно утвердилось за ним.

Для восприятия памятника очень важно место, где

он стоит, среда, его окружающая. Просторная Сенатская площадь (ныне Декабристов), открытая Неве, явилась прекрасным местом для монумента Петру. Расположенные на ней здания Адмиралтейства, Сената, вид на Неву и Васильевский остров служат ему исторической средой, тесно связанной с деятельностью Петра. Но главное — памятник здесь хорошо обозревается как вблизи, в деталях, так и на расстоянии, в общих массах и с разных точек, позволяющих увидеть все богатство его цельного, величественного и стремительного силуэта. Со времени открытия памятника многое изменилось в облике города и площади, где он стоит, но «Медный всадник» сросся с городом на Неве, с его судьбой навеки, он стал его своеобразной эмблемой.

Советский скульптор-монументалист В. Мухина делила памятники на две категории. К одной она относил памятники, в которых отчетливо выражена идея увековечения того или иного выдающегося человека или события. В этих памятниках, как она говорила, «сильно воспоминание: да помнят люди всегда о таком-то человеке или о таком-то событии!» *.

Памятники другой категории тоже увековечивают и прославляют конкретное лицо, героя или событие, но «со страстным призывом к будущим поколениям» **. К этой второй категории она относил памятник Миппну и Пожарскому на Красной площади в Москве работы скульптора И. Мартоса.

Этот памятник прославляет не государственных деятелей или военачальников, а представителей русского общества, двух героев-патриотов: купца Козьму Минина-Сухорука, вдохновителя и организатора нижегородского ополчения для борьбы с польскими завоевателями, и князя Дмитрия Пожарского, возглавившего это ополчение и изгнавшего поляков из Москвы. Воспроизвести портретное сходство было невозможно, да и не нужно. Главная задача скульптора была в том, чтобы воспеть гражданскую доблесть русских людей.

В то время когда жил и работал Мартос, в русском искусстве господствовал классицизм, который вдохновлялся героями и образами античности, провозглашал строгую,

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 29.

** Там же.

величавую, идеальную красоту, далекую от окружающей повседневности. Даже в картинах с сюжетами из русской истории персонажи обряжались в античные одежды и действовали на фоне античной архитектуры. Мартос был представителем этого стиля, и для него образ героя, патриота и гражданина ассоциировался с возвышенно-прекрасными образами античности. Но он обладал чудесной способностью сочетать в своем искусстве идеально-прекрасные классические формы с искренним теплым чувством и тем самым не отрывать их от жизни. В памятнике Минину и Пожарскому эта способность проявилась очень ярко.

В годы создания памятника (1804—1818 гг.) в России пробуждаются общественные силы, а Отечественная война 1812 года, разгром Наполеона вызывают общенародный патриотический подъем, сопровождающийся повышенным интересом к исконно-национальному в культуре и искусстве. Эти веяния не могли пройти мимо Мартоса, чуткого художника и человека. Создавая антикизированные образы Минина и Пожарского, Мартос старался вместе с тем выявить в их облике русские черты и тем самым как бы сблизить, сопоставить русских героев с античными. Головы Минина и Пожарского очень похожи на слепки голов античных статуй. Но благодаря тому, что Минин подстрижен на русский манер в скобку, в его облике появляется что-то отдаленно напоминающее русских крестьян. На нем длинная, подпоясанная и украшенная вышивкой, похожая на крестьянскую рубаха, на груди — крест. Фигура Пожарского полуобнажена согласно классическим законам, но на его щите мы видим Нерукотворного Спаса.

Главный смысловой и сюжетный мотив в памятнике — страстный призыв к защите отечества от иноплеменных захватчиков, призыв к действию, с которым обратился Минин к Пожарскому. Для его выражения скульптор нашел убедительный пластический образ, умело расположив две фигуры в пространстве и связав их между собой. Это была трудная задача, но Мартос с ней блестяще справился.

Минин стоит и обращается к сидящему рядом с ним Пожарскому. В левой руке он держит меч, как бы передавая его Пожарскому. Правая рука Минина поднята в широком призывном жесте. Этот жест выразителен и мно-

гозначеп. Он указывает на Кремль, на сердце России (первоначально памятник стоял против Кремлевской стены, на фоне бывших торговых рядов). Но вместе с тем он указывает и вверх, на небо, как бы вызывая к справедливости. Жест так широк и всеобъемлющ, что кажется, Минин обращается не только к Пожарскому, но и ко всему народу. Фигура Минина мужественна и энергична. В сильной мускулистой фигуре Пожарского больше сдержанности, чувствуется даже некоторая скованность. Но правая рука уже держит мяч, другая опирается на щит, согнутая нога сделала движение, кажется, еще мгновение — и Пожарский встанет. Меч, который держат одновременно руки Минина и Пожарского, связывает их и композиционно, и идейно.

Памятник рассчитан на восприятие с лицевой стороны, которая ясно раскрывает его содержание, взаимоотношения героев, а ее четкий силуэт с призывным жестом руки Минина хорошо смотрится с большого расстояния и воспринимается как символ Красной площади, символ Москвы. Не меньшее впечатление производит памятник и с других точек зрения. При этом по мере обхода памятника обогащается наше представление о его героях. В этом участвует как силуэт, так и пластика объемов. Если с лицевой стороны фигура Минина наиболее классична, цельна, энергична и вместе с тем спокойна-уверенна, то сбоку она выглядит взволнованной, порывистой, а сзади — физически могучей.

При всем богатстве, разнообразии и движении объемов, при живости фигур композиция памятника по-классически уравновешенна и ясна. Меч не только духовно объединяет Минина и Пожарского, но и четко определяет центр группы; щит, несколько отставленный в сторону, придает равновесие и трехмерность группе.

Важное значение в общей композиции памятника имеет пьедестал — простой, четких очертаний гранитный прямоугольник, поставленный на ступенчатый постамент, вполне соответствующий классичности скульптурной группы. На его передней и задней плоскостях в слегка углубленных прямоугольных нишах помещены бронзовые рельефы, сюжеты которых рассказывают о деятельности Минина и Пожарского. Один рельеф посвящен воинским подвигам Пожарского, другой (на передней стороне) — сбору по инициативе Минина пожертвований на народное

ополчение. Рельефы выполнены по законам классицизма и в своих образах и форме подражают античному искусству. Воины Пожарского скорее римляне, чем русские, а нижегородские граждане в античных одеждах. Но и здесь, даже в мелких деталях, скульптор старается ввести русский мотив. Так, на головах жепщиц в рельефе со сцепой пожертвовапия кокошники.

Этот рельеф особенно запоминается. Тема пожертвовапия скупю, но очень образно выражена композиционно-пластическими средствами — ритмом повторяющегося жеста протянутых с дарами рук, в котором заключено не только чисто физическое движение, но нечто значительное: люди приносят свои дары на алтарь отечества. Изображаемая сцена приобретает торжественное звучание; над рельефом вполне уместна лаконичная надпись: «Гражданину Мипину и князю Пожарскому благодарная Россия. Лета 1818».

Целые эпохи отделяют нас от времени Мипина и Пожарского и от лет, когда Мартос создавал памятник, по идеи патриотизма, гражданского мужества и долга, отраженные в памятнике, скульптурные формы, в которых эти идеи воплощены, действены и в наши дни.

Призывен и обращен не только к современникам, но и к нашим потомкам памятник В. И. Ленипу, созданный талантливым советским скульптором И. Шадром и воздвигнутый в 1927 году на плотине ЗАГЭС (Земо-Авчальской гидроэлектростанции) в Грузии, одной из первых в нашей стране.

Шадр не прибегает ни к аллегории, ни к символам, ни к условным героическим образам искусства прошлого. Сама гениальная личность вождя революции и главы первого государства рабочих и крестьян, вдохновителя народных масс, страстного трибуна, блестящего оратора давала благодатный материал для создания в скульптуре образа яркого, монументального и агитационно-действенного. Памятник отличают портретные черты. Метко схвачена поза Ленина-оратора, обращающегося к большим народным массам, — с высоко поднятой головой, с решительным жестом руки. Ленин изображен в обычном костюме, в котором мы привыкли его видеть на всех фотографиях.

Но скульптор не протокольно точно воспроизвел портретные черты и одежду Владимира Ильича. Он взял толь-



И. Д. Шадр. Памятник В. И. Ленину в ЗАГЭСе. 1927. Бронза, гранит

ко самые характерные, самые важные черты, укрупнил форму, чтобы она наиболее четко и цельно смотрелась с большого расстояния. Трудно было решить скрывающий естественную пластику тела, а потому очень невыразительный и не выигрышный для скульптуры современный

костюм так, чтобы он служил на пользу монументальному образу. Но Шадр смог это сделать. Не нарушая правдоподобия, он подчеркнул складки одежды, заставив их выявлять движение фигуры вождя. В результате фигура Ленина обрела обобщенность форм, четкость и выразительность силуэта, хорошо воспринимаемые издали. Этому же способствует высокий постамент простой строгой формы, сложенный из крупных гранитных блоков.

Важную роль в восприятии памятника играет окружающая его природная и архитектурная среда. Памятник стоит на острове, омываемом горными реками Арагвой и Курой, над плотиной, соединившей их воды и образовавшей огромное озеро, на фоне сверкающей белоснежной вершины Казбека. Этот величественный горный пейзаж созвучен памятнику. Энергичный, утверждающий жест ленинской руки указывает на плотину, на ее бурлящие воды, которые человек подчинил своей воле, заставил их давать людям тепло и свет. Жест Ленина не только говорит о претворении идей и планов преобразования природы на благо народа; он обращен и в будущее, он, как писала В. Мухина, «и впредь будет напоминать нам об обязанностях каждого гражданина, о прогрессе» *.

Итак, мы убедились, какое важное значение для восприятия памятника имеет пейзажная и архитектурная среда. Памятник может быть связан с ней исторически и по смыслу, как Минин и Пожарский с Красной площадью, с Кремлем, Петр I с бывшей Сенатской площадью, с Невой. Он может быть композиционно-смысловым центром в архитектурном ансамбле площади (памятник Пушкину), местности (памятник В. И. Ленину в ЗАГЭСе). Но он всегда должен быть поставлен так, чтобы его хорошо можно было видеть с больших расстояний и с разных точек. Кроме того, его архитектурное окружение не должно вступать с ним в противоречие, а составлять с ним гармонию, способствовать лучшему его восприятию.

Мы увидели, какой силой выражения обладает не только общий силуэт и пластический объем скульптурной группы монумента, но и правильно найденный жест, какое глубокое содержание он может заключать. При этом существенную роль играют тончайшие нюансы, придающие жесту особый смысловой оттенок. Простертая рука

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 30.



Е. В. Вучетич. Памятник воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом (Берлин). 1949. Бронза, гранит

Петра I в памятник Фальконе означает не только силу воли, но и непримиримую власть, приказ. Широкий жест руки Мипина — это жест призыва, обращения.

Один из самых значительных монументов, сооруженных в наше время, посвящен памяти миллионам советских солдат, отдавших жизнь за освобождение своего народа и народов Западной Европы от фашистского порабощения. Это памятник советскому воину-освободителю (автор — скульптор Е. Вучетич). Он является идейным и композиционным центром грандиозного мемориального ансамбля, открытого в Берлине в Трептов-парке в 1949 году.

В этом мемориальном ансамбле архитектура, скульптура и природа составляют единое целое. Он занимает обширную территорию, разделенную на несколько участков. Каждый из них, развивая тему мемориала-некрополя, постепенно подводит к его кульминации — к памятнику воину. Высокий постамент-мавзолей, венчающий большой зеленый холм-курган, возносит в небо бронзовую фигуру воина — простого советского солдата с открытым мужественным лицом, уверенно смотрящего вперед. В правой руке у него меч, разрубивший немецкую свастику. Другой рукой он нежно держит маленькую девочку, доверчиво прижавшуюся к его груди. В образе солдата соединились сила, мужество и мягкость, доброта. Меч — символ воинской доблести, расколота и попираемая ногами воина фашистская свастика, ребенок, олицетворяющий будущее человечества, спасенное Советской армией от фашизма, — понятные всем аллегории, которые раскрывают гуманистическое содержание монумента. Эти символы и аллегории сами по себе настолько конкретны и даже основаны на достоверных фактах (спасение советскими войсками детей), что, выполняя свою роль иносказания, они ничуть не снижают жизненной убедительности образа советского солдата — нашего современника, не делают его отвлеченным. Емкость иносказаний помогла скульптору создать сложный, глубокий по идее и вместе с тем внешне простой скульптурный образ.

МЕМОРИАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА

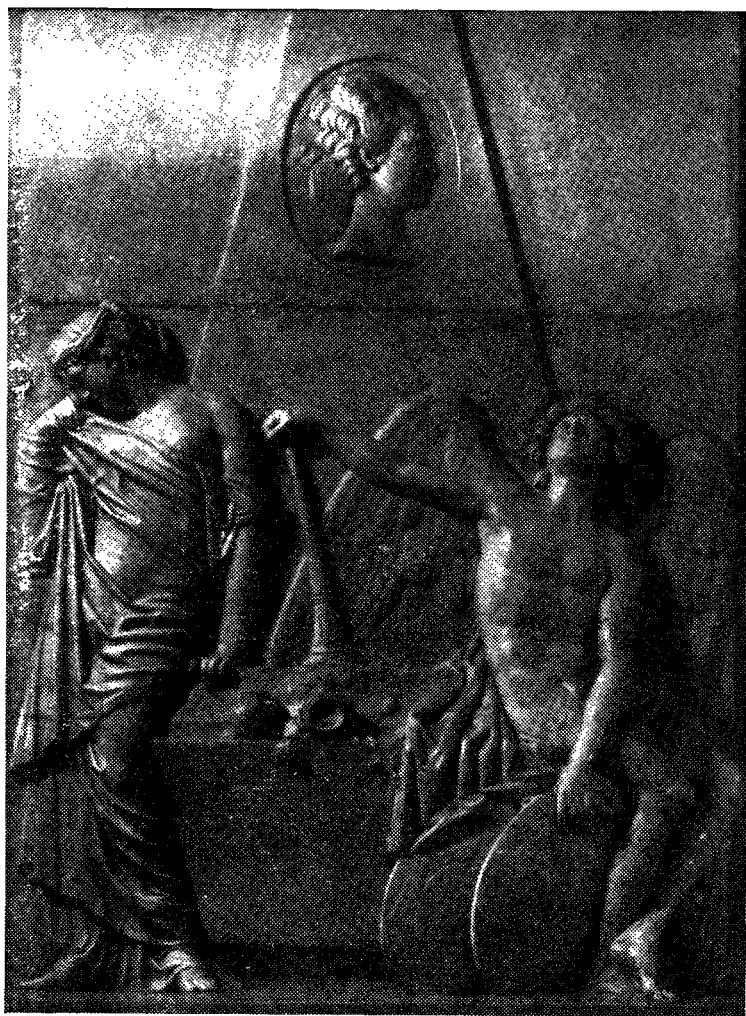
К монументальной скульптуре принадлежат также и памятники частным лицам — надгробия, или мемориальная скульптура. Они не имеют тех масштабов, того обще-

народного значения, как памятники-монументы выдающимся событиям или лицам. Они меньших размеров, помещаются обычно на могилах умерших. Окруженные небольшим пространством, они рассматриваются на близком расстоянии, поэтому звучат камерно, интимно. Но посвященные памяти ушедших из жизни людей, они отрешены от всего мелочно-земного, окрашены возвышенным чувством, высокой поэзией. Очень часто мемориальная скульптура, выражая отвлеченные понятия, обращается к языку символов и аллегорий. Все это делает ее искусством монументальным.

В надгробиях часто существуют рядом круглая скульптура и рельеф. Портрет умершего может быть выполнен в рельефе, а аллегорические фигуры — в круглой скульптуре, или наоборот. Устапавливаемая под открытым небом мемориальная скульптура выполняется из прочных материалов — металла, камня. Но в ней чаще применяется мрамор, позволяющий передать более тонкую и лиричную форму.

Мемориальная скульптура развивалась в общем русле искусства, выражая эстетические идеалы своего времени, господствующий стиль.

Прекрасным мастером мемориальной скульптуры был автор памятника Минину и Пожарскому, скульптор И. Мартос. Он широко использовал в надгробиях аллегорические образы, заимствованные из античного искусства, но это не было слепым подражанием антикам, обычно приводящим к холодности. Возвышенную строгую красоту, провозглашенную эстетикой классицизма, он одухотворял искренним, глубоким чувством, проявлявшимся сдержанно, без какой-либо аффектации. В мемориальной скульптуре Мартоса покоряет ясность мысли, благородство и изысканность формы. Таково мраморное надгробие М. П. Собакиной (1782 г.). Скульптор сосредоточивает внимание не на умершей, а на тех, кто скорбит по ней. Портретное профильное изображение Собакиной помещено в овале на пирамиде-obeliske, который служит фоном для группы, выполненной в высоком рельефе так, что он смотрится почти как круглая скульптура. Сидящий на саркофаге крылатый юпона — гений смерти, опрокинутый факел — символ угасшей человеческой жизни. Розы на саркофаге — поэтический образ, сравнение умершей с увядшими цветами. Прекрасная женщина, касающаяся



И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. 1782. Мрамор

рукой саркофага, — характерная для классических надгробий плакальщица.

Сдержанно-благородна скорбь юноши и женщины. Как бы стыдясь показать свои страдания и осознавая невозвратность потери, женщина опустила голову и отверпу-



А. Т. Матвеев. Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова в Тарусе.
1910—1912. Гранит

лась. Юпоша смотрит вверх на небо, как бы уносясь мысленно вслед за умершей. Образы покоряют естественностью и одновременно возвышенной поэтичностью чувств. Этому помогает сам материал — мрамор, которым блестяще владел скульптор. Мрамор передает плавно перетекающую, певучую поверхность, непрерывность силуэта, обобщенность, идеально правильную классичность форм и вместе с тем тонкие детали: складки мягкой ткани и игру мышц, нежность кожи, дыхание тела. Его белизна как бы являет собой чистоту и благородство. Надгробие Собакиной звучит как печальная пейзажная элегия.

Поэтично, глубоко по мысли и чувству надгробие художника В. Борисова-Мусатова в городе Тарусе, исполненное скульптором А. Матвеевым в 1910—1912 годах. Здесь нет явных или туманных аллегорий, символов смерти и потустороннего мира, страдания и скорби по умершему, нет изображения и самого умершего. На гранитной плите-саркофаге, приподнятой в изголовье, лежит обнаженный мальчик. Он как бы спит глубоким сном. Откинутая го-

лова, спокойно лежащие вдоль туловища и чуть раскинутые в стороны руки выражают полный покой, а в изгибе тела, в приподнятых сомкнутых коленях, в плавной линии слегка вздымающейся груди и живота как бы пробегает едва уловимая жизнь. Объем целен, замкнут в самом себе, образуя непрерывный, мягко-певучий силуэт. Формы обнаженного тела, головы, черты лица лишены какой-либо детализации.

И тем не менее тяжелый крепкий гранит под руками скульптора приобретает почти осязаемую мягкость человеческого тела, каждый кусочек которого буквально дышит. Скульптурная форма доведена до совершенства.

От фигуры мальчика с отроческим телом, от его непринужденной позы веет трогательной чистотой и целомудрием. Всем, кто знаком с тонким поэтическим искусством Борисова-Мусатова, с его цельной скромной натурой, ясно, что уснувший мальчик — это образ самого художника, рано ушедшего из жизни, но оставившего после себя неумирающие творения. Памятник стоит среди зелени на высоком крутом берегу Оки, откуда открывается даль реки, поля и леса. Он созвучен скромному и лирическому русскому пейзажу. Надгробие Борисова-Мусатова убеждает в том, что скульптурный образ, внешне простой и очень емкий, насыщенный большим содержанием, может быть сам по себе лучшей формой олицетворения, чем традиционные и как бы канонизированные символы и атрибуты.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА

Монументально-декоративная скульптура, так же как монументы и памятники, обращается к широкой аудитории; она также действительна и несет общественно-важные идеи. Но в ней ярче и сильнее выступает чисто украшательская функция. Поэтому к ее названию и добавляется слово «декоративная».

Этот вид скульптуры украшает улицы, площади, парки городов и сел, отдельные здания, является частью фонтанов. Часто монументально-декоративная скульптура помещается в таких местах, что может смотреться как вблизи, так и на расстоянии, а иногда только с большого расстояния. Поэтому для ее восприятия, так же как и в памятнике, очень важны четкость и выразительность си-

луэта, общей пластической массы, пропорций, ее отношение с окружающей средой, природной или архитектурной.

Содержанием монументально-декоративной скульптуры могут быть понятия отвлеченные (например, различные добродетели) или понятия временные, географически-пространственные (страны света, времена года, земля, небесная сфера, ветры, реки и т. д.). Они могут быть выражены средствами пластики лишь в форме аллегорий. Аллегория — это условность, но условность, которая должна не мешать, а помогать восприятию искусства. Искусство каждой эпохи рождало свои аллегорические образы или обращалось к хорошо понятным и потому действенным аллегориям других времен. Как справедливо говорила В. Мухина, «в иносказании нет ничего формалистического, наоборот, в нем отвлеченные понятия передаются реалистическими образами, наиболее понятными народу»*.

Монументально-декоративная скульптура может быть как круглой, так и в виде рельефа. Скульптура, устанавливаемая на улицах, среди зелени парков, бульваров и скверов, как правило, круглая.

Кто не знает многочисленные мраморные скульптуры, украшающие аллеи Летнего сада в Ленинграде. Все они иносказательны. Одни, прославляя военные победы России, ее достижения в науке и искусстве, изображают такие понятия, как «Мир и изобилие», «Навигация», «Архитектура», другие посвящены явлениям природы.

На одной из площадок главной аллеи стоят четыре скульптуры, изображающие «Круговорот суток» (скульптор Д. Бонацца). Спокойно и крепко стоящий круглолицый юноша с сияющим солнцем на лбу, со стрелами — солнечными лучами в руке, с расцветшим подсолнухом у ног олицетворяет «Полдень». «Ночь» изображает стройная женщина в покрывале, усыпанном звездами. Ее лицо задумчиво и печально. Глаза закрыты. Рука поддерживает опущенную голову, на которой венок из цветов мака. На поясе — летучая мышь, у ног сова — символ ночной тьмы. От фигуры «Ночи» с мягкими, плавно-текущими формами веет глубоким покоем.

В. Мухина много внимания уделяла монументально-декоративной скульптуре. Она и создавала ее, и писала о ней. Художница считала, что советская монументально-

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 79.



В. И. Мухина. Хлеб. 1939. Бронза.

декоративная скульптура, призванная и украшать жизнь советских людей, и их воспитывать, а значит, нести высокие гуманные идеи нашего общества, должна иметь свои темы, рожденные новой действительностью, активной созидательной деятельностью советских людей, а следова-

тельно, новые аллегории, ведь многие темы и понятия нельзя выразить без них. Мухина писала: «Как, например, в бытовом образе выразить идею единения наших великих рек Волги и Дона или обводнения пустынь? По-видимому, здесь необходимо иносказание»*. «Классическое искусство было искусством обожествления человеком сил природы. Мы же живем в эпоху, когда прекрасная природа открывает нам свои тайны и, покоренная властной рукой советского человека, отдает ему свои богатства. Поэтому темы богатства нашей природы, темы покорения ее человеком и должны стать главными темами нашего декоративного искусства»**.

Тему богатства и плодородия земли, дарящей людям радость, В. Мухина взяла для проектируемых ею в 1939 году декоративных скульптур, которые должны были украсить Москворецкий мост. К сожалению, ее замысел не был осуществлен и задуманные ею композиции остались в эскизах. Выполнена в большом размере и в бронзе только скульптура «Хлеб», установленная сейчас в московском парке «Дружба» у Речного Химкинского вокзала. Она аллегорична — две обнаженные девушки с сильными и прекрасными телами сидят на снопах и держат в поднятых руках еще одип сноп. Аллегория звучит современно, так как современен облик девушек, да и сам мотив навеян жизнью, сценой уборки урожая. Но тактично примененная условность — обнаженность фигур — сразу поднимает их над будничной повседневностью, делает возвышенно-прекрасными.

Скульптурная группа компактна, замкнута и в то же время как бы включает пространство, воздушную среду, которая обтекает фигуры со всех сторон. Поэтому так естественна эта скульптура под открытым небом, в зелени парка.

Монументально-декоративная скульптура может вступать в тесный контакт с архитектурой, образуя синтез двух искусств, то есть органическое их единство. Это единство обусловлено тем, что скульптура своими специфическими художественными средствами выражает ту же идею, что и архитектура, связана с архитектуроникой и конструкцией здания, является неотъемлемым ее элемен-

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 80.

** Там же, с. 53.

том. Первенствующая роль в синтезе искусств принадлежит архитектуре. Архитектор в разработке проекта сооружения задумывает введение скульптуры, определяет место для нее. Но это не значит, что скульптура лишь иллюстрирует мысль зодчего. Она развивает, дополняет архитектурный образ, усиливает его эмоциональное воздействие и, конечно, украшает здание. В синтезе с архитектурой участвует как круглая скульптура, так и все виды рельефа. Скульптура может размещаться как снаружи — в экстерьере, так и внутри — в интерьере здания, как перед стенами, так и на стенах, а также на фронтонах, крышах, сводах.

Архитектор А. Захаров в своем проекте здания Адмиралтейства 1806 года много места отвел скульптуре. Он определил тематику большинства скульптур, их масштабное соотношение со зданием. Это были и рельефы, и круглые скульптуры, в аллегорических образах развивающие основную идею здания Адмиралтейства — средоточения военно-морской мощи Российской державы. Идея получила широкую тематическую разработку: здесь образы силы природы, с которыми соприкасается мореплавание, образы побед русского флота, военной доблести, гражданственности, науки, культуры. Наиболее насыщена скульптурой центральная часть Адмиралтейства — его главная въездная башня. Скульптура принимает самое активное участие в ее образно-композиционном решении — постепенном устремлении ввысь. Мощи нижнего яруса вторят скульптурные группы, изображающие могучих морских нимф, которые с усилием держат огромные массивные шары — небесные и земные сферы (скульптор Ф. Шедрин). Сочно вылепленные объемы круглой скульптуры контрастируют с гладью стен башни, подчеркивая их монолитность. Уже в вертикалях высоких статных фигур нимф начинается движение вверх. Над аркой входа — парные фигуры крылатых слав, выполненные в высоком рельефе. Они продолжают намеченное фигурами нимф движение вверх и осуществляют переход от тяжелого основания башни к более легкому второму ее ярусу. Еще выше, над карнизом первого яруса, на аттике, помещен рельеф, изображающий «Восстановление флота в России» (скульптор И. Терсбениев), где Нептун вручает Петру I трезубец — символ морского могущества. Рельеф этот низкий, менее объемный, заглубленный, подчеркивает плос-



Ф. Ф. Щедрин. Нимфы. Декоративные скульптуры здания Адмиралтейства. 1806—1812

кость и одновременно снижает ощущение грузной весомости нижнего яруса башни, подготавливая переход к значительно более легкому и более устремленному вверх второму ярусу. Над аттиком на четырех углах нижнего яруса башни располагаются сидящие фигуры, изображающие древних полководцев. Ими завершается нижний ярус башни, подчеркивается его кубичность, статичность. И в то же время их изолированные объемы, воспринимающиеся красивыми силуэтами на фоне неба, являются вертикалями, связывающими нижний тяжелый куб с легким вторым.

Колоннада второго яруса направляет движение вверх. Оно подхватывается многочисленными статуями — аллегориями сил природы, венчающими колоннаду. Наконец, это постепенно парастающее движение вверх прорывается взлетом в небо высокого остроконечного шпиля. Так образно выражается идея преодоления героическими усилиями трудностей, торжествующей победы.

Блестящим примером синтеза скульптуры и архитектуры был советский павильон на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Его создатели — архитектор Б. Иофан и скульптор В. Мухина.

Архитектору принадлежит замысел двухфигурной скульптурной композиции, которая увенчивала вытянутый по горизонтали динамичный объем здания, ступенчато поднимающийся, стремительно нарастая к передней, фасадной части, и заканчивающийся вертикалью высокой башни. Она и служила пьедесталом для скульптуры. Скульптура, по мысли зодчего, должна была продолжать и развивать идею, вложенную в архитектуру, и стать ее неотъемлемой частью. Иофан разработал тему скульптурной группы: молодые рабочий и колхозница, торжествующе ступая, в высоко поднятых руках песут серп и молот — эмблемы Советского Союза.

Архитектор определил отношение размера скульптуры к размеру здания (1 : 2). Он же предложил новый, не употребляемый в скульптуре до этого материал — легкую и светлую нержавеющую сталь. Роль скульптора не свелась к послушно-пассивному исполнению замысла архитектора. Мухина в работе над скульптурной группой «Рабочий и колхозница» показала себя подлинным творцом, гениальным мастером монументально-декоративной скульптуры. Она внесла много существенных изменений



В. И. Мухоморов. Рабочий и колхозница. 1937. Нержавеющая сталь

в первоначальный проект скульптурной композиции Иофана. Прежде всего, в образное звучание скульптуры. Как она сама писала, «торжественную поступь я превратила во всеокрушающий порыв». Для этого она придала группе чрезвычайный динамизм и легкость. Здесь при-

шлось прибегнуть к условности — гиперболе: мужчина и женщина делают такой гигантский шаг, который почти равен высоте их фигур, что в действительности невозможно, но оправдано и необходимо в задуманном образе. Чтобы зрительно усилить впечатление легкости, сильного движения фигур и вместе с тем уравновесить вертикаль, которую образуют их энергично выставленные вперед ноги и поднятые руки, а также связать горизонтальное движение архитектурных форм со скульптурой, Мухина, как она писала, «считала чрезвычайно заманчивым большую часть скульптурных объемов пустить по воздуху, летящими по горизонтали». Но одного движения резко отставленных назад ног и рук мужчины и женщины, развевающихся прядей волос, складок юбки было мало. И тогда она придумала еще одну выразительную и оправданную условность — длинный шарф, охватывающий спереди мужскую фигуру и как бы под ударами сильного ветра отлетающий назад. Образую за спинами фигур живописный зигзаг, он подхватывается рукой женщины. Бурно развевающийся шарф не только усиливает стремительность фигур, их связь с горизонтальной направленностью архитектурных масс, но и придает скульптурной группе ажурность. А это очень важно, так как поднятая на большую высоту (на 34 метра от земли), рисуемая на фоне неба, она могла восприниматься в движении не при непроницаемо-едином и тяжелом силуэте, а только при силуэте ажурном, когда объем расчленяется пространством, как бы пронизывается воздухом.

Скульптурная группа и архитектура, которую она венчала, сливались в единый пластический образ: энергичный, стремительный шаг «Рабочего и колхозницы» продолжал движение и ритм ступенчато нарастающих сверху архитектурных форм. Образы, созданные Мухиной, так значительны, их эмоциональное воздействие так сильно, что без них архитектура теряет свою выразительность.

В образах рабочего и колхозницы нет ничего отвлекающего, падающего — ни в лицах, ни в одеждах. Мы узнаем в них наших современников. Но они далеки от какой-либо бытовой конкретизации, приземленности. В них подчеркнуты самые существенные и типические черты современника: энергия, целеустремленность, молодость, в них выявлено героическое начало. Прекрасны их сильные тела, прекрасен их стремительный порыв. Вознесенные

па огромную высоту павильона, они всеми воспринимались как олицетворение молодости нашей страны, устремленной к будущему.

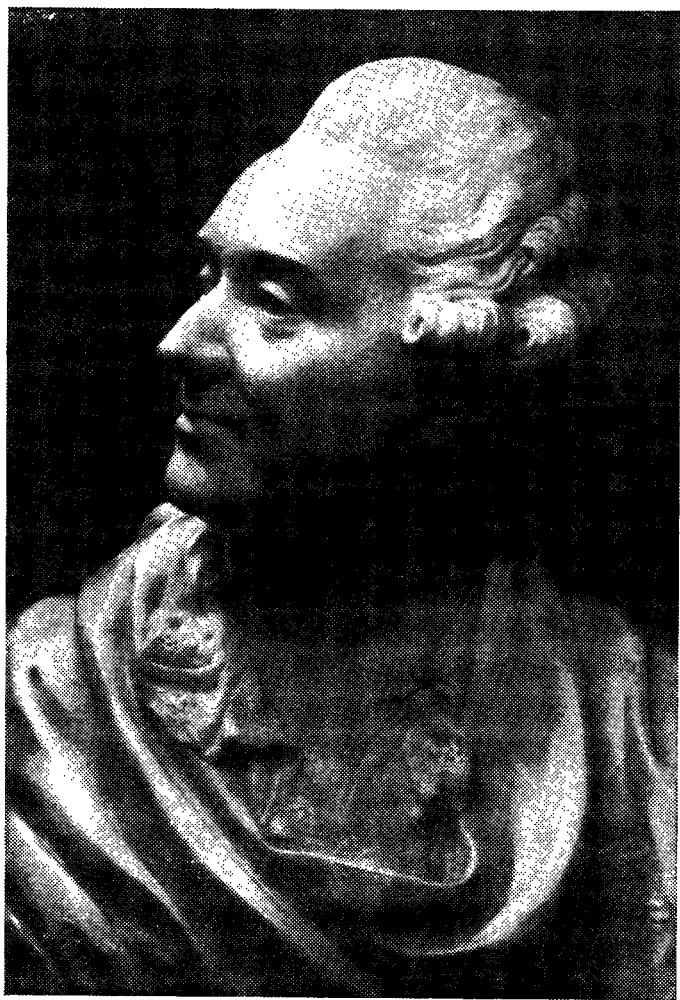
Теперь скульптурная группа «Рабочий и колхозница» установлена перед входом ВДНХ. Образы «Рабочего и колхозницы» вошли в наше искусство и в наше сознание как символ нашей страны, ее силы, энергии, ее вечного движения вперед.

СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА

Станковая скульптура в отличие от монументальной и монументально-декоративной не связана ни с архитектурой, ни с городскими и парковыми ансамблями. Она предназначена для закрытых помещений — залов музеев, выставок, общественных или жилых помещений. Свое название она получила от станка, или подставки, на которую устанавливается.

Станковая скульптура сравнительно небольших размеров — или меньше натуральной величины, или несколько больше. Она смотрится на близком расстоянии и не зависит от окружающей обстановки.

Одно из ведущих мест в станковой скульптуре занимает портрет. При создании портретного образа скульптор не может прибегать, как живописец и график, к каким-либо дополнительным средствам (например, к особой освещенности, привычной для модели обстановке, пейзажу, соответствующим ее настроению, духовному складу), помогающим раскрыть образ человека. Скульптор воспроизводит только лицо (иногда руки, часть фигуры), насыщенное внутренней жизнью, что помогает выявить характерное в человеке. Задача скульптора тем самым как будто усложняется. Но, с другой стороны, сама специфика скульптуры дает художнику и преимущества перед живописцем и графиком. Воздействие скульптурного портрета подчас сильнее живописного или графического. Перед зрителем реальный объем, который можно обойти со всех сторон, ощутить его массу, фактуру его поверхности. Как мы уже знаем на примерах живописных и графических портретов, их многообразие определяют не только сами объекты — изображенные люди, но и творческая индивидуальность художника, и, конечно, время, в которое художник живет, выразителем которого является.



Ф. И. Ш у б и н. Портрет А. М. Голицына. 1773. Мрамор. ГТГ

В портрете дипломата, вице-канцлера, князя А. М. Голицына (1773 г.) работы русского скульптора XVIII века Ф. Шубина мы видим не только конкретного человека с его индивидуальными чертами — со своеобразным тонким лицом, благородным обликом, человека просвещенного, с

живым умом и сильным характером. Мы угадываем и его принадлежность к привилегированному аристократическому классу в его барственной холерности, в горделивой высокомерной осанке, в холодноватой снисходительности — чертах, типичных для русского вельможи XVIII века. Недаром портрет А. М. Голицына называют «портретом вельможи XVIII века».

Шубин прекрасно владеет всеми средствами художественно-пластической выразительности. Виртуозно обработанный, тонко моделированный мрамор передает и эластичность кожи, и мягкость щек, и твердый остов пося, и легкую пышность волос, и ажурность кружева. Скульптор использует возможности круглой скульптуры раскрывать с разных сторон, с разных точек ее обзора различные грани человеческого характера. Когда смотришь на лицо Голицына в фас, то запоминаются мягкость его форм и подвижность, живой взгляд глаз, чуть ироничная улыбка. В профиль оно приобретает иное выражение, дополняющее и обогащающее наше представление о личности Голицына. Здесь выступает силуэтная линия высокого лба, носа с горбинкой, тонких губ, подчеркивающая горделивую осанку вице-капцлера. Перед нами человек не только умный и деятельный, но властный и высокомерный.

Особенно остро ощущается его социальное положение, принадлежность к высшей знати. Шубин обладал даром не только схватывать собственно портретность — внешнюю похожесть и индивидуальность натуры, но и обобщать, то есть в портрете конкретного человека умел показать типичное явление своего времени. В. Мухомов называл Шубина мастером «настоящего исторического портрета».

Шубин работал в то время, когда в русском искусстве процветал классицизм. Он не был классицистом в чистом виде, как, например, Мартос, и его портреты с объективной, часто целищеприятной, даже разоблачающей характеристикой модели не столько шли в ногу с эстетикой классицизма, требующей некоей возвышенной идеализации натуры, сколько скорее отрицали ее. Тем не менее внешняя пластическая форма его скульптур — тщательная, топкая, «гладкая» обработка материала, плавно перетекающая поверхность объема, создающая непрерывную ясную силуэтность, — соответствовала духу времени.

А. Голубкина жила на рубеже XIX—XX веков, когда

в искусстве шли поиски новых форм, новых выразительных возможностей.

Одно из течений в искусстве Запада — импрессионизм, провозглашая главной своей целью передавать непосредственность впечатлений художника от натуры, без каких-либо обобщений и выводов, изменило художественный язык как в живописи, так и в скульптуре. В скульптуре это сказалось в том, что форма потеряла четкую ясность. Рыхлость, ломкость формы, как бы ее необработанность, незавершенность были выражением быстроты и мимолетности впечатлений от натуры.

Голубкина, как и многие скульпторы начала XX века, отказалась от гладкой, тонко и старательно обработанной формы, с плавно текущими спокойными объемами и крепким силуэтом.

Но в противоположность импрессионистам она в своих скульптурах передавала не мимолетные и случайные впечатления от натуры, а вызванные ею глубокие мысли и чувства, создавала образы психологические и обобщенные. Осмысление натуры, подчинение ее идеям, волнующим скульптора, — вот что лежало в основе творчества Голубкиной.

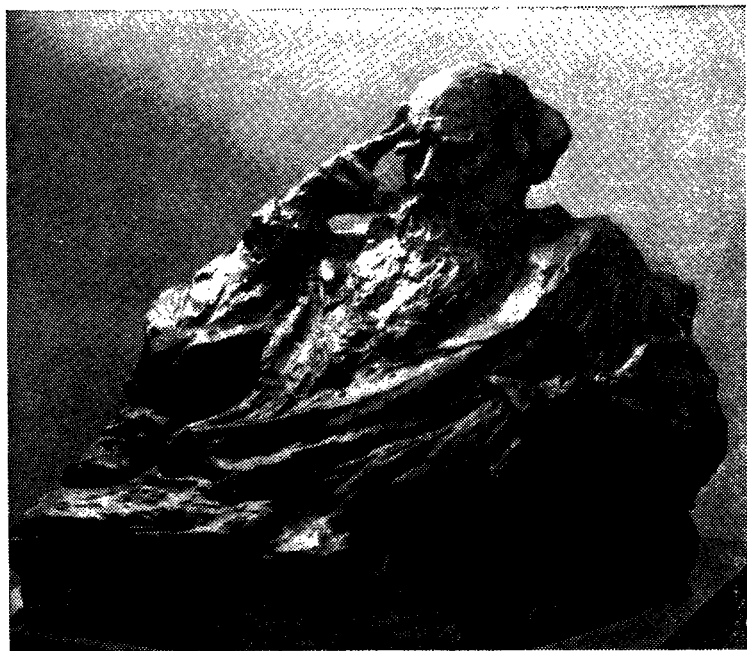
Ее искусство было современно, так же как бурная, революционная эпоха, в которую оно развивалось, ново, страстно, смело. А ее сочная «живописная» манера лепки вызывалась желанием повысить эмоциональное воздействие самого материала.

Голубкина больше всего любила работать в глине — мягком, послушном материале. Запечатлевая прикосновение пальцев мастера, скульптура из глины приобретала особую теплоту и одухотворенность, передающие бие жизни. «Надо вдумчиво, осторожно открывать в глине жизнь: если вы это найдете в глине, то найдете в любом материале»*, — наставляла она начинающих ваятелей. Голубкина считала, что скульптор должен уметь наполнить материал чувством, что нет «ни одной хорошей статуи без этого чувства живой одухотворенной материи, и чем этого чувства меньше, тем произведение хуже»**.

Самое значительное место в творчестве Голубкиной за-

* Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1958, с. 19.

** Там же.



А. С. Голубкина. Портрет Л. Н. Толстого. 1927. Бронза. ГТГ

нимают портреты. К человеку — своей модели она подходила с огромной серьезностью, горячей заинтересованностью и искренней доброжелательностью. Вдохновляясь натурой, она никогда не воспроизводила ее бесстрастно-объективно, документально точно. Она открывала самую сущность человека, глубинные тайны его души. Это открытие вдохновляло ее, рождало у нее идеи, являвшиеся основой портретного образа. Во имя идеи Голубкина могла преобразовать, трансформировать натуру, но это не было уходом от правды. Это была правда натуры, согретая искренним чувством творца.

В 1927 году Голубкина выполнила в глине портрет Л. Н. Толстого (отлит в бронзе). Ее захватила и увлекла самая главная, самая сильная сторона личности великого писателя — его могучий талант мыслителя. Толстой Голубкиной не спокойный мудрый созерцатель, ушедший в свои думы. Он мыслитель-творец. Скульптор как бы вос-

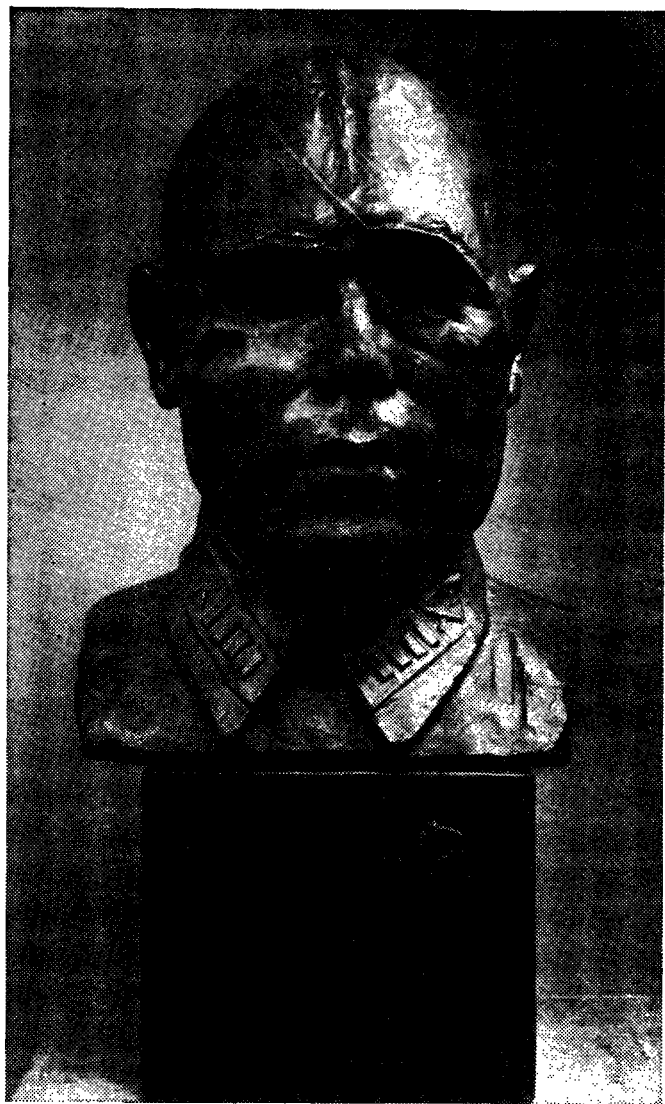
произвела сам процесс зарождения мыслей, их напряженное кипение, их бурный поток. Малорасчлененная скульптурная масса напряжена. Из нее как бы вырастает голова с огромным шишковатым лбом, тяжело повисшими бровями, глубокими впадинами глаз, широкой бородой и поддерживающая эту голову рука. В этой бугристой, неровной, ломающейся, текуче-подвижной массе заключена энергия, сила, стихийно прорывающаяся наружу. И мы ощущаем этот могучий поток, которым охвачена полуфигура писателя, мы как бы присутствуем при рождении его мысли.

Ярко проявляла свою творческую индивидуальность в портретном искусстве В. Мухина. Ее талант портретиста особенно развился в годы Великой Отечественной войны, когда, как писала скульптор, «волна небывалой войны выплеснула из недр народа таких героев, изобразить которых художник может считать честью для себя. Портретирование стало для художников душевной необходимостью и творческой радостью» *. Именно эти простые, скромные люди, проявившие в годы войны и чудеса храбрости на полях сражений, и стойкую мужественность в тяжелых условиях жизни и работы в тылу, были той натурой, которая побуждала художников к созданию «героического» портрета. Однако не всем художникам дано видеть героическое в человеке — одно из глубинных свойств его внутреннего психологического мира. Но вот Мухина этим видением героического в человеке владела. «Нельзя каждого человека изображать героем, не все люди Ахиллы и Марсы. Но если он таков, то надо уметь даже прекрасное в нашем представлении лицо через посредство ощущения общей героики нашей эпохи превратить в героический образ» **, — писала Мухина.

Сама она умела это делать. Выполненный ею в бронзе в 1942 году «Портрет полковника Б. А. Юсупова» поражает полной, даже бесспорной правдивостью. Лицо полковника с неправильными чертами изрезано глубокими шрамами, на одном глазу повязка. Скульптор изображает то, что есть. Это сама правда. Но правда и то, что этот скромный, сдержанный, честный человек по-настоящему мужествен и способен, если потребуется, пойти на самоотверженный поступок, совершить подвиг, какие совер-

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 9.

** Там же, с. 21.



В. И. Мухина. Портрет полковника Б. А. Юсупова. 1942. Бронза
ГТГ



С. Т. Коненков. Автопортрет. 1954. Мрамор. ГТГ

шали тысячи советских людей в годы войны. А это и есть в образе конкретного человека «ощущение общей героики нашей эпохи», что делает его образом типическим. В как будто ничем не примечательной внешности Юсупова Мухина увидела героичность его натуры и самое главное — сумела убедить в этом зрителя. Она достигла этого путем обобщения: отсеяны несущественные для данного образа черты, акцентированы главные, частности подчинены целому как в самой психологической характеристике, так и в композиционно-пластическом решении портрета. Портрет не является бюстом в буквальном смысле слова, так как плечи сильно обрезаны. Все сосредоточено в крепком монолитном объеме головы, вылепленном мягко и упруго, большими планами, без мелочной детализации, отчего образ приобретает значительность.

Большим мастером портрета был крупнейший русский и советский скульптор С. Коненков. Каждую человеческую индивидуальность он умел разгадать и в скульптурном изображении запечатлеть сложность ее духовной жизни. Скульптор работал в разных материалах: мраморе, бронзе, дереве. Для каждой модели он умел выбрать материал и метод его обработки, наиболее ей соответствовав-

шие, дававшие возможность полнее и ярче выявить ее суть.

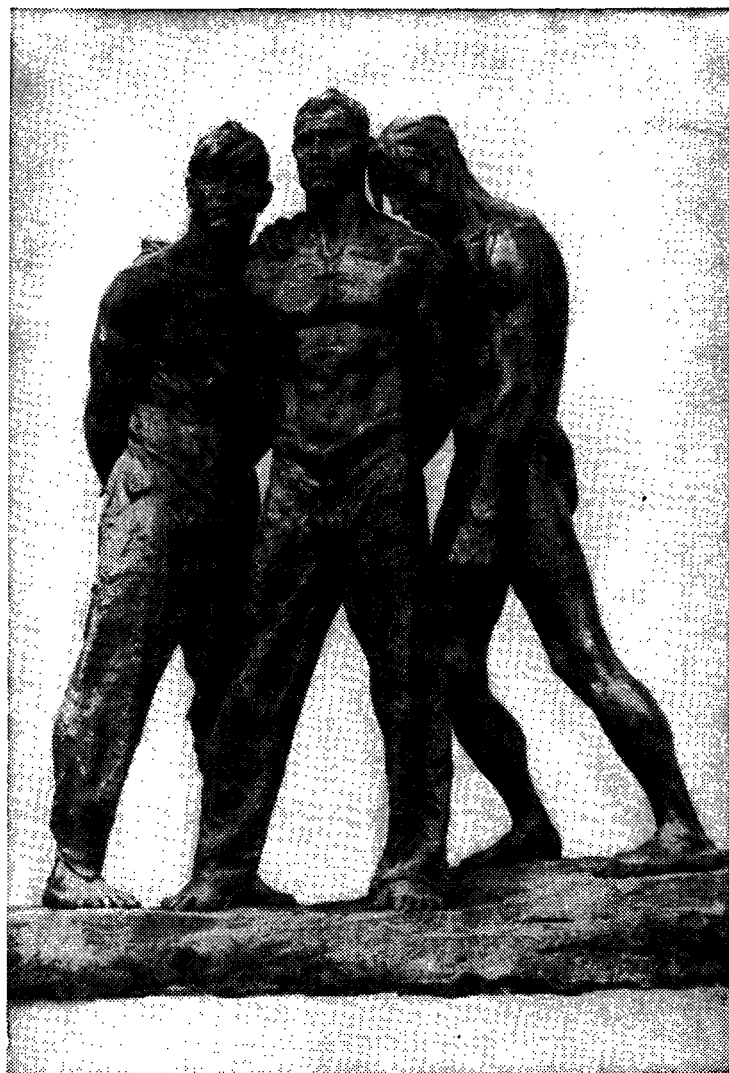
В «Автопортрете» (1954 г.) Коненков не только передал черты лица, свой внутренний мир, характер, темперамент, но и развил мысль о роли художника-творца в жизни общества, о счастье быть художником. Широкие, несколько гипертрофированные плечи служат крепким основанием для могучей, гордо вскинутой головы с развевающимися волосами. Ее объем высечен в мраморе крупными четкими формами: высокий гладкий лоб с резкими височными впадинами, тонкий нос, впалые щеки, густая масса бороды, необыкновенно живые, «зрячие», как всегда в скульптурах Коненкова, глаза, спокойно, уверенно смотрящие вдаль. Художник как бы весь устремлен в будущее. Он — сама энергия, страстность, само вдохновение. Рука с тонкими гибкими пальцами, сухощавая, жилистая, уже старческая, но сильная рука труженика, имеющая дело с твердым сопротивляющимся материалом, дополняет, как это часто бывает в портретах Коненкова, характеристику скульптора. Автопортрет Коненкова — это образ человека-творца, гордого своим назначением в жизни.

* * *

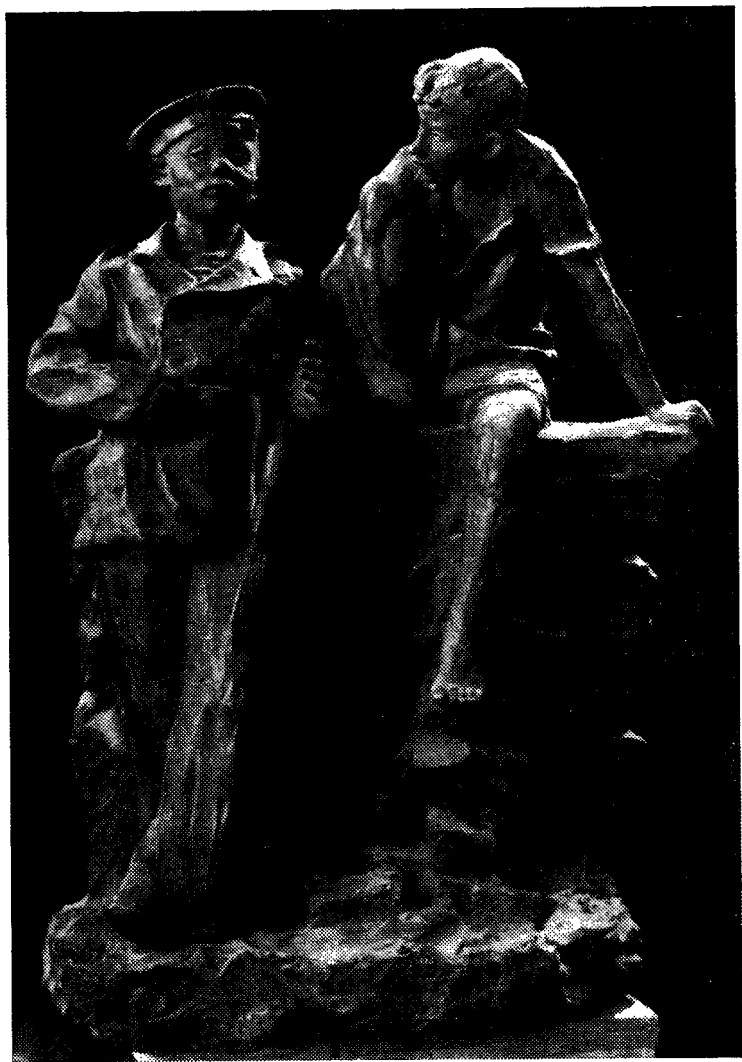
Скульптура тематическая очень разнообразна по своим сюжетам и их трактовке. Она может быть посвящена событиям историческим и современным, сюжетам возвышенно героическим и житейски-бытовым. Ее образы могут звучать драматически, интимно-лирически, печально и радостно, быть психологическими и декоративными.

Скульптура Ф. Фивейского «Сильнее смерти» (бронза, 1957 г.) перенесет нас в годы Великой Отечественной войны). Трое советских людей изображены перед расстрелом. Автор не рассказывает подробно о событии, не конкретизирует персонажей, не уточняет кто они. Он показывает их единство и поддержку друг другу, стойкость, мужество, несломленность духа перед лицом смерти. Они образуют сплоченную группу. Двое из них с крепкими молодыми телами прямо и смело смотрят в глаза убийцам, третий, очевидно, измученный пытками, уже теряет силы, голова его склонена, но он опирается на плечи товарища, чтобы не упасть и выстоять до конца.

Сюжет скульптуры В. Цыганя «Юный десантник»



Ф. Д. Фивейский. Сильнее смерти. 1957. Бронза. ГТГ



В. Е. Цигаль. Юный десантник, 1948. Гипс. ГТГ



Е. Ф. Белашова. Ляжашая девчонка. 1947. Бронза. ГТГ

(гипс, 1948 г.) тоже относится к военным годам. Но эта двухфигурная композиция представляет собой жанровую сценку-диалог. Юный десантник рассказывает своему ровеснику, «гражданскому» мальчишке, о боевых операциях, в которых он участвовал. Он чувствует себя «бывалым» моряком, и это прекрасно передает его по-взрослому уверенная, несколько небрежная поза, чуть снисходительное выражение лица. А второй мальчишка сидит в типично детской позе, подняв почти к подбородку согнутую ногу и болтая другой, и слушает с огромным вниманием, с искренним восторгом и завистью. Очень тонко подмечены скульптором поведение ребят, их психология. Эта жанровая сценка окрашена теплым юмором.

Жанрово-бытовая скульптура Е. Белашовой «Ляжашая девчонка» (бронза, 1947 г.) поэтична. Поза девочки естественна и непринужденна, а взгляд мечтательно устремлен вдаль. Это образ светлой юности, не омраченной заботами, тревогами и волнениями.

Обнаженное человеческое тело — еще один предмет изображения в станковой скульптуре. Красоту челове-

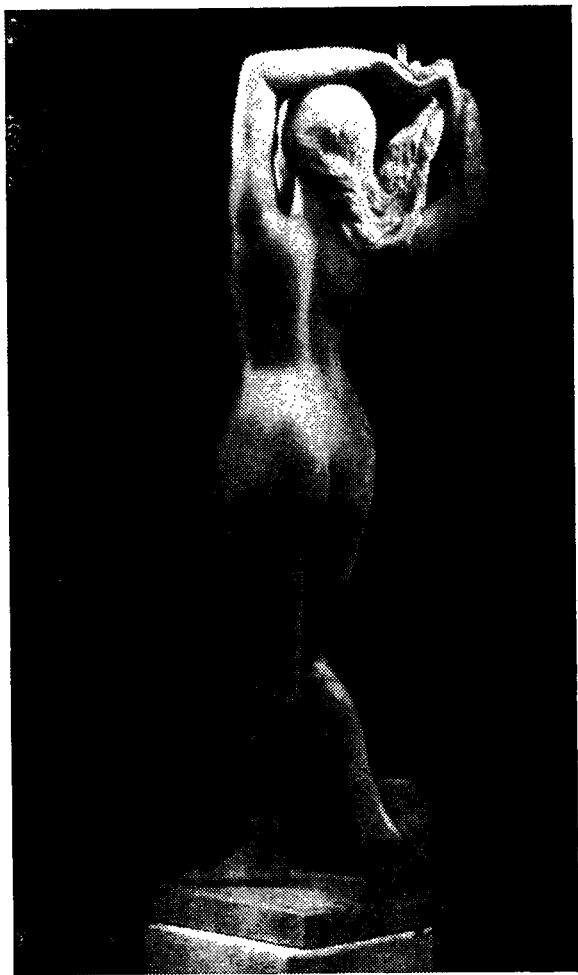
ского тела открыли и воспели великие ваятели Древней Эллады. Греки в идеально-прекрасных формах здорового тела воплощали нравственное и духовное совершенство человека. И в последующие исторические эпохи скульпторы обращались к изображению обнаженного человеческого тела, находя в нем поистине неисчерпаемые возможности для выражения самых различных идей, тем и мыслей. Ведь человеческое тело пластично, скульптурно в самой своей сути и, как всякое явление живой природы, одухотворенно. Задача скульптора в том, чтобы увидеть и почувствовать эту пластическую одухотворенность и воплотить ее в материале, подчинив определенной идее. Как воспроизведет скульптор в материале живую пластику человеческого тела, какие мысли будут при этом руководить им, зависит от склада его творческой индивидуальности.

Обнаженное человеческое тело — одна из ведущих тем в творчестве двух крупнейших русских и советских скульпторов С. Коненкова и А. Матвеева. Их темпераменты, художнические индивидуальности очень яркие, самобытны и несхожи. И в силу этого различны их понимание и трактовка обнаженной натуры.

С. Коненков в своих обнаженных женских фигурах вдохновлялся греческой классикой. Он был ее последователем, но не подражателем. В его скульптурах всегда чувствуется и индивидуальность мастера, и национальные черты, и отпечаток времени. Подобно грекам, Коненков изображал совершенные формы человеческого тела как проявление красоты природы, мира. В обнаженных женских фигурах он не только выражал свое любование и восхищение прекрасным телом, но и определенные идеи.

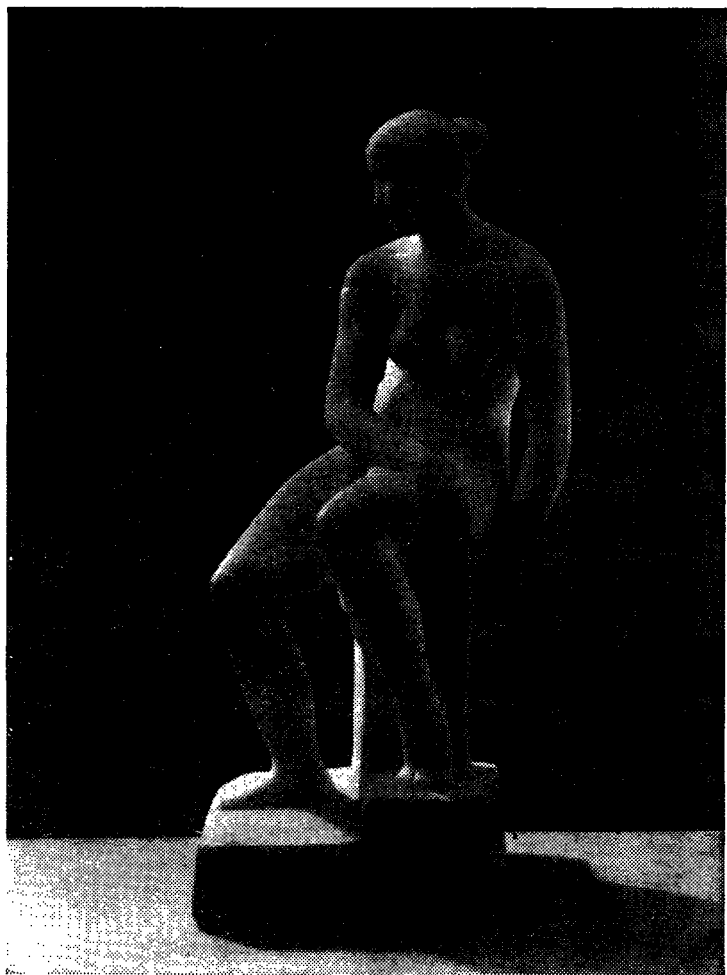
«Девушка с запрокинутыми руками» (дерево, 1914 г.) — это образ красоты и молодости. Формы тела девушки совершенны, идеальны, в них чувствуется крепость, сила, они как бы налиты жизненными соками, в них пульсирует горячая кровь. Материал — дерево — обработан с тщательностью и тонкостью. Дерево полностью подчинилось мастеру и под его волшебными руками потеряло свою первоизданную шершавость, стало изумительно гладким, нежно-бархатистым, «дышащим». А в отличие от белого, чуть холодноватого мрамора его золотисто-коричневый цвет придал фигуре теплоту.

Движение обогащает силуэт фигуры. Девушка спокойно стоит, опираясь на одну ногу и отставив назад другую,



С. Т. Коненков. Девушка с запрокинутыми руками. 1914.
Дерево. ГТГ

но ее стан упруго и сильно изгибается, плечи и грудь распрямлены, скрещенные руки подняты над головой и отведены назад, голова гордо высится на стройной шее. В этом свободном естественном движении — смелая раскованность. Девушка вся устремлена вперед, навстречу жизни.



А. Т. Матвеев. Женская фигура. 1916. Мрамор

Скульптура «Девушка с запрокинутыми руками» звучит гимном свободному прекрасному человеку, радости жизни.

Скульптура предполагает ее круговой обход. Она прекрасно смотрится с разных точек, открываясь своими четкими и мягкими силуэтами, образуемыми непрерывно-

плавными, «поющими» линиями формы. При всей ее жизненной конкретности «Девушка с запрокинутыми руками» — образ обобщенный, идеально-совершенный, рождающий при его созерцании возвышенные эстетические чувства.

А. Матвеев не ищет в природе и не создает в своих скульптурных обнаженных фигурах идеально-прекрасные совершенные формы. Для него все, что рождено природой, все живое прекрасно. Это, конечно, не значит, что Матвеев фотографически точно переводил натуру в скульптуру, в материал. Он был творцом, обладающим совершенным чувством пластичности, как музыкант — совершенным слухом. Он, как никто другой, особенно остро ощущал одухотворенную пластичность и конструктивность человеческого тела. Именно эти качества он и передавал в своих обнаженных женских фигурах, отбрасывая все частности. Поэтому форма его скульптур обобщенная, целостная, монолитная.

Матвеев не ставил целью, как Коненков, создавать образы, олицетворяющие человеческую красоту, молодость, счастье. Гармония человеческого тела, его поэзия — это и есть тема его скульптур. Гармонию и поэтичность он открывал в самом простом и обыденном — в формах человеческого тела, далеких от классических норм прекрасного, в естественных его положениях и движениях.

Многие бронзовые и фарфоровые статуэтки А. Матвеева изображают женщин, производящих простые бытовые действия (держущая тазик, вынимающая занозу, надевающая туфлю и др.). Их фигуры лишены идеальных, классических форм и пропорций, но полны гармонии. В основе этой гармонии лежат и четкая конструктивность (как говорил сам скульптор, «установление точной формы — единственный путь к характеру, его открытию»), и материальная весомость объема, и естественность движения, придающая моделям обаяние.

К произведениям как А. Матвеева, так и С. Коненкова могут быть отнесены слова В. Мухиной: «Наиболее острой и сильной формой скульптуры является обнаженный человек. Обнаженность — наиболее полное неприкрытое восприятие внутреннего облика и состояния человека».

Совершенством круглой скульптуры является его мраморная сидящая «Женская фигура» (1916 г.). Покоряет удивительная соразмерность всех частей ее тела, не соответствующего классическим нормам, но прекрасного своей здоровой, естественной грацией, внутренней свободой, покоем и женственностью. Мрамор буквально наполнен изнутри жизнью, излучает тепло. Поза женщины непринужденна; она спокойна и вместе с тем подвижна. И очевидно, благодаря этому фигура при всей своей простоте имеет множество профилей — силуэтов. Малейшее перемещение вокруг нее открывает новый выразительный силуэт. При этом в отличие от обнаженных фигур Копенкова, где силуэт рисовался линейной невучестью, здесь он строится на гармонической согласованности самих наполненных объемов, на созвучии мягко перетекаемых форм.

Обобщенность, целостность и гармония форм, богатство и выразительность силуэтов, одухотворенность пластического образа — все эти качества делают маленькую статую Матвеева по-настоящему монументальной. Матвеев не подражал и даже не отталкивался от классических образов, но он творил гармонию пластических форм — собственную классичность.

Архитектура, или зодчество, окружает человека повсюду в течение всей его жизни: это и жилище, и место работы, общественной деятельности, отдыха, развлечений. Иными словами, это среда, в которой человек существует. Эта искусственно созданная среда одновременно и противостоит природе, изолируя от нее человека, защищая от ее воздействий, и связывает человека с природой. Архитектура удовлетворяет практические нужды человека, она утилитарна и потому должна быть в первую очередь удобной, прочной, соответствующей своему назначению.

Но любое ли здание, жилой дом, строение, отвечающее этим требованиям, является произведением архитектуры? На этот вопрос очень образно ответил известный французский архитектор XX века Ле Корбюзье: «Дом мой вполне удобен. Я искренне благодарен как построившим его инженерам, так и тем, кто создал железные дороги и телефонную связь. Но сердце мое не затронуто. Но вдруг контур стен на фоне неба взволновал меня. Я понял замысел. Художник вложил в камень свой характер, мягкость, страстность, поэтичность, благородство. Я уже привязан к этому дому, не могу от него оторваться. В его камнях мои глаза распознают мысль. Мысль, которая светится без слов и звуков, читается только в соотношениях форм... Они и составляют язык архитектуры. С помощью простых материалов, на основе более или менее утилитарного проекта архитектор вносит в свою работу нечто дополнительное, создавая соотношения, которые вызывают эстетическое волнение. Это и есть архитектура». И далее: «...Ар-

хитектура есть непреложное явление, возникающее в такой момент творчества, когда художник, озабоченный долговечностью сооружения и созданием необходимых удобств, внезапно поднимается выше целей простой утилитарности и устремляется к воплощению лирического начала, которое воодушевляет и радует»*.

Произведение архитектуры — это такое инженерное, конструктивное сооружение, в котором заложен определенный замысел — идея ее создателя. Она — порождение творчества человека, в ее создании участвует образное мышление. Зодчий вкладывает в свое творение не только научные и технические знания, но и свой темперамент, мысли, чувства. Это сооружение, помимо утилитарных качеств, несет идейно-образное, художественно-эстетическое начало, воздействуя на наши эмоции, вызывая ответные чувства, определенное настроение.

Различие между инженерным сооружением и архитектурным Ле Корбюзье определил так: «Роль строительства — возводить сооружения, роль архитектуры — вызывать эстетическое волнение»**.

Останавливать наше внимание, доставлять удовольствие — «вызывать эстетическое волнение» могут лишь формы, определенным образом организованные, гармоничные. К таким свойствам архитектуры, как полезность, прочность или, как принято говорить, утилитарность, добавляется еще гармония, красота. Древнеримский теоретик искусства Витрувий назвал три основы, на которых зиждется архитектура: «Прочность, Польза, Красота».

Архитектура стоит несколько особняком от других видов искусства. Как и все искусства, она отражает жизнь общества, но в отличие от них она и непосредственно участвует в формировании предметной среды, окружающей человека.

Архитектура, как и изобразительные виды искусства (живопись, скульптура, графика), имеет дело с объемно-пространственными, пластическими формами, которые мы воспринимаем зрительно. Но в отличие от них архитектура не изображает облик реально существующих предметов, явлений, она сама является материальной объемно-пространственной формой, частицей действительности.

* Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972, с. 221.

** Там же, с. 236.

Как сказал советский архитектор А. Буров: «Архитектура — искусство не изобразительное, а созидательное. Оно не изображает предметы, а создаст их»*.

Особенность архитектуры — единство, нерасторжимость двух ее основ, функционально-материальной и идейно-художественной. Как отмечал известный советский архитектор А. Веснин, «Основным признаком архитектуры является претворение социально-утилитарной функции сооружения и художественную, образную...»**.

Архитектура создает реальное пространство. В этом ее главная отличительная особенность. Если для живописи определяющим является цвет, для скульптуры — объем, то для архитектуры — пространство. Пространство в архитектуре ограничивается конструктивными формами (несущие опоры, перекрытия, покрытия, ограждения), выполненными из различных материалов. Эти формы образуют объем здания. Пространство и объем здания неразрывно связаны между собой. Как правило, внешние формы здания — форма объема — зависят от характера его внутреннего пространства — интерьера — и во многом им определяются. Объемно-пространственная структура, в основе которой лежит план, составляет композицию архитектурного сооружения — целостную художественно-выразительную систему форм.

Определенным образом организованное архитектурное пространство (пространство единое, нерасчлененное, замкнутое или расчлененное, пространство центрическое или развивающееся в определенном направлении) не только служит практическому назначению здания, но и эмоционально воздействует на человека, то есть обладает эстетическими свойствами. Конструкции и материал, при помощи которых выявляется пространство в архитектуре, приобретают художественно-пластическое внешнее выражение, становятся тектоничными (ограждение — массив стены из камня, кирпича, бетона или каркасное; опоры — столбы, колонны, арки; перекрытия — балки разного рода, своды). Таким образом, пространство и тектоника — главные композиционно-выразительные средства архитектуры.

* Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975, г. 2, с. 467.

** Там же, с. 25.

В создании пространственно-объемной архитектурной формы принимают участие, как и в других видах искусства, такие художественные средства и приемы, как ритм, симметрия и асимметрия, нюанс и контраст, соотношения и пропорции целого и частей.

Ритм — закономерное повторение и чередование однородных элементов или групп форм — пронизывает объемно-пространственную структуру сооружения, сообщая ему гармонию.

Симметрия — одинаковое расположение равных частей по отношению к оси здания — очень действенное средство организации архитектурных форм, вносящее в объемно-пространственную композицию строгую упорядоченность, статичность, покой. Асимметрия противоположна симметрии; она сообщает композиции гибкость, динамичность, остроту, способствуя единству целого за счет соподчинения частей.

Определенные соотношения и соподчинение всех объемных геометрических элементов, всех частей архитектурного сооружения составляют пропорции. Нюанс сближает несхожие элементы формы, сглаживает между ними различия, делает незаметным, постепенным переход от одних к другим и способствует ощущению покоя, статичности.

Контраст в противоположность нюансу — соотношение резко противоположных признаков (формы, элементы легкие и тяжелые, высокие и низкие, вертикальные и горизонтальные, светлые и темные). Контраст подчеркивает, заостряет формы и способствует ощущению динамичности, напряженности движения.

Художественно-образная выразительность архитектурной композиции определяется масштабностью сооружения — его соотношением, соразмерностью с человеком и окружающей пространственной средой. Крупный архитектурный масштаб определяется системой членений, взаимосвязью здания с окружающим пространством и не зависит от размера здания.

Большое значение для восприятия архитектурного сооружения имеет силуэт и местоположение, связь с окружающей средой — естественной, природной или городской; противопоставление или единение, согласие с ней. Важными средствами выразительности архитектуры является цвет, организующий ее формы, повышающий их эмоциональное звучание, а также сама поверхность ее объемов —

фактура, которая может давать игру света и тени, своеобразную «живопись».

Наконец, существенную роль в создании идейно-художественного архитектурного образа играет содружество пластических искусств — архитектуры, скульптуры и живописи. Ведущей в этом содружестве выступает архитектура, а скульптура и живопись подчиняются ее идейной направленности, конструктивному и пространственно-объемному решению, по подчиняются творчески: скульптура и живопись становятся композиционными элементами архитектуры, не теряя при этом своего своеобразия.

Все эти художественные средства архитектуры обретают значение и смысл только в единой композиционной системе, которая выражает сущность архитектуры, определяемой функционально-конструктивным и идейно-образным содержанием.

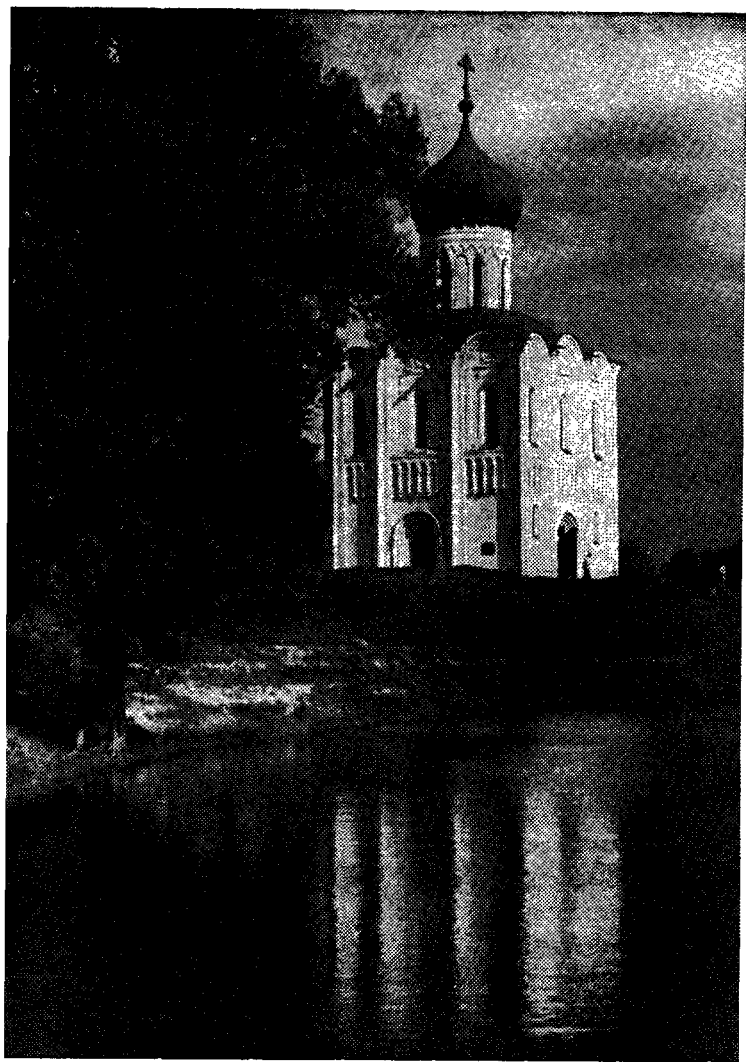
Архитектура, как и все другие виды искусства, является порождением своей эпохи. В архитектуре отражается социальный строй и уровень развития производительных сил, быт и обычаи людей, господствующая идеология, религиозные и философские представления, эстетические идеалы данного времени.

Каждая историческая эпоха рождает свой стиль, который пронизывает все искусства, но наиболее четко выражает себя в архитектуре. Но в рамках одного стиля ярко дают себя знать черты национальные, а в каждом отдельном произведении архитектуры — черты индивидуального почерка его создателя.

Каждая историческая эпоха создала свои типы зданий, вызванные к жизни практическими нуждами общества. Строительный материал и технический способ его обработки, соответствующий уровню технического развития общества, во многом определяют характер архитектуры.

В Древней Руси строили преимущественно из дерева, самого распространенного, доступного и сравнительно легко обрабатываемого материала. И только сооружения, требующие по своему назначению особой прочности, как оборонные крепости, или имеющие особо важное значение в жизни общества — храмы, часто сооружались из камня и кирпича. Храмы не только служили религиозным целям, но и были средоточием общественной и культурной жизни.

Недалеко от древнего Владимира, главного города Вла-



Церковь Покрова на Нерли. 1165

димиро-Суздальского княжества, рядом с бывшей великокняжеской резиденцией — замком Боголюбова-города стоит церковь Покрова на Нерли (1165 г.). Церковь невелика, но, поднимающаяся одиноко на холме среди заливных лугов поймы Клязьмы и Нерли, она царит над широким раздольем скромной среднерусской природы. Ее стройный белый силуэт виден издалека, с какой бы стороны вы к ней ни подходили.

Летом у подножия зеленого холма расстилается прозрачная водная гладь озера — старицы Клязьмы, в которую, как в зеркало, глядится церковь, и между кувшинок возникает ее отражение. В зелени луговых трав и пушистых кроп деревьев, приютившихся рядом, на фоне синего неба белизна церкви кажется ослепительной. Весной река разливается, затапливая луг, и вода подходит к самому подножию холма. Тогда церковь оказывается на маленьком островке суши среди вод разлива. Зимой белый храм как бы срастается с заснеженной равниной, и только стволы и кружево голых ветвей деревьев черпеют на их белом фоне. Здесь найдено удивительное единение, согласие архитектуры с окружающим пейзажем, его поэзией.

По мере приближения храм словно вырастает из земли, устремляясь ввысь, в небо. Его кубический объем, венчающийся одной главой на высоком барабане, легок и изящен. И вытянутые, удлиненные пропорции храма, и характер его форм, их поверхности и всех деталей служат этому впечатлению. Алтарные апсиды, слегка прикрытые угловыми пилястрами, не слишком выступают и тем самым не препятствуют движению масс вверх. Стены чуть наклонены к центру, благодаря чему они воспринимаются как бы в ракурсе, который бывает при большой высоте здания. Иллюзию высоты храма, движения его масс вверх подчеркивают ступенчатые многообломные пилястры и топки полуколонки, которые проходят от основания до самого верха, расчленяя фасады на три сильно вытянутых отсека и пронизывая их вертикальным ритмом. Этот ритм подхватывается удлиненными окнами и аркатурным колончатым поясом, пересекающим фасады. Топкие, как бы висящие, колонки пояса поставлены так часто, что зрительно воспринимаются не арки, а именно вертикали колонок. Вертикальный бег архитектурных форм мягко приостанавливается круглящимися закомарами покрытия, но затем возобновляется с новой силой в стройном высоком

барабане, прорезанном, как и фасады, узкими длинными окнами, обрамленными тонкими «висячими» полуколонками. Барабан поднимает в небо высокий, когда-то изящной племовидной, а теперь луковичной формы купол.

Стены храма члепятся не только вертикальными тягами, но делятся почти на равные части горизонталью аркатурного пояса, колонки которого располагаются на стенах нижнего яруса и уравниваются в верхнем ярусе белокаменными рельефами. Благодаря этому устанавливается зрительная равновеликость ярусов, спокойная гармония ритмов вертикальных и горизонтальных, придающая удивительную ясность и чистоту архитектурным формам. Неперегруженные фигурами, лаконичные, свободные и одновременно строго симметричные спокойные композиции рельефов одинаковы на всех фасадах.

Устремленность вверх ощущается и внутри храма. Четыре крестчатых столба, несущие своды, слегка суживаются кверху, создавая искусственный ракурс, за счет чего они кажутся выше, чем на самом деле. Хоры расположены довольно низко, столбы стоят близко к стенам, алтарная часть не отгорожена наглухо иконостасом от основной части храма. Все это иллюзорно увеличивает небольшое внутреннее помещение церкви, как бы собирая его, сгущая в центральной и в верхней части, над которой хорошо освещенный частыми окнами барабана парит купол. Храм был расписан (роспись не сохранилась).

Между внешним объемом храма и его внутренним помещением полное согласие и единство: и там и здесь царит ясная логика, все соразмерно, нет ничего случайного, каждая деталь подчинена целому, участвует в общей гармонии, которая звучит подобно музыке, одухотворяя камень. Храм наряден, светел, вместе с тем лиричен, интимен.

По преданию храм был сооружен как монумент победоносному походу владимирских князей на болгар и одновременно как памятник погибшему в этом походе сыну Андрея Боголюбского Изяславу. Может быть, отсюда мягкая лирика и какая-то особенная просветленность его архитектуры.

В Древней Руси очень часто храмы сооружали в память какого-либо знаменательного, важного для государства события. Таким храмом-памятником, построенным в честь победоносного похода Ивана Грозного на Казань



Барма и Постник. Собор Василия Блаженного. 1555—1561

в 1552 году, стал знаменитый московский собор Покрова на рву, впоследствии получивший название храма Василия Блаженного по имени юродивого, похороненного у его степ. Строили храм в течение 1555—1561 годов русские зодчие Барма и Постник.

Идея прославления русских воинов очень ярко и образно выражена в необычайной сказочно-нарядной, радостной архитектуре собора.

Собор состоит из центрального столпа-храма в честь праздника Покрова богородицы (репашущий штурм Казани был начат в день праздника Покрова) и окружающих его восьми столпов-приделов, посвященных святым, на дни празднования которых приходились события Казанского похода. Приделы объединены внутренними переходами и наружной галереей — гульбищем. Центральный храм увенчан шатром с маленькой главкой, высоко поднимающимся над завершающимися главами приделами-столпами.

Композиция храма построена четко, по ее объемное выражение пластически многообразно и живописно. Столпы различны по высоте, объему, декоративной обработке, в которой использованы такие элементы, как кокошники разной формы и величины, пояса арок, остроугольные стрелы, бровки, звезды, но это многообразие не нарушает, а помогает гармоническому целому, так как подчиняется единой масштабной и ритмичной системе.

Соотношение глав шатра и приделов определяет основной масштаб сооружения, при этом крупные луковичные главы приделов акцентируют легкость и высоту шатра.

Размеры декоративных элементов, выдержанных в определенном масштабе для каждого объема-столпа, ритмически убывают кверху, подчеркивая устремленность архитектурных форм ввысь. Храм обладает пластически сложным многоплановым силуэтом. Собор, как скульптуру, хочется обойти со всех сторон. И с каждой стороны он открывается по-новому. Архитектурные формы громоздятся, пересекаются, движутся, устремляясь к главному, завершающему все здание шатру. В этих нарядных формах, созданных неистощимой и щедрой фантазией, как бы вылилось чувство народного ликования, торжества.

Первоначально собор имел два цвета — красный кирпичной кладки и белый белокаменных деталей. Пестрая расцветка, роспись наружных крылец, галерей, опоясывающих приделы, и колоколья появились позже, во второй половине XVII века.

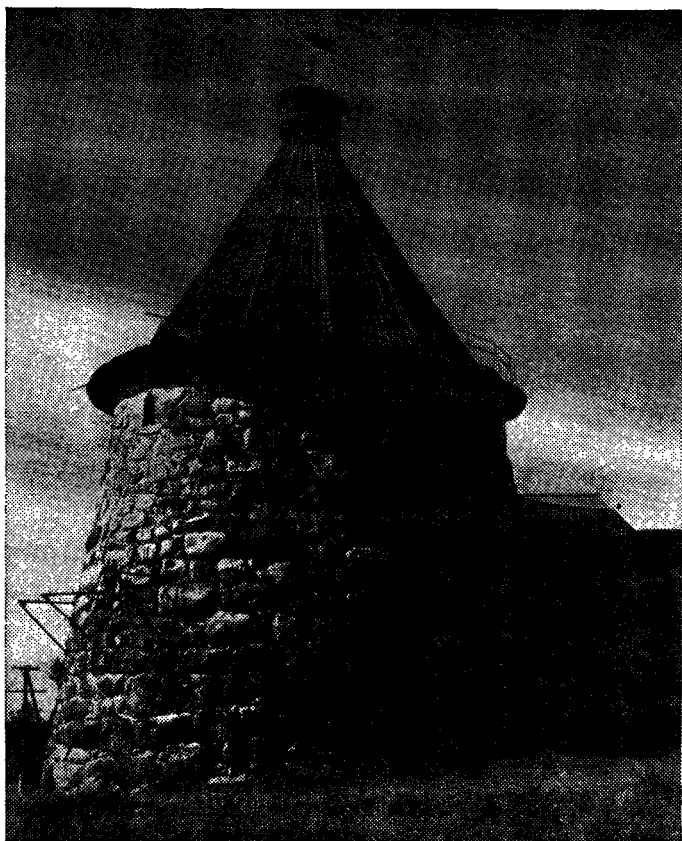
В противоположность нарядному причудливому внешнему виду внутренние помещения храма скромны. Только стены центрального столпа были украшены декоративной росписью и надписью (летопись) о построении храма. Остальные приделы были побелены. Их интерьеры так малы, что в них могут поместиться не больше пяти-шести

человек. Такой контраст между характером внутренних помещений и внешним видом собора говорит о том, что он создавался не столько для отправления церковных служб, сколько для обозрения снаружи и поклонения. Это, действительно, храм-памятник, памятник русским людям, отдавшим жизни на благо Родины, и обращен он к самым широким людским массам. Недаром собор был поставлен не в Кремле, а рядом, на Красной площади, самой многолюдной в Москве.

В живописной пирамидальности композиции собора, в ярком узорочье его архитектурных форм выразился национальный народный дух и вкус. Ведь форма шатра родилась в народной деревянной русской архитектуре, а яркость цвета и декоративность свойственны произведениям народного искусства всех его видов, начиная от оформления изб и кончая предметами быта.

В Древней Руси велось широкое монастырское строительство. Создаваемые часто на окраинах русского государства, монастыри не только были прибежищем для монахов, но одновременно и важными стратегическими оборонными пунктами. В XVI веке они, как правило, обносились каменными или кирпичными (раньше деревянными) стенами с башнями, которые, подобно кремлям, предназначались для обороны.

На крайнем севере нашей страны, в далеком «студеном» Белом море, на покрытых густыми лесами островах с глубокими удобными бухтами в XV веке возник Соловецкий монастырь-крепость. В XVI веке (1582—1594 гг.) русским зодчим Трифоном Кологривовым были построены его оборонные сооружения. Могучие стены с восемью башнями и семью воротами оградил территорию монастыря, превратив его в суровую и неприступную по тому времени крепость, которая вполне оправдывала свое назначение — не раз у ее стен враги получали отпор. Ее строители прежде всего стремились к тому, чтобы их творение как можно лучше отвечало своему назначению. Стены и башни не только должны были оградить монастырь, но и защитить его от нападения врага, предоставить убежище людям, обеспечить их безопасность и создать необходимые условия для жизни внутри монастыря в случае его длительной осады. Они должны были быть очень крепкими, чтобы противостоять вражеским снарядам, и одновременно должны были быть приспособлены к тому,



Т. Кологривов. Стены и башни Соловецкого монастыря.
1582—1594

чтобы вести с них обстрел врага. Их сложили из огромных природных камней-валунов, которыми изобилуют Соловецкие острова. Валуны не обтесывали, а лишь подгоняли друг к другу, заполняя между ними пространство кирпичом и известковым раствором. Стены сделали широкими, чтобы на них могли свободно размещаться и пушки, и люди. В стенах пробиты узкие отверстия — бойницы, сквозь которые велся огонь. Башни располагаются по углам прямых (отсеков) стен, соединяя и замыкая их. Каждая башня имеет несколько ярусов, прорезанных, как и стены,

бойницами. Башни служили также складами для оружия, снарядов, пороха, были своего рода арсеналами. Кроме того, некоторые башни использовались и как хозяйственные помещения для хранения зерна и других продовольственных товаров. Кремль Соловецкий — военно-оборонительное и одновременно хозяйственное сооружение. Его конструктивно-архитектурное решение целиком отвечает этим функциям.

Многие башни (угловые), наиболее важные для обороны, имеют форму цилиндра, постепенно суживающегося кверху. Это оправдано функционально и конструктивно. Функционально, так как цилиндрическая форма открывала находящимся в башне наиболее широкое для обозрения пространство — они могли видеть окрестности со многих точек. Конструктивно, так как форма, широкая у основания и суживающаяся кверху, наиболее устойчива и крепка. Возможно, ее удобнее было воссоздавать из местного природного материала — валунов. Башни складывали, подобно пирамидам, курганам: в основании самые огромные валуны, потом поменьше, потом еще меньше. Башни крыты деревянными конусообразными шатровыми кровлями с башенками наверху, тоже функциональным элементом. Они служили смотровыми вышками. Шатровые кровли очень естественно, логично завершают сужающийся цилиндрический объем башни.

Шатер — традиционная, излюбленная форма покрытия в русском деревянном культовом и крепостном зодчестве — делал башню еще выше, что было важно и для наблюдения за окрестностью.

В Соловецком кремле и конструкция, и материал, и все его элементы строго подчинены практическому назначению сооружения и одновременно пластичны, художественно-осмысленны (тектоничны), четко и определенно выявляют его суть. В архитектурных формах нет ничего случайного, они ярко раскрывают идейный замысел творца, то есть они образны, а следовательно, эмоциональны, художественны и воздействуют на нас, на наши чувства как настоящее высокое искусство. И сейчас, подплывая к Соловкам по морю или видя их из окна самолета, подходя к их стенам вплотную, мы, люди XX века, ощущаем их силу и мощь. И даже непосвященному человеку с первого же взгляда на Соловецкий монастырь становится понятным, что он прежде всего крепость — столь неприступно

и величественно выглядят его стены и башни из серых огромных валунов.

Эти валуны, помимо своей чисто функционально-конструктивной роли, имеют большое значение в художественном образе архитектуры кремля. Валуны — неотъемлемая часть соловецкого пейзажа: их много в лесах и на морском побережье; без них немислим ландшафт островов. И именно поэтому они способствуют слиянию творения человеческих рук с окружающей природой. Кажется, что Соловецкий кремль-крепость тоже неотъемлемая часть острова среди Белого моря — он венчает небольшой кусочек земли между Святым озером, которое плещется у его восточных стен, и волнами бухты Благополучия, омывающими монастырь с запада. Серые валуны, из которых сложены его стены и башни, покрыты оранжево-рыжим лишайником, еще больше приближающим архитектуру к природе. Ведь камень, на котором растет лишайник, как бы живой, как все в природе. И кажется, что и сами стены, башни крепости — живые частицы природы. Яркий рыжий цвет лишайника смягчает суровость серых глыб, будто северное солнышко, нежаркое, но достаточно яркое, согрело их своим ласковым прикосновением и навеки оставило на них свое тепло.

Соловецкий кремль-крепость величествен и красив, по не искусственной украшенностью, а естественной мощью и красотой своего природного материала, яркой конструктивной логикой, четкостью архитектурных объемов, точно выявляющих его назначение.

Крестьянское народное зодчество на Руси было деревянным. На протяжении многих столетий строители-плотники совершенствовали свое мастерство, передавая из поколения в поколение приемы обработки дерева, архитектурно-конструктивные формы деревянных сооружений, подсказанные особенностями самого строительного материала, с одной стороны, и обусловленные практическим назначением здания — с другой. Эти формы и приемы шлифовались, вырабатывались своего рода классика русского народного деревянного зодчества, где все было закономерным, логичным, цельным, гармоничным. Деревянное зодчество, медленно, постепенно создавая свои формы, сохраняло их неизменными или с небольшими изменениями в течение длительного времени — целых эпох, столетий.



Дом Елизарова. Кижский заповедник. XIX в.

Оно было традиционно и донесло формы, рожденные в древнейшие времена до XVIII, XIX и даже XX века.

Особенно стойко держались традиции в крестьянском жилом строительстве. Издавна в северных русских областях сложился тип деревянного жилого дома-избы, хорошо приспособленного к местным климатическим условиям и образу жизни большой крестьянской семьи. Конечно, до нас могли дойти только дома XIX века, так как дерево — материал не долговечный, к тому же легко уничтожаемый огнем. Но есть все основания предполагать, что тип северного крестьянского дома с несколькими его вариантами, дошедший до наших дней, восходит к очень давним временам — к Древней Руси.

Один из вариантов традиционного крестьянского жилья представляет дом Елизарова из деревни Середка близ Кижей, теперь перевезенный и установленный на острове

Кижский музей под открытым небом — в Кижском заповеднике.

Дом Елизарова — это дом-усадебный, дом-двор. Под одной крышей в нем объединены жилые и хозяйственные помещения. К жилому помещению примыкает сбоку крытый двор. Дом двухэтажный. В собственно избе в верхнем этаже располагаются жилые помещения, в нижнем этаже, так называемом подклете, — кладовые. В хозяйственной половине внизу — крытый двор с хлевами, вверху — повети для хранения сена. Между жилой и хозяйственной половиной — сени. Объединение под одной крышей жилья и хозяйственных построек было очень удобно в северных районах, особенно в зимнее холодное время. К верхнему этажу хозяйственной постройки — к повети поднимается широкий бревенчатый пандус — взвоз. По нему прямо на подводах завозили сено.

Облик дома величав, спокоен и вместе с тем наряден, красив. Его объем целостен, что придает ему монументальность. Стены сложены из массивных бревен, ничем не закрытых (не обшитых тесом). Врубki бревен, как соединяющие швы, обнажая членения стены, показывают деление внутреннего пространства. Двускатная крыша логически завершает компактный объем и одновременно подчеркивает жилую и хозяйственную части: конек (гребень кровли) проходит над серединой жилой половины и поэтому скаты крыши несимметричны — над жилой избой короткий и крутой, над сенями и двором длинный и пологий.

Внешний вид дома, все его детали выявляют назначение построек. По-разному оформлены фасады. Со стороны двора стена прорезана лишь тремя маленькими, высоко расположенными оконцами, и поэтому вся эта дворовая часть с глухими стенами хозяйственной постройки, с взвозом, ведущим к ничем не украшенным воротам повети, производит впечатление суровой неприступности. Напротив, фасады жилой половины, прорезанные идущими в один ряд довольно большими окнами, с балконом-гульбищем, проходящим под ними и опоясывающим дом с двух сторон, с окном и балкончиком светелки под крышей, с высоким крыльцом производят приветливое, радужное впечатление.

Декоративные детали являются одновременно и конструктивно-тектоническими элементами. Это прежде всего

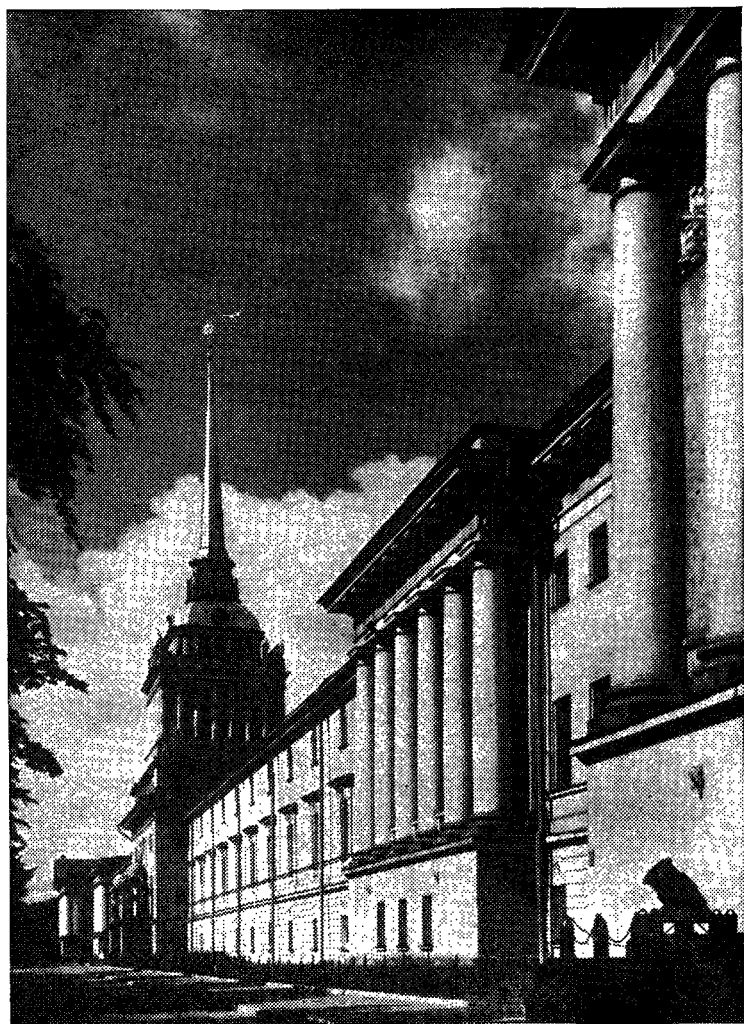
скульптурно-пластическое завершение охлупня — бревна, которое лежит поверх гребня крыши; это курицы — изгибы корневищ стволов молодых елей, положенных поперек слег и держащих водотечники (они действительно чем-то напоминают куриц). Зачем четкий ритм окон с наличниками, треугольное завершение которых как бы неоднократно повторяет форму фронтопа, резные столбы, поддерживающие покрытие крыльца, балясины балконов, ажурные, как кружево, причелины, подзоры (доски, прикрывающие выступающие на фронтоне бревна кровли) и свисающее под коньком так называемое полотенце.

Все эти конструктивно оправданные детали-украшения как бы собирают бревенчатый сруб и кровлю в единое художественное целое, а контраст тонкого рисунка резных деталей и суровой глади стен служит эстетической выразительности дома.

Мудрая целесообразность и красота в их неразрывном единстве рождают гармоничный архитектурный образ, делают выработанный самой жизнью, отшлифованный веками тип северного русского крестьянского дома в своем роде классическим произведением.

Русское зодчество XVIII — первой половины XIX века развивалось в русле общеевропейской архитектуры, где господствовал классицизм. Классицисты обратились к ордерной системе древнегреческой и римской архитектуры со всеми ее элементами: четко выявленными вертикальными несущими частями — колоннами, столбами, пилястрами и горизонтальными, весомыми — антаблементами. В России в это время работало много иностранных архитекторов, а русские зодчие ездили учиться за границу. Но это не значит, что русская архитектура стала чисто подражательной, потеряв свое собственное лицо. Талантливые русские зодчие, усвоив архитектурный язык классицизма Запада, используя типы сооружений, разработанные в странах Европы, создавали произведения вполне самобытные.

В XVIII—XIX веках светское гражданское строительство берет верх над строительством культовым. Сооружается много общественных зданий и жилых домов — загородных усадеб и городских особняков. Одновременно с этим архитекторами решаются градостроительные задачи — организация и планировка ансамблей площадей, улиц, кварталов.



А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823

Выдающимся произведением русской архитектуры административно-общественного и хозяйственного назначения явилось основательно перестроенное в 1806—1823 годах А. Захаровым здание Адмиралтейства в Петербурге. Адмиралтейство сочетало в себе как производственные по-

мещения — мастерские, склады и т. д., так и административные — морского ведомства и департамента. Его П-образная в плане композиция полностью отвечала этому назначению: производственные помещения находились во внутреннем дворе, административные располагались в корпусах, выходящих своими фасадами в город.

Адмиралтейство было средоточием мореходства России, молодой, набирающей силы морской державы. Строгая чистота, ясность и величавое спокойствие форм Адмиралтейства прекрасно выражают его содержание.

Сильно вытянутому по горизонтали, распластанному, огромной протяженности сооружению, которое невозможно охватить взглядом (длина его главного фасада около полукилометра, а боковых — 170 м), зодчий сумел придать единство, лишить его монотонности и однообразия. Архитектор использует в основном три архитектурные формы: кубический объем, прорезанный аркой, колонный портик и гладь стен с четкими рядами окон. Но он варьирует эти формы, строго и последовательно соподчиняет их друг другу, располагая в определенном ритме. Центром главного фасада является трехъярусная башня, состоящая из тяжелого кубического объема с аркой ворот легкой четырехгранной формы, обнесенной колоннадой, и возносящегося в небо шпиля. Башне подчинены симметричные, вытянутые по горизонтали крылья, каждое из которых членится на звенья ритмически повторяющимися формами, связанными в единое целое. К башне непосредственно примыкают длинные стены корпусов с четкими рядами больших прямоугольных окон, создающих мерный, спокойный ритм. Затем следуют части фасада с тремя многоколонными портиками, развивающими мотив колоннады второго яруса башни. Центральный двенадцатиколонный портик с высоким фронтоном подчиняет себе два фланкирующих его шестиколонных портика, главенствуя над ними и объединяя их в единую трехчастную композицию. По такому же принципу построены боковые фасады здания — длинная гладь степы, замыкаемая колонными портиками. Вариации этих архитектурных мотивов мы встречаем и в композиции павильонов Адмиралтейства, выходящих на набережную Невы. Их центральный куб, прорезанный аркой въезда, завершающийся флагштоком, как бы вторя композиции центральной башни, фланкируется шестиколонными портиками. Немногие варьиру-

ющиеся формы приводят к полифоничности звучания архитектуры Адмиралтейства, подобно сложному музыкальному произведению, где главная тема подчиняет себе второстепенные. При этом единство достигается ритмом, который свойствен ордерному построению архитектуры: Захаров использовал дорический ордер, ордер наиболее тяжелых, мужественных пропорций.

Архитектурно-художественный образ Адмиралтейства строится не только на принципе сложной многоосевой симметрии, соподчинения всех частей здания путем их ритмической организации, но и на контрастном сопоставлении горизонтальной и вертикальной направленности его форм. Вертикаль центральной башни подчеркивает спокойную распластанность фасадов, а их протяженная горизонталь — легкий и стремительный взлет адмиралтейской иглы.

Строгие формы Адмиралтейства становятся мягче, наряднее от светлой двухцветной окраски — сочетания белого и желтого, от многочисленных скульптурно-декоративных деталей, естественно увязанных с конструкцией здания. Это и скульптурные рельефы на главной башне и на фронтонах портиков боковых крыльев, и фигуры летящих слав над аркой входов, и венки на павильонах, выходящих на Неву, и маски над окнами. О богатстве скульптурного убранства и о его роли в композиционном построении центральной башни и в раскрытии главной идеи Адмиралтейства мы уже говорили в главе о скульптуре в связи с синтезом искусств.

В интерьерах Адмиралтейства также применены ордерная система и скульптурно-декоративное убранство, что придает им и строгую организованность, ясность, величавость и нарядность. Парадпости главного вестибюля способствует колоннада, которую держит массивная аркада, торжественная трехмаршевая лестница и круглая скульптура — фигуры Афины и Геракла.

Велико значение Адмиралтейства в городском пейзаже Ленинграда. Здание, выходя тремя сторонами на городские площади (Адмиралтейскую, Дворцовую, Декабристов), организует их. Оно открывается на Неву, его распластанные горизонтальные формы хорошо вписываются в рельеф города с широким простором реки. А высоко возносящийся в небо шпиль Адмиралтейства прекрасно виден в перспективах трех главных лучевых магистралей города,



В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова, ныне Государственная библиотека им. В. И. Ленина. 1784—1786

которые как бы устремляются к нему, притягиваются им.

Ордерная система классицизма и его позднего варианта — стиля ампир в первой половине XIX века широко применялась не только в общественно-административных зданиях, но и в жилой архитектуре. Если в общественных сооружениях с помощью ордерной системы архитекторы добивались ощущения торжественного величия, строгого порядка, дисциплины ритма, то в жилой архитектуре, используя те же элементы, но в других вариантах и разновидностях, как бы в другой тональности, они достигали совершенно иного впечатления: композиционной живописности, легкости, изящества, приветливой нарядности.

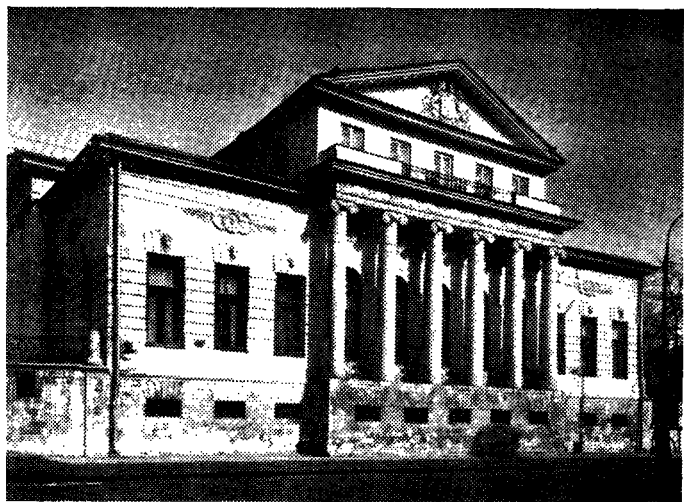
Талантливому русскому зодчему В. Баженову приписывается красивейшее московское здание — бывший дом П. Е. Пашкова (1784—1786 гг.), а теперь старое здание Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. Дом стоит на высоком зеленом холме, как на пьедестале, который возносит его и делает хорошо обозримым. Его трехчастная композиция, состоящая из центрального трехэтажного корпуса и двухэтажных боковых флигелей, соединенных между собой одноэтажными закрытыми галереями,

классична и вместе с тем, образуя пирамидальный силуэт, как бы восходит к традиционно-русской высотной архитектуре. Мотив четырехколонных портиков центрального корпуса и флигелей, равномерный ритм больших, равной величины окон первых этажей и галерей, а также последовательная устремленность всей композиции вверх, ее пирамидальность объединяют все части здания в единое целое. Движение вверх спокойно, по тем не менее неуклонно. Оно и в постепенном облегчении масс — от рустованного цокольного этажа к стройным колоннам портика центрального корпуса, оно и в направлении, которое намечают фронтоны флигелей, ведя наш глаз к центру, к его самой высокой части — бельведеру.

Разнообразны и изысканно-изящны детали архитектурной формы. Колонны флигелей ионические, колонны центрального корпуса коринфские, с более пышными завершениями-капителями. Стены расчленены тонкими пилястрами с такими же пышными капителями. По обе стороны колоннады стоят статуи, над карнизом проходит пояс декоративных ваз. Бельведер украшают спаренные колонки с ионическими капителями. Этот уличный, парадный теперь фасад когда-то выходил в парк. Подъезжали к дому с противоположной стороны, где перед фасадом образован внутренний двор. В него ведут очень нарядные ворота, украшенные ионическими колоннами. От ворот расходятся под углом степы с ложными аркадами внутренней ограды, которые замыкают пространство и способствуют объединению фасада дома, ворот и двора.

Творение Баженова воспринимается удивительно совершенным во всех его деталях, празднично-нарядным сооружением — усадьбой-дворцом.

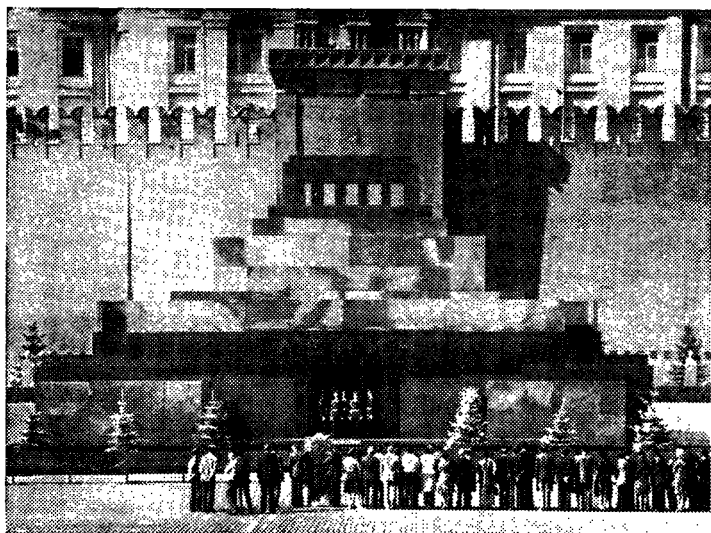
Дом Хрущевых, потом Селезневых (теперь Государственный музей А. С. Пушкина) на Кропоткинской улице в Москве, построенный в 1814 году архитектором А. Григорьевым, значительно проще и скромнее, хотя тоже наряден. Он деревянный, оштукатуренный. Облик его привлекает своей камерностью, интимной уютиостью и живописностью. Живописность возникает благодаря асимметричной композиции, по-разному оформленным фасадом, выходящим один на улицу, другой в переулок. Уличный фасад более строгий. Его центр выделен портиком с шестью ионическими колоннами, которые подняты на высокий цоколь. Над колоннадой поднимается мезонин с балконом



А. Г. Григорьев. Дом Хрущевых-Селезневых в Москве (Государственный музей А. С. Пушкина). 1814

и треугольным фронтоном. Фасад, выходящий в переулок, роскошное. Его портик имеет восемь спаренных ионических колонн, несущих фронтоп с леним фризом. За колоннами располагается на стене скульптурный рельеф. Фасад окружает открытая терраса. Другая обширная открытая терраса примыкает к фасаду, выходящему в сад. В отличие от первой террасы она расположена низко над землей и непосредственно соединяется с садом двухмаршевой лестницей. Все фасады пропорциональны в своих формах. Их членения — по горизонтали на цокольный этаж, глухой, прорезанный узкими горизонтально вытянутыми окнами-щелями, и бельэтаж с высокими стройных вертикальных пропорций окнами — ясны и четки. Изящны детали, их оформляющие: лепные украшения на стенах, замковые камни с масками над окнами, ажурные в форме переплетающихся колец решетки террас.

Столь же живописно, парадно и уютно выглядели внутренние помещения особняка. Просторные, высокие, светлые, парадные залы бельэтажа, выходящие окнами на улицу, с украшенными орнаментальной живописью и лепниной потолками, соседствовали с небольшими интимными



А. В. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. 1930

кабинетами в задней части дома, с маленькими жилыми комнатами на антресолях и в мезонине, куда вели узенькие коридорчики и лесенки. В этом доме уживались нарядность, представительность внешнего облика, парадных помещений и уютность, удобство — необходимые качества жилого дома.

* * *

Одним из первых замечательных произведений советской архитектуры стал Мавзолей В. И. Ленина, построенный по проекту А. Щусева в 1929—1930 годах на Красной площади. Его формы предельно лаконичны и строги. На невысоком прямоугольном основании спокойно возвышается уступчатая пирамида. В центральной части пирамиды располагаются трибуны, к которым ведут выступающие с боков и обрамляющие вход лестницы. Мавзолей облицован крупными, плотно пригнанными и тщательно отполированными гранитными плитами, что при отсутствии каких-либо деталей придает ему вид монолита. Темно-красный цвет гранита и черный лабрадора, которым выло-

жен массивный блок над входом в Мавзолей с посвятельной надписью из одного слова «Ленин», создают торжественно-траурное звучание. Так немногими, но очень выразительными средствами: строгими формами спокойной, устойчивой пирамиды с ясным, четким силуэтом, цветом, обработкой поверхности — достигнуто мудрое и простое решение двух взаимосвязанных задач, которые были поставлены перед архитектором, — создание Мавзолея — мемориала вождю Октябрьской революции, воплощающего скорбные чувства, и одновременно правительственной трибуны во время проведения народных демонстраций, торжественных праздников, парадов.

Размеры Мавзолея невелики, но он монументален, величествен. И это прежде всего потому, что его архитектура крупно-масштабна: ее членения крупны не только в отношении к целому своего собственного объема, но и в сопоставлении к окружающим строениям с более мелкими членениями (Спасской и Сенатской башен, собора Василия Блаженного, Исторического музея, ГУМа).

Расположенный в центре площади, у самой Кремлевской стены, на фоне Сенатской башни и купола здания Правительства СССР, Мавзолей своими монументальными формами прекрасно вписался в исторически сложившееся архитектурное окружение, став неотъемлемой частью Красной площади.

В наше время при огромном размахе строительства, при возведении как грандиозных по масштабу общественных сооружений, так и новых жилых кварталов на первое место в архитектуре выдвинулись проблемы градостроительства: планировки улиц, частей города, городов, ансамблевость их застройки, создания среди массовых типовых зданий ведущих архитектурных акцентов — доминант, которые являли бы собой композиционный центр, группирующий и организующий вокруг себя все остальные постройки квартала.

Таким композиционным центром нового большого юго-западного района Москвы, возникшего в послевоенные годы, стал новый комплекс Московского университета, построенный по проекту архитекторов Л. Руднева, С. Чернышева, П. Абросимова, А. Хрякова, В. Насонова в 1949—1953 годах. Он включает много отдельных учебных и служебных корпусов, спортивные сооружения, ботанический сад, парк. А его главное высотное здание является



Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. М. Абросимов,
А. Ф. Хряков, В. Н. Насонов. Здание Московского государственного Университета им. М. В. Ломоносова на Ленинских горах
в Москве. 1949—1953

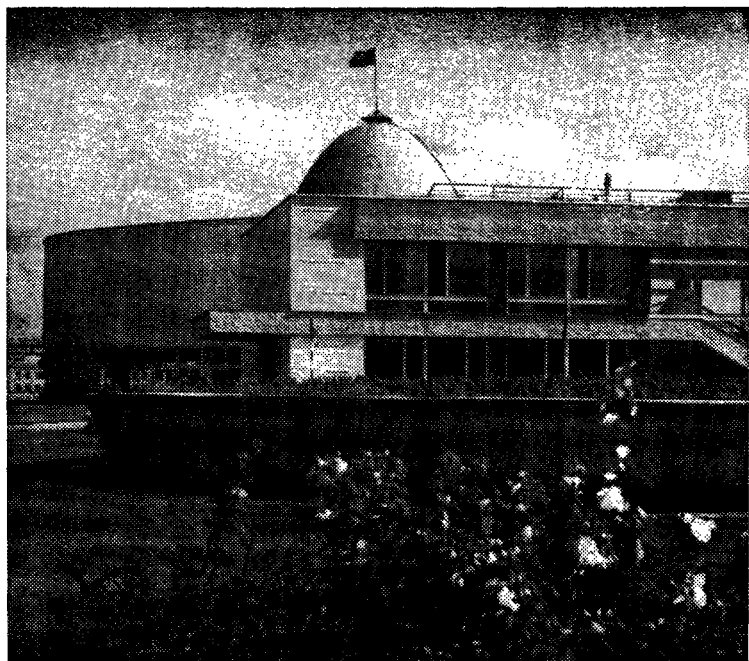
не только центром самого архитектурного комплекса, но и доминантой всего района. Это здание состоит из многих разновысотных объемов, связанных между собой, группирующихся вокруг самой высокой башнеобразной части, завершающейся пилом. Боковые объемы постепенно, по мере приближения к ней наращивают высотность, а самые

близкие заканчиваются в свою очередь башенками. Благодаря этому последовательному нарастанию форм к центру огромное сооружение приобретает упорядоченность, выразительный силуэт. Чтобы укрупнить и связать воедино огромные по размерам объемы, избежать скучного однообразия прорезанных многочисленными окнами стен, архитекторы группируют окна по два, а в центральной части — по четыре и объединяют их вертикальными сплошными, во всю высоту корпусов тягами-филенками, делают угловые простенки более широкими. Филенки пронизывают здание вертикальными ритмами, подчеркивая движение архитектурных масс вверх.

Новое здание университета выполняет важную роль в панораме современной огромной, раскинувшейся на многие километры Москвы, участвуя в ее традиционной «живописности».

Наше время внесло в архитектурное строительство много новых материалов — бетон, металл, стекло, которые при правильном и умелом применении обладают большими художественно-выразительными возможностями. Их использовали создатели архитектурного комплекса Московского Дворца пионеров и школьников на проспекте Вернадского (1959—1962 гг.), архитекторы В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян. В противоположность университету сложный архитектурный комплекс Дворца пионеров низкий, как бы распластанный на большом открытом пространстве. Его асимметричная композиция построена на четком выделении отдельных объемов и их связи между собой.

Формы объемов определяются организацией внутренних пространств, которые в свою очередь подчинены протекающим в них функциональным процессам. Корпуса клуба, пионерского театра, кружковых занятий соединены двухэтажными анфиладами выставочных и игровых залов, к концертному залу ведет стеклянный переход. Отдельные строения объединяются в единое целое равной высотой плоских покрытий, над которыми слегка возвышаются невысокие мягких очертаний купола. Асимметричность композиции, а также контрасты строгих горизонталей, четких прямых углов одних корпусов с круглящимися объемами других, больших, сплошь застекленных пространств с глухими стенами придают комплексу свободную живописность. Открытые паружные лестницы, спускаю-



В. С. Егерев, В. С. Кубасов, Ф. А. Новиков, Б. В. Палуй, И. А. Покровский, М. Н. Хажакян, Ю. И. Ионов. Дворец пионеров и школьников на проспекте Вернадского в Москве. 1959—1962.

щиеся прямо на землю, стены из сплошного стекла, наполняющие интерьеры обилием света, осуществляют непосредственную связь архитектуры с окружающей средой.

Архитекторы Дворца пионеров обратились к синтезу искусств: на глухих торцах корпусов они разместили декоративные геометrizированные панно из разноцветного кирпича, производящие впечатление мозаик, в интерьерах — настенную живопись. Панно на торцах, так же как и декоративное живописное панно концертного зала, равномерно и сплошь покрывая поверхность стены, способствуют сохранению ее зрительной целостности — одного из средств художественной выразительности в современной архитектуре.

Искусство входит в жизнь человека, обогащая и украшая ее. Искусство прошлого наглядно, образно рассказывает нам об истории народов. Ни научное исследование, ни исторический роман не могут заставить нас так ярко представить себе давно ушедшую эпоху, окунуться в нее, ощутить ее дыхание, как архитектурные сооружения, даже их остатки, сохранившиеся от той поры, живописные и скульптурные портреты людей, живших в то время, картины и гравюры, рисующие их образ жизни и обычаи, обстановку, которая их окружала.

Лучшие произведения искусства прошлого в высокохудожественной, совершенной форме выражают темы и идеи благородные, гуманные, а потому неумирающие, вечные: любовь к человеку, восхищение его физической и духовной, нравственной красотой и силой, преклонение перед красочным богатством природы, ее поэзией, мечты о мире и счастье. Эти мысли понятны и близки всем людям во все времена.

Современное искусство активно вторгается в жизнь. Отражая действительность, ее прогрессивные идеи, оно пропагандирует, воспитывает, ведет за собой. Подлинное большое искусство всегда вдохновляется прогрессивными идеями, выражает народные идеалы. «Искусство призвано не только отражать жизнь и радовать людей, оно должно зажигать их и поднимать на битву, на все великое, мудрое и прекрасное»*, — писала В. Мухина. И конечно, искусство несет с собой красоту, радость, доставляет наслаждение, возвышает, облагораживает. Нужно только не проходить мимо него, уметь смотреть и видеть.

* Мухина. Литературно-критическое наследие, т. I, с. 135.

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., Искусство, 1967, т. 1, 2.

Андронникова М. Об искусстве портрета. М., Искусство, 1975.

Брук Я. В. Живое наследие. Беседы о древнерусской живописи. М., Искусство, 1970.

Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., Советский художник, 1958.

Ермопская В. В. Основы понимания скульптуры. М., Искусство, 1964.

Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М., Искусство, 1977.

Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. М., Искусство, 1971.

Иогансон Б. В. Как понимать изобразительное искусство. М., Знание, 1960.

Иогансон Б. В. Мелодым художникам о живописи. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.

Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура/Сост. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев, М. Г. Неклюдова. М., Просвещение, 1969.

Кибрик Е. А. Искусство и художник. М., Молодая гвардия, 1959.

Книга о Владимире Фаворском. М., Прогресс, 1967.

Мастера архитектуры об архитектуре. М., Искусство, 1972.

Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1970, т. 6. 7.

Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., Искусство, 1975, т. I, II.

Му х и н а. Литературно-критическое наследие. М., Искусство, 1960, т. I—III.

О живописи. Сб. статей. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.

О композиции. Сб. статей. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.

Остроумова - Лебедева А. П. Автобиографические записки, М., Изобразительное искусство, 1977, т. I—III.

Сарабьянов Д. В. Образы века. М., Молодая гвардия, 1967, кн. 1.

Суворов П. Искусство литографии. М., Искусство, 1964.

Тяжелов В., Сопотинский О. Искусство средних веков (Малая история искусств). М., Искусство, 1975.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

3

ЖИВОПИСЬ

7

ГРАФИКА

101

СКУЛЬПТУРА

146

АРХИТЕКТУРА

192

ЛИТЕРАТУРА

221

ГАЛИНА ПЕТРОВНА ПЕРЕПЕЛКИНА

ИСКУССТВО СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ

Редактор *О. Н. Товарас*
Художественный редактор *А. Н. Жилин*
Технический редактор *В. В. Новоселова*
Корректор *Г. М. Махова*

ИБ № 5340

Сдано в набор 26.03.81. Подписано к печати 10.11.81. А11946. Ф-т 84×108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Гарн. об. нов. Печать высокая. Усл. п. л. 11,76. Усл. кр. отт. 12,18. Уч.-изд. л. 11,67. Тираж 100 000 экз. Зак. 232 Цена 35 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

35 КОП.



МР И знаний

Г. П. ПЕРЕПЕЛКИНА

Искусство смотреть и видеть

